



01061

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

" DEL INDIVIDUALISMO A LA COLECTIVIDAD EN LA
OBRA DE LUIS ARENAL BASTAR"

T E S I S
QUE PARA OBTENER
EL GRADO DE MAESTRA EN
HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A :
MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ TORIZ

ASESORA: OLGA SÁENZ GONZÁLEZ



m. 346696

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

DEDICATORIAS:

Dedico este trabajo antes que a nadie a mi mamá Carmen Toriz (la original) por su fuerza y porque es la mujer que más quiero, admiro y respeto en la vida. Sin ti no hubiera podido llegar nunca a la meta y porque siempre sabes que puedo hacer las cosas.

Para mi papá Raúl Martínez, ojala entendieras lo importante que eres para mi y para todos y sigieras luchando.

A la memoria de mis abuelos: José Guadalupe Martínez Razo (1897-1947), Paula Lagunas Ortiz (1906- 1969), Luis Toriz Ruizsanchez (1911-1973), porque su vida fue más que un guión y donde quiera que estén siempre hay alguien que los recuerda. Especialmente a la memoria de mi abuelita Angelita (1918-2003), porque a pesar de todo siempre quiso que yo fuera algo más. Te extraño mucho, ojala estuvieras aquí. Tú sabías que podía hacerlo...

Para mi tía Conchita la única que tengo, porque sabe lo importante que es en mi vida.

A mi tío consentido Mike porque lo quiero mucho y soy su consentida.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Marta del Carmen
Martínez Toriz

FECHA: 10/08/2005

FIRMA: 

Para mi hermano Luis, que sin él a veces no sabría que hacer.

Para mi hermano Javier, por hacerme sentir mejor cuando lo necesito.

Para mi hermana Paula, la mejor de todas.

Para mi sobrino Juan Luis que con su sonrisa hace que mi mundo cambie.

Para mi hermano Raúl, mi cuñada Minda y mi sobrino Raúl Erick, por todo lo que implica ser parte de esta familia.

A mis maestros.

A mis amigas y amigos que forman parte de mi universo. Especialmente a Jorge Cano.

Para Graciela Arenal.

A la memoria de Luis Arenal.

AGRADECIMIENTOS:

Al realizar la presente investigación tuve la fortuna de encontrar en mi camino a personas realmente comprometidas con su trabajo, por ese motivo ojalá me sea posible expresar con palabras lo agradecida que estoy con las siguientes personas e instituciones como: la Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales "Acatlán", recinto en el cual laboro por otorgarme una licencia para terminar mi tesis.

En mi vida han existido personas muy importantes a las que admiro y que a través de sus ejemplos he sido una mejor persona, y que con palabras no puedo expresar lo agradecida que estoy por todo el apoyo que me brindaron en el transcurso de la investigación: a todos y cada uno de mis maestros que sin su apoyo yo no hubiera podido llegar tan lejos. Especialmente de todos ellos a la Doctora Olga Sáenz González mi directora de tesis, por todas sus horas de trabajo en la revisión del texto hasta llegar a la versión final del manuscrito. Además de su paciencia, dedicación y por creer en mi potencial, también por sus sabias palabras que me guiaron para poder terminar la presente investigación. Al Doctor Mario Magallón Anaya investigador del CCYDEL porque en los momentos en los que me sentía perdida sus palabras fueron la medicina que necesitaba, gracias por creer en mí y aceptar ser uno de los sinodales en mi examen de grado. A los doctores que formaron parte del sínodo: Eduardo Báez, Julieta Ortiz, Elia Espinosa por sus comentarios y sugerencias al texto.

Desearía manifestar mi gratitud a la señora Graciela Castro viuda de Arenal, que me permitió conocer a Luis Arenal, a través de la información que me proporcionó y que aparece en el trabajo. Debido a que el Archivo Luis Arenal está bajo su custodia en la Ciudad de Cuernavaca, así como a lo largo de los años las pláticas que sosteníamos en la sobremesa que me estimularon para terminar la investigación.

Quisiera dar las gracias personalmente a la Doctora Electa Arenal mi revisora honoraria, además de ser hija del pintor y profesora emerita del departamento de Literatura Hispánica y Luso-Brasileña de la Universidad de la Ciudad de Nueva York por dedicarle tiempo a la revisión de mi manuscrito y por sus sugerencias al mismo. Así como también a la señora Julie Arenal, hija del pintor por su entusiasmo y disposición para compartir conmigo algunas de sus anécdotas personales.

Deseo expresar mi gratitud al maestro Gilberto Aceves Navarro por concederme parte de su tiempo y recuerdos al hablarme de sus experiencias con Luis Arenal en el mural de Chilpancingo. También desearía dar las gracias personalmente al Maestro Guillermo Monroy por el tiempo concedido para la entrevista y por sus anécdotas con Luis Arenal, en el trabajo que realizaron juntos en el Instituto Regional de Bellas Artes.

A las personas que me demostraron su apoyo incondicional que laboran en las siguientes instituciones como: la licenciada Patricia Gómez Maganda Directora General de Cultura de la representación del Estado de Guerrero en la Ciudad de México, y al Ingeniero Andrés Moedano por la disponibilidad que siempre tuvieron para proporcionarme la información necesaria para llevar a cabo la interpretación iconológica e iconográfica de los murales de Chilpancingo. A la antropóloga Alejandra Gómez Colorado, directora del Museo Regional del Estado de Guerrero, en Chilpancingo, por permitirme hacer el registro fotográfico de los murales de Luis Arenal que se encuentran en dicho recinto. A las licenciadas América Juárez y Mónica Montes jefes del Archivo Siqueiros, que me proporcionaron la información que existe en éste sobre Luis Arenal, además de algunas de las fotografías que aparecen en el texto.

También pude contar con el apoyo de amigos extraordinarios que me tendieron su mano en los momentos más difíciles del proceso como: Cecilia Lozano por esos fines de semana que parecían interminables en el diseño del formato de la tesis y por ser una amiga de verdad. Morayme Lazcano y Oscar Loperena por su disposición para tomar las excelentes fotografías que aparecen a lo largo del texto. A la primera por acompañarme amablemente a Chilpancingo y hacer el registro fotográfico de los murales de dicha ciudad, en su estado reciente. Y al segundo por su disposición para tomar las fotografías de la Cabeza de Juárez y por acompañarme a Cuernavaca y hacer el registro fotográfico de otras obras de Luis Arenal que aparecen también en el texto.

Agradezco el apoyo incondicional de mis padres, de mis hermanos Luis y Javier que han compartido conmigo todo y que sin ellos me hubiera sentido perdida. A mi hermana Paula mi cuñado Juan y a mi sobrino Juan Luis porque a veces se necesita ver lo que hay alrededor. A mi tía Conchita que en palabras es tan poco lo que puedo decir de lo mucho que te agradezco que seas mi tía y de que esté conmigo. Gracias a mi tío Mike que con su buena onda me hizo sentir que todo iba bien.

Desearía expresar de manera especial mi agradecimiento a la maestra Milagros Pichardo Hernández por su trabajo y ejemplo. A Luisa Domínguez por entender mis locuras. A Claudia Hernández por todos los momentos que compartimos juntas. A Jorge Cano, mi amigo de siempre y del alma por soportar los tramos difíciles del proceso y porque a pesar de todo está siempre cerca. A mi entrañable amiga la Dra. Ana Hernández que con sus palabras de aliento siempre me hace creer que puedo alcanzar el mundo y sin ellas no hubiera podido arribar a la meta. A mi amigo Carlitos por todas esas charlas que siempre terminan siendo divertidas. A Miss Esperancita que es una persona que siempre me ha sabido escuchar y por su cariño.

Desearía manifestar mi gratitud a mis amigas y amigos por su compañía y apoyo a lo largo de los años: Ana Hernández, Luisa Domínguez, Claudia Hernández, Cecilia Lozano, Mora Lazcano, Graciela Arenal, Esperanza Arellano y Enrique Magro, Alejandra Navarizo y Juan Guerra, Ana Escobar y Benito Tapia, Dolores Urrutia y Javier Escobar,

Ana Lía Mejía, Lorena Salazar, Olimpia Bañales, Tere Picaso, Esther Ramírez, Blanca Estela Galicia, Magda Alvarado, Jorge Cano, Isaías Palacios, Carlos Suárez, Carlos López, Horacio Ascencio, Gustavo Sánchez Palma, Elcker Trejo, Jorge Hernández, Carlos García. Y a todos mis alumnos, especialmente a la banda guarra del "52" generación 01-05: Oscar, Roberto "el abuelo", Octavio "Gustavio", Vicente "Chente", Cid y Jonathan. A alumnos tan extraordinarios como: Elcker, Mark, Alejandro, Rodrigo, Mariano, Claudia, Evelyn, José Manuel, Axel, Mirza, Berenice, Oliver y César, Rosemberg, Fanny, Ángeles, Yasmín, Louisa y a muchos más que se han perdido en el camino.

INDICE:

	Página
Introducción.....	1
I. El nacionalismo y el muralismo mexicano posrevolucionario.....	7
II. Los primeros años (1909-1930).....	16
2.1. Etapa formativa.....	21
III. Obra Mural y Gráfica en Estados Unidos (1930-1933).....	26
3.1. Obra mural colectiva con David Alfaro Siqueiros.....	26
3.2. Obra gráfica: "And we are millions", John Reed Club.....	36
IV. Su participación en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR (1933-1936).....	47
V. El Taller del 36, Nueva York, E.U.A. (1936-1937).....	56
5.1. Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory of Modern Techniques in Art.....	56
5.2. Mural "La América Tropical".....	57
5.3. La exposición de 1937.....	59
VI. El Taller de Gráfica Popular (1937-1967).....	71
6.1. Los portafolios colectivos:.....	76
6.1.1. "La España de Franco".....	76

INDICE:

	Página
Introducción.....	1
I. El nacionalismo y el muralismo mexicano posrevolucionario.....	7
II. Los primeros años (1909-1930).....	16
2.1. Etapa formativa.....	21
III. Obra Mural y Gráfica en Estados Unidos (1930-1933).....	26
3.1. Obra mural colectiva con David Alfaro Siqueiros.....	26
3.2. Obra gráfica: "And we are millions", John Reed Club.....	36
IV. Su participación en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR (1933-1936).....	47
V. El Taller del 36, Nueva York, E.U.A. (1936-1937).....	56
5.1. Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory of Modern Techniques in Art.....	56
5.2. Mural "La América Tropical".....	57
5.3. La exposición de 1937.....	59
VI. El Taller de Gráfica Popular (1937-1967).....	71
6.1. Los portafolios colectivos:.....	76
6.1.1. "La España de Franco".....	76

7.3.1. El edificio del Antiguo Palacio del Estado.....	124
7.3.2. Cien años de Historia del Estado de Guerrero.....	127
7.3.3. Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia.....	157
7.4. Murales destruidos en Acapulco: "Vicente Guerrero", "Toma del fuerte de San Diego por Morelos" y "Morelos y los Galeana en la toma del puerto de Acapulco".....	175
7.5. La fundación del Instituto Regional de Bellas Artes.....	181
VIII. Su labor en la Ciudad de México. (1955-1972).....	183
8.1. Trabajo colectivo: La Universidad al pueblo, el pueblo a la Universidad.....	183
8.2. El Polyforum Cultural Siqueiros.....	184
8.3. Patricios y Patricidas.....	191
IX. Monumento a Don Benito Juárez (La cabeza de Juárez 1972-1976).....	194
9.1. Centro de Arte Realista, segunda época.....	208
X. Los últimos años: (1977-1985).....	210
10.1. El Taller Siqueiros.....	210
Conclusiones:.....	216
Apéndice I.....	223
Apéndice II.....	231

Apéndice III.....	237
Fuentes Consultadas:.....	248
Documentos de archivo.....	248
Hemerografía.....	250
Bibliografía.....	258
Entrevistas.....	265
Páginas web.....	266

Introducción:

La figura de Luis Arenal como pintor muralista y de pequeño formato, así como grabador, lo distingue como uno de los protagonistas principales de la plástica del siglo XX. Sus aportaciones teóricas e innovaciones técnicas, formales y conceptuales han abierto brecha a las generaciones futuras. Las propias circunstancias que rodearon su vida, invitan a estudiar al personaje bajo nuevos enfoques metodológicos, ya que se distinguió por participar frecuentemente en proyectos colectivos, a lo largo de sus etapas creativas, sin dejar de lado su obra individual.

Por ello, la idea principal de la presente investigación radica en reivindicar el trabajo muchas veces anónimo de los artistas colectivos y desde luego conocer la labor de Arenal en este ámbito, para eso considero

que, se debe partir de la definición de obra colectiva y de las ideas estéticas del propio autor, su visión creativa y la opinión que le merecía el trabajo colectivo.

La obra colectiva es aquella en la que intervienen para su realización más de dos artistas y generalmente es de tipo monumental.

Luis Arenal pensaba así de la creación artística:

Toda actividad humana es susceptible de convertirse en una obra de arte, cuando reúna un conjunto de conocimientos técnicos que por su importancia o excelencia de su perfección haya creado ciertas formas típicas, que produzcan una sensación que tenga un valor estético. Junto a estas actividades técnicas, se va desarrollando el sentimiento de la forma...el sentido de la forma nos la da la técnica. La experiencia técnica, nos da la materia y las herramientas de trabajo... El uso de nuevos

materiales genera una nueva técnica, que a su vez generan nuevas formas.¹

Las ideas estéticas de Luis Arenal insistían en la funcionalidad que el arte debía de tener con respecto a la sociedad, que es en realidad quien disfruta o rechaza la obra, muchas de sus ideas estuvieron basadas en su experiencia en los diferentes murales que realizó junto con David Alfaro Siqueiros y de acuerdo a las necesidades de las obras mismas, como se planteó en “Cómo se pinta un mural”:

Una consecuencia de la función social del mural, de la técnica material que exige una obra mural moderna entendiéndose por técnica material tanto herramientas como materiales, principios y métodos científicos de composición perspectiva. Y cuando decimos que debe de ser consecuencia de su función social, indicamos que no será sólo producto del artista creador como del equipo creador, sino también y de una

¹ Luis Arenal, “La creación artística”, en suplemento de Bellas Artes, Lunes 14 de mayo de 1956, s.p.

manera determinante, de su correspondiente audiencia o público.²

Tanto Arenal como Siqueiros partían de una misma premisa -debido a que sus ideas eran similares y realizaron desde 1932 trabajo colectivo- en el que se tenía que tomar en cuenta el material, la técnica, la composición, la perspectiva, al individuo creador, al espectador y la época. En ese sentido podemos ubicar e identificar las influencias de determinadas corrientes y artistas en la obra de Luis Arenal. Cabe señalar que el artista que más lo influyó fue Siqueiros, como lo veremos más adelante; sin embargo como Arenal lo mencionaba en una entrevista hacia 1975, cuando le preguntaron:

Se ha dicho que como artista te sacrificaste por Siqueiros...

² David Alfaro Siqueiros, Cómo se pinta un mural, México, Taller Siqueiros Cuernavaca, 1979, p.135-136.

-Creo que sí. Abandoné mi obra por estar con él, pero esto no lo entiende mucha gente. Con él tuve una nueva experiencia de progreso, aprendí mucho. Me enseñó que el arte debe de tener un sentido social, humano, que debe de estar hecho para el pueblo, que no se puede estacionar.³

Luis Arenal refiriéndose a la influencia de Siqueiros en su obra decía: "El me influyó no en el sentido de copiarlo, sino con sus ideas, con su forma de ver el arte. Fui el ayudante suyo que permaneció a su lado más tiempo".⁴ Esta influencia cobra vida en el momento de pintar, pues los métodos utilizados por él son los mismos que los de Siqueiros, así como las técnicas; en el apartado dedicado a los murales de Chilpancingo profundizaremos en el tema.

³ Juan Baigts, "Luis Arenal", Los omnis, domingo 5 de enero de 1975, p.12.

⁴ Idem.

Se demostrará que Luis Arenal más que abandonar su obra lo que dejó de lado fue la vanidad del artista, ya que siendo un artista tan completo, no le gustaba ser protagonista. Según su tercera esposa Graciela Castro⁵, esto se debía a su personalidad, a él no le gustaba hacer alarde de su trabajo, era una persona callada y humilde, incluso no le agradaba tomarse fotografías junto a sus obras o en las que participaba con Siqueiros.

Para entender el sentido del texto y de la obra de Luis Arenal propongo una división muy simple de las obras colectivas para aclarar la participación que tuvo Arenal a lo largo de su vida creativa:

a) Obras colectivas de grupo

⁵ Graciela Castro viuda de Arenal, Entrevista con Graciela Castro, entrevista grabada y transcrita por Carmen Martínez Toriz, 5 de abril de 2003, Cuernavaca Morelos.

b) Obras colectivas de autor

Ya que para Arenal y Siqueiros el planteamiento de la colectividad se desprendía de la integración de la pintura, escultura y arquitectura, como se había hecho en épocas anteriores. Siqueiros decía:

En todos los períodos florecientes del arte, a través de la historia entera de las sociedades, la plástica fue INTEGRAL. Lo fue en China, en Egipto, en Grecia, en Roma, en la Edad Media Cristiana, en el mundo árabe, en el pre-Renacimiento, en el Renacimiento, en la India, en América pre-hispánica y aún en la América Colonial. Fue para decirlo con mayor claridad, una expresión plástica simultánea de arquitectura, escultura, pintura, policromía, etc., PLÁSTICA UNITARIA... Tal unidad plástica se debió, fundamentalmente, a su funcionalidad igualmente integral: funcionalidad por apego a las particularidades climatológicas, a las características del subsuelo y del suelo, a la técnica, a los materiales, a las herramientas, específica e históricamente correspondientes. Y así mismo por apego, como objetivo final, fue

fiel al cometido social-estético de su época.⁶

a) *Las obras colectivas de grupo* es una categoría que podríamos considerar redundante ya que colectivo y grupo son sinónimos pero en el arte son aquellas que surgen con un objetivo u objetivos comunes sin un director específico de las obras. Un segundo caso de este tipo de obras se da cuando se reúnen diferentes personalidades dentro de un mismo proyecto –de manera ocasional- sin concretar una permanencia de grupo, el cual sólo subsiste hasta la conclusión de la obra, como fue el caso del mural *Cuauhtémoc contra el mito*, realizado por Siqueiros y Luis Arenal.

⁶ Cómo se pinta un mural...Op.cit., p.11.

b) *Las obras colectivas de autor* es la categoría más compleja, ya que podría resultar una contradicción, puesto que se destaca al individuo que dirige la obra por encima del equipo, ya que es un pintor – director- quien propone el proyecto debido a su prestigio y trayectoria. El artista que colabora junto al director de la misma, une esfuerzos tanto con su personalidad como con su trabajo en la concepción y realización del proyecto. Como fueron los murales de Chilpancingo que dirigió Arenal.

Para mí, es importante señalar que la obra de Arenal se desarrolló en esos dos ámbitos ya que principalmente fue un artista que trabajó preferentemente en colectividad, en su obra mural. Sin embargo no hay que olvidarnos de su trabajo fuera de los colectivos, ya que éste fue el primer paso que dio

para introducirse en la obra colectiva; como fue su obra de pequeño formato, en pintura o grabado.

Otros de los elementos importantes para el estudio de la obra de Luis Arenal son: el desarrollo de su vida y de su ideología, dentro del período histórico que le tocó vivir: la posrevolución en el ámbito nacional. Sin dejar de ocuparse de la escena internacional: el período entre guerras y el desarrollo del fascismo, al cual combatió en su momento, a través de su obra gráfica preferentemente.

La presentación del material se ha organizado de manera lineal. Este método ha permitido analizar la obra de Luis Arenal (1930-1980) a través de diversos géneros en los que incursionó, resaltando: la evolución técnica, formal y conceptual; el mensaje que va

construyendo a lo largo de su producción artística; los cambios o permanencias que va sufriendo en el campo ideológico, tanto en sus proyectos colectivos como individuales.

El material está distribuido en diez capítulos que comprenden: la etapa formativa de Luis Arenal en México; la obra mural y gráfica que realizó en Estados Unidos, entre los años 1930-1933; su participación en la Liga de escritores y Artistas Revolucionarios; LEAR (1933-1936); el retorno a Estados Unidos y su participación en el Taller del 36, (1936-1937); la obra gráfica en el Taller de Gráfica Popular (1937-1967); los murales en el estado de Guerrero (1948-1955); su colaboración con Siqueiros en el mural "*La Universidad al pueblo, el pueblo a la Universidad*" y en el *Polyforum Cultural Siqueiros*; para finalizar con el controvertido

Monumento a Don Benito Juárez (1972-1976); hasta su muerte en 1985.

Las fuentes utilizadas en su mayoría son de primera mano, ya que el Archivo Luis Arenal está muy completo y en él se pueden encontrar publicaciones realizadas por el autor, artículos periodísticos, fotografías, bocetos, obras, etc.

Así, pues, demos paso al texto: *Del individualismo a la colectividad en la obra de Luis Arenal Bastar*.

I. El Nacionalismo y el Muralismo Mexicano posrevolucionario.

Durante el siglo XVIII se dio en México un movimiento iniciado por los criollos que consistió en valorar el elemento indígena como lo propio. Este movimiento se le ha llamado "criollismo o nacionalismo criollo" y en él encontramos la génesis del nacionalismo en México⁷.

⁷ David Brading, Los orígenes del nacionalismo mexicano, México, Era, 1996, p.15. Según David Brading "el patriotismo criollo" estuvo basado en: "la exaltación del pasado azteca, la denigración de la conquista, el resentimiento xenofóbico contra los gachupines y la devoción por la Guadalupeana... los descendientes de los conquistadores y los hijos de los posteriores inmigrantes crearon una conciencia característicamente mexicana basada en gran medida en el repudio a sus orígenes españoles y alimentada por la identificación del pasado indígena". Brading también señala que no se sabe con certeza "las etapas a través de las cuales los españoles americanos fueron tomando conciencia de sí mismos como americanos" y que la población mexicana estaba constituida por diferentes etnias y clases sociales, las cuales estaban vinculadas mediante el catolicismo y no por una conciencia de nacionalidad. A este respecto años antes Gabriel Méndez Plancarte señalaba: "hablan de "los españoles como quien habla de extranjeros, no de compatriotas. Pero tampoco se sienten indios ni sueñan con un imposible retorno al imperio azteca. No son españoles; no son aztecas: ¿qué son entonces y cuál es su patria? Son y quieren ser mexicanos: nada más y nada menos. Gabriel Méndez Plancarte, Humanistas del siglo XVIII, México, UNAM, 1979, p. IX.

A finales del siglo XIX, la producción artística de la academia de San Carlos, estuvo vinculada al proyecto nacionalista del régimen porfirista que consistió en revalorar el elemento indígena como lo propio, a la vez que de esta forma se vinculaban al exterior mostrando un país moderno, civilizado y vanguardista, ejemplos de ello son el Palacio de Bellas Artes y la pintura de carácter indigenista.

Por una parte la tendencia afrancesada, dio a los artistas la oportunidad de conectarse con las vanguardias europeas y al Estado la proyección de progreso y modernidad, por otra parte y contraponiéndose a ésta, la tendencia nacionalista que buscaba lo propio, las raíces de la expresión artística "y que para el régimen en el poder constituyó una forma de mostrar al país con una personalidad

distintiva, logrando la cohesión entre lo interno y lo externo”⁸. Estas dos tendencias aparentemente contrarias lograron en el Modernismo, superar la exclusividad afrancesada y darle una revalorización a lo prehispánico mediante la incorporación de la estética simbolista⁹, esta revaloración se encuentra en la figura del indio (Fig.1), la cual estuvo: “vinculada al proceso de expansión cultural de occidente y al propio desarrollo de México como nación independiente”¹⁰, se creía en esa época que lo mexicano era lo maya o lo

azteca, los artistas se dedicaron a copiar y no a crear debido a los métodos aprendidos en la Academia.¹¹



Fig.1. Saturnino Herrán, *Nuestros Dioses* 1914-1918. Proyecto inconcluso para el friso del Palacio de Bellas Artes, esta obra se le considera un prototipo del nacionalismo mexicano, los indios están representados de manera heroica sin mucho que ver con el arte prehispánico pero si con los aspectos académicos del simbolismo sobre todo en la concepción del cuerpo de los indios como figuras perfectas.

⁸ *Idem*, p.8.

⁹ El simbolismo surge en Francia en el último tercio del siglo XIX primero en la literatura y después en la pintura y consistía en: representar la realidad objetiva mediante símbolos, un objeto o una situación no tenían valor por sí mismos, pero eran un signo de algo diferente que había que sentir más que ver, para crear de este modo, una realidad superior, más significativa que la propia vida, era importante la experiencia emocional. *Enciclopedia Hispánica tomo 13*, Estados Unidos, Enciclopedia Británica Publishers Inc., 1991, p. 217.

¹⁰ Ida Rodríguez Prampolini, “La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico”, en Daniel Schávelzon, *La polémica del Arte nacional en México 1850-1910*, México, F.C.E., 1988, p.202.

¹¹ La utopía y la realidad... *Op.cit.*, p.8. Uno de los métodos era el Pillet el cual consistía en copiar de un crómo porque no se trabajaba con modelo en la clase de dibujo, la figura que aparecía en ella tal cual. José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, p.34. José Clemente Orozco en su autobiografía señalaba que el sistema Pillet era “algo peor que la copia de la estampa y el yeso”.

Para la celebración del centenario de la Independencia de México (1910), el régimen porfirista organizó una gran exposición de pintura española contemporánea "cuyos gastos fueron cubiertos por México"¹², entonces los artistas mexicanos protestaron ante la Secretaría de Instrucción y "El doctor Atl, en su calidad de líder, hizo entonces algunas negociaciones y como resultado de ellas se les favoreció con tres mil pesos para una exposición colectiva en la Academia".¹³

José Clemente Orozco narra en su autobiografía que La exposición fue todo un éxito y la aventura de los artistas de la época no quedó ahí:

Entusiasmados por el éxito, aceptamos la proposición del Doctor Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de "Centro Artístico", cuyo objeto

¹² Idem, p.30.

¹³ Idem.

exclusivo era conseguir del Gobierno, muros, en los edificios públicos, para pintar. ¡Al fin se realizaría nuestra ambición suprema! ... Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios. La gran exposición de pintura mexicana había tenido lugar en septiembre de 1910. Empezamos a hacer preparativos para la pintura mural en noviembre siguiente. El día 20 estallaba la revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos.¹⁴

La producción artística nacionalista a principios del siglo XX se vio truncada, debido a la Revolución Mexicana, sin embargo al término de la lucha armada y en la posrevolución, los postulados nacionalistas cobraron auge.

Durante la Revolución Mexicana lo más destacable fue la huelga realizada por los estudiantes en 1911 -año

¹⁴ Idem, p.31.

en que renuncia el presidente Díaz y que se exilia en Francia- esta huelga estalló debido a lo arcaico de los métodos de enseñanza y a la inconformidad existente en el plantel. En esta huelga los estudiantes exigían:

Reivindicaciones de carácter económico y político, material en prestaciones, la supresión de los métodos de enseñanza en pintura, escultura y grabado; el derecho a los estudiantes a recibir cuando menos una comida gratis a diario; el derecho a dormir en el edificio de las escuelas al aire libre; el derecho de recibir materiales de pintura, escultura y grabado gratuitamente¹⁵; también se exigía la nacionalización de los ferrocarriles.¹⁶

El resultado de la huelga fue la creación de la Escuela de Santa Anita, la primera al aire libre en 1913, ésta

¹⁵ La utopía y la realidad...*Op.cit.*, p.13.

¹⁶ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, México, Grijalbo, 1987, p. 63-64. Siqueiros en sus memorias menciona que la huelga estuvo impulsada por el movimiento revolucionario maderista ya que exigían la nacionalización de los ferrocarriles, lo que causó la risa general del país, porque ¿qué tenía que ver el arte con los ferrocarriles? Ida Rodríguez Prampolini, "Las artes visuales en México, 1910-1985", en *México 75 años de Revolución tomo IV Educación, cultura y comunicación 1*, México, FCE, 1988, p.308.La autora señala que el movimiento estudiantil "aprovechó el inicio de la lucha revolucionaria para exponer sus demandas y descontento".

se localizaba en el pueblo del mismo nombre y servía para guardar los materiales de pintura, comer algo al medio día, dormir por la noche y practicar la pintura ejecutada al aire libre, siguiendo las premisas de las vanguardias europeas.¹⁷

Los pintores de principios de siglo XX como Orozco, Rivera y Siqueiros, se encuentran ligados a las tradiciones estéticas del nacionalismo y obedecen como grupo social a la expresión humanista y democrática de la Revolución¹⁸, ya que son los herederos de la tendencia nacionalista que empezó a finales del siglo XIX, vivieron la etapa de transición del porfirismo a la Revolución y fueron los que dieron al país en la posrevolución la imagen de un México

¹⁷ Me llamaban... p.54-55. Siqueiros vivió en esa Escuela al escaparse de su casa.

¹⁸ Fausto Ramírez, "Vertientes Nacionalistas en el Modernismo", en *El Nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 1986, p.119.

reconstruido capaz de superar los obstáculos que se presentaron.

La génesis de esta revolución artística hinca sus raíces en la respuesta del positivismo imperante durante el porfiriismo. Frente a la hegemonía de la ciencia positiva surgen nuevas tendencias de pensamiento en una nueva generación de humanistas quienes basan su movimiento en la “espiritualidad”; pensamiento que fue difundido en revistas de la época como: *La Revista Moderna* (1898-1903) y *Savia Moderna* (1906) en las que se recogen las premisas del romanticismo, del simbolismo y del modernismo. Este movimiento literario culminará con la integración de una *Sociedad de Conferencias*, que más tarde congregó a los

miembros del *Ateneo de la Juventud*, siendo miembro distinguido el propio José Vasconcelos.¹⁹

En la etapa de la posrevolución, la creación de la Escuela Mexicana de Pintura (muralismo) se debió a dos factores importantes: la estabilidad política y la presencia de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública durante el Gobierno de Álvaro Obregón, él cual promovió nuevos proyectos artísticos.

La Escuela Mexicana de Pintura, estuvo ligada ideológicamente al nacionalismo, el cual Vasconcelos para esta época había definido a través de su teoría de la raza cósmica, ésta consistió en la unión de las

¹⁹ Ida Rodríguez Prampolini, *Las artes visuales...*p.310.

diferentes razas que conformaban el Nuevo Mundo como: la blanca, la india, la negra y la amarilla²⁰.

La razón que Vasconcelos tenía para apoyar el muralismo según Carlos Monsivais era: "localizar en que consiste o puede consistir el país revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración. Para él hay que armar y defender estéticamente a la nación".²¹

Vasconcelos lanzó al muralismo a una tarea difícil y educativa que reflejara el credo humanista y los hechos de la Revolución, que transmitiera la teoría de la raza cósmica, y para alcanzar su ideario fue necesario

²⁰ José Vasconcelos, "El desastre", en Memorias vol.II, México, F.C.E., 1982, p.44.

²¹ Carlos Monsivais, "Notas sobre cultura mexicana", en Historia General de México vol.II, México, Colegio de México, 1987, p. 1421.

reforzar la entidad nacional y ésta no se sustentó ni en lo indígena ni en lo europeo, sino en lo mestizo²².

En busca de este ideario nacionalista, la obra que los pintores muralistas quisieron plasmar la iniciaron en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria (San Ildefonso), sin embargo a pesar de sus amplios conocimientos sobre pintura desconocían el proceso del fraguado de la pintura al fresco, pero un día llegó Rivera gritando a la preparatoria: "La solución está en que encontremos la obra de Cenino Cenini", la búsqueda fue intensa y agotadora, pero no la encontraron, entonces tenían que ir a buscarlo a Italia, y el nacionalista de Vasconcelos, categóricamente les dijo: "en la Secretaría de Educación Pública no había

²² José Vasconcelos, "El pensamiento iberoamericano", en Ideas en torno de Latinoamérica, México, UNAM, 1986, p. 328-335.

presupuesto para viajeitos tan demostrativos de complejo de inferioridad que estaban imaginando”²³.

Para Roger Bartra la obsesión de Vasconcelos consistió en “encontrar la verdadera personalidad del mexicano, descubrir su espíritu auténtico”, para lo cual la escuela muralista contribuyó a la búsqueda del verdadero yo del mexicano, sumergido en la melancolía²⁴.

No se puede negar que el muralismo estuvo íntimamente ligado a la nueva estructura que se dio después de la Revolución, ya que el movimiento

²³ Me llamaban el coronelazo...*Op.cit.*, p.187, y Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, ESPASA-CALPE, 1976, p.12. Samuel Ramos al respecto del tema decía que el mexicano padecía un complejo de inferioridad, cuando la desproporción entre lo que quería hacer y podía hacer era muy extrapolado, por lo que se sentía fracasado, se mostraba pesimista, se sentía incapaz, y desinflado de sí mismo, germinando en su ánimo el sentimiento de inferioridad. “La desvalorización del sujeto en contra suya es absoluta, cuando de hecho su inferioridad es relativa. Este sentimiento es el efecto de la inadaptación de sus verdaderos recursos a los fines que propone realizar. La única salida que se le ofrece es alcanzar el terreno de la realidad y refugiarse en la ficción”.

²⁴ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987, p.128.

muralista se caracterizó por tres factores importantes: lo nacional, lo popular y lo revolucionario. Estos elementos se pueden observar en los murales primigenios, cuyo mecenazgo fue del Estado mexicano.

Como ya se dijo en líneas precedentes, la época de oro del muralismo mexicano fue la posrevolucionaria, donde destacaron: Orozco, Rivera y Siqueiros, considerados posteriormente como los tres grandes de la pintura mural en México. Para Orozco, el muralismo “liquidó toda una época de bohemia embrutecedora”; Rivera tenía “la ambición de reflejar la expresión esencial auténtica de la tierra, que su obra fuera el espejo social de México”²⁵; Siqueiros veía que el

²⁵ Notas sobre cultura...*Op.cit.*, p. 1422-1423.

muralismo "no era una anécdota histórica, sino un hecho metahistórico que adelantaba el porvenir"²⁶.

En 1921, se realizó el primer mural dentro de los preceptos del muralismo revolucionario, con *El árbol de la vida* ejecutado por Roberto Montenegro, en el colegio de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México; *La creación* (1922) de Diego Rivera, en el anfiteatro Simón Bolívar; los muros decorados de la antigua Escuela Nacional Preparatoria, dan cuenta del interés político y artístico por difundir la retórica nacionalista, marcando un hito en la plástica mexicana, a cargo de un grupo distinguido de maestros: José Clemente Orozco, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, entre otros. También

Siqueiros participó en este magno proyecto mural con la obra *Entierro de un obrero*, en el patio chico de la Preparatoria, resaltando en la composición la hoz y el martillo como símbolo de su ideología socialista.²⁷

En esta época fue común a los artistas muralistas representar al campesino y al obrero como un reflejo de la realidad que acontecía en la política nacional:

En la concepción del muralismo la balanza histórica se inclina por la reivindicación obrera más que por el hombre de la tierra. La corriente de salvación hispanista, intentada en las dos primeras décadas del siglo, cede ante el empuje con el que es recobrado el mundo prehispánico. Para los muralistas, el indio es actor de revoluciones, aparece como explotado, como reivindicador, como héroe anónimo, como triunfador, en el marco de la lucha de pobres contra ricos, de víctimas contra verdugos.²⁸

²⁶ Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes 1910-1970", en Historia General de México vol.II, Op.cit. , p.1367.

²⁷ Ida Rodríguez Prampolini, Las artes visuales...p.315.

²⁸ Idem, p.318.

Los muralistas creían que la clase libertadora sería la obrera y en exaltación a la figura del obrero se fundó en 1923 el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, del cual Siqueiros fue nombrado Secretario General y redactó el MANIFIESTO, que fue firmado por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero y otros –los artistas adscritos al sindicato en su mayoría eran miembros del Partido Comunista Mexicano- en el que se declaraba:

El arte del pueblo de México es manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas... Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe de desaparecer porque contribuye a pervertir, el gusto de nuestra raza²⁹.

Amigo y maestro de Arenal, Siqueiros encabezó una revolución no sólo a nivel conceptual, ya que fue infatigable promotor de innovaciones técnicas, que trasgredieron los métodos tradicionales con el fin de lograr la comunicación más clara y contundente a las mayorías. En este afán de búsqueda se inscribe el interés por la integración plástica entre la arquitectura, la escultura y la pintura: el Polyforum será su obra magistral en la que ensaya la suma de su capacidad creadora. Todas estas enseñanzas plásticas las asimiló y enriqueció Luis Arenal Bastar, al que estudiaremos más adelante.

²⁹ David Alfaro Siqueiros, "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores", en Rafael Carrillo Azpeitia, Siqueiros, México, Sepsetentas, 1974, p.30.

II. Los primeros años (1909-1932)

Pocos son los datos biográficos existentes acerca de los primeros años de Luis Arenal, sin embargo sabemos que su padre era Leopoldo Arenal Banuet, originario de Aguascalientes, y que su madre fue Electa Basta (Fig.2), oriunda de Tabasco, Estado donde él nació un 2 de enero de 1909²⁹ en Teapa, siendo el mayor de cuatro hermanos.



Fig.2. Electa Basta y Leopoldo Arenal. Fotografía no identificado mayo de 1906. Cortesía Archivo Siqueiros.

²⁹ Según su hija Electa Arenal, es probable que la fecha de nacimiento de Luis Arenal fuera en el año de 1907, porque cuando ella nació en 1937 le decían que su padre tenía 30 años. Además de que también del lugar de nacimiento hay dudas, ya que según la versión de la propia hija, Luis Arenal afirmaba ser oriundo de Tabasco, como lo fue su madre.

La infancia de Luis Arenal (Fig.3), transcurrió durante los años de las luchas sociales de la Revolución Mexicana. Su padre al enterarse de la muerte del presidente Madero se enlistó en las filas del General Pánfilo Natera para combatir al huertismo. Para tal efecto participó con su división en la toma de Zacatecas³⁰ en la cual desafortunadamente perdió la vida, asesinado por el ejército al servicio del General Victoriano Huerta. La noticia fue confirmada a la familia con una tarjeta y una fotografía que registraba “una veintena de cadáveres” el primero era el de su papá. El texto decía lo siguiente: “Leopoldo Arenal muerto con sus secuaces, 3 de julio de 1913, Nochistlán, Zacatecas”.³¹ Este trágico evento obligó a

³⁰ El episodio de la toma de Zacatecas fue crucial para derrocar al usurpador Victoriano Huerta.

³¹ Angélica Arenal de Siqueiros, Páginas sueltas con Siqueiros, México, Grijalbo, 1983, p.86.

la familia Arenal Bastar a cambiar de residencia en diferentes ocasiones.



Fig.3. Luis y Angélica Arenal. Fotógrafo: H. Schlattman diciembre de 1914. Cortesía Archivo Siqueiros.

Tras el triunfo de los revolucionarios y ante la falta de la figura paterna, Doña Electa, su madre, afrontó la responsabilidad familiar con la pensión que le fue asignada por la muerte de su esposo, además de los ingresos que recibía como maestra normalista. Posteriormente en México y en Estados Unidos fue

inspectora de escuelas, directora en dos ocasiones de un asilo de niños huérfanos, ocupó altos puestos en las correccionales de mujeres, también se desempeñó como inspectora de alimentos y en otras actividades en la cárcel de Lecumberri.

Luis y sus hermanos Angélica, Leopoldo y Bertha, (Fig.4) estudiaron en escuelas privadas (no importando el costo de éstas), Luis estudió hasta los trece años en una escuela Parroquial, hasta que fue expulsado por ocuparse de la literatura de ficción y descuidar el estudio de los textos religiosos.³²

³² Luis Arenal, documento Inédito en inglés, sin fecha, Archivo Luis Arenal.



Fig. 4. Los hermanos Angélica, Luis, Leopoldo y Bertha con su madre Electa Bastar. Fotografía no identificada, sin fecha. Cortesía Archivo Siqueiros.

En 1923, Doña Electa decidió, por cuestiones laborales trasladarse con sus hijos a los Estados Unidos, estableciéndose en la Ciudad de los Ángeles. Allí realizó investigaciones sobre pedagogía en centros educativos y en instituciones penales. En esa ciudad, Luis trabajó en una compañía petrolera.³³

Para 1926, la familia Arenal regresó a la Ciudad de México, donde Luis terminó su instrucción en la Escuela Nacional Preparatoria y al año siguiente asistió

³³ *Idem.*

por cuatro meses a la Escuela Nacional de Bellas Artes, (antes Academia de San Carlos).

Sin embargo, su madre pensando en un método de estudio más consistente para Luis lo envió a estudiar a Tucson, donde ingresó en 1928 a la Universidad de Arizona³⁴, ahí inició un curso de arquitectura y para mantenerse lavó platos y ventanas en restaurantes.

Muy probablemente en esta etapa de la vida de Luis Arenal, sean las obras que realizó con temas mexicanos (Fig.5, 6, 7, 8), donde muestra una clara influencia de los exvotos (ya que hay que recordar que tuvo una formación religiosa y debió de haber tenido contacto con este tipo de expresión popular) creando

³⁴ *Idem* y Orlando Suárez, *Inventario de Muralismo Mexicano*, México, UNAM, 1972, p.68. En las fuentes no se especifica que clase de curso es el que estudiaba.

composiciones en las cuales le da un peso importante a la arquitectura, donde la figura humana es secundaria en algunos casos. Con estas obras Arenal muestra la importancia de la historia de su país, son obras que denotan un estilo autodidacta ya que al inspirarse en los exvotos que realizaba la gente del pueblo la técnica es poco académica, y con la práctica poco a poco fue evolucionando hasta llegar a dominar en su obra de pequeño formato, la línea expresionista.

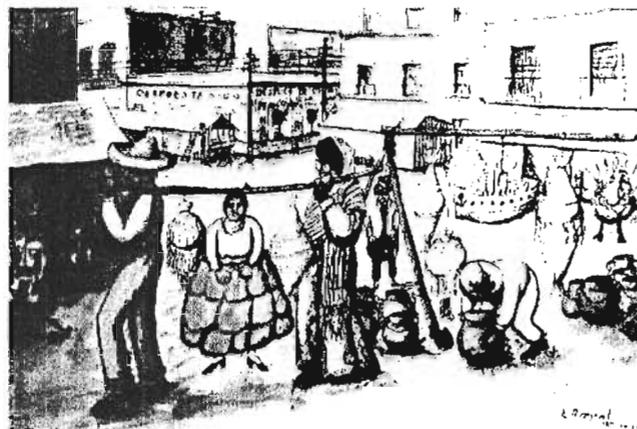


Fig.5. Luis Arenal, *El mercado de 1930*. Óleo sobre tela. Es una composición armónica donde el ritmo está señalado por los personajes centrales cargados hacia el plano izquierdo, ellos son: un hombre y una mujer del pueblo de México que cargan sobre sus hombros una delgada viga de donde cuelgan sus productos, en este caso son piñatas. Una de ellas tiene la forma de una niña ataviada con una falda hecha en forma de pétalos de flor de donde cuelgan sus pies. Es un cuadro donde resuelve de manera magistral la perspectiva, marcada por la estructura de los edificios del fondo, el que se encuentra en la parte alta del plano derecho tiene un letrero en el cual se lee: "Después te digo". ¿Qué era lo que nos diría después Arenal? Tal vez nada y sólo fue una expresión lúdica del momento. Cabe señalar que, este cuadro formó parte de la exposición individual del autor, en 1937.



Fig. 6. Luis Arenal *Mujer con caja de niño muerto* de 1930. Óleo sobre tela. En esta obra Arenal utiliza como fondo un paisaje desolado, donde las líneas paralelas que se desprenden del lado inferior izquierdo de la composición trazan el camino. En él se aprecia a una mujer campesina de espaldas, que lleva sobre su cabeza el ataúd de su pequeño hijo. Los tonos empleados en esta obra son a base de azules para intensificar la tristeza que provoca la muerte. Este cuadro en la actualidad pertenece a la colección del Museo de Arte de Santa Bárbara California. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig. 7. Luis Arenal *La procesión* Ca. 1930. Es una obra en la cual se muestra nuevamente la influencia de los temas populares mexicanos. El tratamiento de las bancas es a base de líneas tenues al igual que la Iglesia de donde sale la procesión, encabezada por un hombre y una mujer mexicanos, llevan entre sus manos unos cirios prendidos. Representa un tema costumbrista de México, basado en las fiestas de los santos patronos de las Iglesias en las que se llevan a cabo procesiones en su honor, según el día de su santoral. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.8. Luis Arenal *Viva la Independencia*, Ca. 1930, litografía a color. Representa con línea caricaturesca al pueblo disperso entre el caos de la guerra. En el plano inferior derecho hay unas mujeres recibiendo de un hombre mercancía que roba de los "Ultramarinos" La arquitectura de nuevo está presente en la composición y la profundidad está determinada por la representación en menor tamaño de los personajes del fondo. El grabado fue publicado en el mes de septiembre de 1938, en los calendarios realizados dentro del TGP. Cortesía Archivo Luis Arenal.

2.1. Etapa formativa:

Luis Arenal llegó a los Estados Unidos en la década de los años treinta, cuando todavía el país padecía la crisis del crack del 29, y a pesar de que su economía se había fortalecido tras participar en la Primera Guerra Mundial. El presidente Hoover propuso a los empresarios no acortar los salarios, práctica común en tiempos de crisis, sin embargo este experimento de "nobles motivos" que estuvo dirigido a transformar al país, se convirtió en una "cínica farsa" ya que la producción disminuyó, aumentó el desempleo y los salarios fueron recortados.³⁶

Dentro de este contexto y después de cambiar de residencia de Tucson a la ciudad de Los Ángeles,

³⁶ Marcus Cunliffe, "Reinterpretación de un pasado elusivo" en *Los Estados Unidos*, México, Biblioteca Universal de Time-Life, 1971, p.36. Y Ricardo Torres Gaytán, *Un siglo de devaluaciones del peso mexicano*, México, Siglo XXI, 1982, p.207.

California, Luis Arenal se dedicó a la pintura, dejando de lado sus estudios de arquitectura, nos dice:

A partir de 1930, en los Ángeles California... me dediqué por completo a la pintura. En 1931 hice mi primera exposición individual en la Galería del "Plaza Art Center" y posteriormente expuse en poblaciones cercanas a Los Ángeles. En 1932 expuse en San Francisco, California³⁷...y trabajé como ayudante del pintor David Alfaro Siqueiros, en tres decoraciones murales: en la Chouinard School of Art³⁸, en el Plaza Art Center (pintura al fresco de proporciones monumentales) y en la casa del Sr. Murphy en Santa Mónica California.³⁹

Las otras poblaciones donde Arenal expuso su obra⁴⁰ fueron Laguna Beach, Redlands y San Bernardino. En algunos casos fue arrestado por la policía, ya que las exposiciones se hacían en espacios públicos, como calles y parques, y los temas de las pinturas expuestos

eran de crítica social: en contra del racismo, la explotación del hombre por el hombre y la guerra.

Aunque no se tiene la certeza sobre las obras que fueron presentadas en estas exposiciones, nos referiremos a aquellas fechadas entre los años treinta,⁴¹ para dar continuidad a la evolución de la técnica de Arenal. La obra "Sin título", fechada en 1930 (Fig.9), de técnica mixta, emplea una composición regida por dos planos; el primero está señalado con una línea perpendicular, en este espacio representa un barco que se balancea en las aguas cercanas a la costa debido a la presencia de algunas rocas, expidiendo humo por sus chimeneas. En el

³⁷ No existe mayor información al respecto.

³⁸ The Calendar, 1º de abril de 1932, El Universal, 17 de Agosto de 1932.

³⁹ Idem.

⁴⁰ En esta época la temática de Luis Arenal se había definido hacia el ala revolucionaria.

⁴¹ La identificación de las obras de Arenal ha sido una labor de su viuda Graciela Castro para completar lo que es su catálogo y lo ha realizado mediante la firma; además de consultar publicaciones en diferentes medios donde se menciona su autoría, o en el mejor de los casos las obras forman parte de la colección de algún familiar.

segundo plano, dibujado a línea, muestra simultáneamente el perfil de una ciudad donde se distinguen los rascacielos característicos de la modernidad. El empleo del claroscuro se ve en el mar, donde además de la figura central se reproduce la imagen de pequeños barcos que marcan los planos y dan profundidad a la obra.

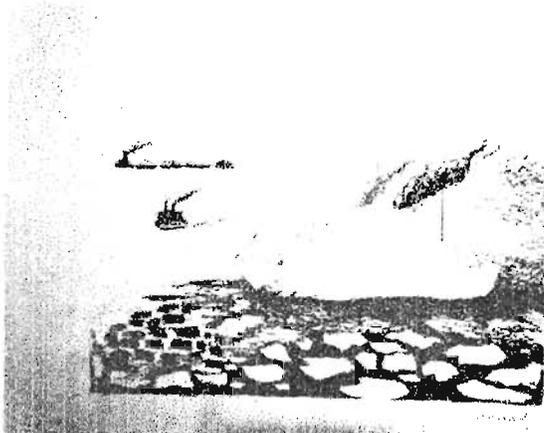


Fig.9. Luis Arenal *Sin título*, de 1930. Técnica mixta. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En este dibujo, Arenal muestra su necesidad de expresar el impacto que causó en él, el hecho de ver una ciudad en expansión, en un extremo del cuadro aparece la ciudad como símbolo de modernidad y un barco solitario que se tambalea en el agua, la representación en este sentido es una metáfora posiblemente autobiográfica, al impactarle tanto en su persona como en su obra la experiencia estadounidense.

La obra "Sin título" muestra una marcada influencia expresionista, por el tema y la técnica, ya que podemos ver una similitud con dos de las obras de Ernst Ludwig Kirchner *Veleros junto al Elba* (Fig.10) y *Bahía con velero y bote*. (Fig.11) Y con dos trabajos de Emil Nolde *Barco de vapor* (Fig.12) y *Vapor pesquero*

(Fig.13), realizadas veinte años antes de la obra de Arenal.



Fig.10. Ernest Ludwig Kirchner, *Veleros junto al Elba* (segelboote an der Elbe) de 1910. Xilografía en tres capas (negro, azul y verde).



Fig.11. Ernest Ludwig Kirchner, *Bahía con velero y botes* (buche mit segelschiff und booten) sin fecha, dibujo.

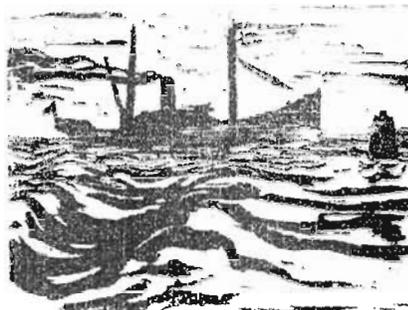


Fig.12. Emil Nolde, *Barco de vapor* (dampfer) de 1910. Aguafuerte.



Fig.13. Emil Nolde, *Vapor pesquero* (fischdamper) de 1910. Xilografía.

Luis Arenal no sólo se sintió influenciado por la obra de Kirchner y Nolde, sino por otros artistas expresionistas

del grupo " Die Brücke"⁴² (El Puente) y que en obras posteriores muestra claramente las características típicas de este grupo, como era la deformación de los cuerpos y el uso del color como vehículo para expresar los sentimientos, además de hacer la mayoría de sus impresiones en madera como el grupo "Die Brücke", la madera ofrecía a los artistas expresionistas un medio formal para realizar sus imágenes. Para los artistas de "Die Brücke" el trabajo en madera les proporcionaba una "experiencia sensual y táctil de labrar el bloque de madera con cuchillo y gubia, de excavar violentamente

⁴² Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza editorial, 2001, p.90. Véase también a Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, España, Alianza editorial, 1989. El expresionismo alemán tuvo dos líneas de manifestación marcadas estilísticamente por la técnica y la forma de representación una de éstas fue "Die Brücke", el cual fue fundado por Kirchner en 1905, las características expresionistas de "Die Brücke" son: la utilización del grabado en madera y del color como medio de expresión, la deformación de los cuerpos y el tratamiento caricaturesco de las figuras humanas. Por otro lado los artistas expresionistas alemanes agrupados en "Der Blaue Reiter", encabezados por Kandisky y Marc, proponían una forma de expresión diferente en la cual la obra de arte debería de "hacer vibrar la secreta esencia de la realidad en el alma, actuando sobre ella con la pura y misteriosa fuerza del color liberado de la figuración naturalista", creando así una línea de expresión no figurativa o abstracta dentro del expresionismo.

su superficie, de hacer muescas o hacer saltar astillas, de formarlas plásticamente y otorgarle cualidades escultóricas".⁴³

En este sentido Arenal encontró en los trabajos de "Die Brücke" las respuestas estilísticas que buscaba para crear su obra. La influencia de las vanguardias en la obra de Luis Arenal probablemente fue a través de su incursión en los círculos artísticos de los Estados Unidos, además de las obras vanguardistas europeas que llegaban a ese país y la amplia difusión impresa en revistas y catálogos artísticos.

⁴³ Hans-Michel Herzog, "El redescubrimiento de un medio estilístico: El grabado del "Brücke", en *Expresionismo alemán*, España, Centro Atlántico de arte moderno, 1995, p.16.

III. Obra Mural y Gráfica en E.U.A (1932-1933)

3.1. Obra mural colectiva con David Alfaro Siqueiros.

El encuentro de Luis Arenal con Siqueiros estuvo íntimamente vinculado al período histórico del México posrevolucionario. El presidente Calles una vez que cumplió con su periodo presidencial, reconoció que, si bien logró la consolidación política en el país, no logró garantizar la continuidad de su proyecto nacional, aún con la formación de PNR (Partido Nacional Revolucionario), instituido en 1929. Esta plataforma ayudó sin duda al fortalecimiento y hegemonía de “la familia revolucionaria” en el poder. A este diseño de la nación mexicana se suman los gobiernos conocidos como del maximato, (Emilio Portes Gil 1928-1932, Pascual Ortiz Rubio 1932-1934 y Abelardo L. Rodríguez

1934-1936) cuyos titulares se sumaron de manera fiel al mandato callista. El maximato, representó pues, el esfuerzo unificador de los diversos sectores revolucionarios y sociales, con el fin de fortalecer las tareas del Estado en el ámbito económico político y social.

En el campo del arte la década de los treinta se caracterizó por un gran auge en la producción de la pintura mural, así como de la gráfica. Los artistas - como fue concretamente el caso de Siqueiros- comenzaron a utilizar nuevas técnicas pictóricas para representar una aguda crítica contra el fascismo, el imperialismo y el contexto social.

Dentro de este contexto se inscribe el destierro de David Alfaro Siqueiros en 1932, quien viajó a Los

Ángeles e impartió un curso teórico-práctico sobre pintura mural en la Chouinard School of Art. El curso fue diseñado para que los alumnos no sólo conocieran las técnicas de forma teórica, sino que aplicaran lo aprendido en la creación de un mural.

De este curso surge el mural "Un mitin obrero"⁴⁴ (Fig.14), el cual presentó para Siqueiros un verdadero reto, ya que se enfrentó a un muro de concreto (hormigón armado) y la técnica del fresco tradicional resultaba arcaica para el material que en ese entonces era muy novedoso.

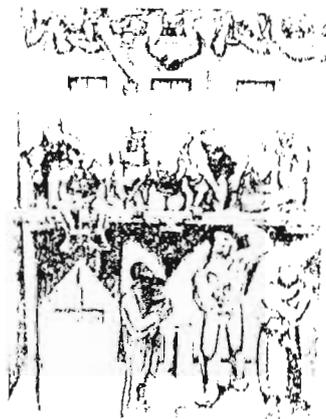


Fig.14. David Alfaro Siqueiros, *Un mitin obrero*, Los Ángeles 1932. Fresco con revoque de cemento blanco y pistola de aire, mural colectivo en la Chouinard School of Art. Fotografía de la época. Cortesía Archivo Luis Arenal.

La primera interrogante que había que resolver era ¿se podía o no pintar sobre un muro con esas características? Para resolver el problema, consultó al arquitecto de origen austriaco Richard Neutra⁴⁵, ya que

⁴⁴ Me llamaban... *Op.cit.*, p.304. Aunque Siqueiros en sus memorias lo llama *Mitin en la calle*.

⁴⁵ Arquitecto nacido en Viena, radicado en los Estados Unidos y que construyó edificios con hormigón armado. Entre sus obras más importantes se encuentra la casa Lovell en Los Ángeles, California y la casa Von Sternberg en San Fernand Valley.

además de ser un muro de concreto tenía seis ventanas y una puerta. En una charla que sostuvieron ambos, Siqueiros le comentó que colocaría un revoque de cal y arena sobre un muro de tales características y que, además éste se encontraba a la intemperie; Neutra le explicó: "Si usted extiende una capa, o revoque, de mezcla de cal y arena sobre un muro de hormigón... en el exterior, las diferentes maneras de contracción y dilatación de ambos materiales acabarán por sacudir al material más débil, esto es, al que ha sido producido con la mezcla de cal y arena".⁴⁶

Ante la decepción de no poder trabajar el fresco tradicional, Siqueiros pasó -como él mismo lo señalaba- "muchas noches en vela"⁴⁷ pensando cómo

⁴⁶ Me llamaban el coronelazo...Op.cit, p.306.

⁴⁷ Idem.

resolver el dilema. Ninguna de las teorías que imaginó, sin embargo, eran útiles en la práctica. Pero nuevamente consultó a Neutra y comentando el problema, éste le propuso a Siqueiros experimentar con un revoque de cemento y arena, pero el revoque que se necesitaba tenía que ser de color blanco, y con cemento quedaría muy oscuro. Neutra le dijo: "¿y por qué no pintar sobre revoque de cemento blanco y arena?" El problema parecía resuelto. Empezaron a pintar con este revoque. No tardó en presentarse otra dificultad: "el fraguado, es decir, el endurecimiento de la capa de mezcla de cemento y arena, no su humedad, era mucho más rápido que en el tradicional, tan rápido que exigía tareas diarias mucho más pequeñas"⁴⁸.

⁴⁸ Idem, p.308.

Siqueiros analizó el nuevo obstáculo y pensó "¿por qué no utilizar la pistola de aire?" La experiencia de estar en Estados Unidos y ver que hasta las amas de casa hacían uso de la nueva tecnología le inspiró lo anterior. Los alumnos del curso se mostraron renuentes a la propuesta del maestro de trabajar con la pistola de aire, ya que creían que no les sería de gran utilidad, pero Siqueiros los convenció, aunque sin buenos resultados. El maestro se vio una vez más ante la frustración. Pensó que el problema era el uso de los pigmentos, ya que éstos eran propios de la técnica tradicional. Al no emplear el revoque de cal y arena, ni los pinceles, debían de utilizar pinturas de secado rápido como el duco que se utilizaba para pintar los refrigeradores y estufas. Así nació el uso artístico del duco.⁴⁹

⁴⁹ James Oles, "El discurso fascista en los murales mexicanos de Philip

Los desvelos y enfrentamientos con sus alumnos⁵⁰, que eran seguidores de la escuela tradicional, no le sirvieron de mucho porque surgieron problemas más fuertes que culminarían con la destrucción de la obra.

El mural, de acuerdo a una fotografía de la época, (Fig.14) estuvo realizado con base en una composición simétrica distribuida en dos planos. En el plano inferior se representó -después de la puerta que fue incluida como parte de la composición- a una mujer negra cargando a un niño y, al lado izquierdo de un líder político blanco dando un discurso, del lado derecho del

Guston y Reuben Kadish (1934-1935) y de Isamu Noguchi (1935-1936), en *Arte y violencia*, México, UNAM, 1995, p.163. James Oles, señala que Siqueiros derivaba su conocimiento de una "técnica tradicional entre los albañiles de México. El cemento coloreado se utilizaba con frecuencia en pisos y muros exteriores, y había sido empleada por Zalce en una decoración al aire libre para la escuela rural de Ayotla, Estado de México, en 1930. Aunque Siqueiros no haya descubierto la técnica, de alguna manera ésta fue innovadora para los pintores norteamericanos y para él. Y se puede tomar como una anécdota más dentro de su vida.

⁵⁰ *The Calendar... Op.cit.* Algunos de ellos eran Millard Sheets, Merrel Gage, Paul Sample, Phil Paradise, Donald Graham y Catherine McEwen.

líder se encuentra una mujer blanca que carga también a un niño. El líder está representado con los brazos en alto lo cual expresa movimiento y da ritmo a la pintura, sugiriéndonos de esta manera que para hacer proselitismo político incluyente no importa el color de la piel.

En el plano superior, el mural se dividió por una línea horizontal que representaba una cornisa donde se encontraba la gente que asistió al mitin. La postura de los personajes es dinámica porque los asistentes se encuentran agachados o en cuclillas. Por encima de estas figuras, estaban las ventanas del edificio. La integración de éstas en el mural se llevó a cabo con un efecto óptico en el cual se ve el remate del edificio como si fuera real la escena y estuvieran escuchando al líder.

En suma, el tema del mural trató sobre la integración política y racial en los Estados Unidos, hecho que en la década de los años treinta resultaba una utopía, pero que el autor creía que podría ser posible si los líderes políticos tomaban con fuerza las riendas de la política interna en los Estados Unidos.

Sin embargo, la temática ofendió a los asistentes a la presentación del mural y en la prensa se dijo: "es una mezcla de emociones en la cual predomina la convicción que el arte al fresco en este país tiene la intención de consumirse hasta ser capaz de liberarse a sí mismo de la aflicción de México y del brillante color rojo del comunismo".⁵¹ Esta frase se puede entender de la siguiente manera: que los Estados Unidos eran capaces de crear una tradición artística propia dentro

⁵¹ Idem.

de la pintura mural y, de esa forma, ya no se recurriría otra vez a los artistas mexicanos que tenían una visión muy diferente a la del New Deal. A consecuencia de la crítica adversa, y como el mural no correspondía a la ideología conservadora y hegemónica de la época, fue cubierto con pintura. La discriminación en contra de los hombres y mujeres de color, se concreta con la actuación libre de asociaciones como el Ku Klux Klan. Como lo muestra este párrafo de Peter von Zahn, escrito en décadas posteriores: “los negros no están faltos de razón al haber luchado y seguir luchando con tanto encono, por conseguir igualdad de derechos”.⁵² Por otro lado se mostraba también un marcado rechazo a la difusión de las ideas comunistas.

⁵² Peter von Zahn, “La afanosa búsqueda de descanso” en Los Estados Unidos, Op.cit., p.117.

Este mural fue para Luis Arenal su primera experiencia pictórica de tipo monumental y colectiva. A partir de ella quedó reforzada su ideología ligada a la defensa de los derechos de los obreros y campesinos. Además, fue el único miembro constante del equipo de trabajo de Siqueiros, en los Estados Unidos, donde realizaron: *La América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* (Fig.15), en “The Plaza Art Center” y *Retrato actual de México o entregamiento de la burguesía mexicana surgida de la Revolución en manos de los imperialismos* (Fig.16), este último pintado al fresco en la casa del director de cine Dudley Murphy, en Santa Mónica California.



Fig.15. David Alfaro Siqueiros, *La América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*, Los Ángeles 1932. Fresco sobre revoque de cemento blanco y pistola de aire, mural colectivo en "The plaza Art Center". Fotografía de la época. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.16. David Alfaro Siqueiros, *Retrato Actual de México o entregamiento de la burguesía mexicana surgida de la Revolución en manos de los imperialismos*, Santa Bárbara 1932. Fresco tradicional, mural colectivo en la casa del director de cine Dudley Murphy. Fotografía del estado actual en el Museo de Arte de Santa Bárbara California. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Cabe señalar que Arenal participó en todo el proceso de los murales, ya que Siqueiros se hospedaba con la familia Arenal⁵³, y así surgió entre ellos una estrecha colaboración en sus tareas artísticas y una amistad que perduraría hasta la muerte del maestro.

La práctica y la teoría aprendida en el mural "Un mitin obrero" debieron ser únicas para los participantes del curso. En cuanto a Luis Arenal, este primer contacto con Siqueiros lo atrajo hacia los temas sociales que el maestro abordaba, quedando en segundo lugar la técnica, como él lo mencionaría posteriormente.

En el mural *La América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* (Fig.15), en "The Plaza Art

⁵³ Hay que recordar que Doña Electa Bastar tenía casas de huéspedes en Los Ángeles y en México.

Center”, ejecutado al fresco sobre cemento blanco con pistola de aire, se desarrolló como tema central el saqueo de América Latina por las potencias extranjeras durante la conquista y colonización, resaltando la idea con la presencia de un indio crucificado en la parte central de la composición.

Respecto al diseño compositivo, señala Shifra M. Goldman que Siqueiros tuvo que hacerlo tomando en cuenta una puerta y dos ventanas que provocaban una ligera asimetría. En el centro ejecutó una pirámide de tipo maya con una figura geométrica, junto a dos estelas de forma cilíndricas que hacen contrapunto con los árboles y el cuerpo del indio de formas circulares; “Las piedras desprendidas de la pirámide y las esculturas prehispánicas desperdigadas entre los árboles hablan sobre la destrucción de la antigua

civilización, mientras que el grito del águila de alas extendidas domina este calvario moderno”.⁵⁴

En la composición se muestra también a dos francotiradores que se encuentran en un edificio contiguo a la pirámide, que amenazan con dispararle al águila. La crucifixión que se encuentra en el centro establece los parámetros del ritmo, el círculo que se forma por las alas del águila, los brazos y el taparrabo del indio logran un equilibrio entre otras formas circulares que aparecen en el mural con la forma geométrica de la pirámide.⁵⁵

Aunque el trabajo de Shifra M. Goldman no se ocupa de la labor de Luis Arenal dentro de este mural, sin

⁵⁴ Shifra M. Goldman, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en los Ángeles” en *Crónicas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 8-9, marzo 2001, febrero 2002, p.57.

⁵⁵ *Idem.*

embargo, se puede advertir que la representación de la vegetación fue uno de los aportes de Arenal ya que esas mismas formas las representa en el grabado *La selva*, de 1945 (Fig. 75) y en sus murales destruidos. El ritmo de las plantas lo marca las formas onduladas con las cuales denota el capricho de la naturaleza que no sigue un orden para desarrollarse.

Al ser presentado el mural, el patrocinador de la obra dijo: “debemos despertar a una nueva apreciación de la decoración de las paredes blancas” porque se “mostraba una escena tropical con un templo maya en ruinas en la jungla con la hierba crecida”⁵⁶. El mural fue cubierto con pintura blanca por las mismas razones que el de “Un mitin obrero”, ya que el contenido

⁵⁶ “Siqueiros Plaza Art Dedicated”, en *Los Angeles Times*, 19 de octubre de 1932. Cabe señalar que es una entrevista con el Dean Cornwell.

político y social criticaba y rompía con los ideales estéticos del New Deal y de la política imperialista de Estados Unidos.

Por último en *Retrato actual de México o entregamiento de la burguesía mexicana surgida de la Revolución en manos de los imperialismos* (Fig.16), pintado al fresco, en la casa del director de cine Dudley Murphy, en Santa Mónica, California, se representaron como figuras centrales en un paraje solitario, aisladas de la escena, a dos mujeres y un niño sobre la base de una pirámide prehispánica enmarcada entre dos columnas, y las mujeres están ataviadas a la usanza revolucionaria, y tienen una actitud hierática, como si estuvieran ahí para ser testigos de los hechos.

Según las fotografías de la época, la composición del mural estaba distribuida sobre una nave exterior de forma rectangular (Fig.17) que comienza con el retrato del patrocinador, continúa con dos personas abatidas y tiradas en el piso pero a pesar de la derrota la forma de representación dinámica le da agilidad al diseño. El personaje siguiente es un revolucionario que está sentado sosteniendo su rifle y cuidando los sacos de dinero que se encuentran a sus pies, luego están los personajes centrales, es decir las mujeres en la pirámide y finalmente se encuentra representado un francotirador que hace contrapeso dentro de la composición dándole simetría. La posición que tiene este último personaje en cuclillas sugiere un trazo dinámico, ya que aunque parece que está inmóvil esperando atacar, por la posición de las piernas se logra ritmo y movimiento.



Fig.17. Diagrama de la distribución del mural en la casa del director Dudley Murphy.

En síntesis, el mural expresa la visión de los norteamericanos sobre México a través de los ojos de Siquelros, ya que la falta de expresión en los rostros de los personajes resalta la impotencia de los mexicanos ante la invasión ideológica y política de las potencias extranjeras. Parafraseando el título de la obra *Retrato actual de México o entregamiento de la burguesía mexicana surgida de la Revolución en manos de los imperialismos* aparece el patrocinador, la burguesía, viendo cómo los mexicanos están dispuestos a entregarse plenamente sin protestar a los vaivenes de las políticas norteamericanas. También se resalta la superioridad del armamento y desarrollo

industrial de una potencia como los Estados Unidos, al contrastarla con un paraje solitario mexicano.

Al ser éste, el único mural intacto de Siqueiros en los Estados Unidos es importante señalar que se ha trasladado al Museo de Arte de Santa Bárbara, California⁵⁷, instalándose de forma horizontal para poder apreciar la narrativa del mural en un solo plano.

Debido a la recepción negativa que causaron estos murales entre el público norteamericano y a su ideología comunista, Siqueiros fue expulsado de los Estados Unidos al vencerse su visa en los primeros meses de 1933, dirigiéndose hacia Sudamérica, Arenal, en cambio regresó a México.

⁵⁷ Ilona Katzew, "A gift of works by Luis Arenal", *At the Museum*, Los Ángeles, Julio-agosto, 2002, p.10.

3.2. Obra Gráfica *And We are Millions*, John Reed Club.

Antes de su viaje a México en 1933, Luis Arenal realizó los grabados para *And we are millions* (Fig.18), una publicación del "John Reed Club", en la cual se ilustró el tema de la situación de las agrupaciones obreras en los Estados Unidos y su lucha contra el sistema hegemónico. No podemos olvidar que la década de los treinta fue violenta en los Estados Unidos, los obreros sindicalizados eran perseguidos, además, la sociedad norteamericana se presentaba como racista. Se vivía además un pavor ante el crecimiento del fascismo italiano⁵⁸, del nazismo alemán y su expansión por

⁵⁸ Alicia Gojman de Bakal, *Camisas, escudos y desfiles militares, los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*, México, UNAM-Acatlán-FCE, 2000, p.44-45. La autora menciona que el fascismo es un pensamiento autoritario, "de tendencia totalitaria, pero que tenía como fundamento el anticomunismo". Además "el modelo fascista surgió de la voluntad de resolver el problema de integración de las masas, aunque con una propuesta distinta a la solución comunista".

Europa, y el temor de que estas ideas llegaran a los Estados Unidos. Dentro de este contexto Luis Arenal se ocupa del análisis histórico del momento, en los grabados para *And we are millions*.

En la portada de *And we are millions* (Fig.18), impresa en tinta negra y roja con una tipografía en palo seco, las formas mixtilíneas de la tinta negra al imprimir evocan las empleadas por el artista expresionista alemán Erich Heckel en la carpeta para Kirchner (Fig.19).



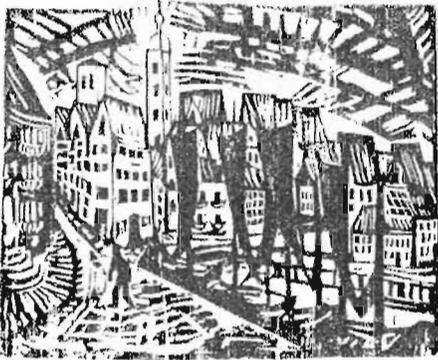
Fig.19. Erich Heckel, *Título de la quinta carpeta "Brücke" para Kirchner* (titel der 5 brücke mappe für Kirchner) de 1910. Xilografía.



Fig.18. Luis Arenal, *portada "And we are millions"* de 1933. Xilografía a dos tintas, publicación del "John Reed Club". Cortesía Archivo Luis Arenal.

La influencia del expresionismo alemán en *And we are Millions* se puede apreciar en la forma de impresión de los grabados, como en el grabado de Heckel, *Stralsund* (Fig.20), de 1912, impreso en negro y en negativo. En esta imagen Heckel emplea un trazo a partir de líneas perpendiculares, señalando de esta manera la traza de la ciudad, que se encuentra cerca de una marina; la

influencia se nota en las marcadas líneas entre el blanco y el negro en las impresiones de Arenal.



Heckel, *Stralsund* de 1912. Xilografía.

Fig.20. Erich

El primer grabado de *And we are Millions* representa a dos obreros (Fig.21) que van tomados del brazo, uno blanco y otro negro, el cual ejemplifica que en la lucha contra el capitalismo deben unirse las clases sociales y las razas. El diseño de este grabado es en un solo plano y, para darle profundidad, el autor utilizó en la

parte baja un triángulo como fondo. La impresión en negativo se distingue por la presencia de las líneas negras y blancas que señalan los diferentes elementos compositivos. El manejo del claroscuro es importante, sobre todo, porque hace resaltar las características de los personajes. En la figura del hombre blanco utilizó más el negro para el juego de luz y sombra, y para el hombre negro el blanco, lo cual muestra el contraste de los personajes. El mensaje es: los obreros deben de estar unidos, no importando su condición social ni racial.

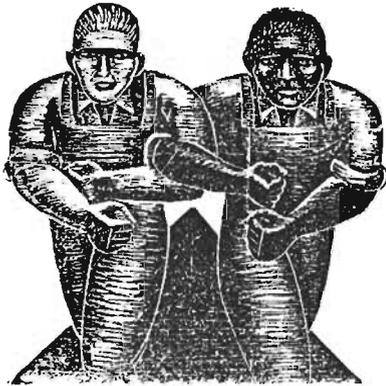


Fig.21. Luis Arenal, *Primer* grabado de la serie "And we are millions" de 1933. Xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.22. Luis Arenal, *Segundo* grabado de la serie "And we are millions" de 1933. Xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

El segundo grabado (Fig.22) representa a un obrero de raza blanca detrás de las rejas, encarcelado, ¿acaso injustamente por defender sus derechos?; en sus ojos se muestra tristeza por lo sucedido. Es una imagen donde la profundidad de la composición está determinada por las líneas que forman los barrotes de la celda. El dramatismo de la escena es acentuado por el juego de luces y sombras que hacen resaltar las características y expresión del personaje. En este grabado Arenal muestra que no sólo los negros eran maltratados sino también los blancos que no pertenecían a las clases adineradas, exhibe también la división social existente en los Estados Unidos marcadas por el capitalismo.

En el tercer grabado (Fig.23) aparecen filas de obreros suspendidos sobre unas rejas, -al parecer de origen

negro- como si fueran reses colgadas en exhibidores en el rastro. En el costado derecho del grabado se lee: "Flop House" (raza de colgados). La imagen está distribuida en tres planos divididos por líneas horizontales descendentes hacia la derecha que simulan las rejas, y por líneas verticales que separan a cada uno de los personajes colgados. Está impreso en negativo, predomina el negro para imprimirle más dramatismo a la representación. La elocuencia de Arenal en este grabado la representa la frase "Flop House" (raza de colgados) ya que evidencia el maltrato a las personas de origen negro en general por los blancos, era una forma de denunciar los abusos de organizaciones como el Ku Klux Klan.

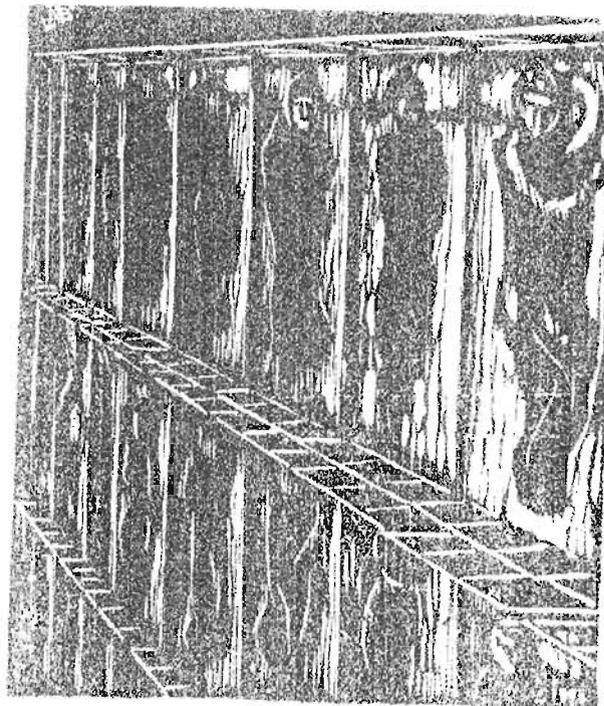


Fig.23. Luis Arenal, *Tercer grabado de la serie "And we are millions"* de 1933. Xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

El tema del cuarto grabado (Fig.24) se relaciona con el anterior, representa en primer plano a un oficial de la policía golpeando con su macana a un obrero, en el fondo aparece escrito de una manera velada que apenas se alcanza a distinguir en la pared: "racist system". Es probable que la victima sea un hombre negro. Nuevamente Arenal hace una denuncia del sistema judicial norteamericano que pasaba por alto esta clase de crímenes. La composición formal del grabado se desprende nuevamente de las figuras centrales, en las cuales el movimiento está indicado por las líneas curvas y quebradas de las piernas y brazos. El grabado está impreso en color rojo y en negativo ya que predomina el rojo sobre el blanco.



Fig.24. Luis Arenal, *Cuarto grabado de la serie "And we are millions"* de 1933. Xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

El quinto grabado (Fig.25) representa a un clérigo (la identificación del personaje es fácil debido a la vestimenta que porta), que levanta con sus manos una pequeña cruz en actitud de plegaria. En el fondo hay otra cruz junto a la bandera de los Estados Unidos, de esta manera hace una crítica a la complicidad del clero frente a la explotación y abusos de la población de color. En esta imagen Luis Arenal parece preguntarse ¿complicidad del clero ante la política racista yanqui?, no es una crítica al sistema religioso norteamericano, sino a la política del "destino manifiesto". El eje central de la imagen es el clérigo, que está representado con una composición dinámica de la cual se desprenden los demás elementos distribuidos en ella.

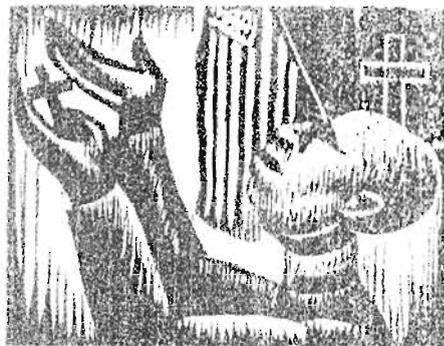


Fig. 25. Luis Arenal, *Quinto grabado de la serie "And we are millions"* de 1933. Xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En el sexto grabado (Fig.26) Arenal representó de manera expresionista el puño de una mano, cerrado y en alto, impreso en color rojo para simbolizar por un lado con el color rojo la ideología socialista y por otro el triunfo de la misma sobre el capitalismo a través de la clase obrera.



Fig.26. Luis Arenal, Sexto grabado de la serie "And we are millions" de 1933. Xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En el grabado final (Fig.27) se representa a un hombre obeso con líneas caricaturescas sentado sobre un cráneo que dice: "war". El hombre sostiene con el brazo derecho un costal de dinero y con el otro unas banderitas de los Estados Unidos; lleva sombrero de copa a la manera del "Tío Sam" y el fondo lo forma un conjunto de calaveras, de indudable influencia de la obra de Posada. Esta imagen representa la época donde la guerra amenazaba estallar, motivada por los intereses económicos de las sociedades capitalistas. La composición está determinada por el personaje central, quien ocupa el primer plano; el conjunto de las calaveras que se pierden en el infinito, delineadas sintéticamente, conforman los planos subsecuentes.

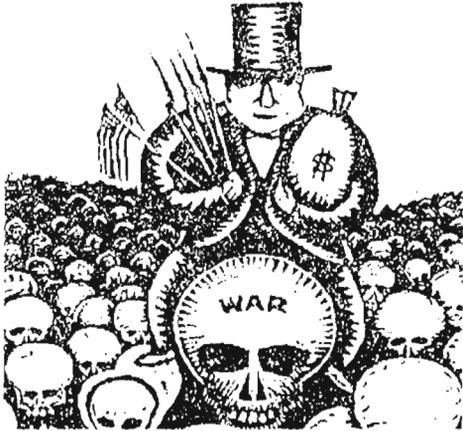


Fig.27. Luis Arenal,
Séptimo grabado de la serie "And we are millions" de 1933. Xilografía.
Cortesía Archivo Luis Arenal.

En suma la serie de *And we are Millions* planteaba el problema de las clases sociales en los Estados Unidos, tema vedado en el tiempo en que se realizaron las imágenes, ya que como estas mismas nos muestran, se perseguía a los obreros por el hecho de serlo y, sobre todo, si eran negros, marcando de esta manera

el abismo que existía entre las clases sociales. En la época en que Arenal hizo esta serie la integración de los negros a la sociedad norteamericana resultaba imposible, ya que las políticas integracionistas se llevaron a cabo en el último tercio del siglo XX. Debemos de resaltar que en esta serie de grabados de contenido y tema social Arenal muestra un dominio en la técnica.

La serie de *And we are millions* fue importante para la consolidación de Arenal como artista en los Estados Unidos, ya que en ésta planteó sus ideas sobre el racismo y la lucha obrera y se consolidó como un gran grabador y como un artista expresionista.

Después de realizar esta serie, también en 1933 hizo el cartel publicitario (Fig.28) para la película rusa: "*The end of St. Petersburg*", la cual se proyectaría en el "John Reed Club". En el cartel aparece en primer plano un hombre que encabeza una revuelta, detrás de él otros hombres armados, y a la derecha está un hombre con la bandera soviética. El cartel está impreso en dos tintas, roja y negra. La composición del cartel cumple con los requisitos del diseño, ya que aparece una sola imagen, la tipografía es en palo seco a diferentes puntos, aunque es demasiada información en un espacio reducido, el color de la tipografía subraya la intención de la película. En cuanto a la imagen, ésta destaca la temática del filme, que es la toma de San Petersburgo durante la Revolución Rusa.

Al ser Arenal partidario de las ideas comunistas el grabado de este cartel no es de crítica social, ya que como se mencionó, se publicitaba el evento del cual no se sabe si tuvo éxito o no, ya que hay pocos datos al respecto, sin embargo si cumplía con los requisitos planteados.



Fig.28. Luis Arenal, *Cartel para la película "The end of St. Petersburg"* de 1933. Xilografía a dos tintas. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Al terminar su trabajo para el "John Reed Club", Luis Arenal decide regresar a México, en 1933. El trabajo que realizó en los Estados Unidos fue muy fructífero, como puede apreciarse en las obras que creó en ese país. Siendo éstas las primeras de su catálogo y obteniendo un destacado lugar en el mundo artístico local, además de que se inició con Siqueiros en la creación de obras de carácter colectivo.

IV. Su participación en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR (1933-1936)

De regreso a México (1933), Luis Arenal conoce a Elena Huerta quien en sus memorias, narra:

Luis Arenal acababa de llegar de Los Ángeles y al saber que era pintora y que trabajaba en el guiñol, me preguntó por la organización de artistas de izquierda y me comentó que también él era pintor y que en Estados Unidos había una organización muy grande llamada John Reed Club, que agrupaba a los artistas no sólo pintores, sino escritores y músicos. “Vamos a organizar algo parecido aquí, ¿no te parece? Preséntame a tus amigos”, me dijo.⁵⁹ Posteriormente se los presentó, a Leopoldo Méndez le gustó tanto la idea como a ella.

Luis Arenal, Elena Huerta y Leopoldo Méndez organizaron la primera reunión en un despacho que alquilaban sus compañeros Gaona y Marín⁶⁰ en la calle

⁵⁹ Elena Huerta, *El círculo que se cierra*, México, Universidad Autónoma de Coahuila, 1990. p. 77. Elena Huerta fue esposa de Leopoldo Arenal, hermano de Luis.

⁶⁰ Se mencionan de esa manera en el texto de Elena Huerta.

de Bolívar. Asistieron Graciela Amador, García Treviño y Nacho Aguirre. Así empezó, lo que posteriormente sería, la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), en 1933.⁶¹ Al principio los participantes de la Liga eran muy pocos. En esa primera reunión se hizo una lista de los artistas a los que se podían invitar; se propuso también hacer un periódico y buscar un local.⁶²

Elena Huerta narra: Leopoldo Méndez encontró una vecindad en la calle San Jerónimo 36, “hecha ruinas: una pieza muy grande, con un techo muy alto; parecían restos de un convento; ahora creo que era una de aquellas celdas que describe Octavio Paz en su

⁶¹ Juana Gutiérrez, Nanda Leonardini y Jenny Stoopan, “La época de oro del grabado en México”, en *Historia del arte mexicano vol. 14*, México, SALVAT-SEP, 1986, p.2014, Las autoras mencionan que se funda en 1934 y en realidad se funda en 1933, y no reconocen a Luis Arenal como fundador de la liga.

⁶² Elena Huerta, *Op.cit.*, p.77-78.

libro de sor Juana, y el convento era nada menos que el de San Jerónimo, donde ella vivió, pero en aquel tiempo lo ignorábamos”.⁶³

Cuando se formó el comité (1933), Leopoldo Méndez ocupó el cargo de presidente, Luis Arenal fue responsable de Artes Plásticas, el maestro Pomar de música, Elena Huerta de teatro y García Treviño del periódico, pero aún así seguían siendo muy pocos⁶⁴. También en este año Arenal ocupó el cargo de Secretario General de la Liga Contra la Guerra y el Fascismo.⁶⁵

⁶³ Idem, p.78.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Taller de Gráfica Popular (libro negro), Editor Hannes Meyer, Colaboradores: Kay B. Adams, Elena Torres, Biografías: Lena Bergner, Olivia Peralta, M.D. de Berdecio, México D.F, “La estampa Mexicana”, 1949, p.46.

Las filas de la LEAR fueron creciendo con artistas que simpatizaban con las ideas comunistas -además de pertenecer la mayoría al Partido Comunista Mexicano- y dentro de ella adoptaron la ideología de la Tercera Internacional declarándose al mismo tiempo, defensores de la Revolución Mexicana. Al principio los miembros de la LEAR consideraron su actuación como “sectaria e izquierdista”, por lo que no tuvieron el éxito que esperaban, porque no habían llegado a todos los sectores intelectuales de la sociedad.⁶⁶

La LEAR estuvo dividida en las siguientes secciones: artes plásticas, literatura, música, pedagogía, ciencias, teatro y cine, fotografía y arquitectura. Los artistas grabadores de la LEAR se unieron bajo las siguientes premisas:

⁶⁶ “La época...”, Op.cit., p.2014.

La función social del intelectual revolucionario es...la de un militante activo, un hábil guía capaz de señalar...los peligros que corre en estos momentos la cultura. (Hay que)...convertir la obra literaria y artística en vehículo que llegue a las masas y actúe sobre ellas. Nosotros, intelectuales de izquierda, nos consideramos producto de un momento histórico caracterizado por las contradicciones económicas...Nuestra actitud es pues de lucha contra las clases opresoras y a favor de las oprimidas. Estimamos que para que el arte se desenvuelva y perpetúe como expresión de nuestra época, debe de cambiar su derrotero, siguiendo el que señala la realidad social.⁶⁷

A su vez la sección de artes plásticas principalmente se encargaba de editar la revista *Frente a Frente*; frente a Calles y frente a Cárdenas; frente al primero porque debemos recordar que aunque no gobernaba al país era el "Jefe máximo", persiguió a los comunistas simplemente por serlo, y frente a Cárdenas porque

⁶⁷ Revista Frente a Frente. Agosto de 1936, citado por Ida Rodríguez Prampolini, "Las artes visuales en México, 1910-1985", *Op.cit.*, p.327.

aunque dio fin al "maximato"⁶⁸ al principio de su gobierno los artistas no estaban de acuerdo con su política, reafirmando la tesis de Ida Rodríguez Prampolini: "ni con Calles ni con Cárdenas"⁶⁹, pero como ella misma señala: "a medida que avanzaba la gestión cardenista fueron convenciéndose de la política del Presidente y terminaron por recibir apoyo del gobierno".⁷⁰

La dirección de la revista estaba a cargo de Fernando Gamboa, el comité editorial lo formaban Raúl Martínez Ostos, Nicolás Pizarro Suárez, Juan de la Cabada,

⁶⁸ Ver página 29 y para mayor referencia véase la colección del Colegio de México sobre la Revolución Mexicana o el texto de Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1990, el capítulo III del caudillo al maximato, p.84-147.

⁶⁹ Elizabeth Fuentes Rojas, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, una producción artística comprometida*, México, Tesis doctoral inédita, 1995, p.30-38. La frase "ni con Cárdenas ni con Calles", la emitió el Partido Comunista Mexicano al enterarse de la postulación de Cárdenas a la presidencia de la República por parte de Partido de la Revolución Mexicana y parafraseando la frase la publicación de la Liga fue Frente a Frente.

⁷⁰ Las artes visuales..., *Op. Cit.*, p.327.

Carlos Mérida (diseñador de la portada), entre otros⁷¹. Entre sus objetivos primordiales se advierte la difusión de su línea ideológica, como el repudio al nazifascismo, al imperialismo y en contraparte la exaltación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y su "pensamiento revolucionario".

Luis Arenal colaboró en las diferentes actividades de la Liga, como fueron las exposiciones de grabados y carteles, así como con sus grabados, para la ilustración de la revista y los volantes.⁷² Para *Frente a Frente* diseñó en enero en 1935 la portada (Fig.29). En la portada, está un grabado que representa a una multitud obrera en actitud desafiante. Todos los

personajes tienen la mano derecha levantada con el puño cerrado. La composición de la imagen está desarrollada en un solo plano señalando la perspectiva mediante el decrecimiento de las figuras, es una imagen de denuncia social siguiendo los preceptos ideológicos de la Liga.

⁷¹ La época de oro...p.2016, cabe señalar que las autoras no mencionan casi la participación de Luis Arenal, cuando esta fue importante dentro de la Liga, incluso mencionan a Siqueiros como miembro cuando él no perteneció a la LEAR, tal vez la confusión se haya dado porque coincidió en el Congreso de artistas americanos.

⁷² Desafortunadamente en los acervos que consulte no encontré ejemplos.

FRENTE a FRENTE



REVISTA
DE
L. ARENAL

1935

Y
E
N
E
R
O

Fig. 29. Luis Arenal, *Portada de la revista Frente a Frente* de 1935. Xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Durante la época en que Luis estuvo en la Liga practicó el realismo social -la línea ideológica de la Tercera Internacional- corriente dogmática dentro del socialismo; la que además de garantizar un mensaje de propaganda revolucionaria dirigida principalmente a los trabajadores, creaba un arte de combate contra el nazifascismo, el imperialismo y la guerra.

El realismo sobre todo lo aplicaron en su obra los grabadores de la sección de artes plásticas, que fueron los más prolíficos. Ellos organizaron exposiciones de sus grabados y carteles, participaron en congresos, propusieron mesas redondas, etc. Todo su trabajo era de tipo colectivo.

Debido a la gran actividad que desplegaron sus miembros, la LEAR fue invitada a participar en el

primer Congreso de Artistas Americanos, del 14 al 16 de febrero de 1936, en la ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos.⁷³(Fig.30)



Fig.30. Delegación mexicana que asistió al Congreso de Artistas Americanos en Nueva York: Rufino Tamayo y su esposa Olga, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Roberto Guardia Berdecio, Angélica Arenal esposa de Siqueiros, Jesús Bracho, Luis Arenal y Antonio Pujol. Nueva York 1936. Fotógrafo no identificado. Cortesía Archivo Siqueiros.

⁷³ Credencial de Luis Arenal expedida por el comité general de la LEAR, firmada por Juan de la Cabada, presidente de la liga en ese año, México 1936, Archivo Siqueiros.

Los representantes de la Liga en este congreso fueron Luis Arenal⁷⁴, Antonio Pujol y José Clemente Orozco, según consta en sus credenciales redactadas en papel membreteado de la Liga y firmadas por el presidente de ésta. La de Luis Arenal decía lo siguiente:

Al Congreso de Artistas Americanos, New York. N.Y. ¡Salud! El portador, Luis Arenal, dibujante en revistas y periódicos revolucionarios, a la vez que uno de los valores representativos de la juventud en el movimiento pictórico de México, es, con Antonio Pujol, Delegado de esta Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) ante este Congreso. Anticipamos nuestro reconocimiento por las atenciones que dispensen a Luis Arenal, reiterándoles los saludos de la LEAR con los más calurosos aplausos para sus camaradas y amigos, los artistas norteamericanos. LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS. Por el Comité Ejecutivo. Juan de la Cabada.⁷⁵

En la credencial de Antonio Pujol se puede leer:

⁷⁴ En un artículo del 8 de febrero de 1936 en el *New York Post*, se señalaba la presencia de Luis Arenal como parte del cartel asistente al congreso, en "Artist's Congress Opens At Town Hall Next Friday" en *New York Post*, 8 de febrero de 1936.

⁷⁵ Credencial de Luis Arenal, Op.cit.

Al Congreso de Artistas Americanos, New York. N.Y. ¡Salud! El artista, Antonio Pujol, uno de los más notables exponentes de la pintura al fresco y de los más jóvenes en el actual movimiento pictórico de México, es, con Luis Arenal, Delegado de esta Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) ante ese Congreso. El camarada Pujol les expresará de viva voz nuestros saludos; expondrá el significado y la importancia de nuestra organización, a la vez que colaborará con ese Congreso por su mayor éxito en beneficio positivo del arte y la cultura en general. Anticipamos el vivo reconocimiento de la LEAR por las atenciones que se presten a nuestro delegado Antonio Pujol, pidiéndoles acepten ustedes el más caluroso aplauso de los artistas y escritores de México. LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS. Por el Comité Ejecutivo. Juan de la Cabada.⁷⁶

La credencial de José Clemente Orozco señalaba:

Al Congreso de Artistas Americanos, New York. N.Y. ¡Salud! Es portador de la presente uno de los reconocidos valores de mayor relieve dentro del movimiento pictórico de México y del mundo, JOSE CLEMENTE OROZCO, quien ha sido invitado por esta Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) para participar en ese

⁷⁶ Credencial de Antonio Pujol, 7 de febrero de 1936, Archivo Siqueiros.

Congreso. La LEAR se honra con la aceptación de José Clemente Orozco a su invitación, y anticipa a ese Congreso su reconocimiento por cuantas atenciones se le dispensen, deseando a ustedes el éxito más rotundo en pro del Arte y de la Cultura en general para beneficio de las clases productoras. LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS. Por el Comité Ejecutivo. Juan de la Cabada.⁷⁷

Después de celebrado el Congreso, los tres delegados entregaron a la LEAR un informe en abril del mismo año donde se señalaba: "Se habló claramente de la necesidad de la lucha organizada contra las diversas formas de opresión y represión contra el arte existentes en el país (E.U.A.), en defensa de la cultura y los derechos democráticos amenazados por la guerra y el fascismo".⁷⁸ Estas palabras indican que los artistas

⁷⁷ Credencial de José Clemente Orozco, 7 de febrero de 1936. Archivo Siqueiros. Cabe señalar que Orozco no pertenecía a la LEAR como lo señala la misma credencial.

⁷⁸ Informe de la delegación mexicana al congreso americano de artistas celebrado del 14 al 16 de febrero de 1936, documento inédito, Archivo Siqueiros, p.2.

de la LEAR en Nueva York, no trataron de convencer a los demás participantes de que adoptaran el realismo social como su línea ideológica, sin embargo sí se señaló el problema que para los artistas de la época representaba la aparición del fascismo, sobre todo mostraron su solidaridad con los artistas a los cuales el régimen afectaba directamente.

Lo más relevante de la participación de la delegación mexicana, fueron las exposiciones de los artistas de la LEAR y la presencia de David Alfaro Siqueiros⁷⁹ y José

⁷⁹ Es importante señalar que David Alfaro Siqueiros nunca fue miembro de la LEAR, como se ha señalado en diferentes textos como el de la época de oro del grabado en México, *Op.cit.* Y en la tesis doctoral de Elizabeth Fuentes Rojas, *La Liga de Escritores...Op.cit.*, ya que Siqueiros en la época en que se funda la LEAR no podía entrar al país debido a que fue desterrado de México en 1932, debido a esto no pudo entrar sino hasta 1935, cuando se presentó en el Palacio de Bellas Artes, donde impartió una conferencia en la cual atacaba los conceptos estéticos de Rivera, el cual estaba presente en la sala y así inició un largo ciclo de discusiones entre Rivera y Siqueiros, siendo éste el hecho que los separará en sus ideas estéticas, ya que fueron amigos hasta la muerte. Véase: María del Carmen Martínez Toriz, "La utopía y la realidad en la Marcha de la Humanidad"

Clemente Orozco, los cuales según el informe, fueron ovacionados por la concurrencia.⁸⁰

En lo que respecta al trabajo de Arenal en el congreso, apoyó a la delegación en la redacción de las ponencias presentadas, ya que éstas las escribían colectivamente, además asistió a diferentes reuniones con el objetivo de obtener fondos para la prensa obrera de México.⁸¹

Una de las conclusiones más importantes, que podemos mencionar, fue la propuesta de que La Asamblea Nacional de Productores de Artes Plásticas⁸² se constituyera como un "organismo permanente, que

(*Polyforum-Siqueiros*), México, Tesis inédita de licenciatura, UNAM, ENEP-Acatlán, 1996. Y la basta bibliografía que existe sobre Siqueiros.

⁸⁰ Informe de la delegación mexicana...*Op.cit.*, p.3.

⁸¹ *Idem*, p.6.

⁸² Esta organización se formó para el congreso, sus representantes eran Siqueiros y Tamayo.

sobre la base de un programa mínimo agrupe a todos los productores de artes plásticas del país. De esta manera será posible llegar en México a la organización de todos los pintores, escultores, grabadores, dibujantes, etc.”⁸³

Luis Arenal regresó en abril de 1936, a México, para entregar el informe del congreso, aunque al poco tiempo vuelve a Nueva York, invitado por Siqueiros a participar en su taller experimental. En esta etapa de la vida de Luis Arenal se puede apreciar la consolidación del trabajo colectivo iniciado en 1932.

Su esporádico regreso a México fue muy sustancioso, ya que la formación de la LEAR fue importante en su

carrera, debido al impacto que causó entre los artistas que la conformaron.

⁸³ Informe de la delegación mexicana..Op.cit., p.9.

V. El Taller del 36, Nueva York, E.U.A. (1936-1937)

5.1. *Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory of modern techniques in art*

En 1936, después de ver la aceptación que tenía la obra de Siqueiros entre los artistas norteamericanos, fundó en la Ciudad de Nueva York, en el 5 west 14 street, el "*Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory of modern techniques in art*", con la participación al inicio de: "Roberto Berdecio, Harold Lehman, Sande McCoy, Jackson Pollock, George Cox, Clara Mahl, Axel Horr, Louis Ferstadt, Conrado Vasquez, Luis Arenal, José Rodríguez y Antonio Pujol"⁸⁴.

⁸⁴ *The Siqueiros Experimental Workshop*, documento inédito en inglés, Nueva York 1936, Archivo Siqueiros, p.2.

El interés del Taller se centraba en dos puntos principales: el técnico y el de la comunicación artística en el nivel masivo:

1) el taller debía de ser un laboratorio para experimentar técnicas de arte moderno. Bajo este punto quedaban todos los experimentos con herramientas, materiales, conceptos artísticos y estéticos y métodos de trabajo colectivo.

2) Debe crear arte para el pueblo. Bajo este punto quedaba la utilización de medios progresivos a partir de la simple experiencia directa del cartel, cuya utilidad es remitir a la exposición compleja del mural relativamente perdurable.⁸⁵

El taller experimental de Siqueiros, fue al igual que la LEAR, un ejercicio colectivo y de experimentación con nuevas técnicas y materiales, además de tratar de llevar a cabo la integración plástica. El primer trabajo

⁸⁵ Laurence Hurlburt, El taller experimental de Siqueiros: Nueva York 1936, traducción de Aurelio González, en la *Revista de Bellas Artes, Siqueiros revolución plástica*, enero-febrero, 1976, nueva época, n° 25, p.28.

del taller fue la creación de un carro alegórico para la celebración del 1º de mayo ("May Day"). De alguna manera el proyecto cristalizó los objetivos del taller, como "era en primer lugar arte para el pueblo, realizado colectivamente y concebido como una idea dinámica con nuevos elementos pictóricos, construcciones mecánicas con movimiento, esculturas policromas y usando nuevas herramientas"⁸⁶.

De esta primera experiencia, tanto los participantes como el mismo Siqueiros, aprendieron a tratar el comportamiento de las resinas sintéticas y su aplicación. De los "ejercicios plásticos" realizados en el taller lo más relevante para Arenal fue el acercamiento a los materiales sintéticos, ya que en su obra posterior los utilizó.

⁸⁶ *Idem*, p.28.

En 1937 Siqueiros cerró el taller porque decidió participar en la guerra civil española, y, en consecuencia, Luis Arenal regresó a México, y se unió a Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins para separarse de la LEAR, debido a que la ideología que estaba adoptando la Liga era demasiado apegada al sistema gubernamental y contraria a sus ideales. El grupo que se separó de la LEAR formaría en 1937 el *Taller de Gráfica Popular*. Pero Arenal antes de esto pintó en el hospital Bellevue un mural sobre el tema de "La América Tropical".

5.2. El mural *La América Tropical*.

De la experimentación en el Taller del 36 probablemente surgió el mural que pintó en la escalera del edificio psiquiátrico del hospital Bellevue, bajo el

tema de *La América Tropical*⁸⁷ (Fig. 31 y 32). Este trabajo lo realizó auspiciado por la W.P.A. (Works Progress Administration⁸⁸). El mural representaba la vegetación tropical de los Estados Unidos⁸⁹ y no había figuras humanas; ejecutado con la gama de colores fríos, predominando los verdes y azules, además de tomar en cuenta el recinto donde fue pintado. "Al ver el proyecto el comité del hospital le pidió que lo hiciera menos intenso"⁹⁰, porque el mural debía de inspirar

⁸⁷ Es curioso que los norteamericanos, les llamara la atención la América Tropical, de alguna manera tenía la experiencia del mural de los Ángeles y aunque se llaman igual, no tenían nada que ver entre sí. El 16 de mayo de 1937, en el *New York Times*, se publicó una entrevista con Siqueiros donde habla de Luis Arenal, tal vez refiriéndose al mural, de esta manera: "Luis Arenal es seguramente el más importante de esos colaboradores desconocidos. Hace diez años que está en los Estados Unidos, dedicando lo mejor de su tiempo a luchar con los puños apretados por la vida". "Fresco de Arenal, Siqueiros elogia la labor de un pintor de vanguardia", *New York Times*, 16 de mayo de 1937.

⁸⁸ La W.P.A. fue una asociación creada en los Estados Unidos en la década de los treinta de acuerdo al proyecto gubernamental del New Deal, para apoyar a los artistas que embellecerían con sus obras tanto edificios como lugares públicos.

⁸⁹ Phillip Stein, *Luis Arenal*, documento inédito en inglés, Archivo Luis Arenal, p.1-2.

⁹⁰ Comentario de Electa Arenal, que tiene su residencia en dicha ciudad.

paz a los enfermos que entraran al edificio, por eso modifica la gama de colores y utiliza los verdes.

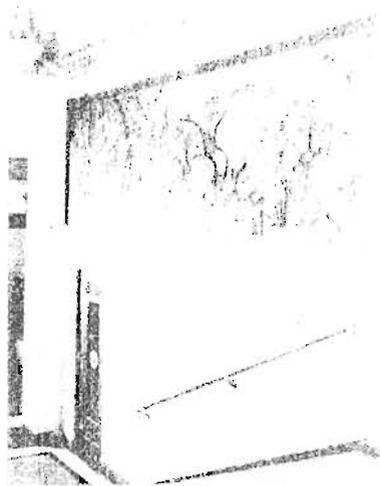


Fig.31. Luis Arenal, *La América Tropical*. Nueva York 1937. Fresco tradicional, mural para el Hospital Bellevue, destruido. Fotografía de la época. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Según fotografías de la época, el mural estaba pintado sobre una superficie de 30 metros de largo, a manera de friso distribuido horizontalmente por encima de una puerta; donde las formas vegetales expuestas

recuerdan a las de “La América Tropical” de Siqueiros (Fig.14), sobre todo en la que se encuentra al centro, con un color más oscuro y en la de la izquierda. La composición está saturada con elementos vegetales como hojas de proporciones gigantescas. También se puede apreciar una palmera con todo y sus frutos del lado derecho de la imagen. Es un paisaje idílico donde muestra la abundancia de América Latina, respondiendo con esto a la solicitud del patrocinio de la W.P.A. Este fue un mural donde desarrolló un trabajo magistral como paisajista. A pesar de ello el mural fue cubierto con pintura sin especificar las razones de su destrucción.



Fig.32. Luis Arenal trabajando en el mural *La América Tropical*. Fotografía de la época. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Después de realizar este mural y antes de su regreso a México, Arenal es invitado a realizar una exposición individual en la galería Delphic Studios, propiedad de Alma Reed.

5.3. La exposición de 1937

Como se había mencionado Luis Arenal, antes de conocer a Siqueiros, era un artista que gozaba de

cierta popularidad en los Estados Unidos debido a la profundidad de los temas que representaba. Aprovechando su presencia en la Ciudad de Nueva York, Alma Reed le propone organizar una exposición con parte de su obra reciente.

Algunas de estas obras fueron realizadas a raíz de la experiencia en el Taller del 36, sobre todo por el uso de las resinas sintéticas: se presentaron 23 obras ejecutadas siete en duco, doce en gouache y las restantes en técnicas diversas, siendo los temas: la explotación del hombre por el hombre, la crítica al fascismo y al fanatismo religioso; predominan los cuadros sobre el pueblo de México donde se destaca la participación de Emiliano Zapata en la Revolución

Mexicana. La exposición fue inaugurada el 10 de mayo de 1937, en la galería de los "Delphic Studios".⁹¹

Las obras localizadas de la exposición son las siguientes, agrupadas por su temática, ya que se presentaron obras muy diversas entre sí: en "Huelguistas" (Fig.33), Arenal representa la explotación del hombre por el hombre, la composición la realizó en dos planos: en el primero se encuentra un francotirador, trazado a la manera expresionista, que ataca a los huelguistas desde la parte superior. El resto de la imagen esta distribuida en el segundo

⁹¹ Programa de mano de la exposición, mayo de 1937. Archivo Luis Arenal. La colección está parcialmente representada ya que no se cuenta con las reproducciones de: *Niños madrileños, Bombardeo aéreo, Retrato de mi padre, Niño mexicano, Tortillera, Mujer paseando, Peón, Mujer con rebozo, Mujer en la Iglesia, Demostrador, Huelguistas, Paseantes, Cabeza maya e Indio. Las obras expuestas fueron: Niño jugando con canicas, Madrid, Niños madrileños, Bombardeo aéreo, Mesón, Funerales de Zapata, Retrato de mi padre, realizados en duco. Los gouaches eran: La feria, Niño mexicano, Tortillera, Mujer paseando, Zapatistas, Peón, El mercado, Mujer con rebozo, Mujer en la Iglesia, Mujer en la cocina, Demostrador, Huelguistas. Las obras restantes eran: Paseantes (pluma y tinta), Cabeza maya (litografía), El fanático (óleo) e Indio (xilografía).*

plano, el cual forma el fondo donde está una nube de gas para sofocar a los obreros. Los colores utilizados y las marcadas líneas que dividen los planos compositivos, resaltan el carácter expresionista del cuadro. En este caso se utilizó la gama cálida, destacan los ocre para dar la intención deseada: la desesperación de los personajes. Es una imagen donde expresa la falta de apoyo de los patrones hacia las demandas laborales de los obreros, ya que en lugar de llevarse a cabo un diálogo, los obreros huelguistas son atacados por un francotirador para disolver la huelga o en el mejor de los casos sustituirlos por esquirols (rompe huelgas). En esta obra Arenal hizo patente sus ideas políticas.



Fig.33. Luis Arenal, *Huelguistas* alrededor de 1936, gouache. Fotógrafo: Graciela Castro viuda de Arenal sin fecha. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Luis Arenal expresa sus ideas en torno al derrocamiento del fascismo en el cuadro de "Madrid" (Fig.34), donde muestra lo aprendido en el taller del 36, siendo de importancia la parte alta del cuadro, lugar en el que aplica el accidente controlado para dibujar el humo de las casas que fueron incendiadas

por las bombas. Emplea también la gama cálida, predomina el color ocre que destaca el trabajo arquitectónico del fondo. Sobre los edificios se encuentran dos francotiradores apuntando hacia el cielo. En esta imagen de la Guerra Civil Española se exalta el lado republicano, ya que, como sabemos, Arenal se manifestó en contra de las ideas franquistas. Esta pintura fue publicada en la portada de la revista *Direction*, en agosto de 1937.

En esta imagen Arenal trató de destacar el horror de la guerra producida por los falangistas, y el patriotismo de los soldados republicanos que no se dejaron vencer sino hasta que fue inevitable. La ejecución del cuadro es soberbia y demuestra una vez más sus conocimientos de arquitectura.



Fig.34. Luis Arenal, *Madrid* alrededor de 1936, duco. Fotografía: Graciela Castro viuda de Arenal sin fecha. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En el cuadro "El fanático" (Fig.35) Arenal realizó una crítica al fanatismo religioso que dominaba al pueblo de México, en este cuadro nos presenta sobre un primer plano a un hombre mexicano de edad avanzada que porta en su cuello un rosario y al fondo está un

altar con la Virgen de Guadalupe, a la que ofrece un pequeño ramo de flores. Los colores son muy oscuros y hacen la escena sombría. Señalando que ningún tipo de fanatismo es bueno, ni siquiera cuando se trata de religión ya que se desvirtúa el dogma a seguir.



Fig.35. Luis Arenal, *El fanático* sin fecha, óleo.
Fotógrafo: Graciela Castro viuda de Arenal sin fecha. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Para Luis Arenal, México, su gente, sus costumbres y vida cotidiana constituyen uno de sus temas favoritos y lo representa en diversas obras como: "Niño jugando

con canicas" (Fig.36) 1936, muestra a un niño de espalda agachado jugando con sus canicas. Esta es una composición dinámica lograda por el magistral manejo de las líneas que forman las posiciones de las piernas, una flexionada hacia delante y la otra hacia atrás -además de la distribución de los elementos lúdicos en el espacio-. El círculo en el que se encuentra el niño es típico del juego "hoyito", en el cual había un hoyito en la tierra y se tenía que meter la canica en él. Esta pintura la repite Arenal en 1945 en un grabado. Además de mostrar en este cuadro una composición dinámica también nos muestra a un niño de cualquier parte de México que disfruta de jugar canicas sin ningún tipo de preocupación, aparte de ser lúdico refleja paz y armonía.



Fig.36. Luis Arenal, *Niño jugando con canicas* de 1945, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

El cuadro “Mujer en la cocina” (Fig.37), sin fecha, muestra por un lado, su “concepto” de la mujer mexicana que trabaja para obtener un sitio dentro de la comunidad, posiblemente en esta obra refleja la admiración que sentía por su madre (aunque en realidad nunca la pintó). Por otro lado muestra a una

mujer ataviada a la usanza mexicana, con un mandil blanco frente a la estufa de carbón; las cazuelas están colgadas en la pared, como en las cocinas tradicionales mexicanas. En este cuadro, Arenal capturó con gran realismo la esencia del trabajo de la mujer mexicana, al presentar una composición donde cada uno de los elementos están distribuidos de tal manera que no saturan la escena.



Fig.37. Luis Arenal, *Mujer en la cocina* alrededor de 1936. Colección Electa Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

El cuadro "La feria" (Fig.38), de 1934 o 1935, tiene un carácter festivo y lúdico por la temática y la composición. La imagen está dispuesta en torno a un castillo de fuegos artificiales, ejecutado con un recurso futurista por el movimiento de la rueda. Los fuegos artificiales son típicos de las fiestas importantes de México, generalmente, acompañados de juegos de azar y mecánicos, parte atractiva de las ferias. En la imagen, en perspectiva, se ven los puestos y la gente en torno al castillo observando el juego de luces que éstos producen. En particular esta imagen recuerda los elementos festivos en las ferias mexicanas.



Fig.38. Luis Arenal, *La feria* alrededor de 1934-35, gouache. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En la obra "Mesón" (Fig.39), Arenal representa un salón grande donde hay en el piso diferentes personas envueltas en petates y en el fondo un hombre está sentado en actitud reflexiva y doliente. En la pintura la perspectiva juega un papel importante sobre todo por la distribución de los elementos. Los colores

empleados son muy brillantes y hacen contraste con la oscuridad del fondo. La escena puede ser incluso cruel ya que representa la pobreza material y espiritual del individuo, es una obra que desde mi punto de vista es cruda ya que presenta la soledad y la falta de solidaridad ante el sufrimiento, como se puede ver aparece solo un personaje visible y los demás se ocultan ante la desesperación de éste.



Fig.39. Luis Arenal, *Mesón* alrededor de 1936. Fotógrafo: Oscar Loperena 2003.

Luis Arenal optó por un nacionalismo pictórico, evidente sobre todo en los cuadros donde representa a diferentes héroes nacionales, siendo sin lugar a dudas Zapata el más admirado por éste, a juzgar por sus propias palabras:

Mi idea de representar a Zapata fue el pensar que dentro de todos los revolucionarios mexicanos, fue el más limpio y leal a su causa, ya que nunca traicionó sus ideales, por los que siempre luchó, hasta entregarse con su propia muerte, quedando como el caudillo de la clase mas desvalida y explotada: "el campesino", que nada podía hacer contra sus verdugos: los insaciables e inhumanos hacendados.⁹²

Inspirado en la figura del caudillo agrarista, Arenal pinta para la exposición: "Zapatistas" (Fig.40) y "Los funerales de Zapata" (Fig.41). En la primera pintura, sin fecha, se representa a Zapata y a sus seguidores montados a caballo. El fondo lo forma una hacienda

⁹² Documento en manuscrito transcrito a máquina por Graciela Castro, sin título y sin fecha, Archivo Luis Arenal.

incendiada, convirtiendo de esta manera la escena en una estampa típica de la Revolución Mexicana. Es una imagen de gran realismo por el magnífico trabajo de las posiciones de los caballos, imprimiéndole de esta manera movimiento. Posteriormente esta pintura la repitió Arenal en un grabado hacia 1948.

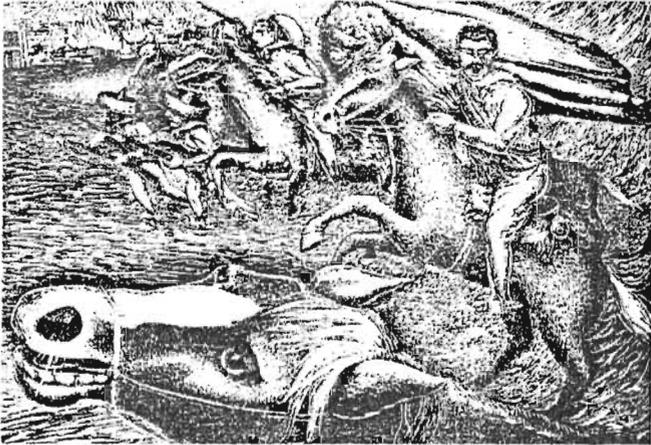


Fig. 40. Luis Arenal, *Zapatistas* alrededor de 1948, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En "Los funerales de Zapata"⁹³ (Fig.41), la composición está cargada hacia el plano derecho del cuadro, donde se encuentran dos mujeres en torno al ataúd del caudillo del sur, al que podemos ver yacente y con un semblante tranquilo. En el plano izquierdo, al fondo en perspectiva, se ve a un grupo de campesinos que se dirigen hacia el lugar donde se encuentra el cuerpo.



Fig.41. Luis Arenal, *Los funerales de Zapata* alrededor de 1936, duco. Cortesía Archivo Luis Arenal.

⁹³ Juan Baigts, "Zapateado", *Excelsior*, 8 de mayo de 1974, p.7. En esta nota periodística, se menciona que el cuadro presentado en una exposición colectiva sobre los diferentes cuadros de Zapata, el de Arenal era uno de los mejores de la muestra y menciona: "Dos mujeres hieráticas guardan el cadáver del caudillo en el cuadro de Luis Arenal, La muerte de Zapata".

Para la exposición, también realizó el grabado que ilustra el programa de mano (Fig. 42 y 43); es una figura prehispánica sentada y al fondo uno de esos paisajes desolados que le gustaba pintar, con la leyenda "American friends of de mexican people", "sponsors exhibition", Luis Arenal.⁹⁴



Fig.42. Luis Arenal *invitación de la exposición Individual de Luis Arenal* mayo de 1937. Cortesía Archivo Luis Arenal.



DELPHIC STUDIOS 726 FIFTH AVENUE

MAY 10th to MAY 12th, 1937

Fig. 43. Luis Arenal *Programa de la exposición Individual de Luis Arenal* mayo de 1937. Cortesía Archivo Luis Arenal.

El presentador de la exposición fue el crítico de arte Charmion von Weigand, quien se expresó de la obra de Arenal de la siguiente manera:

Los ducos que se ven aquí son el resultado de experimentos hechos por primera

⁹⁴ Programa de mano de la exposición...Op.cit.

vez en dicho taller⁹⁵. Demuestran el uso de un nuevo medio con éxito, un medio difícil de emplear, pero rico en sus posibilidades...Arenal ha demostrado aquí que el pincel de aire puede muy bien complementar al pincel de mano, que no hay conflicto esencial entre estos instrumentos de épocas distintas; simplemente llevan diferentes funciones.⁹⁶

Don Enrique Ramírez escribió a raíz de la exposición un artículo publicado en la revista *Futuro* en el número de agosto del mismo año:

En la galería de arte de los "Delphic Studios" se exhiben ahora esos treinta y tantos cuadros⁹⁷ de Arenal, cuya contemplación despierta de inmediato el respeto y la alegría. Respeto por la delicadeza del artista, por la hondura y la amplitud del mensaje, por el júbilo y el dolor de su colorido. Alegría, por esa devota juventud que sabe traer al extranjero, con aspiraciones justas de universalidad, un México

verdadero, modesto, grandioso, libre de vanidades folklóricas.⁹⁸

Las obras presentadas por Arenal en la galería de Alma Reed constituyeron para el artista la definición de su estilo en cuanto a técnica y temática, siendo difícil de lograr en medio de un contexto donde la vanidad folclórica del New Deal era predominante, sin embargo logró expresar sus ideas y el México que el concebía y no el que los norteamericanos imaginaban.

Cuando Luis Arenal regresó a México para entregar el informe de la LEAR en 1936, conoce a Rose Beigel, maestra norteamericana que llegó a México como delegada de "Educational Alliance" para asistir a unas conferencias de escritores y maestros antifascistas.

⁹⁵ Se hace referencia al Taller de Siqueiros en Nueva York.

⁹⁶ Charmion von Weigand, *Luis Arenal, el artista*, documento inédito, Archivo Luis Arenal, p.7.

⁹⁷ Aunque se mencione que son más de treinta, en el programa de mano sólo aparecen 23.

⁹⁸ Enrique Ramírez y Ramírez, "Nuevo conocimiento de Luis Arenal", en la revista *Futuro*, Homenaje a España, agosto de 1937, N° 18, Director Vicente Lombardo Toledano, Una publicación de la Universidad Obrera de México, p.39-40.

Ella se hospedó en la casa de Paris N° 7, propiedad de Doña Electa Bastar y en el momento en que Luis la vio supo que sería su esposa.⁹⁹El matrimonio de Luis y Rose¹⁰⁰ duró poco tiempo, ya que ella trabajaba en los Estados Unidos y él en México, con ella tuvo a sus dos únicas hijas Electa y Julie.

En esta etapa Luis Arenal se consolidó como gran pintor, no sólo de murales, sino de caballete y sobresalió su trabajo como grabador en los Estados Unidos, sin embargo por la censura que existía en ese país, regresó a México, donde pudo expresarse libremente.

⁹⁹ Electa Arenal comenta: "Arenal fue al encuentro de Educational Alliance y la leyenda dice que se enamoraron a primera vista. Él la llevó a la casa de huéspedes de su madre. Se casaron a las dos semanas".

¹⁰⁰ Electa Arenal dice: "para ella duró toda la vida, porque siguió enamorada de él". Julie Arenal comentó también que: "fueron amigos toda la vida".

VI. México, El Taller de Gráfica Popular (1937-1967)

Una vez en México, la decisión de Arenal de separarse de la LEAR fue definitiva, y junto con Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins fundaron el Taller de Gráfica Popular, una de las asociaciones más importantes en el país, por la formación de varias generaciones de artistas gráficos mexicanos.

El Taller de Gráfica Popular se creó con un objetivo colectivo, donde se compartían no sólo los materiales y los recursos, sino primordialmente las ideas. La subsistencia del taller dependería de todos y beneficiaría a todos.

Al inicio, el taller no contaba con los recursos suficientes, y no fue sino hasta 1948 cuando tuvieron

su primer local fijo, ubicado en la calle de Netzahualcóyotl, número 9, primer piso, arriba del cabaret "Las islas Marías".¹⁰¹ Por esa razón la jornada de trabajo terminaba temprano, antes de que abriera dicho local. Al grupo de los fundadores se adhirieron Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez y Alfredo Zalce. Luis Arenal se separó del taller en 1967, tras treinta años de formar parte del TGP.

Los artistas que deseaban ingresar al taller tenían que aceptar la declaración de principios, demostrar su capacidad técnica y ceder el 20% de la venta de sus trabajos.

¹⁰¹ Magdalena Saldaña, "Arriba del cabaret "las Islas Marías", nació el Taller de la Gráfica Popular", *Excelsior*, México, domingo 11 de enero de 1976, sección B, p.1.

La declaración de principios era:

- El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura.
- El Taller de Gráfica Popular realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista.
- Considerando que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, el Taller de Gráfica Popular lucha por desarrollar las capacidades técnicas individuales de sus miembros.
- El Taller de Gráfica Popular prestará su cooperación profesional a otros talleres o instituciones culturales, a las organizaciones de trabajadores y populares, y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general.
- El Taller de Gráfica Popular defenderá los intereses profesionales de los artistas.¹⁰²

En la declaración de principios los miembros del TGP mostraban su línea política, quedaba claro que su

¹⁰² "La época de oro...", *Op.cit.*, p.2023.

producción sería preferentemente progresista, democrática, nacionalista y antifascista, y teniendo como prioridad el grabado y la pintura en menor grado. Su mensaje fue promover las ideas progresistas y democráticas del pueblo de México y presentar una crítica sistemática contra el fascismo, como lo habían manifestado en la LEAR.

La influencia estilística predominante dentro del taller fue el expresionismo alemán¹⁰³, sobre todo la obra de los artistas de "Die Brücke", por la técnica del tallado en madera y las líneas compositivas de los grabados. El trabajo en madera para los artistas del TGP

¹⁰³ En la tesis doctoral de Fabiola Martha Villegas Torres dice: "la influencia que los artistas del TGP tenían del arte del expresionismo alemán, venía de una larga tradición que se remontaba desde tiempos de la LEAR, y su fuerte atracción hacia el mismo, versaba fundamentalmente de su intención de denuncia y crítica, así como de sus cánones formales y estilísticos, de los que hay que recalcar los efectos impactantes del claro-oscuro y del alto contraste". Fabiola Martha Villegas Torres, *El artista Alberto Beltrán*, México Tesis inédita de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p.72.

resultaba costoso y por lo tanto decidieron trabajar con el linóleo, lo cual les ofrecía las mismas ventajas que la madera pero a un costo más accesible.

Bajo estas premisas realizaron sus primeras obras:

el cartel de felicitación para la Confederación de Trabajadores de México, que fue su primer cartel, le siguen las caricaturas sobre la expropiación petrolera, los calendarios ilustrados para la Universidad Obrera de México, el portafolio *En nombre de Cristo*, a propósito de la matanza de los maestros en manos de los cristeros.¹⁰⁴

De estas primeras obras¹⁰⁵ colectivas producidas por el taller, Luis Arenal contribuyó con su trabajo en los calendarios para la Universidad Obrera de México, en

¹⁰⁴ La época de oro..., *Op.cit.*, p.2030.

¹⁰⁵ Desafortunadamente por la falta de firma al ser el trabajo colectivo y por la época en que se realizaron estos trabajos, en los acervos consultados no se encontraron ejemplos. La selección de los trabajos de Arenal fue hecha porque están plenamente identificados, ya sea porque contienen su firma y porque así aparecen en el Libro Negro del TGP, que resume los primeros doce años de vida del Taller.

1938 y 1939. Para el de 1938, en el mes de febrero, aparece "La decena trágica" (Fig.44) suceso de la Revolución Mexicana que consistió en 10 días de terror en la Ciudad de México y que culminaron con el asesinato del presidente Madero y del vicepresidente Pino Suárez y la usurpación del poder por el general Victoriano Huerta.¹⁰⁶



Fig.44. Luis Arenal, *La decena trágica* alrededor de 1938, xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

¹⁰⁶ La utopía y la realidad... *Op.cit.*, p.14.

La imagen representa a un grupo de personas huyendo del terror que les provocó el fusilamiento de Francisco I. Madero y de Pino Suárez. Éstos no aparecen en la representación, pero la nube de humo que se levanta es una metáfora del asesinato, ya que en ella aparece el rostro de Victoriano Huerta. Los principales elementos de la composición están cargados hacia el plano derecho. El detalle del grabado está trabajado en sfumato, predominando la escala de grises, logrando efectos de luz y sombra contrastantes con el plano izquierdo de la imagen. El fondo está realizado de manera soberbia, en perspectiva, mostrando su habilidad en el dibujo arquitectónico.

En el mismo calendario, en el mes de abril, se publicó "Viva Zapata" (Fig.45), representa al caudillo del sur a caballo, junto con sus secuaces en un paraje solitario

de la sierra. En la composición se distingue una bandera con el lema: "Tierra y Libertad". Es una representación realista y dinámica debido a la postura del caballo que monta Zapata, enmarcado bajo el ocaso que expresa un juego de luz y sombra que desarrolla en la parte superior de la imagen.



Fig.45. Luis Arenal, Viva Zapata alrededor de 1938, xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Para el calendario de 1939 (Fig.46), en el mes de abril, se publicó un grabado alusivo a la Revolución, donde en el fondo se leen las siglas PRM (Partido de la Revolución Mexicana) y en el cual se encuentran representados dos campesinos de diferente sexo, un obrero y un soldado de espaldas. Es una composición simple e interesante por la distribución de los personajes en torno del militar, siendo éste el eje del grabado. Es una imagen que habla del proceso democratizador del pueblo mexicano. Estos trabajos definieron la estructura del trabajo colectivo dentro del taller y lograron gran cohesión estilística, que dio sus frutos en el primer portafolio colectivo "La España de Franco".



Fig.46.
Luis Arenal, *Sin título* alrededor de 1939, xilografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

6.1. Los portafolios colectivos:

6.1.1. *La España de Franco*

Los portafolios colectivos fueron elaborados por miembros del Taller sobre un tema como "La España de Franco". Esta serie fue ejecutada por Luis Arenal, Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano y Xavier Guerrero en 1938, consta de 15 litografías donde los autores manifiestan su rechazo al gobierno de Franco y su apoyo a la España republicana.

Las razones por las cuales se ejecutó esta serie se expresan en el libro negro del TGP:

(Por un lado se quería apoyar al lado republicano y) expresar su adhesión auténtica al heroico pueblo español... LA ESPAÑA DE FRANCO recoge una versión irónica, dramática a veces, esencial, suma de documentos ciertos de lo que ocurre en la España que dicen franquista, aunque sabemos bien que dominada transitoriamente por Alemania y por Italia. (Puesto que:) Los artistas que dibujaron sobre

piedra las estampas que aquí se muestran quieren aprovechar la ocasión presente para afirmar su decisión de luchar, de seguir luchando contra el fascio asesino de las libertades populares.¹⁰⁷

Los artistas fundadores del TGP habían pertenecido a la LEAR, y dentro de su línea ideológica se opusieron al fascismo; esta corriente surgió según lo expresa Alicia Gojman de Backal:

De la voluntad de resolver el problema de la integración de las masas, aunque con una propuesta distinta a la solución comunista... En sus orígenes, el fascismo fue un fenómeno estrictamente coyuntural, ligado a la voluntad de Mussolini. Este hombre creó en torno a su figura un partido de masas a partir del rechazo que percibió del Partido Socialista durante la guerra de 1914. Su partido quedó constituido en 1919 y se componía de intervencionistas de izquierda... de hombres de los cuerpos franco-italianos que aparecían como héroes de guerra e intelectuales futuristas con un programa a la vez nacionalista y social... (El partido) solucionaba el problema de la integración de las masas, al proponer la supresión de las estructuras

¹⁰⁷ Taller de Gráfica Popular (libro negro), Op. cit., p.4.

tradicionales de control y la creación forzosa de nuevas estructuras que descartaran el riesgo de una revolución comunista... A pesar de su carácter violento y subversivo, el fascismo contó con el apoyo de una parte de la burguesía y de la clase dirigente italiana, que lo consideraron como un aliado ante el peligro revolucionario".¹⁰⁸

La serie "*La España de Franco*" estuvo basada en los hechos históricos de este país que se desarrollaron durante la década de los veinte y treinta, en la cual el gobierno de Primo de Rivera había adoptado una política nacionalista de tendencia totalitaria. Dentro de los propósitos de este gobierno encabezado por la derecha española, se pretendía crear un hispanismo, entendiéndose como: "un principio que plantea la existencia de una "gran familia" o "comunidad" o "raza" trasatlántica que distingue a todos los pueblos que en un momento de su historia pertenecieron a la

¹⁰⁸ Alicia Gejman de Beckal, *Op.cit.*, p. 44-45.

Corona española"¹⁰⁹. El régimen de Primo de Rivera pretendía devolverle a España "una posición en el concierto de las naciones", posición que creyó obtener al triunfar en la guerra contra Marruecos, en 1926. A raíz de este triunfo la dictadura primorriverista consideró que España podía recuperar su "liderazgo de las naciones latinoamericanas, y el hispanismo conservador se volvió moneda corriente en cualquier referencia a los antiguos territorios del imperio español".¹¹⁰

Pero también surgieron corrientes progresistas y de izquierda durante los años treinta que establecieron en España la segunda República. Estas corrientes al llegar al poder hicieron reformas que no fueron aceptadas

¹⁰⁹ Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y Falange*, "sueños imperiales de la derecha española", México, F.C.E., 1992, p. 15.

¹¹⁰ *Idem*, p.21.

por los conservadores, suscitándose un difícil y complejo programa político y social, que provocó el estallido de la guerra civil en 1936, durante la cual la falange española (militares rebeldes), se enfrentaron a los republicanos. La República fue vencida en 1939 y se estableció un régimen conservador a cargo del general Francisco Franco.¹¹¹

En cuanto a México, la guerra civil española fue de vital importancia debido a que muchos mexicanos estuvieron peleando en España del lado republicano; y porque al establecer Franco su gobierno, muchos españoles fueran simpatizantes republicanos, o franquistas se refugiaron en nuestro país. El gobierno Cardenista dentro de su política internacional recibió a

diez mil refugiados, su incorporación a "la vida mexicana causó polémicas y no pocos disgustos, en términos generales las autoridades y la opinión pública los favorecieron con actitudes de diversa índole", como fue suavizar la política de inmigración y naturalización.¹¹²

Los grabados ejecutados por Luis Arenal en esta serie fueron: "Franco, llama a sus nacionales", "Radio Clandestina" y "¡México no será España!", donde imprimió su oposición a la ideología de ultraderecha en España representado por la falange y Franco, su idea, al realizar los grabados, partió del entorno en que se desarrolló el conflicto a través de la prensa mexicana,

¹¹¹ J. Terrero y J. Regla, Historia de España, España, Editorial optima, 2002. p. 380.

¹¹² Ricardo Pérez Montfort, Op.cit., p.155.

que al parecer también estaba dividida entre republicanos y franquistas.¹¹³

En "*Franco llama a sus nacionales*" (Fig.47), muestra a Francisco Franco ataviado con su uniforme de gala dirigiendo su tropa, formada por mercenarios árabes y por seres inhumanos que caminan en la montaña. En este grabado se vuelve a notar la influencia del expresionismo alemán, sobre todo en los rostros brutales, dando de esta manera la idea que el triunfo de Franco no traería nada bueno para España. La composición está trabajada en diferentes planos para marcar la diferencia jerárquica entre Franco y sus correligionarios, donde Franco está en un plano más alto sobre un pequeño podium.



Fig.47. Luis Arenal, *Franco llama a sus nacionales* de 1938, litografía. Fotógrafo: Oscar Loperena 2003.

¹¹³ *Idem*, p.109-154.

"Radio Clandestina" (Fig.48) representa a un grupo de españoles republicanos sentados en torno a un radio muy antiguo, que tiene la bocina en forma de cono por encima de la caja de resonancia. Tres de ellos visten de civiles y dos de militares. Uno de los civiles sostiene un periódico en cuyo encabezado se lee: "españoles engañados". Un militar mira hacia afuera de la ventana, vigilando para no ser descubierto, porque siendo republicanos lo más probable es que se hayan robado los uniformes. Luis Arenal, con esta estampa, muestra a la España republicana y su simpatía por ésta. Los personajes no son seres perversos, sino bienhechores. Es una representación realista, donde el empleo del claroscuro y el paisaje denotan el manejo de la perspectiva y de la técnica, la frase de "españoles engañados" se debe al momento que en México se dio en la prensa un ataque y contraataque a

los bandos franquista y republicano, como lo narra Ricardo Pérez Montfort, en su texto hispanismo y falange.



Fig.48. Luis Arenal, *Radio clandestina* de 1938, litografía. Fotógrafo: Oscar Loperena 2003.

¡México no será España! (Fig.49), es una imagen realista, en la cual el paisaje es de vital importancia, ya que se desarrolla la escena en medio de una montaña por donde cruza el tren, van en el techo un militar y un rebelde que sostiene en lo alto un rifle en actitud de atacar al militar quien no se percatada de esto, porque su atención está puesta en un campesino que lo saluda a lo lejos con el típico saludo nazi. Al fondo, entre las montañas, se aprecian unos pozos petroleros. Es una imagen que denota desprecio hacia las políticas franquistas, el título mismo lo dice: "¡México no será España!". Por un lado, Arenal demuestra su nacionalismo y advirtió a los falangistas que en este país nadie permitiría que se llegara a una solución fascista como en Europa. Así, mostraba su oposición total al hispanismo franquista.



Fig.49. Lluís Arenal, *¡México no será España!* de 1938, litografía. Fotógrafo: Oscar Loperena 2003.

"La España de Franco" fue el primer portafolio colectivo del TGP. Es necesario mencionar algunos de los trabajos, además de los de Arenal: "La Toma de Madrid en Noviembre de 1936" (Fig.50), de Leopoldo Méndez, representa a los militares rebeldes de manera repugnante, el ejército está formado por mercenarios árabes, que van en sentido contrario al resto de la tropa. Esta unidad la encabezan dos personajes, representados con una marcada influencia futurista, ya que tienen varios pies para simular el movimiento y no se distingue el rostro de uno de ellos por el casco que lleva, además sostiene dos banderas, una con la suástica nazi y la otra con un símbolo que no se alcanza a distinguir. El otro personaje, representado a manera de duende maligno, encarna en un sentido metafórico la crítica a la intervención de la Iglesia en el conflicto bélico. No es casual el hecho, de que, el

personaje lleve un báculo, ya que el autor, a manera de sátira intenta resaltar el dominio espiritual de la Iglesia sobre el pueblo español.



Fig.50. Leopoldo Méndez, *La toma de Madrid en noviembre de 1936* de 1938, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Leopoldo Méndez en *La toma de Madrid* satura la composición con los elementos mencionados en líneas precedentes. El trabajo de la técnica se puede apreciar en el manejo de los contrastes de color, en este caso la escala de grises, negro y blanco, así como las líneas

que marcan los diferentes planos y la profundidad dentro de la imagen. En este grabado de Méndez podemos ver también la influencia de los artistas de "Die Brücke", como Ludwig Meidner¹¹⁴ (1884-1961) en sus obras "Campo de batalla" (Fig.51) y "El cañón" (Fig.52), ambas de 1914 y de técnica mixta, donde se aprecia una saturación de elementos dentro de la composición.



Fig.51. Ludwig Meidner, *Campo de batalla (Schlachtfield)* de 1914, tinta china sobre boceto a lápiz.

¹¹⁴ Pintor expresionista, que tuvo influencia del futurismo, al representar las imágenes de ciudades devastadas por terremotos, incendios, etc.



Fig.52. Ludwig Meidner, *El cañón (die kanonel)* de 1914, tinta sobre papel.

Raúl Anguiano en "Los Aliados" (Fig.53), hace una representación caricaturesca de Hitler -retomando a los expresionistas alemanes-, con unos largos brazos y manos, el torso es pequeño en comparación con sus extremidades, tiene un semblante duro, y lleva casco. Junto a él aparece un mercenario árabe. Los dos marchan cerca de unos cadáveres sin darles importancia. Al fondo está un obispo, representado a

línea para dar la intención de que es un guía celestial que se confunde entre el vuelo de los aviones bombarderos. Es importante señalar que, los miembros del taller al ser comunistas conocían las razones del conflicto español en el cual estuvo involucrada la Iglesia, que no aceptó las reformas impuestas por los republicanos; esta institución se convirtió en motivo de su escarnio. En cuanto a la disposición de los elementos compositivos podemos decir que son parecidos en la distribución, ya que también es una imagen que está saturada de personajes, donde se emplea al igual que en las otras estampas que componen la serie, una escala de grises y manejo de la perspectiva.



Fig.53. Raúl Anguiano, *Los aliados* de 1938, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Xavier Guerrero en "*Franco, el monstruo*" (Fig.54), representa al general de una manera vil y asquerosa, ya que es un monstruo con tres pares de brazos y su cuerpo está lleno de pelo. En las extremidades inferiores porta las botas típicas de un militar. En su

pecho aparece la suástica nazi y la cabeza del dictador, aunque humana, tiene un aspecto repugnante. En una de sus manos sostiene un cuchillo y con otra uno de los barrotes que detienen a la muchedumbre. En este trabajo Xavier Guerrero, expresa de una manera particular su idea del franquismo, además de resaltar la ideología del taller respecto al personaje, y el rechazo por los miembros de la Falange española. La intención con el manejo del claroscuro es la de crear una escena aterradora que mostrase lo peligroso que es un hombre cuando está lleno de poder.



Fig.54. Xavier Guerrero, *Franco el monstruo* de 1938, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En la serie los miembros del TGP que participaron en ella, no sólo reflejaron su ideología anti-falangista (o anti-fascista), sino también los grabados son una clara muestra de cómo el conflicto armado en España causó un fuerte impacto dentro de la sociedad mexicana.¹¹⁵

¹¹⁵ Ricardo Pérez Montfort en su estudio recrea a la perfección el ambiente en la prensa mexicana, el impacto de las publicaciones y el tono de los

Los artistas por ser de ideología comunista rechazaban con ahínco las ideas derivadas del fascismo, y expresaban su visión terrorífica sobre un gobierno conservador en España, ya que aún no triunfaba el General Franco al momento de publicarse la serie. En cierto sentido los grabados se adelantaron a lo que sucedería un año después.

Para los miembros del taller, el establecimiento en España de un régimen de corte fascista era un hecho inconcebible, ellos creían que los españoles no debían de aceptar un gobierno de tal envergadura, pues les resultaría completamente repugnante y catastrófico para el desarrollo de la vida en ese país. Al finalizar la guerra civil y establecerse el franquismo, España tuvo

artículos desató una verdadera guerra en la prensa mexicana de los años treinta y por las formas expresadas en los grabados no cabe duda de que recurrieron a esas publicaciones para desarrollar la serie. Hispanismo y Falange... *Op.cit.* diferentes capítulos.

que salir adelante con los pocos recursos económicos que le quedaban, ya que, "las reservas de oro y divisas eran nulas y la capacidad de producción estaba seriamente disminuida. El impacto social de esta honda depresión económica fue especialmente notable en el campo". A causa de la Segunda Guerra Mundial la economía española tuvo que refugiarse en la autarquía, sin embargo las sequías entre los años de 1943-1951¹¹⁶, afirmaron la idea de que el gobierno franquista "sólo sirvió para mantener a España (y a Portugal) aislada del resto del mundo durante otros treinta años".¹¹⁷

Para los miembros del taller al consolidarse la idea de que el franquismo era un cáncer que acabaría

¹¹⁶ Historia de España... *Op.cit.*, p.387.

¹¹⁷ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Critica, 2003, p.162.

lentamente con España y aunque no intentaban curarla de tan terrible mal, por lo menos expresaron su antagonismo ideológico.

La España de Franco, constituyó uno de los primeros éxitos del TGP debido a su unidad estilística que estuvo definida por su ideología, además de dar la pauta para elaborar sus trabajos posteriores. La forma de trabajo de la serie consistió en que cada uno de los participantes elaboraba sus propuestas y después las enseñaba al resto de los colaboradores del taller para que el grupo definiera el perfil ideológico de la exposición. Los miembros que no realizaron estampas colaboraron con la investigación, llevando a cabo de esta manera el trabajo colectivo.¹¹⁸

¹¹⁸ La época de oro...*Op.cit.*, p.2030.

6.1.2. La Revolución Mexicana y la exposición de 1954

De los otros portafolios en que participó Luis Arenal podemos mencionar el de la "Revolución Mexicana", que fue presentado en la exposición de 1954 en Italia, donde se expuso casi toda la producción artística de 1953, la cual incluía trabajos de: "Aguirre, Anguiano, Arenal, Babel, Beltrán, Berdecio, Bracho, Bustos, Calderón, Castro Pacheco, Catlett, Cortés, Escobedo, Franco, Gómez, Heller, Huerta, Jiménez, Méndez, Mexiac, Monroy, Mora, Ocampo, O'Higgins, Ramírez, Yampolsky, Zalce".¹¹⁹

Los grabados presentados en esta muestra, según la prensa italiana de la época, "ilustran la lucha fiera

¹¹⁹ Invitación a la "Mostra di incisione e litografie messicana", Livorno, Casa della Cultura, 1954.

contra el yugo feudal que la Revolución rompió con su ímpetu. Pero la Revolución Mexicana está expuesta toda en una rica serie de xilografías que resumen la historia eficazmente”.¹²⁰

En esta ocasión uno de los trabajos expuestos de Luis Arenal, fue el de “Julián Blanco”¹²¹, llamado en la exposición como: “El revolucionario”¹²² (Fig.55) y publicado en “*Estampas de Guerrero*” en 1948. Este personaje fue uno de los jefes revolucionarios del Estado de Guerrero, quien peleó del lado maderista y que aparece nuevamente en los murales de Chilpancingo.



Fig.55. Luis Arenal, *Julián Blanco* de 1948. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Así *El Revolucionario* es una representación realista del personaje en el cual se destaca su carácter humilde y su adhesión al maderismo, corroborada por el papel que trae en sus manos donde se lee: “Viva Madero” - aunque después cambiara su línea política y peleara del lado zapatista-. Es un grabado impreso en negativo por la saturación del color negro dentro de la imagen,

¹²⁰ Mario De Micheli, “Cavalcando con Zapata gli artisti scoprono il Messico”, *Italia*, 3 de julio de 1954.

¹²¹ Para mayor información del personaje remitirse a la sección de los murales de Chilpancingo, dentro de este mismo trabajo.

¹²² Cavalcando... *Op.cit.*, “el revolucionario”.

en la cual se distinguen algunos rasgos por la presencia del blanco, además de las iniciales de su nombre en el sombrero.

6.1.3. 150 años de Independencia

El último portafolio colectivo en el que participó Luis Arenal fue el de "150 años de Independencia", de 1960. El cual tenía como objetivo conmemorar los ciento cincuenta años de la Independencia de México y los cincuenta años de la Revolución Mexicana. Para lo cual se editó un cuaderno que contenía 146 estampas de diferentes miembros del Taller en la contraportada escribieron:

Una visión general de nuestra evolución histórica, de las grandes luchas del pueblo mexicano y de sus héroes representativos. En ellos puede advertirse el espíritu de independencia que ha normado la actividad del Taller, sin menoscabo de su plena y permanentemente adhesión a la causa de

liberación y el progreso de México y de la paz, la justicia y el respeto entre los pueblos del mundo.¹²³

Para este portafolio de las 146 estampas sólo tres fueron de Luis Arenal, la primera: "Juan Álvarez y el Plan de Ayutla" (Fig.56), es un grabado a color que sirvió como boceto para *Cien años de Historia del Estado de Guerrero*. Aparece Juan Álvarez frente a una columna formada por gente del pueblo, portando un estandarte, vestido de civil para resaltar el carácter humilde del personaje, el traje es de color azul y contrasta con el color rojo del estandarte.¹²⁴ También de este grabado existe un dibujo a lápiz con las mismas características. (Fig.57)

¹²³ 150 años de Independencia, México, Taller de gráfica Popular, 1960, contraportada.

¹²⁴ En el siguiente capítulo se ahonda más sobre el mural y el personaje.



Fig.56. Luis Arenal, *Juan Álvarez y el plan de Ayutla* alrededor de 1948, grabado a color. Cortesía Archivo Luis Arenal.

La segunda fue "Lázaro Cárdenas y la Reforma Agraria" (Fig.58), en la que presenta una composición ligeramente asimétrica donde aparecen del lado izquierdo dos campesinos con su título de propiedad. Del lado derecho las imágenes de Zapata en la parte alta y debajo de ésta la de Lázaro Cárdenas. El fondo está formado por sembradíos en donde se ve una escuela. En este grabado Arenal resalta la repartición de la tierra que llevó a cabo el presidente Cárdenas, pero haciendo hincapié en que fue uno de los propósitos del caudillo del sur al levantarse en armas.

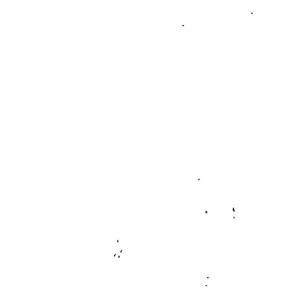


Fig.57. Luis Arenal, *Juan Álvarez y el plan de Ayutla* alrededor de 1948, dibujo a lápiz. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.58. Luis Arenal, *Lázaro Cárdenas y la Reforma Agraria* sin fecha, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Y la tercera, “México Reivindica sus Recursos Eléctricos” (Fig.59), es un grabado a color, donde se utiliza el color verde, rojo y amarillo. En la imagen campirana se encuentran los campesinos cerca de los sembradíos y en la parte inferior izquierda se encuentra el Presidente Adolfo López Mateos levantando el switch que dará electricidad a todo el pueblo de México. Es un testimonio de la nacionalización de la industria eléctrica que llevó a cabo López Mateos.

Estos grabados de Arenal fueron los últimos publicados dentro del TGP, ya que sólo permaneció unos años más dentro de la agrupación.



Fig.59. Luis Arenal, *México reivindica sus recursos eléctricos* alrededor de 1963, grabado a color. Cortesía Archivo Luis Arenal.

6.2. La producción individual dentro del taller

Dentro del TGP, los miembros de la asociación también podían imprimir sus grabados y hacer sus pinturas, aunque no pertenecieran a un portafolio, como lo señala la declaración de principios, sólo tenían que cumplir con el requisito de donar el 20% de lo obtenido por su trabajo.

Gracias a esta prerrogativa, Luis Arenal realizó gran cantidad de grabados, sin embargo sólo hemos seleccionado aquellos que están plenamente identificados en su catálogo, además de ser los más representativos. Éstos están presentados de manera cronológica y temática.

Temas:

6.2.1. La Revolución Mexicana y el agrarismo

Bajo este tema hizo para “El machete” un bono (Fig.60) sin fecha, para el fondo de estabilidad de la publicación, en el cual representaba a un grupo de revolucionarios fácilmente identificables por la vestimenta y por las frases que aparecen en las cartelas y en el estandarte donde no es casual que en este grabado aparezca Zapata junto a su lema, aplastando al capitalismo e imperialismo representado por Calles, quien combatió la ideología extremista en beneficio de la conciliación nacional. Es un grabado de crítica social, en la cual demuestra no sólo su talento artístico sino también su faceta de analista político. El grabado fue impreso en negro, costaba cincuenta centavos y era el número 497 (Fig.61).

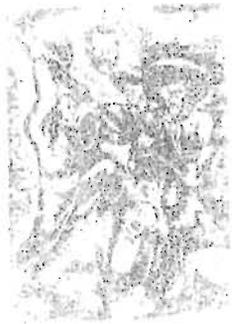


Fig.60. Luis Arenal, *Frente del Bono N° 497 para el fondo de estabilidad de El Machete*, sin fecha, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.61. Luis Arenal, *Revés del Bono N° 497 para el fondo de estabilidad de El Machete*, sin fecha, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En 1937, la revista *Futuro*¹²⁵, publicó en el mes de septiembre en la portada, un grabado sin título (Fig.62), de Luis Arenal. En la composición se distingue un grupo de campesinos que sostienen varias mantas entre las cuales una dice: "Tierra". Ellos están frente a un hombre que entrega los títulos de las propiedades. El fondo está compuesto por un paisaje de la sierra mexicana. Para Arenal la reforma agraria fue uno de los triunfos de la Revolución, ya que ésta fue propuesta por Emiliano Zapata a quien como ya se ha mencionado admiraba sobre manera, siendo el tema uno de sus favoritos.

¹²⁵ La revista *Futuro* fue un órgano informativo de la Universidad Obrera de México, estuvo dirigida por Vicente Lombardo Toledano, se publicaba mensualmente y tenía un precio de diez centavos y la suscripción anual era de un peso. La revista estaba impresa en un tamaño tabloide y estaba registrada como artículo de segunda clase y tenía un corte izquierdista, se desconoce el tiraje. Revista *Futuro* número 18, México, 1937.

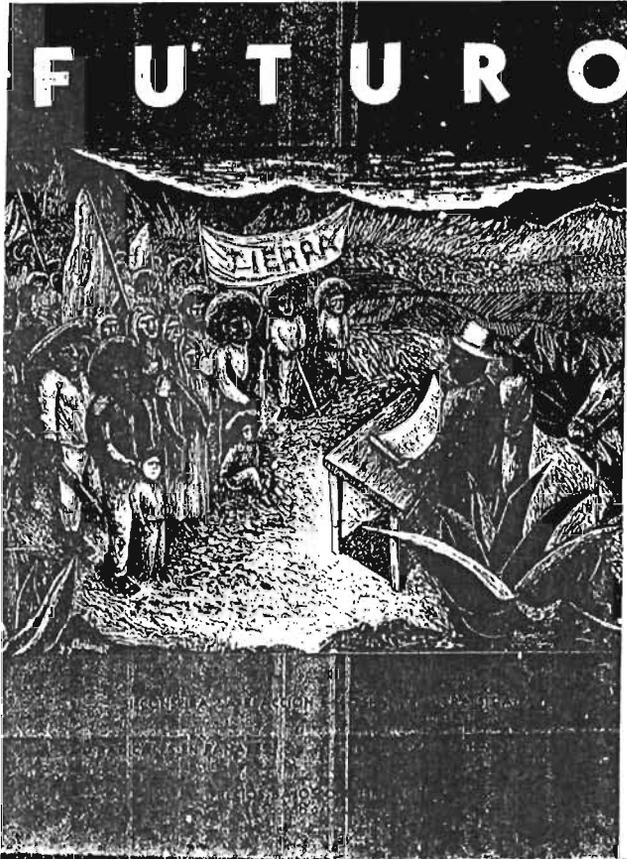


Fig.62. Luis Arenal, *Grabado sin título para la portada de la Revista Futuro*, 1937. Cortesía Archivo Luis Arenal.

6.2.2. El problema obrero:

En 1938, en el número de abril, la revista *Futuro* publica en la portada "Petróleo" (Fig.63) de Luis Arenal; que en realidad la imagen era parte de un cartel sobre el petróleo, donde representa a un gigantesco pulpo que se sostiene con varios de sus tentáculos de una torre petrolera y con otro estrangula a un obrero; éste a su vez, es atravesado por una estaca que le clava el brazo de un hombre donde aparece la leyenda "Sindicato petrolero". El pulpo yace sobre una mancha de petróleo que se confunde con su tinta. El animal representa a las compañías extranjeras que explotaban este recurso natural, así como explotaban a los obreros hasta quedar agotados. Por otro lado la participación de los obreros en el sindicato ayudó a reivindicar sus derechos.

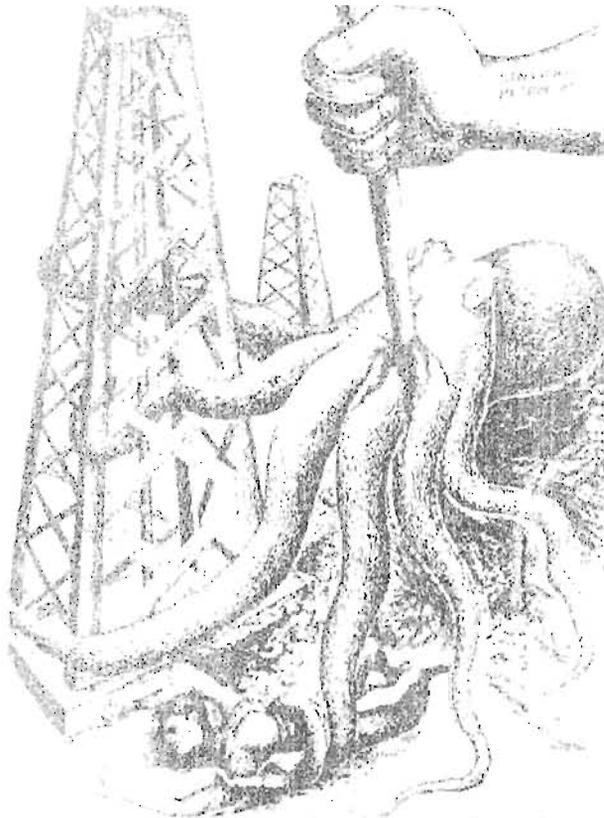


Fig.63. Luis Arenal, *Petróleo*, 1938. Cortesía Archivo Luis Arenal.

6.2.3. La Segunda Guerra Mundial: la propaganda antifascista

En 1937, *El machete* (Fig.64), publica un grabado sin título de Luis Arenal en el que aparece un hombre empuñando una bayoneta sobre una cerca de alambre de púas. En la punta de la navaja lleva clavada una manta con la leyenda "Liberación Nacional". El paisaje es desolado y la expresión del hombre es violenta, la proporción del cuerpo es magistral, marcando el estilo expresionista de Arenal, con el cual se pudo expresar libremente y dar su mensaje. Este grabado también pudo haberlo hecho para hablar de la guerra civil española, tanto por la fecha del mismo como por el contenido antifascista de la manta "Liberación Nacional".



Fig.64. Luis Arenal,

Grabado sin título para la portada de El Machete, 1937. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En 1938, el número de julio y agosto de la revista "Direction" (publicación norteamericana) utilizó en la portada "Madrid" en blanco y negro (Fig. 34 y 65), una de las pinturas expuestas en la galería de Alma Reed.

La intención de la pintura de Arenal era reflejar lo que estaba sucediendo en España durante la guerra civil.



Fig.65. Luis Arenal, *Madrid en la portada de la revista Direction, 1938. Cortesía Archivo Luis Arenal.*

En el grabado "Pogrom" (Fig.66) fechado en 1938, donde representa una persecución a un grupo de judíos por parte de la policía secreta de Hitler la GESTAPO, con la característica suástica, éstos golpean con macanas o asesinan a los judíos. En la pared del

edificio que forma la escena está escrito Jude, junto a una estrella de David. Desde la parte alta de este edificio, una mujer es arrojada por la ventana. La expresión de terror de los personajes da cuenta del dramatismo de la imagen, como sería el caso de la mujer que sostiene sus manos sobre la cabeza reflejando angustia y desesperación. Dentro de la composición también está un edificio en llamas, signo que Arenal retomó para los murales de Chilpancingo, en 1948.

El personaje que sostiene una antorcha ocupa un lugar excepcional en la composición general; de manera simbólica representa la irracionalidad y crueldad de la gente. La escena es aterradora, y en ella es evidente su rechazo a las ideas nazifascistas predominantes en

Europa, durante la guerra mundial.¹²⁶ Además de lo anterior en este grabado se refleja la angustia de los personajes ante la persecución es por demás mencionar la influencia expresionista que en algunos casos se asemeja a los trabajos antinazistas de Grosz.¹²⁷



Fig.66. Luis Arenal, *Pogrom*, 1938, litografía.
Cortesía Archivo Luis Arenal.

¹²⁶ Para mayor información sobre el trato de los judíos y la migración de éstos en México durante este periodo, consultar el texto de Alicia Gojman de Bakal, *Camisas, Escudos y Desfiles Militares*, *Op.cit.*, aunque no hace referencia a la propaganda antifascista en México.

¹²⁷ George Grosz (1893-1959) diseñador y pintor alemán. De formación cubista-futurista, se adhirió al Dada berlines denunciando el militarismo y la burguesía de la Alemania prenazí. Participó en la corriente también típicamente expresionista de la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) para denunciar desde Estados Unidos (1916-1932) como refugiado a los sectores militares y capitalistas responsables de la guerra.

Como parte de su protesta antifascista, en 1938, hizo Arenal dentro del TGP, con Antonio Pujol, el cartel para la 3ª conferencia sobre el fascismo (Fig.67). Las imágenes representan la temática de la conferencia que era en torno al nazismo alemán. Por esa razón uno de los personajes centrales de la composición es un águila acompañada por una calavera, simbolizando al ejército nazi y también expresando el terror de la guerra. En la parte baja de la imagen hay una ciudad y gente que corre atemorizada por la destrucción. La composición del cartel es horizontal, la mayoría de la tipografía esta realizada en palo seco y en color rojo dándole unidad al cartel, sólo en la frase "El fascismo" se utilizó patines para resaltar y contrastar con la imagen impresa en negro. La imagen de este cartel refleja la idea que tenían los miembros del taller del nazi-fascismo, sin embargo por la fecha en que fue

publicado aún no comenzaba la segunda guerra mundial, así que se puede considerar como una advertencia de lo que se avecinaba.



Fig.67. Luis Arenal y Antonio Pujol, *Cartel para la tercera conferencia sobre el fascismo*, 1938, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En otro cartel sobre el tema, realizado por Arenal sin fecha, como encabezado aparece "El Fachismo"¹²⁸ (sic) (Fig.68), dentro de la composición del cartel la imagen

¹²⁸ Escrito de esa manera, porque así suena la palabra en el lenguaje original, que es el italiano.

esta en la parte alta y central. (Fig.69) En ésta sobresalen tres personajes: un soldado de la guerra civil española (por la máscara de gas que porta utilizada dentro de la iconografía de Arenal para señalar este hecho); la representación caricaturesca del Tío Sam, por el sombrero de copa y el signo de dólar en el mismo y, un soldado nazi por la suástica. Los soldados van armados y éstos son abrazados por el Tío Sam, representando de esta manera los males del mundo en ese momento, el nazi-fascismo y el capitalismo.



Detalle del cartel.

Fig.69. Luis Arenal,



Fig.68. Luis Arenal, *Cartel*, sin fecha, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En el mismo cartel la escena se complementa con las figuras de calaveras y edificios de empresas; ya que se puede leer: monopolio de azúcar, Teléfonos, Casino de la Selva, Banco, Luz y Fuerza, Oil Company, etc. En el fondo, en el plano izquierdo la ciudad de: "Wall Street" y en el lado opuesto se lee: "repatriados". En la parte baja de la imagen el pueblo armado le hace frente a la

injusticia que provocan estos hombres. En un efecto de perspectiva, Luis Arenal dibuja unos brazos como si fueran de la persona que contempla el cartel, en el cual se lee: "frente unico" (*sic*), para señalar que todos debemos unirnos en la lucha contra los males del mundo. Este es un cartel muy interesante no sólo por la marcada crítica que hace al nazifascismo y al capitalismo. Hay que recordar que Arenal era comunista, sin embargo tenía claro quienes eran los poseedores de los monopolios a nivel nacional e internacional dentro del capitalismo.

Resulta aún más interesante, el grabado también sobre la guerra, "sin título" (Fig.70), donde aparece un soldado con casco en el cual se ve el signo de dólar y con una máscara de gas en un primer plano, cruzan delante de él un par de bayonetas que cortan el humo

de las bombas soltadas por los aviones; la imagen habla por sí sola, ya que el ansia del poder económico y político generalmente son los detonadores de los conflictos bélicos.



Fig.70. Luis Arenal, *Sin título*, sin fecha. Fotógrafo: Oscar Loperena 2003.

En el "Soldado" (Fig.71), de 1944, Arenal representa a un militar sosteniendo entre sus manos una bayoneta y con máscara anti-gas, ya que sale de una nube de

humo para seguir luchando. Nuevamente Arenal recurre al expresionismo, para lograr la proporción del cuerpo. Cabe señalar que este grabado en la actualidad pertenece a la sección de artistas latinoamericanos, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esta imagen es una más de las que se unen a su protesta contra la guerra y contra el hambre y la muerte que ésta produce.



Fig.71. Luis Arenal, *El soldado*, 1944, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

6.2.4. Indigenismo y paisaje

El indigenismo y el paisaje fueron temas muy recurrentes en la obra de Arenal, como lo muestra en los siguientes grabados: “En la vereda tropical” (Fig.72), de 1939, donde aparece un paisaje montañoso de la sierra de Guerrero como fondo del grabado. En un primer plano está una pareja de espaldas, el hombre viste un traje de manta con un sombrero de ala ancha y abraza por el cuello a la mujer. Ella viste una falda larga, una blusa de manta y un rebose, tiene sujeto el cabello con un chongo. Caminan los dos sobre una vereda que se encuentra en el campo. En este grabado el autor pretendía representar la universalidad del amor ya que los representa sin rostro y de espaldas en una búsqueda de algo mejor.



Fig.72. Luis Arenal, *En la vereda tropical*, 1939, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En el cuadro de “Mujeres costeñas” (Fig.73), de 1938, Arenal representa a dos mujeres mulatas descansando en la playa después de la jornada; es una imagen que inspira tranquilidad, el mar aparece en el fondo

formando un paraje idílico, ya que a las mujeres parece no importarles el tiempo.



Fig.73. Luis Arenal, *Mujeres costeñas*, 1938, Óleo. Cortesía Archivo Luis Arenal.

La composición "Mujer gritando" (Fig.74), sin fecha, presenta a una mujer gritando muy aturdida con las manos en la cabeza, mostrando de esta manera desesperación, como si acabara de presenciar algo

terrible, en medio de un paraje desértico. Esta imagen es muy parecida a la representada en el grabado de *Pogrom*. (Fig.60)



Fig.74. Luis Arenal, *Mujer gritando*, alrededor de 1938, duto sobre madera. Fotógrafo: Oscar Loperena 2003.

En la litografía "La Selva" o "Indígenas de Guerrero" (Fig.75), de 1943, se representa un paisaje de la selva de Guerrero. Las formas de los árboles dan la impresión de ser cuerpos de mujeres, como si con esto tratase de representar a la madre naturaleza. Al fondo del lado izquierdo del cuadro, se encuentra una choza construida con palma y dos mujeres indígenas desnudas. Una lleva sobre sus piernas una pequeña manta para cubrirse y la otra sostiene entre sus brazos a un niño pequeño.



Fig.75. Luis Arenal, *La selva o Indígenas de Guerrero*, 1943, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

La composición del grabado antes citado muestra un paraje idílico donde las personas se presentan como son y no existen convencionalismos, sin embargo tiene cierto dejo de melancolía.

El grabado "Grupo de mujeres" (Fig.76) de 1945, retrata a cuatro mujeres de espaldas, vestidas con faldas largas de manta y cubiertas con el rebozo hasta la cabeza, platicando entre sí.



Fig.76. Luis Arenal, *Grupo de mujeres*, 1943, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

La imagen "Cabeza de indígena" (Fig.77), de 1947, representa a una mujer del pueblo mexicano, de perfil

con una expresión tranquila en la cara. Va peinada con una trenza y lleva unos pendientes en forma de óvalo. Es una representación realista por los rasgos faciales y la expresión.



Fig.77. Luis Arenal, *Cabeza indígena*, 1947, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Estos trabajos de Arenal son una clara muestra de su visión del pueblo de México, pues, por un lado aparece la gente sin rostro como si nos hablara de la inconciencia del mexicano, de la cual Mariano Azuela

nos narra en "Los de Abajo": "persigo los mismos ideales y defendiendo la misma causa que ustedes... ¿pos cual causa defendemos nosotros?"¹²⁹ Por otro lado, la melancolía con la que representa ciertos parajes y personajes nos hace pensar en las palabras de Roger Bartra: "los campesinos suelen proyectar sobre la sociedad moderna una larga sombra de nostalgia y melancolía. Son los sobrevivientes de una época que no ha de volver y cuyo recuerdo despierta una tristeza íntima".¹³⁰

La obra de Arenal no sólo refleja la tristeza, sino el carácter idílico por la presencia del paisaje, éste pretende ser un estado de paz que alcanza casi la perfección del mundo, es una utopía hecha realidad,

¹²⁹ Mariano Azuela, *Los de Abajo*, México, FCE, 2002, p.24.

¹³⁰ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1996, p.31.

dentro de un mundo que no nos pertenece. Una realidad que siempre estuvo presente y que trató de representar de manera fidedigna.

En estos grabados de temática diversa, Luis Arenal nos plantea su pensamiento crítico respecto a los hechos históricos, su nacionalismo y parte de su persona; ya que en ellos demuestra mucha melancolía, y una búsqueda de algo mejor. Hay mucha destrucción y muerte utilizadas como símbolo de frustración. Buscaba la paz, como camino de renovación.

Lo último que hizo Luis Arenal dentro del Taller de Gráfica Popular, fue organizar un concurso de carteles en 1965, para la campaña de alfabetización, de la Secretaría de Educación Pública. El cartel ganador y las

menciones honoríficas fueron exhibidos después en Bellas Artes.¹³¹

Arenal permaneció treinta años dentro del TGP, tiempo en el que no sólo hizo obra colectiva o individual, sino que también realizó algunos murales colectivos con Siqueiros y participó también directamente en asuntos culturales dentro del Estado de Guerrero.

6.3. Retrato de la burguesía

En 1939, Luis Arenal se integró al equipo de trabajo del mural "Retrato de la Burguesía"¹³² (Fig.78) de Siqueiros, que se pintaría en el cubo de la Escalera del

Sindicato de Electricistas; el equipo estuvo formado además por: José Renaud, Antonio Pujol, Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna. La técnica empleada fue piroxilina sobre cemento con pistola de aire. Se utilizó también la fotografía y el proyector de cuerpos opacos y se aplicó la perspectiva poliangular, eliminando los ángulos del cubo de la escalera¹³³. José Renaud en un artículo publicado en la revista de Bellas Artes, explica cómo se realizaba el trabajo de los murales en el cual Siqueiros recurría de manera directa al equipo preguntando sus puntos de vista, narra también que, Luis Arenal junto con Antonio Pujol hicieron una maqueta del cubo de la escalera a escala de 1:10 y

¹³¹ Datos biográficos... *Op.cit.*, p.4. Probablemente exista un catálogo de la exposición pero aún no lo localizo en los diferentes archivos y bibliotecas que he consultado.

¹³² Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996, p.172. En un principio se llamaría el mural: "Orígenes del Fascismo y Monumento al Capitalismo", La autora señala que Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna, sólo estuvieron en el inicio.

¹³³ Orlando Suárez, "David Alfaro Siqueiros, guía para el estudio de su obra" en *Arte Público*, México, Sala de Arte Público, Enero-Febrero de 1969, p.2. El autor menciona que ayudaron esporádicamente en el mural, Fanny Rabel y Roberto Berdecio.

habían empezado a formar el archivo documental del mural.¹³⁴



Fig.78. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de la burguesía de 1939-1940*, Piroxilina sobre cemento con pistola de aire, mural colectivo en el Sindicato de Electricistas en la Ciudad de México. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En este mural se presenta la visión de Siqueiros y de los miembros del equipo respecto a la guerra. Antonio Rodríguez escribió sobre el mural:

La pintura representa, en su eje central, a un monstruo de acero con reminiscencias de ser

humano, que convierte la sangre de los trabajadores en monedas de oro. Lo demás, y siguiendo la tónica de esa primera figura, son pulpos descomunales y repulsivos que extienden sus tentáculos hacia los trabajadores y absorben, en caudaloso chorro, la sangre con que se alimenta la monstruosa máquina;... torrentes de monedas adornan al monstruo con espectacular pectoral;... otros monstruos voladores que surcando el cielo en todas direcciones llevan la muerte en el pico;... soldados en marcha hacia la guerra;... niños que lloran;... campos de concentración, fortalezas que llenan los aires con nubes de humo y fuego.
135

En el tablero de la izquierda está un orador con cabeza de loro, ejecutado con un recurso futurista pues tiene tres brazos para simular movimiento, y en el tablero opuesto se representa a un hombre armado que aún sigue en la lucha. Otros personajes de importancia son los soldados en torno a la máquina que portan

¹³⁴ José Renaud, "Mi experiencia con Siqueiros" en *Revista de Bellas Artes*, Op.cit., p. 11 y 14.

¹³⁵ Antonio Rodríguez, *Historia de la pintura mural en México, el hombre en llamas*, Alemania, Thames and Hudson Londres. 1967, p.360. Las cursivas son mías.

mascaras de gas.¹³⁶ Detrás de ellos, se encuentran las filas de ejércitos dispuestas a atacar.

En la parte alta del mural se desarrolló el tema del progreso, donde se aprecian varias pipas de petróleo debajo de las torres que se usan para explotarlo. Pero este progreso se ve amenazado por el terror nazi simbolizado por un águila de metal que sobrevuela la imagen.

No es curioso que Arenal, Siqueiros y los miembros del equipo tuvieran una visión similar sobre la guerra; en este mural se reflejan los sentimientos de los participantes respecto a ella. Siqueiros, cabeza del equipo, acababa de regresar de España, y su visión mundial en ese momento, no lo haría crear un mundo

¹³⁶ Éstas son muy parecidas a la representada en el mural de Chilpancingo.

idílico dentro del mural. Se pretendía, más bien, denunciar las atrocidades y la manipulación de los líderes políticos frente al pueblo y como éstos en su discurso manipulaban a las masas para que participaran en los desastres de las guerras. Al exiliarse Siqueiros en Chile, hacia 1940, por el caso Trotsky, la dirección del mural quedó a cargo de José Renaud, porque Arenal también tuvo que viajar a los Estados Unidos por la misma circunstancia.¹³⁷

José Renaud terminó la obra cuando se disolvió el equipo por esa razón se incluyeron las monedas¹³⁸, que cubren las caras de unos niños judíos que están

¹³⁷ Algunos autores han vinculado a Luis con este hecho como Benita Galeana en sus memorias, pero él nunca admitió haber participado en el ataque a la casa y Siqueiros en sus memorias, no lo menciona. De hecho los pasajes que narra con Luis Arenal son muy pocos y muy breves. Sin embargo sus hijas recuerdan que por esa razón fue expulsado de los Estados Unidos al vencerse su visa, por lo que después viajó a Argentina y no regresó a vivir con ellas.

¹³⁸ José Renaud, *Op.cit.*, p.25.

siendo aplastados por la máquina, con una expresión de horror; la imagen era muy cruel y tal vez por eso decidieron ocultarla. (Fig.79)

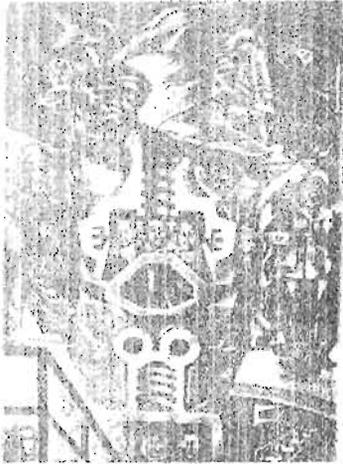


Fig.79. Detalle del mural *Retrato de la burguesía*, antes de pintar las monedas.

6.4. Muerte al Invasor

Luis Arenal viajó a Nueva York a visitar a su familia pero no permaneció mucho tiempo, ya que se venció

su visa y el gobierno de ese país no se la renovó, por esa razón viajó a Argentina y aprovechó para exhibir su obra de manera individual en la ciudad de Córdoba. Estando en esa ciudad decidió visitar a su familia en Chile, y aprovechando su estancia en ese país, Siqueiros lo invitó a participar en el mural "Muerte al Invasor"¹³⁹ (Fig.80), realizado entre 1942 y 1943, ejecutado en dos partes con piroxilina sobre masonite y celotex en bastidores metálicos semielípticos de dos muros enfrentados y unidos por un plafón abovedado, en la Biblioteca de la Escuela México, en Chillán, Chile.¹⁴⁰

¹³⁹ Angélica Arenal... *Op.cit.*, p.165.

¹⁴⁰ Orlando Suárez, *Op.cit.*, p.5.



Fig. 80. David Alfaro Siqueiros, *Muerte al Invasor* (Detalle de la historia de Chile) de 1942-1943, Piroxilina sobre masonite y celotex en bastidores metálicos semielípticos con pistola de aire, mural colectivo en la Biblioteca de la Escuela México en Chillán, Chile. Cortesía Archivo Luis Arenal.

La participación de Arenal fue muy breve, porque no estuvo mucho tiempo en Chile, como lo señala Angélica Arenal en su libro. De hecho no aparece en el listado oficial del equipo.¹⁴¹ Sin embargo, se sugiere, que su contribución al mural fue la ejecución de la base piramidal que se encuentra en el plano donde están representados los personajes más importantes de la historia de México. Es un mural histórico y puede vislumbrarse en un lado a personajes de la historia de México, como Hidalgo, Morelos, Benito Juárez, etc., que como el título del mural lo dice, expulsaron del territorio a los invasores (ya fueran españoles o franceses, dependiendo de la época.) Y en el costado opuesto se pueden ver personajes de la historia de

¹⁴¹ Página web de la Sala de Arte Público Siqueiros. www.siqueiros.inba.gob.mx

Chile, como Bernardo O'Higgins, pintados al estilo propio de Siqueiros.

El crítico de arte Jesualdo escribió sobre el mural refiriéndose a la parte de la historia de Chile:

Al sur las luchas del pueblo Chileno por su libertad y la estructuración de su nacionalidad, en colores semejantes, desde Lautaro hasta Recabarren, a la izquierda por su orden: Caupolicán, el ojo de nube; la figura impresionantemente expresada del araucano Galvarino, con los brazos mutilados pero en marcha victoriosa, tal como cuenta la historia, confundida con el Bilbao de ojos azules y barbas de oro; Bernardo O'Higgins, empuñando la primitiva bandera chilena, y todavía, cerrando el límite del panneau y emergiendo de una niebla de colores y planos, Balmaceda, el de los bigotes tristes.¹⁴²

En este sentido se resalta la unión de dos países que tienen un pasado en común y comparten el ideal

bolivariano de la América unida. El tema del mural enmarca perfectamente en el recinto al que pertenece, la biblioteca de la Escuela México en Chillán.

6.5. Cuauhtémoc contra el mito

Después de su paso por Chile, Arenal regresa a México y sigue con su trabajo como profesor¹⁴³ y grabador en el TGP, hasta que en 1944 Siqueiros vuelve a México y pinta un mural en la casa de Sonora N° 9, (propiedad de Doña Electa Bastar), donde crea el *Centro de Arte Realista* primera época, bajo su dirección, siendo Luis Arenal el secretario de actividades, además de tener bajo su mando la organización del taller funcional de escultura.

¹⁴² Jesualdo (Revista Ercilla), citado por Raquel Tibol en Los murales de Siqueiros, México, INBA-Américo arte editores, p.131.

¹⁴³ Según sus datos biográficos ejercía esta actividad, pero no menciona en donde y durante qué período. Op.cit., p. 3.

Los propósitos del centro eran:

EL CENTRO DE ARTE REALISTA MODERNO es un ponencia objetiva, si cabe el término, para la discusión pública, y la práctica subsecuente frente al público, en su casa y fuera de ella, a través de las dependencias particulares, y no una plataforma sectaria, una institución rígida. Al Centro le interesan que las cosas necesarias se hagan, sin importarle quien tome la iniciativa o dirija su realización.¹⁴⁴

El mencionado mural se titula "Cauhtémoc contra el mito" (Fig.81), con la técnica de piroxilina sobre celotex y triplay sobre tela, al cual se incorporaron dos esculturas de Luis Arenal; una en piedra y otra en concreto, una representa a Quetzálcoatl (la serpiente emplumada) y la otra es la del conquistador, éstas fueron policromadas por Siqueiros. (Fig.82)

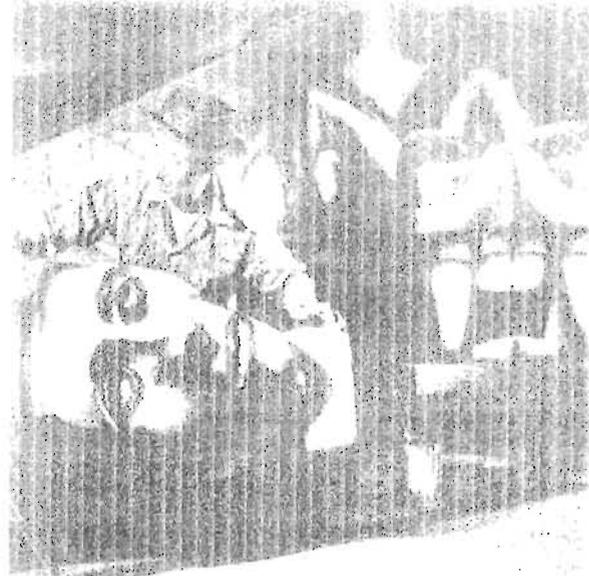


Fig.82. Siqueiros policromando las cabezas complementarias de Luis Arenal para el mural *Cauhtémoc contra el mito*. Fotógrafo: Leo Matiz 1944. Cortesía Archivo Siqueiros.

¹⁴⁴ Suplemento cultural de El Nacional, México, domingo 2 de julio de 1944, s.p.



Fig. 81. Luis Arenal delante del mural *Cuauhtémoc contra el mito* en la casa de Sonora N° 9, mural colectivo con David Alfaro Siqueiros. Fotografía circa 1944. Cortesía Archivo Siqueiros.

La función formal de las esculturas fue: “disminuir la oquedad de la escalera y dar, con el volumen, una sustentación más sólida al supuesto tablado, cuyo telón de foro era un paisaje montealbanesco, mientras que su arco de escena había sido logrado por segmentos curvos que adelantaban las aristas superiores y laterales”.¹⁴⁵

Raquel Tibol describe las imágenes del mural y su efecto:

El conquistador, con figura de centauro, portador de la espada, la cruz y el rosario; un Moctezuma inerme y un Cuauhtémoc atlético y aguerrido que alanceaba con gran fuerza al centauro. La acción estaba dramatizada con una lucha sin fin, y las cabezas del invasor y del dios antiguo que yacían en el suelo, en el hueco de la escalera, parecían indicar que en ese combate no hubo vencedores.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Raquel Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, México, F.C.E., 1974, p.50-52.

¹⁴⁶ *Idem*, p.50.



Fig.81. Luis Arenal delante del mural *Cuahtémoc contra el mito* en la casa de Sonora N° 9, mural colectivo con David Alfaro Siqueiros. Fotografía circa 1944. Cortesía Archivo Siqueiros.

La función formal de las esculturas fue: "disminuir la oquedad de la escalera y dar, con el volumen, una sustentación más sólida al supuesto tablado, cuyo telón de foro era un paisaje montealbanesco, mientras que su arco de escena había sido logrado por segmentos curvos que adelantaban las aristas superiores y laterales".¹⁴⁵

Raquel Tibol describe las imágenes del mural y su efecto:

El conquistador, con figura de centauro, portador de la espada, la cruz y el rosario; un Moctezuma inermes y un Cuahtémoc atlético y aguerrido que alanceaba con gran fuerza al centauro. La acción estaba dramatizada con una lucha sin fin, y las cabezas del invasor y del dios antiguo que yacían en el suelo, en el hueco de la escalera, parecían indicar que en ese combate no hubo vencedores.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Raquel Tibol, *Qrozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, México, F.C.E., 1974, p.50-52.

¹⁴⁶ *Idem*, p.50.

A diferencia de otros murales, éste lo pintó Siqueiros sin un equipo y lo patrocinó él mismo. En 1966, tras ser vendida la propiedad, el mural "fue arrancado sin ningún cuidado...y fue colocado en el Tecpan de Tlatelolco"¹⁴⁷ (Fig.83). Al evaluar esta colaboración (las esculturas de Quetzálcoatl y la del Conquistador), Arenal declaró que este ejercicio constituyó: "una aportación a la escultopintura de Siqueiros. Era la primera vez que la escultura se integraba a un mural, en la época moderna".¹⁴⁸



Fig.83. Siqueiros restaurando en el Tecpan de Tlatelolco el mural *Cuauhtémoc contra el mito* junto a éste de izquierda a derecha el ingeniero José Gutiérrez Parrodi y Luis Arenal. Fotografía atribuida a Guillermo Zamora 1964. Cortesía Archivo Siqueiros.

Al terminar su trabajo y aprovechando la erupción del volcán Parícutin, Luis decidió hacer un viaje a Michoacán con sus hijas que se encontraban de vacaciones en México, al que fueron acompañados por su ex-esposa Rose Biegel, David Alfaro Siqueiros y

¹⁴⁷ La utopía y la realidad...Op.cit., p.46.

¹⁴⁸ Juan Baigts, "Arte realista, integración, muralismo y otros temas", Los omnis, p.12.

Angélica Arenal; recuerda Julie Arenal, “ese viaje al Parícutin fue muy especial, primero porque era una vista increíble y David dijo que era demasiado fuerte para pintarlo, y porque iban mamá y papá”.¹⁴⁹ Ese fue uno de los momentos más cercanos de Luis con sus hijas, ya que después regresaron a los Estados Unidos.

6.6. La revista 45-46

Al año siguiente Arenal funda con un grupo de intelectuales la *Revista 45*¹⁵⁰, Genaro Carnero Checa señala equivocadamente en un artículo sobre la revista, que fue Siqueiros fundador de ella; sin embargo en el segundo año de edición (*Revista 46*), Siqueiros formó parte del comité directivo, además de colaborar con algunos de sus trabajos gráficos en

¹⁴⁹ Julie Arenal, [Entrevista con Julie Arenal](#), entrevista grabada y transcrita por Carmen Martínez Toriz, México 4 de abril del 2003. Aunque señaló que después regresó con Macrina Rabadán.

¹⁵⁰ Por 1945 y en 1946 fue *Revista 46*

diferentes números. Cuando la revista empezó sólo aparecía el nombre de Federico Silva como director y de Luis Arenal como jefe de redacción. En el primer número imprimieron en la contraportada la filosofía de la revista:

El nombre de nuestra revista -ahora 1945- corresponderá subsecuentemente a la fecha del año respectivo.

Es nombre-método, pues implica propósito de sujeción realista a la base de los problemas concretos de un determinado momento histórico en desarrollo.

1945, revista mensual, es un catálogo de carteles y manifiestos.

No es una revista común y corriente que lo espera todo de su propia circulación. 1945 busca la ampliación de su circulación propia mediante un trabajo en cadena, realizado con la colaboración de las más amplias masas populares del país.

¿QUIÉNES LA HACEN?

Todos los pintores, dibujantes, grabadores, escultores, fotógrafos y escritores que acepten luchar con su arte y su militancia personal, por el progreso social de México. Podemos asegurar que en su equipo actual figuran ya los escritores y artistas de mayor

significación en el campo intelectual progresista de nuestro país.¹⁵¹

Para el segundo año de la publicación el comité directivo estuvo formado por: David Alfaro Siqueiros, José Revueltas, Federico Silva, Leopoldo Méndez y Enrique Ramírez y Ramírez; la administración estuvo a cargo de Genaro Carnero Checa y la dirección artística era de Luis Arenal.

Los colaboradores de la revista eran escritores y artistas, en su mayoría de ideología socialista¹⁵²,

¹⁵¹ Revista 45, México 1945, Nº 1, año 1.

¹⁵² Los colaboradores permanentes eran: Manuel Álvarez Bravo, Ignacio Aguirre, Gonzalo Beltrán, Humberto Berdía, Alberto Beltrán, Antonio Berni, Juan de la Cabada, Germán Cueto, Carlos Chávez, Jesús Durón, Fernando Gamboa, Raúl González Tuñón, Nicolás Guillén, Efraín Huerta, Andrés Henestrosa, R. López Malo, José Mancisidor, Juan Marinello, Hermanos Mayo, Guillermo Meza, Luis Ortiz Monasterio, Pablo Neruda, Isidoro Ocampo, Pablo O'Higgins, José Clemente Orozco, Antonio Prieto, Juan Rejano, Diego Rivera, Francisco Rojas González, Jesús R. Guerrero, Salvador Toscano, Orson Welles, Alfredo Zalce, Germán L. Arzubide, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, Jesús Guerrero Galván, José Gutiérrez, José Iturriaga, Gabriel Fernández Ledesma, M. González Flores, Juan Soriano, Jesús Bracho, Eduardo Alonso, Lola Álvarez Bravo, José Chávez

además contaban con la colaboración especial del Taller de Gráfica Popular¹⁵³. Ellos contribuyeron con su trabajo para lograr el objetivo planteado; el corte de la revista era político e izquierdista, además de estar ilustrada, se utilizaba como medio de denuncia y de expresión de los propios puntos de vista de los autores, respecto a los eventos nacionales e internacionales.

Durante el tiempo de su publicación (sólo nueve números, dos en 1945 y siete en 1946), sólo se imprimieron de Luis Arenal tres grabados para ilustrar los artículos, estos fueron: "Pogrom" (Fig.66) y "Petróleo" (Fig.63), mencionados con anterioridad y "En los Balcanes" (Fig.84), donde representa la cabeza

Morado, Raúl Anguiano, Xavier Guerrero, José Alvarado, Joel Marrokín, Federico Canessi. Revista 46, México 1946, Nº 9, año 2.

¹⁵³ Idem.

de un hombre preocupado que se lleva las manos a la cara en un gesto de sorpresa frente al terror, usa lentes y es calvo; en la cabeza un hombrecillo le pega con una pala como si cavara una tumba. Esta imagen a manera de metáfora refleja cómo el pensamiento puede llevar a un hombre a la destrucción.

La revista 46 se dejó de imprimir debido a la falta de recursos, a pesar de tener a importantes colaboradores. Por esa razón Luis Arenal comienza su trabajo en el Estado de Guerrero, donde el gobierno fue patrocinador de algunas de sus obras realizadas en la entidad.

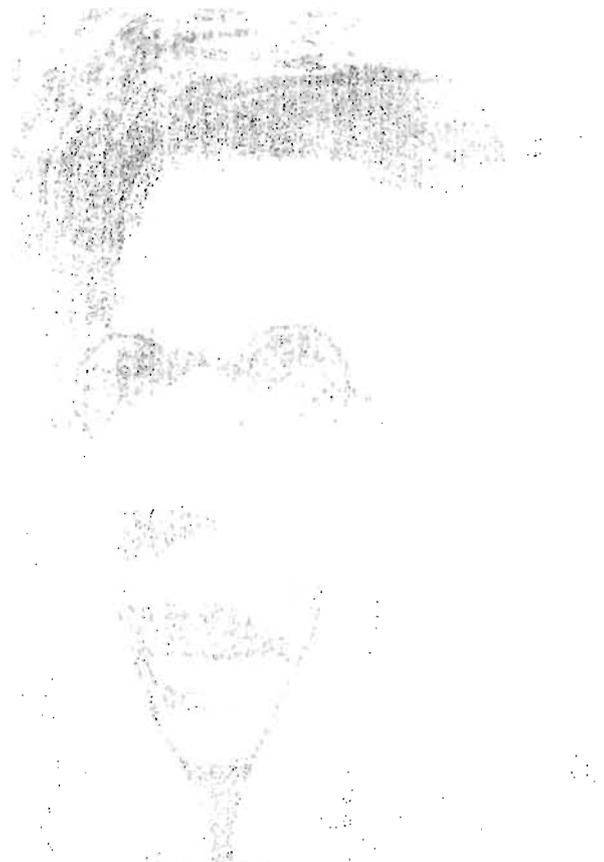


Fig.84. Luis Arenal, *En los Balcanes* alrededor de 1945, dibujo a lápiz. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En suma, la participación de Luis Arenal dentro del Taller fue muy importante, porque marcó gran parte de su ideología expresada en los grabados. De los fundadores, fue el último en separarse del taller, su actividad en éste la combinaba con la pintura mural y de caballete, exposiciones, cursos y ayudando a Siqueiros en diferentes murales.

VII. Presencia del artista en el Estado de Guerrero (1948-1955)

Muchos fueron los motivos para que Luis Arenal se haya ganado un lugar en la historia del Estado de Guerrero. Sin embargo, el más importante, fue el haber trabajado en él, no sólo como pintor o como funcionario, sino como persona comprometida con su vida artística y cultural.

7.1. El grupo de Acción Guerrerense

Luis Arenal militó hacia 1946, junto con Macrina Rabadán y otros maestros y pintores, en el "Grupo de Acción Guerrerense". La mayoría de los participantes eran naturales del Estado. Lo sobresaliente de este grupo fue que a pesar de haber surgido en la Ciudad

de México, cumplió en parte con su cometido, al contribuir en la vida cultural guerrerense.¹⁵⁴

El grupo se preocupó básicamente por la educación en el Estado y para esto propusieron al entonces gobernador, General Baltasar Leyva Mancilla, que se pintaran murales históricos en edificios públicos, con el objetivo de que se conociera la historia regional. La propuesta fue bien recibida especialmente porque coincidía con el centenario de la fundación del Estado. El primer espacio otorgado¹⁵⁵ fue el edificio del H. Ayuntamiento Municipal Constitucional, que en aquel momento se le conocía como el Antiguo Palacio del Estado, (actualmente es el Museo Regional de Guerrero, administrado por el INAH). Es un edificio

¹⁵⁴ Hermilo Castorena Noriega, Los Murales del Palacio Municipal de Chilpancingo, Guerrero, Gobierno del Estado, 1977, p.7. Es la única referencia existente de este grupo.

¹⁵⁵ Idem.

ecléctico, formado por un patio central, en el cual fueron pintados los murales de Luis Arenal y de Roberto Cueva del Río.

Otras de sus obras realizadas en Guerrero fueron: un mural para la Escuela primaria General Baltasar Leyva Mancilla, en la localidad de Arcelia, titulado "Vicente Guerrero", en 1949; en 1947, elaboró una escultura en Cuetzala, del líder Epigmenio Rabadán, personaje local que fue profesor de instrucción básica y líder del sindicato de maestros en el Estado.¹⁵⁶

7.2. Estampas de Guerrero

Dentro de las actividades realizadas por el "Grupo de Acción Guerrerense", se editó en el Taller de Gráfica Popular el libro "*Estampas de Guerrero*". (Fig.85) Este

fue un libro que escribieron Macrina Rabadán y Luis Arenal. Ella se encargó de las notas históricas y Arenal de las ilustraciones. En el libro se retrata a los personajes importantes de la entidad y ofrece pequeñas biografías de cada uno, además de ser la fuente iconográfica para los murales de Chilpancingo, ya que casi todos los personajes ahí representados se encuentran en la pintura mural.

"*Estampas de Guerrero*", contiene treinta y dos grabados de Arenal producidos dentro del TGP, impresos en tinta negra, algunos pertenecieron también al portafolio de la "Revolución Mexicana" ya mencionado.

¹⁵⁶ Datos biográficos...Op.cit., p.6.



Fig.85. Luis Arenal, *Portada del libro Estampas de Guerrero* de 1948, litografía. Cortesía Archivo Luis Arenal.

7.3. Los murales de Chilpancingo: *Cien años de Historia del Estado de Guerrero y Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia*

Fueron dos los murales que Luis Arenal pintó en la Ciudad de Chilpancingo, capital del Estado de Guerrero, entre los años de 1948 y 1952. El primero fue "*Cien años de Historia del Estado de Guerrero*" y el

segundo "*Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de independencia*". Los murales se encuentran en el edificio del actual "*Museo Regional del Estado de Guerrero*", en la plaza mayor de la Ciudad.

Tras la donación y patrocinio de los murales por el Estado para la decoración del primer muro (norte), se contrató a Luis Arenal por la cantidad de 35,000.00 pesos y pintó "*Cien años de Historia del Estado de Guerrero*". Sus ayudantes fueron Jesús Escobedo y Miguel Briseño¹⁵⁷, aunque en la rúbrica sólo aparece su nombre.

El muro sur también es de Arenal. Se titula "*Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de*

¹⁵⁷ "La trayectoria artística del pintor mexicano Luis Arenal", en *Excelsior*, México, miércoles 26 de abril de 1950, segunda sección.

*Independencia*¹⁵⁸ y fue pintado entre 1951-1954. En estos murales Luis se apoyó en un pequeño equipo de trabajo formado por: "Francisco Luna, Gilberto Aceves, A. Echeverría¹⁵⁹ y G. Rodríguez"¹⁶⁰. Cuando se terminó el mural el gobernador del Estado era el Lic. Alejandro Gómez Maganda.

Para la ejecución del mural Luis Arenal utilizó bastidores de madera cubiertos con placas de celotex y triplay, tiras de tela de algodón y vinilita para recubrir las uniones de los paneles. La utilización de estos materiales, se debió a la experimentación que con

¹⁵⁸ El oriente y poniente le fueron otorgados a Roberto Cueva del Río y los pintó entre 1953 a 1955. Los murales... *Op.cit.*, p.8.

¹⁵⁹ Gilberto Aceves Navarro, *Entrevista con el maestro Gilberto Aceves Navarro*, entrevista grabada y transcrita por Carmen Martínez Toriz, 8 de mayo de 2003, él me aclaró que no era Echeverría sino Chevarría.

¹⁶⁰ Así aparecen en el mural de "Aportación del Estado de Guerrero a las Luchas de Independencia", con fecha de 1954. G. Rodríguez, era Guillermo Rodríguez.

ellos había tenido años atrás, y para resolver así las condiciones formales del edificio.

En el caso del mural "*Cien años de Historia del Estado de Guerrero*", hizo unos bocetos previos que no utilizó, ya que la composición general del mural es muy diferente a las de los dibujos. Sin embargo las ideas son las mismas.

La forma de trabajo del mural se hacía por medio de fotografías que eran tomadas por el maestro Arenal y luego eran proyectadas sobre el muro con un proyector de cuerpos opacos, como lo hacía Siqueiros. No había un boceto propiamente dicho, el trabajo se hacía directo en los bastidores, como lo indicaba el maestro. Una vez que se tenían las figuras hechas y el paisaje, el maestro le daba la unidad estilística y daba

el toque final.¹⁶¹ De esta manera se pintó el mural “Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia”.

7.3.1. El edificio del Antiguo Palacio del Estado

La construcción del Antiguo Palacio del Estado (Fig.86) se realizó entre 1870 y 1902, en plena época porfirista. Cabe señalar que durante el gobierno de Porfirio Díaz las construcciones y la pintura tenían el objetivo de difundir la ideología del Estado, la cual era mostrar un México moderno. El estilo arquitectónico que mejor proyectaba los propósitos del gobierno fue el eclecticismo, pues combinaba libremente diferentes estilos artísticos, permitiéndole al Estado dar una imagen progresista afín a los cánones de la arquitectura de la época. Una vez que se obtuvo el

orden y la paz, vino el progreso; la iniciativa privada comenzó a construir edificios con alto costo y, poco tiempo después, el Estado obtuvo los recursos suficientes para realizar sus propios proyectos para los recintos de uso público.¹⁶² Como sería el caso del edificio del Antiguo Palacio del Estado.



Fig.86. Vista frontal del Antiguo Palacio del Estado, actual Museo Regional de Guerrero. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal alrededor de 1984. Cortesía Archivo Luis Arenal.

¹⁶¹ Gilberto Aceves Navarro, Entrevista... Op.cit.

¹⁶² Enrique X. de Anda, Historia de la arquitectura mexicana, México, Gustavo Gili, 1995, p.149-150.

Éste tiene una fachada simétrica y equilibrada, su centro es la portada que está flanqueada por cuatro medias muestras con capitel jónico y fuste estriado, simulando un pórtico como el de las construcciones clásicas romanas; ya que la base la forma un podium decorado con una especie de almohadillado; en el íter columnario se aprecian varios nichos formados por veneras, que en la parte superior e inferior se encuentran decorados por medallones.

La portada está formada por un dintel donde se inscribe un arco de medio punto, formando de esta manera las enjutas, decoradas con motivos vegetales. Por encima de las columnas está el entablamento con arquitrabe, friso y cornisa, que se desplaza por toda la construcción. Sólo por encima de la portada el friso se ensancha y por encima del entablamento se encuentra

el frontón y en el tímpano se representó el escudo del Estado.

A los lados de la portada se encuentran cuatro vanos formados por arcos de medio punto resaltados al igual que la clave. Los vanos están recubiertos con ventanas formadas con madera y cristal. Todas las ventanas se encuentran al igual que el pórtico sobre un podium, la última ventana de cada lado está flanqueada por dos medias muestras formando un íter columnario, como en el pórtico, para así tener ocho columnas en la fachada. En la parte inferior del podium se ven unas ventanitas formadas por arcos pequeños, para que entre luz en la parte del sótano, ya que en las construcciones decimonónicas era costumbre que lo tuvieran. Las partes laterales y trasera del edificio

están decoradas de igual manera que los lados de la fachada.

El edificio al interior está constituido por un patio central sostenido por columnas de orden toscano. Alrededor del patio se encuentran las habitaciones que formaban el Palacio del Estado y que ahora son parte del Museo Regional de Guerrero y del Instituto Guerrerense de Cultura. La parte norte y sur del edificio se encuentran decoradas con los murales de Luis Arenal, la parte poniente y oriente son decoraciones de Roberto Cueva del Río. Los accesos a las salas son aprovechados por los pintores que juegan con la superficie que se encuentra en la parte superior de las puertas tomándolas como parte del mural. La decoración del interior del edificio arquitectónicamente

hablando es muy sobria, fue enriquecida con los murales de los artistas mencionados.

En lo que respecta al edificio es una muestra del estilo predominante de la época, decorado de acuerdo a las necesidades de la región y al uso que éste debía de tener. Esto se aprecia en la sobriedad de la decoración, tanto exterior como interior. El crecimiento de la población y de la Ciudad, no sólo como cabecera municipal sino como capital del Estado, hicieron que fuera necesario construir un nuevo edificio para la sede del gobierno dejando el anterior para impulsar la cultura dentro de la región.

7.3.2. Cien años de Historia del Estado de Guerrero

El mural se divide en cinco secciones, descritas de manera muy breve con frases que aparecen en la parte inferior de cada una de ellas, además de tres recuadros que se encuentran por encima de las puertas y que unen la historia que se narra en el mural. Para la identificación de los personajes se utilizó el libro "Estampas de Guerrero", del mismo autor.

Los recursos formales utilizados por Arenal y su equipo corresponden a una composición dinámica, donde la perspectiva juega un papel importante para señalar los planos y las diferentes escenas, los colores empleados en la composición son muy brillantes y resaltan cada una de las partes mencionadas. En este mural vemos

que hay una saturación de personajes debido a que se tenía que conjugar cien años de historia. Las formas de representación de éstos son parecidas a las descritas en sus obras de caballete o en sus grabados. En los murales de Chilpancingo la unidad estilística está determinada por los rasgos realistas de los personajes, el dramatismo en los rostros y la desproporción en los cuerpos, mostrando su línea expresionista, además de la repetición de los elementos formales dentro de un mismo plano, reflejando la influencia futurista del artista.

Luis Arenal en su interpretación de los hechos históricos de la región nos introduce en el mural a un período muy específico de la historia de Guerrero. En 1849 se decreta la formación del Estado y en esa época Santa Anna había establecido en el país la

República Centralista. Por esta razón el discurso se inicia con Santa Anna y con la Revolución de Ayutla, siendo esta última el primer evento importante de la vida estatal. Este es un hecho que llena de orgullo a los guerrerenses que se consideran los defensores del federalismo.¹⁶³

En la primera parte la frase introductoria dice: "*El traidor Antonio López de Santa Anna llenó de luto y miseria al país*" (Fig. 87 y 88) en el plano superior izquierdo de esta sección del mural (Fig.89) aparece un recuadro donde se está llevando a cabo el fusilamiento de dos campesinos. Uno está ya muerto y se encuentra en el piso y el otro está en el paredón, le están disparando los militares, uniformados a la

¹⁶³ Para mayor información véase: [Historia General de Guerrero, vol. 3 y 4](#). México, INAH, Gobierno de Guerrero, JGH Editores, 1998.

usanza decimonónica y el fuego¹⁶⁴ de las balas se ve en la representación.



Fig. 87. Luis Arenal, vista parcial del mural *Cien años de historia del Estado de Guerrero* de 1948-1952, vinillita sobre bastidores de madera cubiertos con placas de celotex y triplay, Antiguo Palacio del Estado actual museo Regional de Guerrero, Ciudad de Chilpancingo, Guerrero. Fotografía de Carmen Martínez Toriz 2002.

¹⁶⁴ Juan Eduardo Cirlot, [Diccionario de símbolos](#), España, Ediciones Siruela, 2001, p. 215. El autor señala que el fuego tiene muchos significados entre ellos significa renovación, cuando al fuego se le relaciona con lo sexual es la semilla que produce vida, es un símbolo de transformación y regeneración. Para los pueblos primitivos el fuego era el dios creador y procedía del sol, es su representación sobre la tierra. También es un símbolo esotérico cuando aparece como sol, ya que en el tarot es el arcano mayor número 19 y entre otras cosas simboliza la buena fortuna para las cosas que se proyectan o en las relaciones interpersonales.

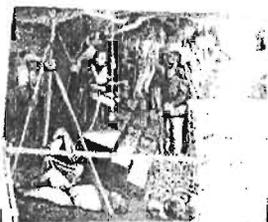


Fig.88. Proceso del trabajo de la primera sección *El traidor Antonio López de Santa Anna lleno de luto y miseria al país*. Fotografía de Luis Arenal alrededor de 1948.



Fig.89. Detalle del lado superior izquierdo de la primera sección del mural. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.



Fig.90. Detalle de los personajes con sombrero.

En la parte baja de la imagen, dentro del mismo plano, se encuentra un grupo de hombres a los cuales sólo se les distingue la cabeza (Fig.90) ya que llevan sombreros de la época del dominio español. El de mejor definición es el hombre que porta un sombrero con plumas, es de piel morena, señalando de esta forma a los mestizos que servían al imperio peninsular.

El uso del sombrero marca la jerarquía de los personajes en la pintura; por eso sólo algunos lo llevan y otros no, para señalar la diferencia de los hombres con autoridad y poder en la época representada.

Los personajes que aparecen de cuerpo completo son: un sacerdote que sostiene una viga que a su vez forma parte del trono del dictador Santa Anna. Detrás de él, un hombre que pertenece a una clase alta por la forma del traje, también sostiene una viga. A su vez éstas están amarradas junto con una tercera que fue utilizada para matar a un campesino que yace a los pies del trono del dictador. Junto a este hombre postrado está una mujer llorando por su muerte inminente al ser atado de las manos. De esta manera Arenal ejemplifica las formas despóticas y las bases oligárquicas del gobierno santanista; utilizando la

metáfora para representar uno de los hechos más controvertidos de la historia de México.

El trono de Santa Anna está construido sobre una plataforma de tres escalones, cubiertos con una alfombra de diseño elegante y matizada, al final de ésta, se encuentra el dictador. (Fig.91) Santa Anna levanta con la mano izquierda una copa de vino con la cual hace un brindis y con la otra sostiene su espada, Arenal hace uso de estos elementos para señalar el poder que le fue conferido al dictador, cuando éste se convirtió en su "alteza serenísima".

Santa Anna está representado sin una pierna, la cual perdió en una batalla contra los franceses en la época del segundo imperio, en la que fue aclamado por el

pueblo como un héroe¹⁶⁵, en su lugar lleva una prótesis hecha de madera. Su vestimenta es la de un general del ejército, por las medallas, el collar de oro y la capa roja. Su expresión es la de un hombre lleno de poder a la que le importa muy poco lo que sucede en su entorno.

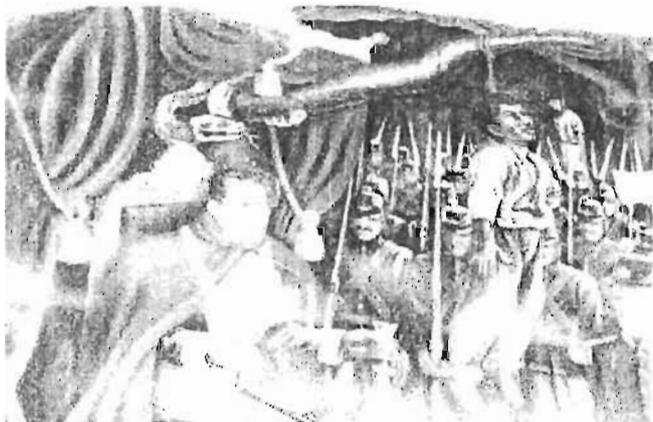


Fig.91. Detalle del trono de Santa Anna.

La capa del dictador se pierde entre el manto rojo que forma el techo y las cortinas del trono que está rematado en dorado. Sobre la cabeza de Santa Anna pende una rama en la cual se haya enredada una víbora de cascabel enseñando su lengua como si fuera a atacar. Al final de la rama está un indígena ahorcado, al fondo se puede ver al ejército armado con bayonetas, y otro ahorcado. Frente al dictador y también en un primer plano está un oficial del ejército armado con una pistola, como si acabara de dar el tiro de gracia al campesino que se encuentra en el piso y con la mano izquierda arruga una hoja de papel que dice: *LEY*. El muerto se encuentra atado con cadenas y lleva el torso desnudo. (Fig.92)

¹⁶⁵ Josefina Zoraida Vázquez, "Los primeros tropiezos" en Historia General de México vol.II, México, Colegio de México, 1981, p.764.



encadenado.

Fig.92. Detalle del hombre

El hecho que del trono de Santa Anna cuelgue una víbora no es casual, ya que, el pueblo de México lo identifica como una encarnación del demonio.¹⁶⁶ Los

¹⁶⁶ J.C. Cooper, Diccionario de símbolos, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p.187. Una de las connotaciones simbólicas que se le atribuyen a las víboras dentro sobre todo dentro del discurso cristiano es el mal, ya que es una de las manifestaciones del diablo.

ahorcados que aparecen en el mural representan el terror, para el mexicano de la época. Luis Arenal encarna a Santa Anna como un ser vil y despreciable que se preocupó más ejercer el poder, que por su entorno social. Esta actitud la tuvo durante su último período presidencial, después del golpe de Estado de Lombardini. Donde ya sin una pierna, Santa Anna se convirtió en su "alteza serenísima" y suprimió la constitución, dictó impuestos ridículos imposibles de pagar, causando así descontento entre la gente. De hecho al no tener expresión en el rostro se torna un ente inmóvil, que sólo está para que le sirvan.¹⁶⁷

En oposición a los hechos del último período presidencial de Santa Anna, hombres notables del

¹⁶⁷ Lilia Díaz, "El liberalismo militante", en *Historia General de México* vol.II, Op.cit., p.825-828.

Departamento del Sur (actual Estado de Guerrero), se reunieron en la "Hacienda de la Providencia", propiedad de Don Juan Álvarez para redactar un documento con el cual destituirían al Dictador. Esto lo representa Arenal en la segunda sección del mural.

Pero antes de eso, por el marco de la puerta, sube una cadena (Fig.93) que separa y une el discurso con la segunda parte del mural. La cadena pasa por varias espadas o picos de bayonetas que a su vez atraviesan hojas de papel. En el centro de la composición del recuadro está una mano empuñando una espada que atraviesa una hoja de papel que dice Constitución de 1824 y otro más con la fecha de 1836 (Fig.94).

La primera fecha es la de redacción de la constitución de México después de la caída del primer imperio¹⁶⁸, que fue suprimida por el dictador, y la segunda la de la redacción de las Siete Leyes con lo cual la República Mexicana se convirtió en centralista.¹⁶⁹ Estas reformas dieron origen a la rebelión de Ayutla.

¹⁶⁸ Daniel Moreno, Derecho constitucional mexicano, México, Editorial Pax-México, 1981, p. 119-120. Primera Constitución de Los Estados Unidos Mexicanos, de corte liberal e inspirada en la constitución de Cádiz. Estaba compuesta por siete títulos: "I. De la nación mexicana su territorio y religión. II. De la forma de gobierno de la nación, de sus partes integrantes, y división de su poder supremo. III. Del poder legislativo. IV. Del supremo poder ejecutivo de la Federación. V. Del poder judicial de la Federación. VI. De los estados de la Federación. VI. De los Estados de la Federación. VII. De la observancia, interpretación y reforma de la constitución y acta constitutiva".

¹⁶⁹ Idem., 135. Las siete leyes jurídicamente se denominaron "Bases constitucionales expedidas por el Congreso constituyente el 15 de diciembre de 1835", la aprobación llegó hasta el año siguiente. Las siete leyes constitucionales son: "Primera: derechos y obligaciones de los mexicanos y habitantes de la República, que constituye el primer catálogo organizado de garantías. Segunda: (fue la que le confirió grandes poderes a Santa Anna) organización de un supremo poder conservador. Tercera: del poder legislativo, de sus miembros y de cuanto dice relación a la formación de las leyes. Cuarta: organización del supremo poder ejecutivo. Quinta: del poder judicial. Sexta: división del territorio de la República y gobierno interior de sus pueblos. Séptima: sobre las variaciones de las leyes constitucionales".



Fig. 93. Vista parcial del primer recuadro y de la segunda sección del mural *Don Juan Álvarez inicia en 1854 la revolución de Ayutla dando origen al movimiento de Reforma que encabezó Don Benito Juárez*, Fotografía de Morayme Lazcano 2002.



Fig. 94. Detalle del primer recuadro.



Fig. 95. Detalle de la segunda sección del mural.

En la segunda sección del mural Arenal representó: *"Don Juan Álvarez inicia en 1854 la revolución de Ayutla dando origen al movimiento de Reforma que encabezó Don Benito Juárez"*. (Fig. 93 y 95) La lectura de este fragmento comienza en el plano superior izquierdo, donde destaca la representación de un gran sable en dirección a la cadena, para ejemplificar contra qué se estaba peleando. Ya que el pueblo armado se

dirige en la misma dirección y está distribuido en el segundo plano.

Sobre el pueblo se encuentran las efigies de Morelos y Guerrero (Fig.95) como si fueran los espíritus inspiradores de la revuelta. Están representados de la manera convencional, como lo hizo en "*Estampas de Guerrero*". Sólo que en el caso de Morelos (Fig.96) una de las banderas que lleva el pueblo se pierde dentro del paliacate típico de la representación del "Siervo de la Nación". Sobre las cabezas de los libertarios se desprenden unas llamas de fuego, para destacar la importancia de sus actos. Al incluir a dos figuras importantes de la Independencia como Vicente Guerrero (Fig.97) y Morelos, el autor pretendía señalar la influencia que tuvieron para Don Juan Álvarez, ya que fueron hombres ejemplares, tanto por su acción

política, como por su pensamiento; ya que él vivió y peleó con los dos en la lucha de Independencia.



Fig.96. Luis Arenal, *Morelos* de 1948, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.97. Luis Arenal, *Vicente Guerrero* de 1948, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En la parte inferior del lado izquierdo de la composición, en un primer plano está una mujer del pueblo representada de tres cuartos y vestida con una falda roja y blusa blanca, sosteniendo un rifle, la vestimenta de la mujer es una alusión a los colores de la bandera mexicana. Al costado izquierdo de la mujer están unos rifles apilados y frente de ella pasa el resto de la cadena del recuadro anterior. La cadena está representada aún más ancha y resistente que la que atraviesa las espadas, utilizando de nuevo el autor la metáfora, ya que como se sabe el santanismo estuvo muy arraigado dentro del ala conservadora y no iba a ser fácil terminar con éste.



Villareal.

Fig.98. Detalle del General Florencio

Frente a la mujer está un general desertor del ejército santanista, (Fig.98) identificado por el uniforme, similar a los representados en la primera parte, probablemente sea Florencio Villareal¹⁷⁰, quien va

¹⁷⁰ El Plan de Ayutla 1854, Procuraduría General de la República, México, 1990, p.34 y Lilia Díaz, *Op.cit.*, p.830. La importancia de Villareal en la historia de la revolución de Ayutla es vital, pero se carece de información al respecto del personaje, ya que según en el municipio del mismo nombre en el Estado de Guerrero, nació en la Habana en 1806 y desde muy niño radicó en México, ingresó al ejército y llegó a obtener el grado de general, el 1º de marzo de 1854, proclama el plan de Ayutla con el cual le harían frente a los conservadores. Bajo el mando de Juan Álvarez, peleó también en la guerra de Reforma y en la intervención francesa, aunque terminó aceptando el imperio, murió en la Ciudad de México en 1869. Según la nota histórica que aparece en El Plan de Ayutla 1854, se menciona que "los autores del plan determinaron que fuese el coronel Villareal quien reproclamase obsequiando su deseo y solicitud de ser él el primero que

armado con pistola y sable sostenido en lo alto, dirigiendo al pueblo hacia la conquista de sus derechos. Florencio Villareal proclamó el Plan de Ayutla el 1º de marzo de 1854, en Ayutla, Guerrero. La proclamación del Plan consistió en la defensa del federalismo, debido a las reformas que hizo Santa Anna en su último período presidencial. En la parte final del Plan se proponía que se invitara a Juan Álvarez, Nicolás Bravo y Tomás Moreno, "para que puestos al frente de las fuerzas de este Plan sostengan y lleven a efecto las reformas administrativas que en el se consignan, pudiendo hacerle las modificaciones que crean convenientes para el bien de la Nación".¹⁷¹

arrojase el guante a la tiranía, que le había hecho objeto de tan obstinadas persecuciones".

¹⁷¹ El Plan... *Op.cit.*, p.28. Juan Álvarez y Tomás Moreno aceptaron unirse al Plan, Nicolás Bravo no aceptó hacerse cargo del frente, pero no rechazó el plan.

Don Juan Álvarez¹⁷² se adhirió al plan y en la visión de Arenal aparece en el mural, (Fig.99) ataviado a la usanza decimonónica con traje de civil, siendo que era general del ejército. La representación de Álvarez

¹⁷² Lilia Díaz, *Op.cit.*, p.829- 837 y *Diccionario Enciclopédico del Estado de Guerrero, vol.I, Guerrero Cultural Siglo XXI, Gobierno del Estado, Chilpancingo, 1999, p.27-28.* Juan Álvarez Hurtado, es uno de los personajes más importantes en la historia del Estado y del país, nació el 27 de enero de 1790, en el pueblo de Santa María de la Concepción de Atoyac (hoy Atoyac de Álvarez), dentro del seno de una familia adinerada, sin embargo a la muerte de sus padres, no gozó de los beneficios de su herencia debido a que su tutor, era un hombre avaro, del cual siempre quiso separarse. Logrando lo anterior el 17 de noviembre de 1810, cuando José María Morelos y Pavón lo recluta como parte de su escolta personal. A la muerte de Morelos, junto con Guerrero y Pedro Ascencio siguieron la guerrilla en el territorio del sur hasta lograr la Independencia. A la muerte de Vicente Guerrero, Juan Álvarez se volvió su heredero político, formando el grupo liberal-federalista, que se oponía al conservador-centralista de Nicolás Bravo; que a pesar de sus diferencias en 1841, presionaron al gobierno central, para la creación del departamento del sur, posteriormente Estado de Guerrero.

Durante la guerra contra los Estados Unidos en 1847, participó con el grado de general de división en la defensa de la Ciudad, sin tener un resultado positivo. Por decreto presidencial del 27 de octubre de 1849, se declaraba erigido el Estado de Guerrero con capital en Iguala; se ordenaba elegir gobernador provisional, para este efecto, el Congreso de la Unión, lo designa al cargo, que ocupa del 1º de febrero de 1850 al 29 de octubre de 1851, al año siguiente después de las elecciones, ocupa el mismo cargo al que renuncia el 7 de octubre de 1853. Durante su gestión como gobernador, organizó la administración del Estado y de los municipios, promulgó la primera constitución; se construyó el camino de Iguala a Tixtla y se inició el de Acapulco a México. En 1853, se levanta en armas contra el Plan de Guadalajara, en 1854 en la hacienda de la Providencia, de la cual era propietario, se reunió una junta de notables del departamento y se redactó el plan con el cual se destituiría a Santa Anna, este fue proclamado en Ayutla, por Florencio Villareal.

como civil se debe a que el autor quería dar a entender que se trataba de una lucha contra la represión y no la de una clase social contra otra. La representación de Álvarez corresponde a la planteada en los bocetos, como se ha señalado con anterioridad (Fig.56 y 57), sólo que en la versión final no porta la bandera, pero sí aparece sosteniendo el "Plan de Ayutla" con una mano y con la otra señala la dirección que debe tomar el pueblo para obtener el triunfo.



Fig.99. Detalle de Don Juan Álvarez.

Detrás de Álvarez, representó a Ignacio Comonfort¹⁷³ (Fig.99) vestido también de civil, con un pergamino en la mano para simbolizar la reforma que hizo del plan de Ayutla 10 días después, en Acapulco.¹⁷⁴ Junto a él se encuentra otro oficial desertor del ejército santanista que probablemente sea Tomás Moreno¹⁷⁵ (Fig.100) empuñando un rifle en actitud de atacar.

Al lado derecho de Álvarez está Ignacio Ramirez "El Nigromante"¹⁷⁶ (Fig.100) quien sostiene con su mano a

¹⁷³ *Idem.* p.837-842. Ignacio Comonfort, nació al sur de Puebla (en ese entonces esta entidad pertenecía al departamento del sur), llegó a la presidencia de la República, tras el triunfo de la rebelión de Ayutla, consiguió recursos para la rebelión en los Estados Unidos, regresa el 7 de diciembre de 1854 a Acapulco y después se dirigió a Michoacán.

¹⁷⁴ Lilia Díaz, *Op.cit.*, p.830.

¹⁷⁵ *Idem.*, p.829, y El Plan... *Op.cit.*, p.28. Militar mexicano que durante la rebelión de Ayutla se adhirió al plan al darse cuenta de las verdaderas intenciones del gobierno central. Antes de empezar la revuelta era enemigo político de Juan Álvarez; pero poco a poco el último se fue ganando la admiración del primero, debido a su valor.

¹⁷⁶ En la tesis de Teresa Pavia Miller, *El edificio del museo regional de Guerrero: su historia, arquitectura y pinturas murales*, México, tesis de licenciatura, UJA, 1992, p.96, sobre el edificio y los murales dice que el personaje es Ignacio Manuel Altamirano, pero Graciela Arenal viuda del pintor señala que durante la restauración que llevo a cabo el mismo autor

un joven indígena desprotegido, en estado de desnutrición con ropa desgarrada por la que se asoman las costillas. "El Nigromante" también va armado y detrás de él, está el pueblo que no abandona la lucha. El hombre que está detrás de él es Don José Alvarado, amigo del pintor que le sirvió como modelo. También representó a otros de sus amigos en el mural, como partícipes de la historia.



Fig.100. Detalle de Ignacio Ramírez "El Nigromante".

en 1984, le mencionó que era Ignacio Ramírez. Escritor y político mexicano, simpatizante de las ideas liberales, fue Ministro de Fomento y Justicia durante el gobierno de Juárez, publicó trabajos de carácter científico, tratados políticos, artículos periodísticos y obras literarias diversas, además de ser fundador de la Biblioteca Nacional. [Enciclopedia hispánica, vol. II de la micropedia](#), Estados Unidos, Enciclopedia Británica Publishers, Inc., 1990, p.269.

La referencia histórica de esta parte es la Rebelión de Ayutla, iniciada por la proclamación del Plan del mismo nombre, en él se pedía la destitución de Santa Anna y de su gabinete, así como la supresión de algunos impuestos. Se proponía, además, el nombramiento de un presidente interino y una vez que la mayoría de los departamentos acogiera el plan, el presidente interino convocaría a elecciones.

El Plan de Ayutla triunfó y sirvió para consolidarnos como una nación federalista, en beneficio de los Estados y del pueblo que los conforma; Santa Anna abandonó el poder. La junta formada por los representantes de los diferentes departamentos designó al presidente interino y Don Juan Álvarez fue el elegido para el cargo. Al terminar su interinato convocó a elecciones las cuales fueron ganadas por

Ignacio Comonfort. Durante la gestión de Álvarez se inició el proceso de separación de la Iglesia y el Estado, que continuó en el gobierno de Comonfort y culminó en el de Juárez. Durante el periodo presidencial de Ignacio Comonfort, se dictó la Ley Juárez y la Ley Lerdo, donde se proponía la desamortización de los bienes eclesiásticos, es decir se despojaba a la Iglesia y a los militares de las tierras que permanecían inútiles para dárselas a quienes en verdad las necesitaran y trabajarán.¹⁷⁷

El problema agrario se gestaba y provocó, como era de esperarse el descontento entre los clérigos, los militares y la facción conservadora iniciando así la "Guerra de Reforma" y después la implantación del segundo imperio. Esta parte de la historia se encuentra

dentro del mural representada de manera muy breve, ya que el segundo imperio no modificó la estructura social, ni política dentro de la región.

La época de Juárez y el segundo imperio se esboza en un primer plano en la sección del recuadro de la puerta para unir el discurso histórico, donde podemos apreciar un busto del presidente Juárez (Fig.101), ejecutado con los rasgos típicos del personaje. En la composición resalta un estandarte que dice: "*viva el federalismo*", la imagen está rodeada por fuego simbolizando la renovación. Y con la frase se debe entender el por qué era y es importante para el Estado de Guerrero, la Rebelión de Ayutla, ya que los guerrerenses se ven así mismos como los defensores del federalismo y consideran tanto al Plan de Ayutla

¹⁷⁷ Lilia Díaz, *Op.cit.*, p.832-833.

como a la rebelión, su máxima aportación a la historia de México.¹⁷⁸



Fig.101. Detalle del segundo recuadro con el busto del Presidente Juárez.



Fig.102. Vista parcial de la tercera sección del mural *Cuauhtémoc símbolo de nuestra raza*. A los lados, los gobernadores F. Arce, R. Cuellar, Damián Flores y los revolucionarios maderistas Julián Blanco, Los Figueroa, J.H. Salgado, I. Mora, Canuto Neri, Tomás Gómez, Asúnsolo, E. Rodríguez, R Santana y Escaríá Apresa. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

¹⁷⁸ Esta idea la repiten mucho los guerrerenses en sus publicaciones, aún las que no son de carácter histórico.

Este es el marco histórico de la siguiente sección que inicia con: "*Cuauhtémoc símbolo de nuestra raza*. A los lados, los gobernadores F. Arce, R. Cuellar, Damián Flores y los revolucionarios maderistas Julián Blanco, Los Figueroa, J.H. Salgado, I. Mora, Canuto Neri, Tomás Gómez, Asúnsolo, E. Rodríguez, R. Santana y Eucaria Apresa".¹⁷⁹ (Fig.102)

La lectura de este fragmento histórico inicia en el plano superior izquierdo en el cual se aprecia a unos campesinos que cargan al parecer a un muerto -por la forma en la que cuelga sobre dos leños- en medio de un paisaje montañoso de la sierra guerrerense, ese paisaje que uno puede observar al adentrarse en la región. Y por una pequeña escena donde se reconoce

¹⁷⁹ De esta manera aparecen en el mural, los nombres abreviados en realidad son: Francisco Arce, Rafael Cuellar, los hermanos Rómulo, Francisco y Ambrosio Figueroa, Jesús Salgado Hernández, Isidoro Mora, Epifanio Rodríguez, Manuel D. Asúnsolo y Rosario Santana.

en perspectiva a los gobernadores: Francisco Arce quien manejó al Estado en tres ocasiones 1869-1873, 1885-1889, 1889-1893; Rafael Cuellar, ocupó la gubernatura de 1877 a 1881 y Damián Flores gobernó de 1907 a 1911.¹⁸⁰ (Fig.103)



Fig.103. Detalle de los gobernadores F. Arce, R. Cuellar y Damián Flores.

¹⁸⁰ Luis Arenal y Macrina Rabadán, *Estampas de Guerrero*, México, Ediciones de la Estampa Mexicana, 1949, p.14 y 22.

El autor representa a los personajes antes citados por medio de las acciones realizadas durante sus respectivas gestiones, con los objetos que los caracterizaron, como los podemos ver también en la colección de *"Estampas de Guerrero"*. Francisco Arce (Fig.104) construyó escuelas y otras obras de carácter público y Rafael Cuellar (Fig.104) fue un hombre progresista que se ocupó de los indígenas y promulgó la segunda constitución estatal.¹⁸¹ Por eso en el mural el primero aparece con una regla "L", para señalar las obras que realizó y el segundo con unos pergaminos. Damián Flores (Fig.105) aparece con el látigo, puesto que las obras que realizó en el Estado como la construcción de la carretera Iguala-Chilpancingo, el Palacio Municipal, etc., aunque fueron de importancia,

¹⁸¹ *Idem*, p.14. Francisco Arce, en los últimos años de su tercer periodo la corrupción había ganado terreno y provocó levantamientos en el Estado, fue derrocado, por Canuto A. Neri, éste último mandado a asesinar por Porfirio Díaz en 1893.

se construyeron con la explotación y el mal trato de los indígenas que tuvieron que hacer un trabajo forzado, a base de latigazos, con eso mostraba ser un digno seguidor de Díaz.¹⁸²



Fig.104. Luis Arenal, *Francisco Arce y Rafael Cuellar* de 1948, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.

¹⁸² *Idem*, p.22. Fue derrocado por los rebeldes durante el inicio de la revolución.

En el recuadro citado se señala: la opresión, la injusticia y la lucha del pueblo para obtener la libertad. Durante el siglo XIX México vivió muchas guerras, provocadas por la lucha entre liberales y conservadores, y por las malas condiciones de vida de los obreros y campesinos. Además de las guerras intervencionistas de Estados Unidos y de Francia.



Fig.105. Luis Arenal, *Damián Flores* de 1948, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Cuahtémoc¹⁸³ (Fig.106) se encuentra representado en un primer plano y en el centro del mural como si estuviera caminando y peleando¹⁸⁴. En la representación del personaje, Arenal utilizó un recurso futurista, remarcando el movimiento de uno de sus brazos, que está señalado por la aparición de otro brazo que a su vez sostiene una lanza y un arco, armas típicas de la época prehispánica.



Fig.106. Detalle de Cuahtémoc.



Fig.107. Luis Arenal, *Boceto para el mural Cien años de historia del Estado de Guerrero* sin fecha, dibujo a lápiz. Fotógrafo: Oscar Loperena 2003.

¹⁸³ Diccionario Enciclopédico del Estado de Guerrero, vol.I, *Op.cit.*, p.351-353. Último rey azteca, nació hacia 1502 y murió en 1525 en la expedición a las Hibueras, bajo el mando de Hernán Cortés, quien antes había ordenado que se le quemaran los pies, para que revelara donde estaba el tesoro que había admirado cuando estuvo hospedado en las casas de Atzayácatl. Defendió la ciudad de Tenochtitlán con valentía y destreza a pesar de su juventud, aunque esto no fue suficiente, ya que la ciudad cayó. En 1949, la arqueóloga Eulalia Guzmán declaraba en el marco del centenario del Estado, que los restos de Cuahtémoc habían sido encontrados, debajo del altar mayor de la Iglesia de Ixcateopan.

¹⁸⁴ En los bocetos, para esta parte había planteado a un hombre que emergía de la nada y pisaba unos engranajes de máquina (Fig.107)

En el otro brazo, Cuahtémoc lleva un escudo que gira, recurriendo de nuevo a la solución plástica del

futurismo, ya que del escudo se desprenden unos rayos que simulan el movimiento y que a su vez dan la sensación de que es un sol que sostiene con su mano, por la brillantez del color y la profundidad que denotan los trazos con los que fue ejecutado. El hecho de mencionar que es un sol se debe al mismo significado que el autor quería darle al personaje, por un lado el sol es un símbolo de vitalidad y protección y, en algunas culturas, se considera al sol como el representante de dios en la tierra.¹⁸⁵



Fig.108. Detalle de los pies de Cuauhtémoc.

¹⁸⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Op.cit.*, p.421-422.

Con la pierna derecha, Cuauhtémoc pisa una ametralladora (Fig.108) que parte en dos por la fuerza que tiene; como símbolo del valor del mexicano. Los otros objetos que aparecen en la composición son: un casco de la época de la conquista, atravesado por una lanza; un guante, la parte de un mazo, dos lanzas y, una máscara de gas -común dentro de la iconografía de Arenal, sobre todo en sus grabados de la guerra-. La presencia de estos elementos se debe a que por un lado, dentro del discurso histórico, los indígenas pelearon contra los españoles, y al final sucumbieron ante ellos y, por otro, para resaltar el momento histórico que se estaba viviendo: la posguerra.

El hecho de que Arenal haya representado a Cuauhtémoc no es fortuito, ya que hace una referencia a la fuerza y valor del personaje, realizado como figura

heroica nacional, por otros muralistas; porque supo enfrentarse a la adversidad y no claudicó hasta su muerte. Por otro lado se habla de la tradición cultural milenaria de México que no se debe de perder por más influencias que lleguen del extranjero, por ello es que están representados algunos otros objetos indígenas.

Por medio del escudo y el fuego se expresa la protección y la renovación. El héroe protector con su escudo libra batallas y cuida de la seguridad de los demás. Para triunfar en la lucha hay que conservar la tradición que es lo que hace fuertes a las naciones, pero hay que saber asimilar los cambios al vincularse con el exterior. Cuauhtémoc resume la lucha de los cien años de Guerrero y de la historia secular del país y de su pueblo.

El discurso histórico del mural continúa, con varios rayos que se desprenden de la parte trasera de Cuauhtémoc y que el viento prolonga hacia la siguiente sección del mural, éstos se enredan con las raíces de un árbol que se niega a secarse. A su vez, estas raíces se combinan con las de otro árbol en el cual se encuentra el retrato de Francisco I. Madero.

En 1910, se inició la Revolución Mexicana, que en el mural esta representada por: Julián Blanco¹⁸⁶, Canuto Neri¹⁸⁷, Tomás Gómez¹⁸⁸, los hermanos Figueroa¹⁸⁹,

¹⁸⁶ Diccionario Enciclopédico del Estado de Guerrero, vol.1, *Op.cit.*, p.351-353. Nació en dos caminos cerca de Chilpancingo aproximadamente en 1857, de origen humilde. En 1909 se une al grupo maderista en el Estado, en 1911 preparó el ataque a Chilpancingo, que tomó el 14 de mayo, combatió el zapatismo sirviendo a Madero, a la muerte de éste siguió con la lucha obteniendo derrotas y triunfos. En 1914 se organiza para tomar la capital del Estado, sin éxito, pero el 13 de febrero del mismo año la toman, pero la tuvieron que abandonar por falta de elementos. Tiempo después se une a Zapata y toma la ciudad, cuando triunfó el constitucionalismo, se convirtió en gobernador del Estado por poco tiempo, porque volvió a la lucha y fue muerto en acción en 1916.

¹⁸⁷ Francisco Nájera Castrejón, *Gral. Jesús H. Salgado, Indómito Luchador*, Taxco, Fotopress Editores, 1997, p.32. Probablemente hijo del mencionado

Jesús H. Salgado¹⁹⁰, Eucaria Apresa¹⁹¹, Epifanio

anteriormente, participa en el levantamiento en armas, cuando Julián Blanco toma Chilpancingo en 1911, ya que vivía en las inmediaciones de la Ciudad.

¹⁸⁸ *Idem*. Jefe costero que se reunió junto a Julián Blanco en la toma de Chilpancingo.

¹⁸⁹ *Idem*, p.33 y Estampas...*Op.cit.*, p.28. Ambrosio, Francisco y Rómulo Figueroa, originarios de Quetzalapa, Huitzuc, Estado de Guerrero.

Ambrosio fue jefe del movimiento maderista en el estado y gobernador en Morelos; el 12 de mayo de 1911, tras la espera de los federales de entregar la Ciudad de Iguala sin derramamiento de sangre, la toma violentamente debido a que no hubo respuesta. En la toma de Iguala, él iba al mando de 2000 hombres, secundado por Rómulo Figueroa, Agustín Vicario, Jesús H. Salgado, Guillermo García Aragón, Manuel D. Asúnsolo, Leovigildo Álvarez, Pedro Cuevas, entre otros. Tras la toma de Iguala, en 1913 es asesinado por las tropas delahuertistas.

Estampas...*Op.cit.*, p.28. Rómulo participó en la toma de Iguala apoyando a su hermano, militar de carrera al igual que su hermano Ambrosio, a la muerte de Madero, combate en el Estado y otras poblaciones del país al delahuertismo fue gobernador en Zacatecas y en 1923 fue dado de baja por haberse pronunciado en contra de de la Huerta, en 1945 antes de morir fue reincorporado al ejército con su grado de general.

Estampas...*Op.cit.*, p.28. Francisco fue profesor, escritor y poeta, fue gobernador del Estado, nombrado por Madero del 17 de mayo al 30 de noviembre de 1911 ya muerto Madero ocupó nuevamente la gubernatura del Estado por elección del 16 de diciembre de 1918 al 31 de marzo de 1921, durante su gobierno se llevó a cabo la primera repartición de tierras dentro del Estado, en Palapa, Tepecuacuilco, murió en la Ciudad de México.

¹⁹⁰ Jesús H. Salgado...*Op.cit.*, p.25-38. Nació el 26 de junio de 1877 en Apatzingán aunque desde muy pequeño vivió en los Sauces municipio de Teoloapan, la "H" que acompaña su nombre corresponde a su segundo apellido que es Hernández. Su padre lo orientó hacia los labores del campo y también se dedicó al comercio. A base de trabajo, esfuerzo y buena administración logró comprar un rancho al cual hizo prosperar y en poco tiempo se le conoció como "Hacienda de San Agustín Tepozonalco. Consciente de la situación del pueblo al escuchar los rumores de la revuelta en contra del régimen decide participar en la toma de Iguala junto a los Figueroa, aunque no estaba de acuerdo con su ideología ya que sabía que ellos eran caciques en la parte norte del Estado; al ser designado gobernador del Estado, Francisco Figueroa; fue el único de la junta que votó en su contra porque sabía que favorecería a los terratenientes, debido a esto se decepciona de Madero ya que él apoyaba incondicionalmente a los

Rodríguez¹⁹² y Rosario Santana,¹⁹³ (Fig. 109 y 110)

ellos están frente al retrato de Madero, ya que en Guerrero la mayoría de los levantamientos apoyaban a esta facción. También en esta parte se ve que los

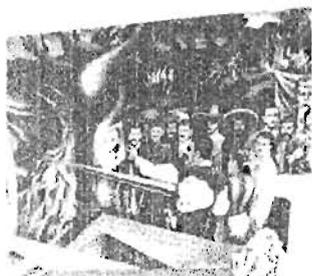
Figueroa, quienes combatían el zapatismo, y no estaban de acuerdo con la reforma agraria, la razón por la cual se adhiere a éste movimiento, fueron las mismas condiciones de vida que se tenían dentro del Estado. Tras enterarse de la muerte de Madero, Salgado hace una breve pausa y se alía con los Figueroa contra el enemigo común. Después de la toma de Chilpancingo por los zapatistas en 1914, fue designado gobernador interino, cargo que ocupó del 26 de marzo al 24 de diciembre de 1914. Durante su gestión abolió la tienda de raya, repartió tierras a los campesinos y jornaleros, expropió minas y haciendas y estableció un salario mínimo para el peón, impulsó la agricultura, el comercio y la industria, además de construir escuelas para todos, por lo cual se hizo popular entre la gente, muere asesinado por Rogelio Flores en la barranca de las calaveras en 1920.

¹⁹¹ Diccionario Enciclopédico del Estado de Guerrero, vol.1, *Op.cit.*, p.40-41. Nació el 7 de diciembre de 1858 en la hacienda de Tlapehualpa, municipio de Zitlala, hija única del matrimonio formado por Vicente Apresa y María García, quienes la rodearon de comodidades y libertades que sólo se les daba a los hijos únicos varones, a la par recibía la educación típica de las niñas en aquella época, educada en el catolicismo, realizó varios viajes al Vaticano, esto fue gracias a que tuvo visión en los negocios e hizo de su hacienda una de las más productivas e importantes de la región. En 1911 se une al movimiento maderista y pugna por la no reelección, su don de mando y su experiencia en organizar, la hicieron obtener el grado de generala. Su casa en Zitlala era el cuartel de los grupos simpatizantes del maderismo, esto y el poder económico que tenía, le hizo ganarse enemigos, ya que era mal vista por los otros hacendados al tratar como seres humanos a los peones y se preocupara por su educación, debido a esto pensaron como asesinarla, hasta que lo logran el 27 de octubre de 1924, en su propia hacienda.

¹⁹² Estampas de Guerrero...*Op.cit.*, p.32. General que formó parte de la junta de Cuetzala del progreso reunida por Jesús H. Salgado.

¹⁹³ *Idem* y Jesús H. Salgado...*Op.cit.*, p.14. General que formó parte de la junta de Cuetzala del progreso reunida por Jesús H. Salgado.

revolucionarios sostienen una manta con la efigie de Venustiano Carranza. El fondo está trabajado en perspectiva donde se puede apreciar un paisaje de la sierra del Estado y a unos jinetes.



maderistas

Fig.109. Detalle de los revolucionarios

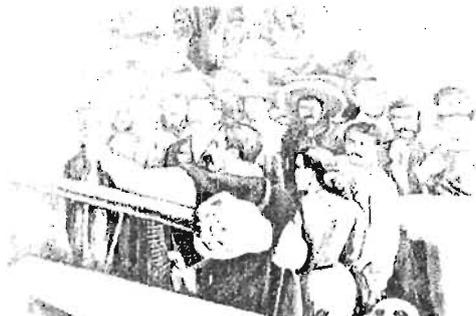


Fig.110. Detalle de los revolucionarios maderistas. Fotografía: Luis Arenal 1948-1952. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En el recuadro de la puerta, en un primer plano está una manta con el retrato de Zapata del cual se desprende el de Cárdenas.¹⁹⁴ (Fig.111) Con estos recursos se da continuidad a la siguiente parte del mural, en el que se menciona las trasformaciones que sufrió el Estado después de la Revolución. Detrás de la manta de Zapata está otra en color rojo donde se alcanza a leer tierra (referencia a "tierra y libertad" el lema del caudillo del sur.)



recuadro del mural

Fig.111. Detalle del tercer

¹⁹⁴ En los bocetos tenía otra resolución formal, Cárdenas dirigía un discurso a los gobernadores. (Fig.112)



Fig.112. Luis Arenal, *Boceto para el mural Cien años de historia del Estado de Guerrero* sin fecha, dibujo a lápiz. Fotografía: Oscar Loperena 2003.

Lo sorprendente de esta parte es que Zapata se encuentre representado en un primer plano. (Hay que recordar la admiración que el autor sentía por el personaje) Como si hubiera sido muy querido en el sur (es decir en el Estado). En Guerrero, como se ha dicho, la facción zapatista no era bien recibida debido

a que la mayoría de los caudillos de la entidad eran terratenientes.¹⁹⁵

En Guerrero las facciones estaban divididas entre los que seguían a Zapata y los que seguían a Madero. Por un lado los maderistas que en su mayoría eran terratenientes, no querían la reforma agraria, y por el otro el zapatismo dentro del Estado no se había desarrollado, hasta que Madero apoyó a los caciques en el poder, representados por los Figueroa. La desilusión que esto causó entre sus partidarios hizo que se adhirieran a la causa zapatista.

El zapatismo que se desarrolló dentro del Estado, fue a consecuencia de la misma forma de vida de los

¹⁹⁵ La idea se desarrolla en el texto de Historia de Chilpancingo, y en Historia General de Guerrero vol. IV a través de sus páginas. *Op.cit.*

campesinos guerrerenses. La toma de Chilpancingo por esta facción constituyó uno de los grandes triunfos del movimiento revolucionario. Se decidió tomar la capital porque la popularidad del movimiento iba en aumento y por la topografía que caracteriza a la ciudad encallada entre la sierra Madre occidental, rodeada de montañas y vegetación. La ciudad cayó en poder de los zapatistas, entre febrero y marzo de 1914.

Tras la toma de Chilpancingo, los líderes del movimiento se reunieron en Tuxtla para ocuparse de dos puntos en particular: 1) Formar juicio militar a los presos y 2) elegir gobernador provisional del Estado. En lo que respecta al primer punto, se fusilaría a los jefes militares a quienes se les comprobara haber realizado actos criminales contra la población

indefensa, y el segundo, fue resuelto cuando se designó a Jesús H. Salgado como gobernador.¹⁹⁶

Cabe mencionar, que, durante el período de la usurpación de Huerta, los zapatistas y maderistas en Guerrero lucharon como un frente único, aunque tras la caída de Chilpancingo, tomó fuerza el carrancismo dentro del Estado y los antiguos maderistas se convirtieron en zapatistas o carrancistas. Los más conservadores como los Figueroa (Fig.113) y Julián Blanco (Fig.55), eran carrancistas, y los más revolucionarios, como Jesús H. Salgado (Fig.114), zapatistas.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Tomás Bustamante Álvarez, "Revolución y Emigración 1910-1940" en Historia de Chilpancingo, México asociación de Historiadores de Guerrero A.C., H. Ayuntamiento de Chilpancingo de los Bravo, Gobierno del Estado de Guerrero, Universidad Autónoma de Guerrero, 1998, p.268.

¹⁹⁷ Idem., p.272.



Fig.113. Luis Arenal, *Los hermanos Figueroa* de 1948, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.114. Luis Arenal, *Jesús H. Salgado* de 1948, grabado. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Una vez terminada la lucha armada en Guerrero se intentó llevar a cabo la reforma agraria sin el éxito que el caudillo del sur hubiera querido, incluso en el período de Cárdenas, quien como presidente fue el que más tierra repartió. En lo que respecta al Estado de Guerrero, en todos los años que permaneció la reforma agraria, en números fue mínima la repartición.¹⁹⁸ Sin embargo, tal vez, para seguir el discurso oficial, era necesario pintar a Zapata, aunque no correspondiera al transcurso real de la historia de Guerrero. Es necesario considerar que el autor no podía denunciar en el mural el hecho de que no se

¹⁹⁸ Renato Ravelo Lecuona, *Historia general de Guerrero, vol.IV*, México, INAH, Gobierno de Guerrero, JGH Editores, 1998. p. 260-281. En la página 278, aparece un cuadro donde se señala la cantidad de tierra repartida entre los indígenas desde 1920 hasta 1940 que en cifras corresponde al 27 % de la población activa, sin embargo las tierras repartidas no servían para labrar y sembrar, carecían de irrigación, etc. Hubo gobiernos en el Estado que se dedicaron a repartir este tipo de tierras inservibles para los campesinos.

repartieron las tierras guerrerenses, ya que el mural fue patrocinado por el gobierno estatal.

La cuarta parte del mural comienza con: "*Después de 1910 los gobernadores J.I. Lugo, H.F. López, A.F. Berber, A. Castrejón, R. Catalán Calvo y Baltasar R. Leyva impulsan el movimiento de transformación económico-social del Estado*".¹⁹⁹ (Fig.115)



Fig.115. Vista parcial de la cuarta sección del mural *Después de 1910 los gobernadores J.I. Lugo, H.F. López, A. Castrejón, R. Catalán Calvo y Baltasar R. Leyva Mancilla*

¹⁹⁹ Así aparecen en el mural las iniciales significan: José Inocente Lugo, Héctor F. López Mena, Alberto Flores Berber, Adrián Castrejón, Gerardo Rafael Catalán Calvo. Todos ellos fueron gobernadores del Estado de Guerrero, durante la revolución y la posrevolución e impulsaron el desarrollo económico y social dentro de él.

Impulsan el movimiento de transformación económico-social del Estado.
Fotografía de Morayme Lazzano 2002.

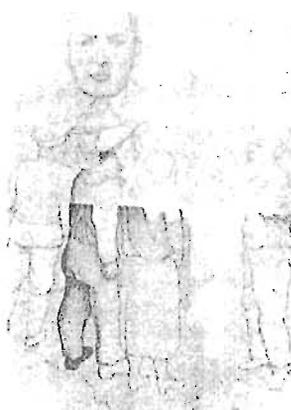


Fig.116. Luis Arenal, *Boceto para el mural Cien años de historia del Estado de Guerrero* sin fecha, dibujo a lápiz. Fotógrafo: Oscar Loperena 2003.

La composición comienza en la parte inferior izquierda, en la cual se puede ver al pueblo participando de la reforma agraria, ya que están frente a un escritorio en donde un campesino entrega títulos de propiedad a

militares y otras personas²⁰⁰. Es importante resaltar la presencia de un militar a caballo dándole la mano a un campesino, para señalar la hermandad del pueblo de México. También dentro de la composición está una mujer junto a unas plantas de frente al gobernador del Estado General Baltasar Leyva²⁰¹ y su esposa (Fig.115), que revisan los planos con los cuales se iniciaba el proceso de modernización del Estado. Estos planos son explicados por un arquitecto a un campesino que está cavando la tierra, para que de esta manera se comenzara con la construcción de una Escuela, símbolo del proceso de modernización y de reforma Educativa.

²⁰⁰ En los bocetos (Fig.112) está parte la resolvió el artista con la figura del presidente Cárdenas entregando los títulos de propiedad

²⁰¹ Patrocinador de la obra, que en los apuntes del mural aparecía sólo su retrato y unos obreros frente a él. (Fig.116)

Detrás de los gobernadores, aparece una imponente manifestación con numerosos campesinos, pertenecientes a los diferentes ejidos que se formaron a raíz de la Revolución. A este respecto se menciona en la Historia General de Guerrero:

No es del todo correcto hablar de reparto agrario, los gobiernos no repartieron tierras, a la mayoría de ellos les fue arrancada la firma de autorización de las dotaciones ejidales por la presión social campesina; la tierra fue conquistada en general por los campesinos, nadie se las regaló, costó muchas vidas precisamente debido a la oposición de intereses privados y políticos. La mayoría de las acciones agrarias de los gobernantes de Guerrero se limitaron a firmar las dotaciones que se realizaban por decisión de los gobiernos federales; aún así hubo un notable rezago en la legalización de dotaciones estatales con relación a las dotaciones de orden federal.²⁰²

Sobre la última puerta y en la última parte de la pared se pintó como parte final del mural un Estado de

²⁰² Historia General de Guerrero vol. IV, Op.cit., p.273.

Guerrero moderno, donde se lee: "*Escuelas, comunicaciones e industrialización es lo que exige el futuro de Guerrero*". (Fig.117) En la composición se aprecia una presa, ejemplos de la industria naciente y mejoras de infraestructura. En el plano superior izquierdo se ve un obrero –reconocible por la ropa que viste; en la década de 1950, en México todavía la mezclilla sólo la usaban los trabajadores-. El obrero saluda a un indígena que lleva en la mano un cuchillo con el que se cortan los frutos cuando están maduros. Como en el caso de algunos otros personajes, Arenal utilizó para pintar al obrero, a la figura del escultor Federico Canessi su entrañable amigo.



Fig.117. Vista parcial de la quinta sección del mural *Escuelas, comunicaciones e industrialización es lo que exige el futuro de Guerrero*. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

En la esquina inferior derecha se encuentra una mujer con sus hijos que señalan la escena que se describió en líneas precedentes.²⁰³ A sus pies se hayan unos frutos tropicales, que tal vez fueron cortados con ese cuchillo como símbolo del trabajo y del progreso; también a sus pies se encuentran unos libros y uno de los niños sostiene en su mano un compás y una regla "L", dándole así importancia a la técnica y a la educación, con la cual fue posible la modernización.

La parte final visualmente está muy bien lograda, no sólo por la ejecución de los personajes sino por todo el mensaje que el artista quiere transmitir: la conclusión de cien años de historia del Estado de Guerrero, cien años que están plasmados en aproximadamente 140

²⁰³ En los apuntes sobre el mural, (Fig.118) esta parte era en un comedor donde se reunía la familia y detrás de ellos se veía el progreso del Estado.)

m². Cien años en que el Estado fue protagonista de su historia y de la historia de México, cien años dolorosos, pero necesarios, para llegar hasta la controversial modernidad! de ese 1952.



Fig.118. Luis Arenal, *Boceto para el mural Cien años de historia del Estado de Guerrero* sin fecha, dibujo a lápiz. Fotografía: Oscar Loperena 2003.

En el discurso final, Luis Arenal plantea un mundo ideal e inexistente en México: no hay discriminación, el pueblo vive en armonía y es un lugar bello para

desarrollarse como individuo. Se aprovechan los recursos naturales y tecnológicos que ofrece este país hermoso y tan lleno de vida. Aunque este México maravilloso sólo forme parte del discurso oficial.

Las razones que tuvo para cambiar las soluciones formales que había planteado en los bocetos, probablemente se deba a que siendo un mural didáctico tenía que ser más claro para los espectadores; por ejemplo: el color del traje de Álvarez fue un cambio mínimo pues probablemente en el muro se hubiera confundido con los militares. En el caso del personaje de Cuauhtémoc las variantes formales advierten sobre la importancia del personaje en el discurso nacional; la visión de Cárdenas entregando los títulos de propiedad no correspondía a

la historia del Estado. Y aunque conservó la visión idílica en el final de la narrativa pictórica, el proceso de modernización de Guerrero no fue ni tan rápido ni tan real.

7.3.3. Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia

Este mural fue pintado por Luis Arenal entre 1952 y 1954, bajo el período inconcluso del Licenciado Alejandro Gómez Maganda, entonces gobernador del Estado y que se encuentra en el muro sur del hoy Museo Regional de Guerrero.

“*Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia*” está ejecutado de la misma manera que el anterior, es decir se pinta por encima de los diferentes elementos arquitectónicos del edificio y aparecen las frases introductorias por debajo de las distintas partes en que está dividido. Este mural es más específico que “*Cien Años de Historia del Estado de Guerrero*” en lo que se refiere tanto a la historia oficial como a la historia regional.

El mural empieza con: “*Bajo el símbolo de la cruz la colonia vivía engañada y horrorizada con los crímenes de la santa inquisición*”. (Fig.119) En esta parte de la obra se encuentran representados en un primer plano tres personajes; el primero de izquierda a derecha, es un hombre anciano con un aspecto terrible que sostiene en su mano derecha un látigo, que no denota en su rostro ninguna expresión; el siguiente es un hombre que porta una túnica blanca, lleva la cabeza cubierta como los miembros del Ku Klux Klan y en una de sus manos un hacha de doble hoja. El tercero es un obispo con una sotana roja y un báculo que remata en una cruz, la expresión de su rostro es la de un hombre que está seguro del poder que tiene sobre los demás. A los pies de los personajes se encuentran una serie de libros rotos a los cuales se les ha prendido fuego, formando así una pequeña hoguera. En la parte baja,

también se ve en detalle el piso, que está empedrado al estilo usual de la época colonial.



Fig.119. Vista parcial del mural *Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia*. Primera Sección del mural: *Bajo el símbolo de la cruz la colonia vivía engañada y horrorizada con los crímenes de la Santa Inquisición*. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

Detrás de los personajes centrales, están algunos encapuchados, al estilo del Ku Klux Klan, que llevan unas velas y otros están ataviados a la usanza colonial. El fondo de la composición está formado por una hoguera, sobre la cual está un hombre condenado por la Inquisición. El pueblo, en torno a la hoguera, es testigo del sufrimiento causado por esta institución. Algunas figuras tienen la boca abierta como si estuvieran exclamando injurias.

El contenido social y crítico del mural es muy fuerte. No sólo muestra su desprecio por la gente que abusa del poder sino también por la fe del pueblo. El hecho de que los haya representado como miembros del Ku Klux Klan muestra un claro rechazo ante la injusticia y el fanatismo social, racial y religioso. La frase misma que utiliza muestra lo que el autor pensaba de esa

época: *"Bajo el símbolo de la cruz la colonia vivía engañada y horrorizada con los crímenes de la santa inquisición"*.

La representación de estos personajes pudo ser de mil formas, pero los hizo parecer del *Klan*, pues por su propia experiencia al vivir en los Estados Unidos, vio como funcionaba la organización y criticó los hechos en su momento. Es factible suponer que, el impacto que provocó en él fue enorme ya que después de muchos años, el pintor aún manifestó el rechazo a los métodos criminales de los racistas del Ku Klux Klan, quienes seguían presentes en su mente; para él era equiparable lo que pasó en la colonia a lo que sucedía en los Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX. En ambas épocas (la de la inquisición y la del Klan) imperaron la injusticia, el racismo y el fanatismo.

Arenal denunció así el asesinato por el asesinato mismo.

La narración continúa en el recuadro de la puerta, donde vemos a un indígena que está amarrado. (Fig.120) Por la expresión que tiene se entiende que fue torturado y asesinado; le atraviesa una espada (en realidad es una cruz, que podemos ver en una de las fotografías que tomó Arenal, (Fig.121) antes de empotrar la pintura en la pared), misma que fue introducida por la boca y que sale por el cráneo. El artista utilizó de nuevo la metáfora para ejemplificar la manera en que la evangelización fue llevada a cabo, es decir de modo violento.



Fig.120. Detalle de la primera sección y del primer recuadro del mural.



Fig.121. Detalle del primer recuadro. Fotografía de la época, autor Luis Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Ante la injusticia que se vivía en la Colonia, según el discurso del mural, se inicia la guerra de Independencia. El texto dice: *"Morelos gran propagandista de la Independencia, organizador del primer congreso de Anáhuac. Quinta Roo, Pablo Galeana y la heroína guerrerense Antonia Nava de Catalán"*. Es importante señalar que, en este mural, no se inicia con la guerra de Independencia al mando de Hidalgo, quien es considerado el padre de la patria, porque él no estuvo en Guerrero. Se pintó a partir de la toma de Acapulco que Hidalgo encomendó a Morelos. (Fig.122) La toma de Acapulco era importante ya que al bloquear comercialmente a los realistas españoles les permitiría a los rebeldes tener más recursos.



Fig.122. Vista parcial de la segunda sección del mural *Morelos gran propagandista de la Independencia, organizador del primer congreso de Anáhuac. Quintana Roo, Pablo Galeana y la heroína guerrerense Antonia Nava de Catalán*. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

El mural inicia con la representación de Doña Antonia Nava de Catalán, mujer que entregó a sus hijos, al “Siervo de la Nación” para que fueran partícipes en la lucha por la Independencia, (para delinear al personaje se tomó como modelo a Macrina Rabadán, para los niños a los miembros del equipo del maestro, que en

ese entonces eran muy jóvenes²⁰⁴). Además, Doña Antonia junto con su esposo don Nicolás Catalán resistió al asedio del ejército realista por cincuenta días en el Cerro del Campo, en la sierra madre occidental, frente a Jaleaca. El sitio se rompió y el ejército realista fue derrotado. Doña Antonia Nava de Catalán (Fig.123) aparece representada como madre, sosteniendo los brazos de dos de sus hijos, para entregarlos a Morelos.



Catalán.

Fig.123. Detalle de Doña Antonia Nava de

²⁰⁴ Entrevista con Gilberto Aceves, *Op.cit.*

Doña Antonia se encuentra frente a Morelos, (Fig.124) representado de pié y con su paliacate en la cabeza, tiene un semblante duro y firme pues tenía una orden por cumplir; entre los dos personajes cae una lluvia de hojas de papel, las cuales son recogidas por dos mujeres, mostrando de esta manera la importancia de las mujeres en la historia de México y del Estado. En dos de esas hojas aparece escrito el siguiente texto "Igualdad Absoluta" y "La soberanía emana del pueblo". La referencia alude a los objetivos que se querían lograr con la Primera Asamblea Constituyente, conocida también como el Primer Congreso de Anáhuac. En esa asamblea presidida por Don Andrés Quintana Roo fue redactada la declaración de Independencia y también se empezó la redacción de la primera Constitución Mexicana que fue la de Apatzingán, de corte liberal e inspirada en la

constitución de Cádiz.²⁰⁵ Junto a Morelos se encuentra Don Andrés Quintana Roo, Pablo Galeana (Fig.125) y el ejército insurgente, armado de acuerdo a los recursos con los que se contaban.



Fig.124. Detalle de Morelos.



Fig.125. Detalle de Andrés Quintana Roo y Pablo Galeana.

²⁰⁵ Luis Villoro, "La revolución de Independencia" en *Historia General de México*, México, Colegio de México, 2000, p.512. Constitución redactada, por la facción liberal en España tras la invasión de Napoleón.

Don Andrés Quintana Roo, aparece ataviado con un traje a la usanza decimonónica portando en su mano izquierda un pergamino. Quintana Roo se ganó un lugar en la Historia del Estado, porque estuvo en Guerrero presidiendo el Congreso de Anáhuac.²⁰⁶ Don Pablo Galeana, sobrino de Don Hermenegildo Galeana y oriundo de la localidad de Tecpan (Guerrero), peleó junto con Morelos en las localidades de Huajapan, Tehuacán y Cuautla. También participó en la toma de Oaxaca y en la toma del fuerte de San Diego en Acapulco. Sus acciones como coronel lo colocaron dentro de la historia de México y de su estado natal. Al sellarse el pacto entre Vicente Guerrero e Iturbide abandonó la lucha y se retiró a la hacienda de Zanjón a vivir de la agricultura.²⁰⁷

²⁰⁶ Daniel Moreno, *Op.cit.*, p.73.

²⁰⁷ Historia General de Guerrero vol. II, *Op. cit.*, 344-346.

En el recuadro que une el discurso con la siguiente parte se encuentran dibujados a línea los personajes de Ignacio Allende, Josefa Ortiz de Domínguez y Miguel Hidalgo y Costilla (Fig.126), protagonistas importantes dentro de la guerra de la Independencia, pero que no estuvieron presentes en los eventos llevados a cabo en Guerrero mismo. Tal vez, por eso, sólo se proyectan como siluetas dentro de la composición. Así se inicia la siguiente sección del mural.



mural.

Fig.126. Detalle del segundo recuadro del

Ésta comienza con: "*Hermenegildo Galeana "Tata Gildo" con la bandera de Morelos ganó batallas sin fin*

para nuestra Independencia". (Fig.127) En la composición destaca, en primer plano, Hermenegildo Galeana montado en su caballo pardo, éste se sostiene en sus patas traseras y parece estar relinchando. "Tata Gildo" (Fig.128) sostiene en su mano la bandera diseñada por Morelos durante sus gestiones en la localidad. Ésta lleva una cruz negra con una calavera blanca en medio de ella, y el fondo es rojo. "Tata Gildo" porta un traje sencillo de manta blanca y en su rostro demuestra determinación. Junto a él cabalgan otros miembros del ejército Insurgente armados de acuerdo a los recursos limitados que tenían.

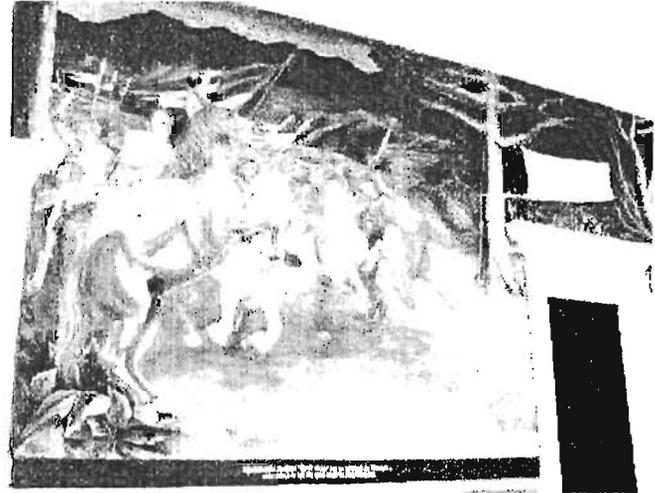


Fig.127. Vista parcial de la tercera sección del mural *Hermenegildo Galeana "Tata Gildo" con la bandera de Morelos ganó batallas sin fin para nuestra independencia*. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

La calidad de la ejecución de esta sección es excelente. Muestra los largos años de experiencia de Arenal en la pintura, su predilección por los caballos y los héroes populares. Los caballos están representados de una manera dinámica y realista. Dan la impresión de movimiento y cada uno tiene una posición y gestos

diferentes. (Fig.129) Al fondo se ve un paisaje de la Sierra Madre Occidental, y un bosque entre las montañas por las cuales parecen perderse los caminos.



Fig.128. Detalle de Hermenegildo Galeana.



Fig.129. Detalle de los caballos.

En lo que respecta a la nota histórica, la presencia de Galeana en el mural es parte del discurso oficial nacional y del regional, ya que Hermenegildo Galeana fue oficial del ejército Insurgente al mando de Morelos y oriundo de la localidad de Tecpan, al igual que su sobrino Pablo, con quien participó en la toma del

fuerte de San Diego y en la toma de la Roqueta y de la goleta "Guadalupe". Posteriormente recorrió la Costa Chica, y se reunió con Morelos en Cutzamala. Tomó parte en el ataque a la Nueva Valladolid (hoy Morelia en el Estado de Michoacán); después sufrió algunas derrotas hasta que fue emboscado y muerto por Joaquín León en "El Salitral", en 1814.²⁰⁸

Luis Arenal, en su representación, capta bien la personalidad de Hermenegildo Galeana "Tata Gildo"²⁰⁹, quien fue un hombre que inspiró confianza a los miembros de su ejército, ya que lo denominaban de esa manera porque sabían que no los dejaría sin protección.

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ Cabe mencionar que en México la expresión "tata", se refiere a un padre o a una persona de respeto.

En el siguiente recuadro, Arenal muestra una composición donde se destaca una manta que dice: "¡MUERAN LOS GACHUPINES!²¹⁰, ¡VIVA LA INDEPENDENCIA!, ¡Y MUERA EL MAL GOBIERNO!". (Fig.130) Estos eran los objetivos del discurso independentista y lo que se quiso expresar en el mural, verbal y pictóricamente, es la lucha contra la injusticia y la opresión y la búsqueda de la libertad dentro de los pueblos.

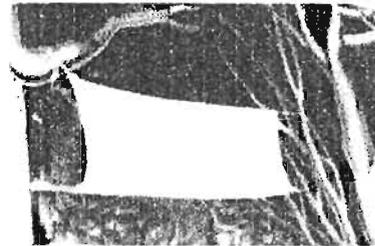


Fig.130. Detalle del tercer recuadro del mural.

²¹⁰ Gachupín era una expresión peyorativa para referirse a los españoles.

En la parte siguiente se representa a un personaje muy local: "*Valerio Trujano arrojado y valeroso insurgente conquistó gloriosas páginas para la Historia*". (Fig.131) La composición está determinada por la presencia del Insurgente, que dirige a la muchedumbre y porta una lanza con la cual va a atacar a un soldado realista, que se encuentra ya en el piso.



Fig. 131. Vista parcial de la cuarta sección del mural *Valerio Trujano arrojado y valeroso Insurgente conquistó gloriosas páginas para la historia*. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

Valerio Trujano²¹¹ es un personaje local que nunca fue consagrado por la historia oficial, según el mito, él inició junto con Morelos la marcha hacia el Estado de Guerrero después de que el propio Morelos recibió instrucciones de Hidalgo para atacar Acapulco. Sin embargo, a pesar de la importancia que le ha otorgado la historia regional a este personaje, su figura sigue siendo mítica, ya que no hay una prueba fehaciente para corroborar su actuación histórica.²¹²

²¹¹ Edgar Pavia Guzmán, "De los años 1800 a 1821" en *Historia General de Guerrero*, vol.II,...*Op.cit*, p.353.

²¹² En el proceso pictórico sólo modificaron algunos de los rasgos del personaje, como se puede ver en una foto de la época en que se pintó. (Fig.132)

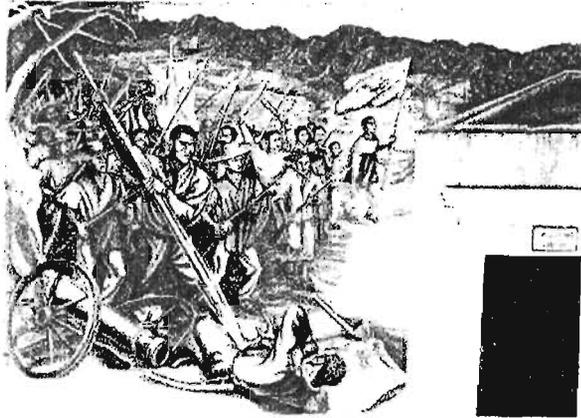


Fig.132. Detalle de la cuarta sección del mural. Fotografía de la época, autor Luis Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

La narración del mural continúa con la derrota del soldado realista, que sufre la destrucción de su cañón; los rostros de los insurgentes muestran la furia al no poder hacer más por la gente que ha sido dañada por los españoles. Frente a ellos, se encuentra una casa incendiándose. Para la ejecución, Luis Arenal utilizó una de las puertas de acceso al edificio, con el manejo

de la perspectiva, ésta se integra al mural como si la entrada fuera real. (Fig.133)



Fig.133. Detalle del cuarto recuadro del mural. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

En la siguiente sección se representó a: "*Nicolás Bravo, el temible Pedro Ascencio y miles de Insurgentes avivaron el fuego que pondría fin a tres centurias de oprobio y esclavitud*". (Fig.134) Por un lado se muestra a un Pedro Ascencio (Fig.135)

humilde, como era la gente del pueblo, con un sombrero de palma, un jorongo azul y un traje de manta, sosteniendo entre sus manos un rifle. Frente a él se encuentra Nicolás Bravo (Fig.136) vestido con su uniforme de militar, lleva en su mano derecha un sable y en la otra la funda de éste. Detrás de Bravo se ve al pueblo armado.²¹³

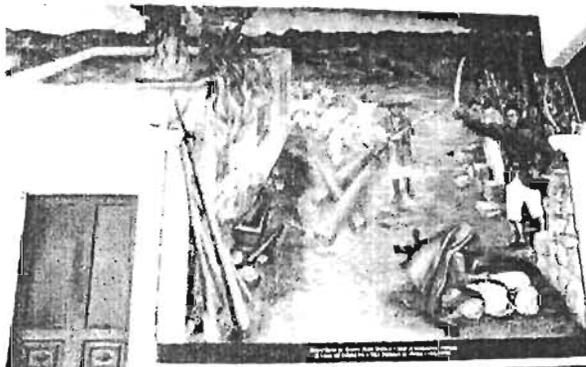


Fig. 134. Vista parcial de la quinta sección del mural *Nicolás Bravo, el temible Pedro Ascencio y miles de Insurgentes avivaron el fuego que pondría fin a tres centurias de oprobio y esclavitud*. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

²¹³ En la imagen del proceso del mural no le había pintado la hebilla del cinturón (Fig.137).



Fig.135. Detalle de Pedro Ascencio Alquisiras.



Fig.136. Detalle de Nicolás Bravo.



Fig.137. Detalle de la quinta sección del mural. Fotografía de la época, autor: Luis Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En la parte baja de la imagen: una mujer llora por un hombre que yace sobre el piso (Fig.138) con una venda que cubre su cabeza, reclinado sobre un pequeño charco de sangre. El cuerpo está cubierto con una manta roja, pero sólo hasta la cintura, da la impresión que es el último aliento, e inspira a no abandonar la lucha hasta terminar con la injusticia española.



Fig.138. Detalle de la mujer.

Arenal representa a dos héroes, uno local y otro nacional. Visualmente presenta el contraste de la lucha

de Bravo y Ascencio en la guerra de Independencia. Pedro Ascencio Alquisiras está representado como lo que era un indígena tlahuica. Sin embargo, antes de unirse a la lucha independentista, se había dedicado a la minería. Peleó al lado de Morelos y Guerrero. Cuando este último llega a un acuerdo con Iturbide, decidió desconocerlo. Ascencio siguió con la lucha, y murió en acción el 3 de junio de 1821.²¹⁴

La historia de Nicolás Bravo fue distinta, como protagonista de la Independencia, llegó a ser presidente de la República. Inició la lucha con Morelos, después de la muerte de éste, siguió la contienda, obtuvo algunas victorias sobre los realistas, hasta que fue arrestado y sentenciado a muerte. Algunos de sus captores intercedieron por él, por lo tanto sólo pasó

²¹⁴ Diccionario Enciclopédico del Estado de Guerrero, vol.I, Op.cit., p.38.

algún tiempo en la cárcel. Salió libre por decreto el 11 de octubre de 1820. En 1821, se adhirió al Plan de Iguala, formó parte del triunvirato al derrocar a Iturbide. Bravo presidió la logia de los escoceses, como su gran maestro, disputándose el poder con los yorkinos, encabezados por Vicente Guerrero²¹⁵. Fue nombrado vicepresidente con Guadalupe Victoria, pero se rebeló contra él en 1827 y fue desterrado a Guayaquil, Ecuador. En 1829 le fue concedida la amnistía por el presidente Vicente Guerrero.²¹⁶

A su regreso a México, Nicolás Bravo participó en la conspiración para derrocar al presidente Vicente Guerrero, tras la caída de Guerrero, decide por algún

²¹⁵ *Idem*, E Historia General de México vol. II, *Op.cit.*, p.530-539. Los republicanos se dividieron en dos facciones una era la de los escoceses al mando de Bravo que eran conservadores y centralistas y por otro lado los yorkinos presididos por Vicente Guerrero, que eran federalistas.

²¹⁶ Diccionario Enciclopédico del Estado de Guerrero, vol.1, *Op.cit.*, p.93.

tiempo retirarse de la vida política del país, hasta que fue nombrado diputado por el Estado de México y varias veces presidente interino durante la época de Santa Anna. Cuando el Plan de Ayutla fue redactado se le invitó a ser partícipe dirigiendo al ejército, pero no aceptó. Sin embargo no se rebeló contra el plan. Murió el 22 de abril de 1854 y sus restos fueron depositados en la columna de la Independencia.²¹⁷

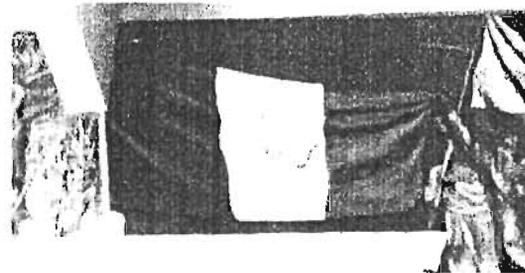


Fig.139.
Detalle del quinto recuadro. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

En el último recuadro del mural se encuentra representada la bandera tricolor mexicana, (Fig.139)

²¹⁷ *Idem*, p. 93-94.

con el águila real en el centro, dando paso a la siguiente y última parte del mural: "*Vicente Guerrero, preclaro soldado insurgente de nuestra Independencia, dio a la Nación un símbolo; a la Patria su vida entera*". (Fig.140) La composición comienza con Don Vicente Guerrero que señala la bandera. Detrás de él se encuentra una niña²¹⁸. En el fondo está el pueblo, fuerza principal del movimiento, que sostiene la Bandera del Ejército Trigarante. Los cañones y las armas han sido depuestas y se encuentran a sus pies.



Fig.140. Vista parcial de la parte final del mural. Fotografía de Morayme Lazcano 2002.

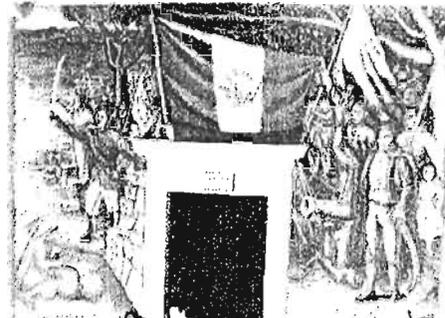


Fig.141. Detalle de la sección final del mural. Fotografía de la época, autor: Luis Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

²¹⁸ La modelo fue Guadalupe Gómez Maganda, hija del entonces gobernador del Estado. Por fotografías de la época, se puede advertir que en un principio Arenal la había representado como vestían las niñas en los cincuenta, pero al final para darle más realismo al mural, decidió presentarla a la usanza mexicana. (Fig.141)

En el mural no se podía omitir a Vicente Guerrero, ya que en honor a él, cuando se erige el Estado, se le nombra con su apellido. Sin embargo no aparece integrado con los demás héroes dentro del discurso del mural, puesto que todos los anteriores iniciaron la lucha con Morelos; y Guerrero la inició a la muerte del Siervo de la Nación, manteniendo viva la llama independentista, hasta que decidió firmar el Plan de Iguala²¹⁹ junto con Iturbide, formando una alianza entre los insurgentes y realistas, para emancipar al territorio del gobierno español.

En las dos partes que forman los murales de Chilpancingo aparece la réplica retórica del discurso oficialista que Arenal asumió a través de la exaltación de los héroes regionales y de los héroes nacionales, así

²¹⁹ Luis Villoro, *La revolución...Op.cit.*, p.519.

como la representación del protagonista más importante: el pueblo, quien pareciera redimido después de la Revolución Mexicana; según la narrativa pictórica de Arenal.

Una de las causas por las que Arenal presentó esta visión en los murales fue que el gobierno del Estado patrocinaba la obra. Las críticas al sistema gubernamental mexicano son muy sutiles y distantes de la realidad mexicana de 1952 y de la actual. Ya que el país sigue siendo pobre y el aprovechamiento de los recursos naturales a través de la industrialización ha sido lenta. La visión ideal de Arenal en los murales de Chilpancingo rompía con la actitud crítica que había tenido respecto a los eventos internacionales principalmente a través de su obra gráfica.

Sin embargo, el mensaje que pretendió dejarnos Arenal fue el de mantenernos unidos como pueblo a pesar de los infortunios. Que aprendiéramos de nuestra historia para no cometer los mismos errores que en el pasado.

Luis Arenal, en los murales de Chilpancingo, aplicó sus conocimientos en cuanto a técnicas, materiales y formas de manera magistral. Con su mensaje nos invita a reflexionar y conocer a un México que en la realidad del mexicano de principios del siglo XXI pudiera parecer distante.

7.4. Murales destruidos: “Vicente Guerrero”, “Toma del Fuerte de San Diego por Morelos” y “Morelos y los Galeana en la toma del puerto de Acapulco”.

El mural de *Vicente Guerrero* lo realizó Luis Arenal en 1949, en la escuela primaria Baltasar Leyva Mancilla, en la localidad de Arcelia, en la región de Tierra Caliente, en el Estado de Guerrero. La razón de la destrucción, según los naturales de la población, fue la reconstrucción de la Escuela que se llevó a cabo en la década de los ochenta²²⁰ y en el lugar donde se encontraba el mural fue ocupado por unos pilares (Fig.142). A pesar de esto, en el archivo Luis Arenal se encontraron fotografías de la época en que fue

²²⁰ En una visita reciente a la localidad, se nos informó a través de la actual directora de la primaria que se habían destruido por la razón señalada y que no se sabía si alguien había guardado el mural.

realizado y se puede apreciar la composición en un solo plano. (Fig.143)

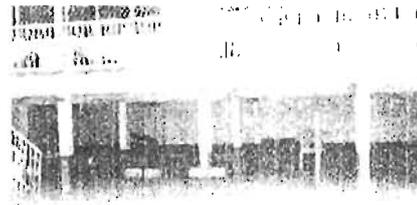


Fig.142. Vista actual del muro en la Escuela primaria Baltasar Leyva Mancilla. Fotografía de Carmen Martínez 2005.



Fig.143. Luis Arenal pintando el mural *Vicente Guerrero*. Fotografía de la época, autor desconocido. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Como los murales tenían un fin didáctico y se enseñaba la historia del Estado a través de ellos, en este mural se pueden apreciar elementos compositivos que Arenal había empleado en obras anteriores o, en los murales de Chilpancingo. El personaje principal (Vicente Guerrero) (Fig.144) se localizaba en la parte derecha de la composición para así iniciar la narración, aunque no representó ningún hecho en particular sobresaliente en la vida del héroe, sí resaltó la actitud combativa que tuvo y que sostuvo a pesar de la dispersión del movimiento independentista.



Fig.144. Detalle del mural *Vicente Guerrero*. Fotografía de la época, autor Luis Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Guerrero monta a caballo al estilo de Hermenegildo Galeana en el mural de Chilpancingo, los caballos parecen cobrar vida. (Fig.144) Otros elementos importantes dentro de la obra de Arenal son el paisaje y la arquitectura, que desde luego en este mural las

ejecutó de manera magistral. (Fig.145) La escena se desarrolló sobre un paisaje de la sierra Madre del occidental. En donde un insurgente le prende fuego a una hacienda representando de esta manera el ataque al imperio español. El manejo de la perspectiva y el volumen empleado de acuerdo a las gráficas hacia de este mural un elemento sobresaliente en la Escuela. Se lamenta que no se aprecie y respete nuestro patrimonio cultural y que este mural como los otros de Arenal se hayan destruido.



Fig.145. Detalle del mural *Vicente Guerrero*. Fotografía de la época, autor Luis Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En Acapulco, Arenal hizo dos murales en 1951, uno en el Casino Militar.²²¹ "*Toma del Fuerte de San Diego por Morelos*" (Fig.146) El motivo por el cual este mural fue destruido se desconoce, sin embargo se sabe que el edificio donde se pintó fue derrumbado. Por una fotografía de la época se deduce que el mural estaba formado por Morelos como eje central de la composición, detrás de él estaba el ejército insurgente armado, algunos iban a caballo y la mayoría a pie. En la parte derecha de la imagen se podía apreciar la vegetación tropical con la que cuenta el Estado, como son palmeras con sus frutos, repitiendo las formas del mural del Bellevue.

²²¹ En una llamada telefónica al municipio de Acapulco, se me informó que en efecto el mural ya no se encuentra en el casino militar porque éste fue destruido para hacer un edificio de departamentos, sin embargo existe la posibilidad de que lo hayan trasladado al casino militar en Chilpancingo. Aunque cuando estuve en la capital del Estado no recibí ningún comentario al respecto, por lo que se supone fue destruido.

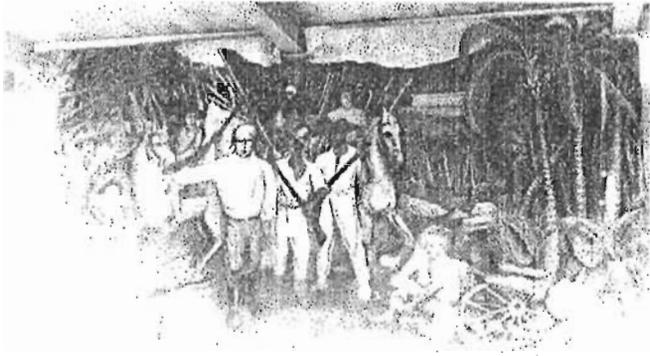


Fig.146. Luis Arenal, *Toma del fuerte de San Diego por Morelos de 1951*, vinilita y piroxilina sobre bastidor de madera. Fotografía de la época, autor Luis Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

El mural tenía un tema histórico y representaba a Morelos, cabe mencionar que la fotografía fue encontrada en el Archivo Luis Arenal. Por los detalles de la pintura podemos observar que se tomó durante el proceso de realización, ya que Morelos aparece sin expresión en el rostro y una de sus manos parece un muñón. Aunque la representación es realista, de alguna manera en los murales de Acapulco se narran

los pasajes de la historia de Guerrero que se quedaron fuera de los murales de Chilpancingo. Siendo aún más regionalistas, porque corresponden específicamente a la toma del puerto de Acapulco, por Morelos. En éstos murales Arenal repite las formas y la composición dinámica de los murales anteriores.

En el mural, además de Morelos, aparecen Hermenegildo y Pablo Galeana, quienes listos para llevar a cabo las ordenes del generalísimo, estaban montados en sus caballos, siendo los tres los responsables de la toma del puerto de Acapulco, al fondo un paraje de la sierra madre occidental por la visibilidad de las montañas. En este mural Arenal hace hincapié en el trabajo del ejército insurgente para lograr la toma del puerto, ya que era de vital importancia bloquear comercial y militarmente a los

españoles; Hidalgo al encomendarle esta misión a Morelos sabía que les daría a los realistas un golpe muy fuerte.

El segundo mural de Acapulco, lo pintó Arenal, en la Escuela de Artes y Oficios del Club de Leones titulado "*Morelos y los Galeana en la toma del puerto de Acapulco*" (Fig.147) ejecutado con vinilita sobre un bastidor empotrado en la pared, sobre celotex y tela. La composición muestra como eje a Morelos y a Hermenegildo Galeana, quienes encabezan al ejército insurgente, en medio de un paisaje selvático, donde al fondo se ve la playa y al fuerte de San Diego incendiado.

Este mural narró un momento crucial de la toma de Acapulco, al tomar el fuerte donde los realistas

tuvieron su sede, fue una acción temeraria, pero no imposible, como se señaló en los murales de Chilpancingo, con ello obtuvieron la rendición de los realistas en agosto de 1813.²²²



Fig.147. Luis Arenal, *Morelos y los Galeana en la toma del puerto de Acapulco* de 1951, vinilita sobre bastidor empotrado en la pared, sobre celotex y tela. Fotografía de la época, autor Luis Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

²²² Historia General de Guerrero vol. II...*Op.cit.*, p.357.

El reconocimiento de los personajes es sencillo porque Morelos aparece ataviado de acuerdo a la iconografía tradicional y del autor, es decir con el paliacate en la cabeza, y Galeana tiene el mismo rostro del mural de Chilpancingo, aunque va vestido de chinaco. Es curioso que Arenal en este mural al representar la expresión de los rostros de los héroes se haya enfocado a una visión idealista de los personajes ya que aparecen con una visión atemporal, al carecer de algún rasgo de emoción.

A pesar de la ejecución magistral de Arenal, la pintura fue destruida debido a que en 1955 al llevarse a cabo una restauración en la escuela donde se ejecutó, el mural fue "arrancado y arrojado al suelo quedando roto en varias partes, así como manchado de pintura y

caliche en forma tal que en gran parte desapareció el dibujo".²²³

La reconstrucción de dicha escuela, a cargo del arquitecto Manuel Orvañanos y del ingeniero Francisco González, quienes fueron repudiados por el círculo de intelectuales del estado y del país, quienes en "un enérgico pliego de protesta ante el presidente de la República, del Secretario de Bienes Nacionales, de Educación, el Gobernador de Guerrero y otras autoridades, pidiendo que se repusiera la obra mediante la formulación inmediata de un nuevo contrato con el autor".²²⁴

²²³ "Cuantiosa demanda contra los que destrozaron un mural en Acapulco", *El Universal*, México, diciembre de 1955.

²²⁴ "Destruyeron valioso mural de L. Arenal, ahora piden los intelectuales que sea repuesto en el acto", *La Verdad*, 3 de febrero de 1956.

Ante esta acción Luis Arenal presentó una demanda "pidiendo la reparación del daño y exigiendo una indemnización mínima de \$25,000.00, que es la suma en la que estima su obra"²²⁵. No se sabe si Luis Arenal obtuvo lo que se pedía. Sin embargo su trabajo en el Estado no terminó aquí.

7.5. La fundación del *Instituto Regional de Bellas Artes*

En reconocimiento a la labor que Arenal estaba realizando como artista y persona comprometida con la educación, el Estado le encargó la fundación y dirección del Instituto Regional de Bellas Artes, con sede en el puerto de Acapulco, en 1955. El propósito del Instituto era fomentar el desarrollo de las artes plásticas y apoyar al talento local. Además de realizar

²²⁵ *Idem.*

exposiciones de los alumnos del Instituto, organizar lunadas para fomentar la convivencia entre los participantes, hacer trabajos colectivos. En un principio el encargado de la sección de Artes Plástica fue Gilberto Aceves Navarro y después Guillermo Monroy quien permaneció en el puesto durante quince años.²²⁶ El Instituto Regional de Bellas Artes, fue un paso importante para la creación del actual Instituto Guerrerense de Cultura. (Fig.148)

²²⁶ Guillermo Monroy, *Entrevista con Guillermo Monroy*, entrevista grabada por Carmen Martínez Toriz, 3 de junio de 2003.



Fig.148. Luis Arenal en la inauguración de una exposición como director del Instituto Regional de Bellas Artes. Alrededor de 1954. Fotógrafo no identificado. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Durante la época en que Luis Arenal trabajó en el Estado de Guerrero, le dio gran importancia a su producción individual, al trabajo colectivo y a la difusión de la cultura nacional.

VIII. Su labor en la Ciudad de México (1955-1972)

8.1. Trabajo colectivo *La Universidad al Pueblo, el Pueblo a la Universidad*

Aún no terminaba su labor en Guerrero y entre 1952-1956, fue jefe del equipo de trabajo de los murales de Siqueiros en la Rectoría de la Universidad; "*La Universidad al pueblo, el pueblo a la Universidad*" (Fig.149), ejecutado con la técnica de esculto-pintura, recubierto con mosaico de vidrio.



Fig.149. David Alfaro Siqueiros, *La Universidad al pueblo el pueblo a la Universidad* de 1952-1954. Esculto-pintura recubierto con mosaico.

Esta labor la realizó conjuntamente con el escultor Federico Canessi, quien era el otro jefe del taller. Gilberto Aceves Navarro narra: "Ellos se ocupaban de organizar las tareas de lo que teníamos que hacer. Como la preparación de las pinturas, toda esa cosa logística de trabajo que ellos manejaban. Ellos nos señalaban que calcas de los bocetos se debían de hacer. Siqueiros continuamente los realizaba. Nos señalaban nuestras tareas".²²⁷

El trabajo se realizaba a partir de una cuadrícula y se trazaban las figuras en el espacio por los miembros del equipo ya que "ni Siqueiros, ni Luis Arenal, ni el maestro Canessi, se subían a los andamios", porque eran muy peligrosos.²²⁸

²²⁷ Entrevista con Gilberto Aceves, *Op.cit.*

²²⁸ *Idem.*

La composición de este mural presenta a cinco jóvenes del pueblo de México que con entusiasmo aprovechan los conocimientos adquiridos en la Universidad; el primer joven representado de derecha a izquierda esta ejecutado utilizando un recurso futurista, por los varios brazos que aparecen en la representación; señalando movimiento. El que está al frente lleva un compás de precisión en una mano y en la otra un modelo a escala de la estructura de un edificio. En el lado izquierdo uno de los jóvenes representados lleva un libro en la mano, objeto alegórico de la Universidad. Todos los personajes señalan con sus brazos en dirección a la avenida de los Insurgentes, no para señalar el camino, sino que el objeto era crear un efecto visual desde la avenida hacia el mural. El fondo está trabajado con figuras geométricas y entre estas se distingue una manifestación del pueblo de México en perspectiva.

El autor pretendió que el mensaje fuera: la Universidad para las masas y de que todo el pueblo tiene derecho de acceder a la educación. En este mural se experimentó con la técnica de esculto-pintura la cual tomó un rumbo distinto en el Polyforum.

8.2. El Polyforum Cultural Siqueiros *

En 1965, tras cuatro años de encarcelamiento, Siqueiros fue liberado de los cargos de disolución social y obtuvo su libertad por haber prestado servicios a la Nación y haber cumplido con la mitad de su condena. Invita a Luis Arenal, para que trabajara con él en los murales del Polyforum, que serían ejecutados con la técnica de esculto-pintura.

* La mayoría de la información sobre los murales aparece en mi tesis de licenciatura "La utopía y la realidad en la Marcha de la Humanidad" (Polyforum Siqueiros), Op. cit., capítulo III.

Podríamos preguntarnos ¿por qué hablar del Polyforum Cultural Siqueiros en la vida de Luis Arenal? Él lo explica: "Estuve siete años trabajando en lo que sería el Polyforum. Por eso cuando me dicen que no tengo obra reciente, no se acuerdan de esos siete años... Gran parte de las formas escultóricas son mías".²²⁹

La historia del Polyforum comenzó aproximadamente hacia 1958, cuando el empresario Manuel Suárez, tuvo un sueño: construir un edificio en forma de diamante. Ese edificio resultó el Polyforum que en un principio se construyó en Cuernavaca, en el Hotel Casino de la Selva. Al iniciarse la construcción formal y al ser un proyecto tan importante, el presidente de la República Licenciado Luis Echeverría Álvarez que entonces

²²⁹ Juan Baigts, Luis Arenal... Op.cit., P.12.

iniciaba su gobierno, propuso que se construyera en la Ciudad de México.²³⁰

Para este efecto, se compró el Parque de la Lama, que se encontraba sobre la avenida de los Insurgentes, donde se levantaría también un hotel, el conjunto se llamaría "México 2000" y su centro cultural sería el Polyforum.

El Polyforum se empezó a construir cuando Siqueiros salió libre de su última prisión, en 1965. En la cárcel, sin embargo, Siqueiros realizó algunos bocetos, pues Don Manuel le había planteado el tema de la "Historia de la Humanidad". El mural tuvo varios nombres antes del definitivo: "*La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y Ciencia*", ejecutado en

²³⁰ La utopía y la realidad... Op.cit., p.98.

paneles de asbesto-cemento, con la técnica de escultopintura, acrílico y vinilita.

Luis Arenal (Fig.150) fue nombrado jefe del taller del Polyforum y ejecutó, como él lo cuenta, casi todos los relieves de la obra. Éstos se hicieron con láminas de acero, trabajadas a máquina y protegidos contra la oxidación con arena sílica, zinc inorgánico y anticorrosivo de resina y fueron colocados con soldadura eléctrica y autógena. Ya instalados fueron pintados, con pistola de aire.²³¹



Fig.150. David Alfaro Siqueiros junto a su pizarrón conteniendo los nombres de parte de su equipo en *La taller* de Cuernavaca, el segundo nombre es el de Luis Arenal. Fotografía no identificado. Ca. 1966. Cortesía Archivo Siqueiros.

Sin restarle meritos al maestro Siqueiros, es importante destacar el trabajo de Luis Arenal en el Polyforum como director del equipo de escultores y como ejecutor de los relieves, ya que a lo largo de los años dentro del equipo del Polyforum sólo participaron en la realización de éstos: Adir Ascalon, Socorro

²³¹ *Idem*, p.78-79.

Ramírez, Gelsen Gas, Enrique Cordero, Estela Ubando, Armando Ortega y Electa Arenal (quien murió pintando la bóveda del recinto al caer de un andamio, era hija de Leopoldo Arenal y Elena Huerta).

Los relieves del Polyforum son prácticamente el cuerpo de la pintura mural de Siqueiros, y como era común en el trabajo colectivo que realizaba el maestro, escuchaba las propuestas para la resolución formal de la parte que trabajaban. Los murales interiores son:

La marcha de la Humanidad hasta la Revolución Democrático-Burguesa, del lado sur (Fig.152)

La Marcha de la Humanidad hasta la Revolución del Futuro, en el lado norte (Fig.153)

La Cultura, lado oriente

La Técnica, lado poniente

La Bóveda

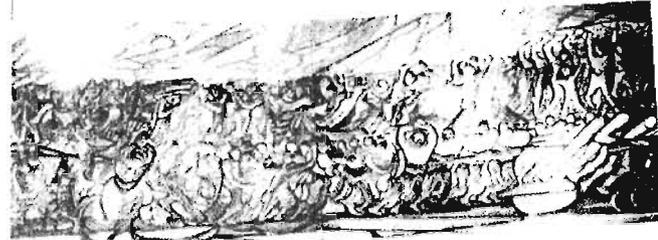


Fig.152. David Alfaro Siqueiros *La marcha de la humanidad hasta la revolución democrático-burguesa* de 1965-1971. Mural colectivo ciudad de México. Fotografía de Martha Pérez Caballero 1995.



Fig.153. David Alfaro Siqueiros *La marcha de la humanidad hasta la revolución del futuro* de 1965-1971. Mural colectivo ciudad de México. Fotografía de Martha Pérez Caballero 1995.

Para "La marcha de la Humanidad hasta la Revolución Democrático-Burguesa" y "La marcha de la Humanidad hasta la Revolución del Futuro" las formas escultóricas

que se desarrollaron consistieron básicamente en formas geométricas para destacar las caras, cuerpos y otros objetos y formas de relevancia en el mural como se puede apreciar en las gráficas. La razón primordial de éstos era que al girar la plataforma del centro los personajes tuvieran vida propia. El caso de "la Cultura" y "la Técnica" fueron ejecutados directamente sobre la lámina de acero y en el edificio, al igual que la bóveda.

Los tableros exteriores son doce y están formados por los siguientes temas:

El destino: el mundo en marcha hacia delante.

La ecología: el árbol seco y el renacido.

La acrobacia: el tránsito del espectáculo a la cultura.

Las masas: el hombre y la mujer en lucha por la paz.

El decálogo: Moisés rompe las tablas de la ley.

El Cristo: ¿cristianos qué hicisteis con mi doctrina?

Lo autóctono: holocausto del indígena ante la divinidad.

La danza: movimiento moderno hacia el amor y la victoria.

La mitología: el drama individual y colectivo del hombre contemporáneo.

El mestizaje: drama y amor de la conquista.

El átomo: el triunfo de la paz sobre la destrucción.

La música: el arte sin discriminación.

En estos tableros, el trabajo escultórico tiene una similitud con el trabajo de Arenal, en Chilpancingo, al pintar los recuadros de las puertas, es decir la tarea de los relieves buscaba darle continuidad al discurso del mural y resaltar a los personajes representados en el panel de asbesto-cemento. La forma de unir el discurso consistió en una especie de media luna, que aparece en la parte baja de la imagen en ambos lados del panel, que se desprenden de las formas psicodélicas de los ángulos que forman el edificio y que separan un tablero del otro.

Sólo falta mencionar el trabajo de la barda, en ella se realizaron dos murales, uno en el interior y otro al exterior; el mural exterior "sin título", está formado por desechos industriales como varillas, tuercas y otros elementos de metal que están unidos e

incrustados con soldadura autógena en el muro, logrando con esto unir el discurso de los tableros con la barda a través de un juego visual, en perspectiva. El mural interior titulado "Homenaje al muralismo mexicano", los relieves están realizados para resaltar los rasgos de los personajes representados: Rivera, Orozco, El Dr. Atl, Leopoldo Méndez, Posada y Siqueiros, representado por una alegoría.

Los murales del Polyforum son de tipo monumental, ya que se pretendía emular el trabajo de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, no en cuanto al tema representado sino a la cantidad de personajes y superficie pintados.²³² Siendo los murales del Polyforum tan complejos y vastos para hacer sólo de ellos una

²³² *Idem*, p.98, 104, 109, 110, 127 y 128.

tesis²³³ resumiremos con una cita de Mario de Micheli,

donde señala que Siqueiros en el Polyforum pintó:

El dolor, la tragedia del mundo latinoamericano, la de los hijos enterrados en la selva, las rebeliones y sus luchas. Pero al mismo tiempo, con absoluto conocimiento de los problemas, también ha liberado de sus límites de gratuidad las instituciones de los vanguardistas, restituyéndoles su pleno sentido y razón de ser... utilizó todo lo que podía servirle; pero lo importante es que sabía traducir orgánicamente cada información, noticia, dato, influencia, al espesor palpitante de su propio discurso.²³⁴

El Polyforum como señala Elia Espinosa fue:

Erigido e inaugurado durante el gobierno de presidentes moralmente deleznable, y hasta inaugurado por uno de ellos, totalmente diferente a los anhelos y la postura ideológico-artística de Siqueiros. Más el Polyforum, así como el cono invertido que se acopla por oposición a la gruta-santuario-foro en el cuerpo

de su arquitectura, se abre al infinito, es decir, cada época encontrará en él antiguos y contemporáneos reinos de signos-símbolos susceptibles de ser leídos a la luz de nuevas significaciones.²³⁵

El trabajo de Arenal sirvió para darle la visión que Siqueiros había planeado con su obra cumbre que, se convertiría como dirían algunos, en su tumba, ya que el éxito que él auguraba con su obra no fue el que obtuvo. El Polyforum fue criticado duramente por los especialistas y artistas contemporáneos que no comprendieron el mensaje que intentaba transmitir: la unión de los pueblos, sin distinción de razas y credos trabajando por un mundo mejor.

²³³ Para una interpretación más amplia de los murales véase mi tesis de licenciatura, citada con anterioridad.

²³⁴ Mario de Micheli, Siqueiros, México, SEP, 1985, p.87-88.

²³⁵ Elia Espinosa, "Apuntes sobre el POLYFORUM, paradójico "reciclaje" técnico, estético, religioso y político de la historia del arte", en Crónicas, Op.cit., p.146.

En esta época Luis Arenal se había separado de Macrina Rabadán y conoce a quien sería su compañera hasta su deceso, Graciela Castro, una joven periodista, que escribió una nota para el periódico "El Día" sobre la privatización del Parque de la Lama.

El trabajo de Arenal en el Polyforum le sirvió para experimentar con nuevos materiales en la escultura como la lámina de acero, material que utilizaría posteriormente en la Cabeza de Juárez.

8.3. *Patricios y Patricidas*

Después del Polyforum, Luis Arenal trabajó con Siqueiros en el mural de "*Patricios y Patricidas*" (Fig. 154 y 155, iniciado en 1945), en la Ex-aduana de Santo Domingo en la Ciudad de México, con la técnica de piroxilina sobre tela sobre celotex, obra en la que

se unieron "dos grandes muros laterales con el techo abovedado creando una superficie continua, sin aristas, de arco acentuado".²³⁶ El mural quedó inconcluso, debido a los problemas que causaba la humedad del edificio y, por el deceso de Siqueiros en 1974.



Fig.154. David Alfaro Siqueiros, *Patricios y Patricidas* de 1945-1972. Mural colectivo ciudad de México, piroxilina sobre tela sobre celotex.

²³⁶ Orlando Suárez, *Op.cit.*, p.5.



Fig.155. David Alfaro Siqueiros, *Patricios y Patricidas* de 1945-1972. Mural colectivo ciudad de México, piroxilina sobre tela sobre celotex.

El mural presenta una composición similar a la de "Muerte al Invasor" (Fig.80), ya que son dos temas diferentes unidos por la bóveda, donde representó por un lado a los patricios y por otro a los patricidas. La imagen de los patricios está compuesta por una mujer al frente, que recuerda el "Retrato de Angélica Arenal", del mismo Siqueiros, por la forma de las manos y

detrás de ella hay un jinete. Los conos y círculos del fondo evocan las formas futuristas representadas en el Polyforum y son el punto de unión con el panel de patricidas.

En la parte que corresponde a los patricidas los personajes principales están en el centro de la composición representados como faunos, ya que tienen el cuerpo de humanos pero la cara de animales; emergen de una nube negra, representando el origen de la maldad, y uno de ellos sostiene una antorcha como símbolo de triunfo sobre los humanos, que están a sus pies y han sido torturados. Siendo de esta manera más claro el mensaje del mural: la lucha de clases.

El trabajo de Arenal en este mural fue indispensable, ya que el maestro Siqueiros se encontraba en la última fase de su enfermedad y faltaba poco para su deceso; él se encargaba de pagar facturas, conseguir el material, dirigir el trabajo, como hacen constar los documentos de este mural en el *Archivo Siqueiros*.²³⁷ Fue el mural de Siqueiros donde Arenal tuvo más ingerencia, pues, prácticamente el dirigió la última fase de realización.

En 1972, Arenal es invitado por el Museo Central de Tokio, a montar las reproducciones de dos secciones de "La Marcha de la Humanidad", para la exposición "Siqueiros", que se llevó a cabo en esa ciudad. Esta

exposición fue un éxito. Cuando regresó a México empezaría su trabajo en el *Monumento a Don Benito Juárez (Cabeza de Juárez)*.

²³⁷ Fondo documental sobre el mural de "Patricios y Patricidas", Archivo Siqueiros, año de 1971-1972. Catalogado de esa manera, el expediente consta aproximadamente de 500 documentos entre los cuales, se encuentran notas de remisión, facturas de compra de pintura, brochas, etc. Que están firmadas por Luis Arenal.

IX. Monumento a Don Benito Juárez. (La Cabeza de Juárez 1972-1976)

Si alguna vez Luis Arenal soñó con hacer algo monumental lo vio reflejado en esta obra de colosal tamaño, que dentro de su catálogo, junto a los murales de Chilpancingo, es la obra más relevante, ya que es una referencia importante dentro de la Ciudad de México.

Antes de que muriera Siqueiros se le había propuesto que realizaría "La Cabeza de Juárez", sin embargo, por estar trabajando en otros proyectos, -además de no ser escultor- el proyecto le fue ofrecido a Luis Arenal, de 1972 a 1976 se dedicó a ejecutarlo.²³⁸

²³⁸ Miguel Guardia, "Insólita confusión", *El Día*, 26 de marzo de 1976. "En todo el material informativo que se proporcionó tanto a la prensa cuanto a radio y televisión se consignaba que la Cabeza de Juárez en cuestión era una obra más debida a la inspiración de David Alfaro Siqueiros, cuando la verdad es que el genial muralista de Chihuahua no puso un solo dedo en el

El nombre original de la obra es: *Monumento a Don Benito Juárez*²³⁹, se encuentra a la altura del kilómetro 12 de la calzada Ignacio Zaragoza, sobre el acceso que llevaba a la estación radioeléctrica "Miguel Alemán", colonia Ejército de Oriente en la ciudad de México. Actualmente la ubicación es: avenida Adolfo López Mateos y Guelatao, junto a la FES Zaragoza y a la Unidad Ejército de Oriente y Unidad Cabeza de Juárez. (Fig.156)

proyecto ni en su realización: La obra se debe íntegramente al escultor Luis Arenal, que debe sentirse con toda la razón del mundo, despojado en cierta forma de lo único que a un artista queda después de todas sus incontables fatigas: la fama, poca o mucha, el prestigio, que pueda dejarle una obra hecha".

²³⁹ Aparece en sus datos biográficos de esa manera, *Op.cit.*, p.7.



Fig.156. Luis Arenal Vista lateral del *Monumento a Don Benito Juárez* de 1972-1976. Lámina de acero policromada, sobre una base de concreto policromada. Fotografía de Oscar Loperena 2003.



Fig.157. Proceso de la realización del *Monumento a Don Benito Juárez*. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Alrededor de 1975. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.158. Luis Arenal trabajando en el *Monumento a Don Benito Juárez*. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Alrededor de 1975. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.159. Proceso del *Monumento a Don Benito Juárez*. Detalle de la base de concreto antes de colocar la cabeza Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Alrededor de 1975. Cortesía Archivo Luis Arenal.

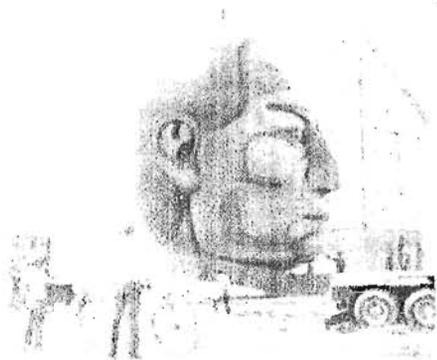


Fig.160. Proceso del *Monumento a Don Benito Juárez*. Detalle de la colocación de la cabeza. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Alrededor de 1975. Cortesía Archivo Luis Arenal.

La técnica que se utilizó para la Cabeza fue: láminas de acero²⁴⁰, varilla y alambrión, con los últimos se armó el esqueleto de la cabeza y después fue recubierta con las láminas de acero (Fig. 157 y 158). Para la base se usó concreto armado (Fig.159), y tiene

²⁴⁰ Éstas fueron trabajadas de la misma manera que las escultopinturas del Poliforum.

la forma de pirámide truncada y está hueca. Primero se levantó la base y después se colocó la cabeza (Fig.160). La policromía se supone se hizo con base a un diseño de Siqueiros, y ejecutada, con pintura acrílica por Luis Arenal y su equipo formado por Victoriano Ocampo y los hermanos Francisco y Diego Salgado. En total, la obra mide 30 metros de altura: 13x10m le corresponden a la cabeza y 17x25m a la base.

Durante el proceso de realización de la obra, Luis Arenal hizo varios bocetos, uno pequeño con todo y base, modelado en plastilina (Fig.161), además de una cabeza pequeña en yeso, otra cabeza aproximadamente de un metro de altura hecha con placa de acero y policromada (Fig.162), otra más de

yeso con una altura aproximada de metro y medio.

(Fig.163)



Fig.161. Modelo en plastilina del Monumento a Don Benito Juárez. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig.162. Modelo a escala en yeso del Monumento a Don Benito Juárez. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.



Fig. 162. Modelo a escala en lámina de acero del Monumento a Don Benito Juárez. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

El monumento a Juárez es la representación colosal de la cabeza del presidente oaxaqueño, por gusto del autor (ya que tenemos el antecedente de las cabezas complementarias del mural "Cuauhtémoc contra el mito" o como menciona Carlos Monsiváis que "Juárez es el guillotinado por excelencia" debido a una especie de moda entre los escultores en la década de los años

setenta²⁴¹) o por petición de los patrocinadores. Luis Arenal decía de su obra, un tanto en broma, o en serio que miraba hacía el norte: “porque estaba retando al imperialismo de nuestros días, tal como Juárez reto al imperialismo francés”.²⁴²

La obra la realizó de acuerdo a la importancia histórica del personaje y a su propia admiración por el trascendental trabajo que Juárez ejecutó en México durante su gestión. Arenal representó a Juárez como el hombre que se enfrentó al Segundo Imperio, establecido en México por los franceses en la segunda

mitad del siglo XIX y como al presidente liberal que fue.²⁴³

²⁴³ Justo Sierra, *Juárez su obra y su tiempo*, Barcelona, Ballestrá, 1905, p.18-268. Benito Juárez era oaxaqueño, de origen zapoteca, quedó huérfano siendo niño y tuvo que vivir con su tío que se dedicaba a la cría de ovejas. Más tarde se trasladó a la ciudad de Oaxaca donde trabajaba su hermana en la casa de Antonio Maza. En esta ciudad inició sus estudios en el seminario, gracias al fraile Antonio de Salanueva que lo protegió. Estudió gramática latina, filosofía escolástica y teología moral y, cuando se iba a ordenar se inscribió en el Instituto de Ciencias y Artes del Estado para estudiar derecho, carrera que terminó en 1834. Antes de terminar sus estudios, fue regidor del ayuntamiento en 1831 y en 1833 diputado en el Congreso Local, al año siguiente fue nombrado magistrado del Tribunal Supremo de Justicia y después juez civil de hacienda. Su interés al ocupar cargos públicos fue defender los derechos de las clases más necesitadas. En 1853, por presiones del gobierno de Antonio López de Santa Anna tuvo que exiliarse en el extranjero; liquidado el gobierno de Santa Anna, después de la Rebelión de Ayutla, regresó a México incorporándose como ministro de Justicia e Instrucción Pública bajo el gobierno liberal de Juan Álvarez. En esta época se redactó la ley Juárez y la Ley Lerdo con las cuales se despojó a la Iglesia y otras instituciones de los bienes que permanecían ociosos. Estas leyes iniciaron el proceso liberal y reformista que culminaría una vez que ocupó la silla presidencial (1858-1872).

Para 1857, se promulgó una nueva constitución de corte liberal y el presidente Álvarez tuvo problemas con los conservadores. Sin embargo, como se señaló oportunamente, convocó a elecciones quedando la presidencia al mando de Ignacio Comonfort, quien ocupó el cargo por un período muy corto, renunciando por la inconformidad de los conservadores, ocupando el cargo Benito Juárez en su calidad de Presidente de la Suprema Corte de Justicia. Durante la gestión de Juárez se aplicaron las leyes de Reforma provocando el estallido de la guerra denominada con el mismo nombre, donde los liberales se enfrentaron a los conservadores, que instauraron el segundo imperio mexicano bajo el gobierno de Maximiliano de Habsburgo.

Tras el Segundo Imperio, Juárez siguió gobernando y reinstauró la República, la cual gobernó hasta su muerte. Durante su mandato se firmaron dos de los tratados más peligrosos para la soberanía nacional como el McLane-Ocampo donde se cedía a perpetuidad el Istmo de Tehuantepec a los Estados Unidos y el Mont-Almonte en el que se pretendía

²⁴¹ Carlos Monsiváis, “Sobre los monumentos cívicos y sus espectadores”, en *Monumentos Mexicanos*, México 1992, p.127, en este texto el autor incurre una vez más en el error de que Siqueiros es el autor.

²⁴² D.L. Pilty, “Los monumentos deben tener, si es posible una función” en el Gallo Ilustrado, suplemento dominical de *El Día*, México, domingo 9 de mayo de 1976, p.12.

La cabeza de Juárez, cumplió con las expectativas teórico-plásticas de Arenal y de su maestro Siqueiros, al concebir una obra plástica integral, en la que sumaran esfuerzos los arquitectos e ingenieros, pintores y escultores, los propios obreros y técnicos de diversas disciplinas; además de ser proyectada, con líneas y volúmenes vanguardistas. La metáfora plástica de carácter futurista está presente en la superficie de la obra.

Luis Arenal representó a Juárez con los rasgos típicos del personaje indígena (Fig.163), a pesar de ser un artista que cultivó el realismo, algunos de los rasgos

que se estableciera en México un protectorado español; afortunadamente no fueron ratificados. A pesar de esto la carrera política de Juárez siguió hasta que le llegó la muerte en 1872. El hombre de la idea. "tanto en las naciones como entre los individuos el respeto al derecho ajeno es la paz" fue inmortalizado a través de los años, en diferentes monumentos entre ellos el de Arenal, por su actuación política y por considerarlo un héroe que supo enfrentarse a la invasión extranjera.

de la cara son geométricos, como la nariz que está formada por un rectángulo y está achatada; (Fig.164), los pómulos son muy redondos (Fig.165) y la barbilla está formada por un rectángulo, los labios son delgados (Fig.166), en comparación con el Juárez de "Estampas de Guerrero" (Fig.167) y del busto del mismo autor en los murales de Chilpancingo. (Fig.101)



cabeza.

Fig.163. Detalle de la



nariz.

Fig.164. Detalle de la



de los labios.

Fig.166. Detalle



Fig.165. Detalle de los pómulos.



Fig.167. Luis Arenal, *Juárez*, grabado de 1948. Cortesía Archivo Luis Arenal.



mirada.

Fig.168. Detalle de la

La expresión del rostro es serena (Fig.168), transmite la sensación de que en su actuación todo lo que hizo, lo hizo por convicción y por el bienestar del pueblo. La forma de representación de los ojos es lo que hace diferente la cabeza de Juárez de Luis Arenal, de las otras cabezas que existen sobre el personaje, debido a que no representó el iris y la pupila, con esto le da un carácter atemporal y a la vez universal al personaje.

Los colores de la base son muy llamativos y juegan con el paisaje natural de la Ciudad. Empleó la gama fría donde predomina el azul. En la espalda del monumento, (Fig.169) las formas son líneas quebradas como rayos que se entrecruzan. En el costado derecho (Fig.170) hay varios conos (similares a los representados en el Polyforum y Patricios y Patricidas) que también se entrecruzan con un paisaje desolado donde se distingue en parte la luna. En el costado izquierdo (Fig.171) las formas pictóricas son abstractas hechas con líneas que parecen llamas. Al frente (Fig.172) se ven formas similares, la del centro representa el corazón que está atravesado por una bandera que derriba a la del Imperio, el resto son franjas anchas de colores. También al frente hay una "y" como si fuera un trinche, instrumento que probablemente contribuyó a desalojar a los intrusos.



Fig.172. Vista Frontal del monumento.

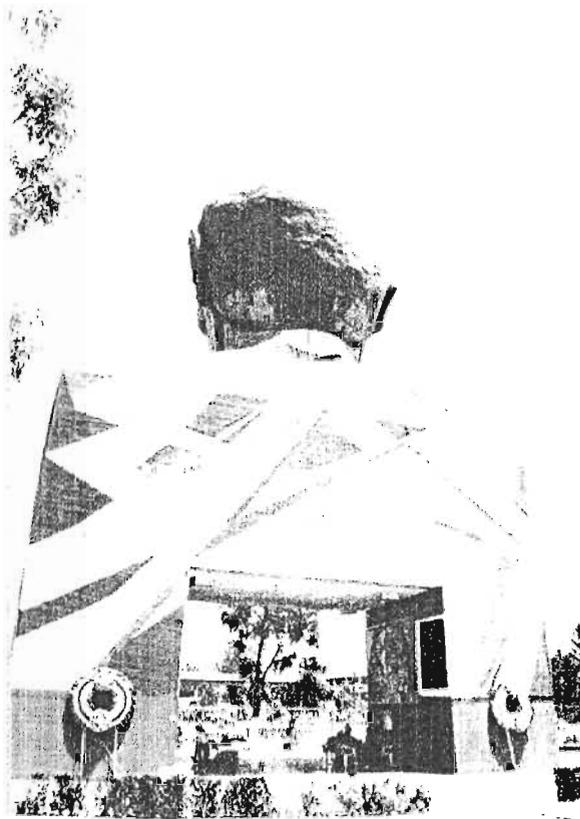


Fig.169. Detalle de la parte trasera del monumento



Fig.171. Detalle del costado izquierdo del monumento.



Fig.170. Detalle del costado derecho del monumento.

El proyecto *Cabeza de Juárez* fue concebido integralmente, la base tendría la función de un teatro al aire libre, y al inicio cumplió con su objetivo ya que se llevaron a cabo algunas representaciones. Luego, la delincuencia se apoderó del monumento por años; con muchos esfuerzos por parte de la delegación, la Cabeza de Juárez se acerca hoy en día a lo que el autor quiso que fuera. La Cabeza de Juárez se inauguró el 21 de marzo de 1976. En la placa conmemorativa aparecía Siqueiros como autor de la obra, cuando éste no había hecho más que ir algunas veces a ver como se estaba desarrollando el proyecto.

Al ser escultor Luis Arenal, no necesitaba la asesoría de Siqueiros, este gran error, no fue reparado inmediatamente a pesar de que Luis Arenal aún vivía. La razón, según creo es que era muy conveniente

adjudicar la manufactura a un pintor famoso como lo fue Siqueiros.

También podemos decir que la personalidad tímida de Luis Arenal, contribuyó a que su autoría no fuera reconocida. Bajo presiones de Graciela Castro²⁴⁴ y de amigos de Arenal concedores de la verdad, su hermana Angélica²⁴⁵, esposa de David, escribió una nota aclaratoria publicada tres días después, en la cual se decía lo siguiente:

“SIQUEIROS NO EJECUTO EL MONUMENTO A JUAREZ, FUE EL PINTOR LUIS ARENAL EL QUE LO REALIZO. ¡HONOR A QUIEN HONOR MERECE!”, y pedía lo siguiente: “Que la placa que se develó provisionalmente en el mencionado monumento el día 21 de marzo, lleve el siguiente texto:

²⁴⁴ Esto lo ha comentado Graciela Castro viuda de Arenal en diversas ocasiones en su casa de Cuernavaca. Además de recordarlo su hija Electa.
²⁴⁵ Su hija Electa Arenal Comenta al respecto. “mi tía Angélica siempre estaba dispuesta a quitarle a su hermano Luis el debido reconocimiento. Tanto ella como David eran celosos de su fama y prestigio. Tal vez más ella que él”

**SECRETARIA DE COMUNICACIONES Y
TRANSPORTES**

EN HOMENAJE A

DON BENITO JUÁREZ

ENCOMENDO EL MONUMENTO A

DAVID ALFARO SIQUEIROS

QUIEN A SU VEZ CONFIO EL PROYECTO Y
REALIZACIÓN A

LUIS ARENAL BASTAR

México, 21 de marzo de 1976.

Anticipándole, a un acto de justicia, mi más respetuosa gratitud.

Angélica Arenal de Siqueiros.

24 de marzo de 1976.²⁴⁶

Si la carta trataba de aclarar real y definitivamente, la autoría de Luis Arenal, debería de haber pedido que se señalara en la placa, obra realizada y planeada por Luis Arenal Bastar. Ya que era bien sabido quien era el autor.

Siqueiros en una entrevista, publicada póstumamente, en mayo de 1976 señalaba:

²⁴⁶ “Carta aclaratoria de Angélica Arenal”, publicada en el periódico El Día y El Sol, 25 de marzo de 1976.

Luis Arenal está resolviendo uno de los problemas que fue siempre un anhelo de todos nosotros desde la iniciación del movimiento muralista, que era una obra de plástica integral, en la que colaboraran unidos los arquitectos, los ingenieros, los escultores, los pintores, los obreros, los técnicos de diversas particularidades de la construcción... Vengo realmente impresionado de ver la obra, ya que en el proceso que está actualmente. Además el trabajo en el metal y la obra de concreto, el problema de la policromía del metal y la obra de concreto, en los cuales mi participación ha sido muy relativa, casi nula, se tuvo en cuenta mi retrato de Juárez, como se tuvo en cuenta las fotografías de Juárez y todos los materiales de Juárez que se tenían a la mano; por lo tanto con eso él ha hecho su propia obra, su propia representación, él, Luis Arenal, ha hecho la representación de Juárez, figura que ambos admiramos, que realmente creo que ha simbolizado la fuerza, la solidez de ese personaje, que es en mi concepto, uno de los más importantes de la historia de nuestro país.²⁴⁷

²⁴⁷ "Luis Arenal" en *Sala de arte público*, Revista del fideicomiso fondo David Alfaro Siqueiros, número 1, mayo de 1976, directora Angélica Arenal de Alfaro Siqueiros, p.11.

Más elocuentes, no pueden ser, las palabras de Siqueiros, respecto a la autoría de Luis Arenal de la Cabeza de Juárez. Más adelante, en la misma entrevista, mencionó en qué consistiría su colaboración, aunque desafortunadamente no pudo realizarla:

Bueno sí, efectivamente tiene razón este señor que me preguntó sobre el exterior, que es el autor de la obra, efectivamente me olvidé de hablar un poco el exterior -yo he hecho y estoy haciendo una colaboración para que Luis Arenal termine la obra-. Él aceptó que fuera policromada, hay que acabar con esa esculto-pintura lívida, de cementerio, y hacer una cosa vivaz, fuerte en que se ligue la obra, repito, del arquitecto, del pintor-escultor, del pintor en la cual los obreros también tienen su participación muy importante.²⁴⁸

Luis Arenal al respecto señaló:

La obra pictórica debía realizarla David Alfaro Siqueiros, pero desgraciadamente su muerte impidió que concluyera los trabajos y naturalmente, siendo yo el autor de la escultura

²⁴⁸ *Idem.*

de Juárez, tendré que darle los toques finales de pintura que dejara incluso el maestro muralista. Sobre el pedestal utilizaré un tema semi-abstracto que dé la idea de una montaña para que sostenga física y visualmente esta enorme cabeza de Juárez.²⁴⁹

Parte de la confusión radica en que el proyecto fue propuesto a Siqueiros por Eugenio Méndez Docurro, Secretario de Comunicaciones y Transportes en esa época. Como Siqueiros se encontraba realizando otros murales y estaba ya enfermo, cedió la obra a Luis Arenal, quien la ejecutó y proyectó tal como la conocemos. La obra civil es decir la base, la realizó el arquitecto Lorenzo Carrasco.

El infortunado asunto de la adjudicación de su obra a uno de sus grandes amigos y compañeros de lucha,

²⁴⁹ Marco Antonio Gutiérrez, "Una escultura monumental de Juárez" en El Nacional, México, 18 de junio de 1975.

fue sin embargo el momento propicio para recibir muestras de cariño de sus familiares y amigos que conocían su trayectoria artística y política, organizándole un homenaje en reconocimiento de su labor.

En esa ocasión uno de sus mejores amigos Don Enrique Ramírez y Ramírez, fundador del periódico "El Día", dijo: "Nada puede perder Siqueiros, el gigante, si decimos hoy que tú le diste mucho, que tú le entregaste mucho".

Adelina Zendejas amiga y compañera de lucha en el partido comunista con Arenal se refirió a él así:

Tu obra teniendo un acento personal es también, ejemplo de tu trabajo en equipo, donde tu bondad y ser generoso ha prodigado los conocimientos y ha sabido compartirlo sin alardes, sin reclamar los méritos propios. Has

perseguido la expresión plástica sin descuidar el contenido político. Como todos los de tu generación has usado de tu arte en sus diferentes manifestaciones para hablar a tu pueblo y enseñar al mundo cual ha sido nuestra batalla contra la injusticia, la marginación, la dependencia, y además el hondo concepto y orgullo que los mexicanos tienen de su nacionalidad, acompañado en el sentimiento solidario, para aquellos que como nosotros padecen la presión de los colonialistas hoy manifestada en el neofascismo. Así respondes a lo recóndito de nuestro origen que en el pensamiento de los nahos (*sic*) se manifestó en una poesía cuando declaran el amor a los pájaros, a las flores; pero sobre todo su preferencia en el sentimiento al hombre que quiere decir amar a la humanidad sin distinguos.²⁵⁰

Así hablaron sus amigos, pero se les olvidó señalar que más que un artista o un compañero, Luis era un individuo que no sólo hizo la Cabeza de Juárez, sino

²⁵⁰ "Homenaje al escultor y pintor Luis Arenal, testimonio de afecto a su quehacer como artista y hombre de limpia militancia revolucionaria", en El Día, 6 de junio de 1976, p.4.

que la convirtió en un punto referencial de la ciudad de México y en eso radica su grandeza.

Durante décadas el monumento a Don Benito Juárez fue abandonado por las autoridades de la delegación, convirtiéndose en refugio de maleantes²⁵¹, pero entre los años de 1999 y 2000 se llevó a cabo una restauración al monumento y ahora luce renovado. Se crearon áreas verdes y se le puso una malla de protección, para evitar que se vuelva a crear un ambiente negativo. (Fig.173) Incluso después de esto, se utilizó el monumento como cuadro final de la película "Vivir Mata".

²⁵¹ Rafael Medina Segura, "Nuevas averiguaciones para comprobar versiones de los consignados", en Excelsior, 3 de agosto de 1984, p.29-A. Este artículo hace referencia al abandono del monumento durante varias décadas señalando que era utilizado como cuna de corrupción, es uno entre muchos artículos periodísticos en los cuales se mencionaba el uso indebido del monumento, además de señalar que la Cabeza de Juárez era utilizada por "la policía para torturar a sospechosos" (por el grupo Jaguar).



Fig. 173. Vista panorámica del Monumento a Don Benito Juárez. Fotografía de Oscar Loperena 2003.

9.1. Centro de Arte Realista, segunda época

Tras la muerte de Siqueiros, Luis Arenal reabrió el "Centro de Arte Realista", segunda época, en honor a su fallecido fundador. Sus objetivos los mencionaba en una entrevista:

Queremos que éste sea un centro cultural, que tengan cabida actividades de toda especie, desde películas de arte y debates con temas del arte pictórico. Estamos organizando, para que

con la colaboración de los artistas mexicanos, se cree un taller de grabado, de litografía y para experimentar en otros campos gráficos y que no sea sólo una galería que exhiba obras cada veinte días. Queremos que sea un centro donde nos reunamos para discutir los rumbos del arte en general... Queremos que sirva de unificación para los artistas plásticos, porque nos damos cuenta que somos los únicos que todavía no nos organizamos. Pensamos que haya un organismo donde se platicuen y debatan asuntos pictóricos de nuestra época y, sobre todo, acerca del arte que tenga nexos con el hombre, es decir, realista.²⁵²

El acto de apertura del Centro fue "una exposición de 26 litografías de Siqueiros, con un retrato firmado por el maestro en 1932, y con varias fotorreproducciones a tamaño mural de los paneles del Polyforum".²⁵³ Posteriormente se organizaron ciclos de conferencias,

²⁵² Macario Matus, "Realismo pero también apertura a otras tendencias pictóricas, dice Luis Arenal", en *El Día*, 18 de diciembre de 1974, s.p.

²⁵³ Rodolfo Rojas Zea, "Con su centro de arte realista II época, Luis Arenal sueña unificar artistas", en *Excelsior*, México, domingo 22 de diciembre de 1974, p.29-A.

donde se discutía sobre las tendencias pictóricas, con diferentes especialistas en la materia.

En abril de 1975, se inauguró en el Centro una exposición colectiva de pintura, en la cual se expusieron obras de: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Arturo García Bustos, Luis Arenal, Angel Bracho, Guillermo Ceniceros, Francisco Dosamantes, Rina Lazo, Guillermo Monroy, Pablo O'Higgins, Fanny Rabel, Leonardo Vadillo y Alfredo Zalce. La prensa escribió de la muestra: "La diversidad estilística de los trece expositores hace de la exhibición un versátil muestrario de los trabajos de quienes ocupan un lugar en la pintura mexicana. Representantes de diversas generaciones, estos artistas están unidos por tener en

común la exploración acerca de un realismo manifestado en distintos registros".²⁵⁴

En agosto del mismo año, se celebró una exposición colectiva de grabado y litografía, en la que se presentaron trabajos de: Aguirre, Anguiano, Arenal, Bajonero, Bustos, Bracho, Capdevila, Ceniceros, Dosamantes, Jiménez, Kawakubo, Lazo, Mexiac, O'Higgins, Quinteros, Rabel y Zalce.²⁵⁵

El trabajo realizado por Arenal en el Centro de Arte Realista fue apoyado por sus amigos y compañeros a lo largo de su vida, que compartieron con él la idea de que la escuela realista no debería desaparecer.

²⁵⁴ "Exposición colectiva en el centro de arte realista", en *El Día*, 30 de abril de 1975, s.p.

²⁵⁵ Cartel de la exposición colectiva de Grabado y Litografía en el Centro de Arte Realista, segunda época, México, agosto de 1975, Archivo Luis Arenal. Desconozco que obras se presentaron en ella y no encontré una nota periodística sobre ésta.

X. Los últimos años (1977-1985)

Luis Arenal pasó sus últimos años haciendo lo que más le satisfacía como persona: enseñar, viajar, trabajar y descansar, cuando se podía, en su casa de Cuernavaca.

En el mismo año de la inauguración de la Cabeza de Juárez, es invitado por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México y por el gobierno italiano, a montar la exposición-homenaje "Siqueiros y el Muralismo Mexicano", exposición llevada a cabo en la Ciudad de Florencia. Luis Arenal monta allí dos murales de David Alfaro Siqueiros y la reproducción en tamaño natural del mural "Cuahtémoc contra el mito" (Fig.81), en el que había participado con dos esculturas.²⁵⁶

²⁵⁶ Datos biográficos...*Op.cit.*, p.4.

10.1. El Taller Siqueiros

En 1977, por decisión del comité técnico del fideicomiso "Fondo David Alfaro Siqueiros", es nombrado director del "Taller Siqueiros", "organismo que tiene como meta la enseñanza del muralismo y escultura social que responda a los problemas de hoy, innovadora desde el punto de vista del lenguaje y de su técnica y que haga honor a los grandes maestros que fundaron el movimiento de Arte Público en el año de 1922".²⁵⁷

El Taller estaría en las instalaciones donde se construyó el Polyforum ("La Tallera"²⁵⁸), en la Ciudad de Cuernavaca, Morelos, y que fueron donadas al pueblo de México a la muerte del maestro. Con esto,

²⁵⁷ El Taller Siqueiros de Cuernavaca, documento inédito, México, sin fecha, Archivo Luis Arenal, p.2.

²⁵⁸ En femenino porque Siqueiros decía que las mujeres eran las que daban la vida.

no sólo querían tener un taller, sino también una escuela, como lo había planteado Siqueiros con anterioridad en el Centro de Arte Realista, en la primera época, y el mismo Arenal en la segunda.

Para este efecto se diseñó un plan educativo fuera del tradicional, procurando que se hiciera “trabajo concreto de proyectos concretos en discusión colectiva o de equipo que produzca el conocimiento del muralismo, la gráfica y sus consiguientes dificultades y recursos, rescatando así las tesis de Siqueiros sobre la enseñanza artística por sobre todo academicismo”.²⁵⁹

Dentro de su proyecto de trabajo el taller pretendía crear “una comunicación humana y artística, con una mística y amor por las mejores tradiciones de este

²⁵⁹ El Taller Siqueiros...Op.cit.

siglo en el campo del arte, por el MURALISMO MEXICANO, para retornar a una plenitud creativa, que nos ha diferenciado de otros países”. Además de identificarse con los “problemas, necesidades e inquietudes formativas de la juventud estudiosa del futuro artístico del país”²⁶⁰. Por esa razón “el taller será un taller de producción que funcione como los grandes talleres del renacimiento, donde los interesados hacían su aprendizaje participando en la producción misma”.²⁶¹

También, el taller tomaba como tarea “gestionar ante las autoridades tanto federales, estatales, municipales o de instituciones culturales, para conseguir becas para el talento de la provincia, que se malogra por la

²⁶⁰ Proyecto de trabajo del “Taller Siqueiros”, Principios y Programa General, documento inédito, Archivo Luis Arenal, p.1.

²⁶¹ El Taller Siqueiros...Op.cit.

falta de orientación en sus lugares de origen o en el caos de las escuelas metropolitanas, con la consecuente comercialización de sus esfuerzos para lograr sobrevivir²⁶², en el caso de que algún extranjero quisiera inscribirse al taller, lo podía hacer pero tenía que tener los recursos suficientes para costear su aprendizaje.²⁶³

Otros de los proyectos del taller eran: la organización de concursos para obtener contratos; la realización de exposiciones de los alumnos; divulgación de los trabajos a nivel internacional; la creación de una editorial para difundir las ideas del muralismo y

también pensaban crear el Premio Nacional Anual "Muralismo".²⁶⁴

Los proyectos del taller eran muy interesantes, si se hubieran llevado a cabo; los artistas mexicanos probablemente hubieran tenido un apoyo importante. Sin embargo, esto no fue posible por la falta de recursos económicos y poca ayuda del gobierno.

Para 1978, en representación del taller Arenal asiste a la "II Conferencia de Muralistas", celebrada en Chicago, Illinois, donde presentó la ponencia "El muralismo mexicano y sus repercusiones en la pintura universal".²⁶⁵

²⁶² *Idem*, p.2.

²⁶³ *Idem*, p.3.

²⁶⁴ *Idem*, p.2-3.

²⁶⁵ Desafortunadamente, no existe en el archivo Luis Arenal una copia de ésta, pero en el artículo citado más abajo menciona que estuvo basado en la obra de Siqueiros "Cómo se pinta un mural".

Con relación a su participación en este evento expresó:

Este movimiento pictórico muralista yanqui adquiere su fuerza al nutrirse directamente en las expresiones populares del pueblo norteamericano, escenificando las luchas por la dignidad humana en sus múltiples y complejos aspectos". Continúa: "Vivísimo fue para esos muralistas la exposición que yo hice respecto de las experiencias mexicanas en el arte pictórico mural. Un interés remarcado mostraron cuando hablé de las técnicas modernas como la proyección de dibujos y fotografías, la selección de datos como documentos vivos... El problema de las soluciones poliangulares, la aplicación de materiales modernos, en fin un cúmulo de experiencias logradas por los muralistas mexicanos que ellos desconocían y que en adelante les serán de gran utilidad al trabajo pictórico de estos artistas norteamericanos."²⁶⁶

Participar en este evento lo lleno de júbilo, porque pudo narrar sus experiencias en la pintura mural fuera

²⁶⁶ Sadot Fabila, "Luis Arenal: Impresionante movimiento de arte público se genera actualmente en Estados Unidos", en *El Día*, 24 de mayo de 1978, s.p.

de su país y porque expuso sus ideas respecto a la repercusión del muralismo mexicano en otros lugares del mundo.

Posteriormente, en 1980, Arenal pintó con acrílico "Azul" (Fig.174), se puede considerar su última obra. Hacia 1983, es invitado a participar con obra gráfica en una exposición colectiva, donde expuso junto con: Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Pablo O'Higgins, e Ignacio Aguirre, y que se realizó en la Casa de la Cultura de Oaxaca.²⁶⁷

²⁶⁷ Datos Biográficos...*Op.cit.*, p.5.

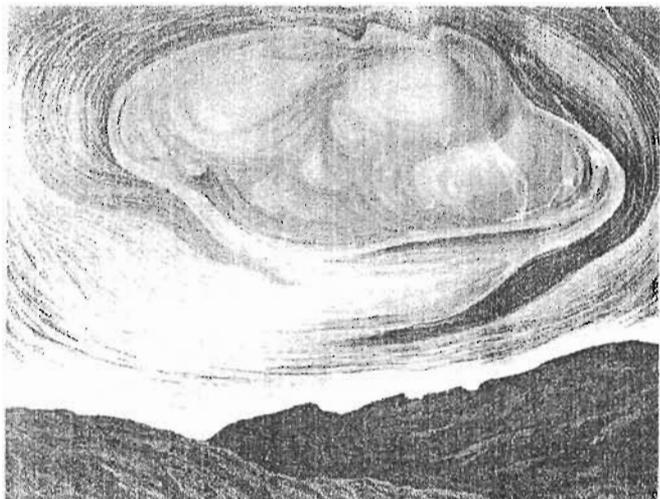


Fig.174. Luis Arenal, *Azul*, alrededor de 1980. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

Al año siguiente, durante algunos meses, se dedicó a restaurar los murales de Chilpancingo, tarea que concluyó antes de que le llegara la muerte el 7 de mayo de 1985 (Fig. 175 y 176), a causa de una enfermedad pulmonar, en su casa de Cuernavaca. Sus restos fueron incinerados y depositados por su viuda

en el cauce del río Grijalva, en su natal Tabasco, en 1986.



Fig.175. Luis Arenal frente al mural *Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia*, 1984. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

En ese mismo año, el Estado de Tabasco organizó una exposición retrospectiva de su obra, en el Museo Carlos Pellicer, de la Ciudad de Villahermosa, exposición que se aprovechó para presentar fotomurales de su obra mural realizada en Chilpancingo y de la Cabeza de Juárez.²⁶⁸

De los eventos póstumos, podemos señalar la exposición para celebrar los 50 años de vida del Taller de Gráfica Popular, realizada del 1º al 18 de diciembre de 1987, en la galería-vestíbulo de la Biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.²⁶⁹

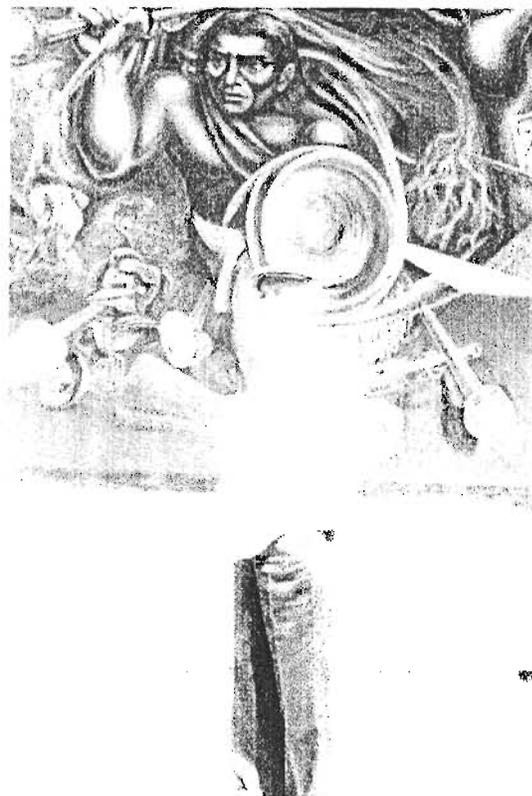


Fig.176. Luis Arenal frente al mural *Cien años de historia del Estado de Guerrero*, 1984. Fotografía de Graciela Castro viuda de Arenal. Cortesía Archivo Luis Arenal.

²⁶⁸ "Las cenizas de Luis Arenal, al Grijalva", en *Excelsior*, México 15 de mayo de 1986, p.2.

²⁶⁹ Programa de mano de la exposición 50 años del Taller de Gráfica Popular 1937-1987, realizada en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, diciembre de 1987. Archivo Luis Arenal.

Conclusiones:

La obra de Luis Arenal se desarrolló en dos ámbitos: la producción individual y la producción colectiva. En lo que respecta a ambas la influencia del nacionalismo, el realismo social y el expresionismo estuvieron presentes desde el inicio de su carrera, ya que al pertenecer su obra al período posrevolucionario se vio directamente influenciada por los planteamientos del nacionalismo exaltando a los héroes nacionales y siguiendo los patrones del mecenazgo estatal para la creación de sus murales.

Sin embargo la experiencia norteamericana fue vital para el desarrollo de su obra, ya que en los Estados Unidos fue donde comenzó formalmente a pintar y donde conoció el expresionismo, ya que al vivir en una metrópoli se pudo vincular a los centros artísticos y

tener acceso a las publicaciones provenientes de Europa.

La evolución de su técnica fue importante al conocer a Siqueiros, ya que la relación artística y amistosa que sostuvo con el maestro fue lo que lo llevó a ser un artista colectivo, además de haber vivido este concepto al pertenecer al John Reed Club. Sin embargo la presencia de Siqueiros en los Estados Unidos le proporcionó a Arenal una experiencia palpable de lo que era la obra colectiva, al participar con él en la elaboración de los murales *Un mitin Obrero*, *La América Tropical Oprimida y destrozada por los imperialismos* y en *Retrato actual de México o entregamiento de la burguesía mexicana en manos de los imperialismos*, en la ciudad de los Ángeles. Una vez iniciado en esta forma de producción Luis Arenal se

desempeñó en la obra colectiva de autor ya que aunque su participación fue importante en la creación de los murales de Siqueiros, en realidad el proyecto era de Siqueiros y no de Arenal.

Sin embargo, hay que reconocer la participación y las aportaciones de Arenal a la obra de Siqueiros como fueron las formas vegetales en *la América Tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* y las formas piramidales en los murales de *Retrato actual de México* y *Muerte al invasor*, así como su participación en la formación de la esculto-pintura contemporánea, al integrar nuevos materiales dentro de la pintura mural como fueron la lámina de acero y el asbesto-cemento en el *Polyforum* y las cabezas complementaria del mural *Cuauhtémoc contra el mito* en asbesto y cemento.

Estas aportaciones le sirvieron al propio Arenal para enriquecer su obra y para continuar con la investigación de nuevas técnicas en el arte, por esa razón fue miembro fundador de la LEAR, ya que tenía una experiencia personal en torno a la producción colectiva al participar con Siqueiros y en el John Reed Club. La idea de la LEAR fue de Arenal y gracias a esto se reforzó en México la creación de agrupaciones artísticas y unitarias, puesto que se unieron artistas bajo una misma línea.

Estando en esta agrupación Arenal reforzó su idea del arte realista ya que en la LEAR se apoyaron en la línea de la Tercera Internacional y cultivaron el realismo social, para Arenal esta forma de expresión le permitió expresarse con mayor apego a la realidad.

De esta agrupación pasó a formar parte del taller del 36 de Siqueiros en Nueva York, en el cual expuso sus puntos de vista sobre la discriminación a los hombres negros tanto en el aspecto social como en el laboral y en donde experimentó con nuevas técnicas materiales de pintura hechas a base de resinas sintéticas. Esta nueva visión de las posibilidades que le ofrecía la pintura y estar de nuevo en una ciudad con diversos adelantos tecnológicos, auspiciado también, por la W.P.A., pudo llevar a cabo la realización de un mural colectivo bajo el tema de *La América Tropical*, de acuerdo a los lineamientos planteados por el New Deal, sin embargo este esfuerzo no vio sus frutos porque el mural fue destruido posiblemente por la intolerancia, pero dejó huella en el arte norteamericano por el manejo de la técnica y el color;

estos dos elementos fueron muy importantes sobre todo en su labor como paisajista.

Los paisajes de Luis Arenal en general eran solitarios fueron muy pocos los paisajes urbanos; prefería el paisaje rural ya que lo hacía sentir más cerca del pueblo y de esa manera reflejaba su nacionalismo, sobre todo esta labor la vemos en los múltiples grabados que realizó en el TGP donde el paisaje aparece como marco de los personajes, a veces el paisaje aparecía como fondo en los murales pero solo era un pretexto para hacer gala de su labor como paisajista.

En lo que respecta a otros temas representados por Arenal como fue la discriminación y el antifascismo principalmente, constituyeron su lucha ideológica y

política ya que en estos trabajos como se ha mencionada pudo denunciar los crímenes y la libre actuación del Ku Klux Klan, esto sobre todo fue una constante en la obra de Arenal, representar al Klan era representar al mal, por los hechos violentos que presencié en su estadía en los Estados Unidos. Bajo esta temática hizo un sin fin de grabados que muestran su capacidad crítica y su manejo de la línea expresionista, como en *El soldado* que en la actualidad pertenece a una de las colecciones más importantes que existen de arte latinoamericano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Otro ejemplo importante de su crítica a estos métodos represivos lo vemos en una de las secciones del mural de Chilpancingo donde para señalar la represión sobre el indígena en México durante la época colonial pone a

un miembro del Klan para simbolizar el terror y el genocidio por parte de los españoles.

En cuanto a su labor anti-fascista su producción pictórica y gráfica es muy amplia y muy crítica ya que en estas obras pudo expresar lo que él pensaba de fascismo que era algo similar al Klan ya que lo que ocasionó fue desesperación y muerte como lo representó en el grabado de *Pogrom* y en la serie *la España de Franco*.

Otra de las agrupaciones importantes a la que perteneció Arenal fue el TGP donde desplegó una gama de temas tanto en grabado como en pintura, destacándose como un excelente grabador, su estancia en esta organización fue muy larga -30 años- por lo que su producción artística en este período fue muy

extensa y colectiva y por esa razón la mayoría de sus obras quedan en el anonimato ya que carecían de firma. Pese a esto se pudieron organizar los trabajos de Arenal y fue posible afirmar la hipótesis de la existencia de la obra colectiva de grupo que aunque suena redundante en el concepto se refiere a la producción colectiva dentro de un grupo.

Estas cuestiones de la obra colectiva de autor y de grupo fue necesario exponerlas debido a la proyección de cada una de éstas. Esto sirve para señalar la forma de producción de la obra colectiva y, marcar que no toda la obra colectiva se produce de la misma manera.

Luis Arenal, en los Estados Unidos, era ya un artista con cierto renombre -antes de conocer a Siqueiros- ya que había realizado algunas exposiciones individuales

de gran calidad, y que por los temas tratados habían provocado escándalo, sobre todo, aquellos que se refieren al abuso de los blancos sobre los negros y la actuación desenfrenada del Ku Klux Klan.

Al conocer a Siqueiros lo que más llamó la atención del joven Arenal fue su concepto de arte público, ya que en parte este concepto lo venía planteando nuestro sujeto de estudio, en sus exposiciones individuales y vio que esta forma de expresión le permitiría llegar a más gente, por eso es que se decidió por el trabajo colectivo.

Luis Arenal además de participar en la obra colectiva de autor como miembro del equipo de trabajo, dirigió sus propias obras como lo fueron los murales de Chilpancingo y el *Monumento a don Benito Juárez*.

Estas obras fueron creadas bajo el patrocinio estatal, por lo que tenían que cubrir ciertos requisitos retóricos del Estado, por esa razón la labor crítica de Arenal en los murales de Chilpancingo no coinciden con otros de etapas precedentes.

De ahí que, el mensaje que Arenal impuso en estos murales fue la de un México idílico, con un amplio desarrollo industrial que había superado las contradicciones de la vida rural. Por ello aunque la ejecución es magistral, el contenido resulta ideal y utópico en su contenido; aunque pretendiera educar al pueblo ya que el objetivo primordial del Grupo de Acción Guerrerense.

El monumento a Don Benito Juárez, constituyó la obra ejemplar de integración plástica, entre la arquitectura,

con la esculto-pintura proyecto que realizó Arenal junto con Lorenzo Carrasco. El monumento a Don Benito Juárez se yergue sobre un basamento piramidal, pintado por el propio artista. La admiración del pintor por el estadista destaca de manera notable. Fue un gran sueño de Arenal hecho realidad, a semejanza del Polyforum-Siqueiros.

En contraste a estas obras tenemos las de carácter antifascista donde Arenal no tiene la misma visión ideal y de progreso en el resto del mundo, sino es una visión apocalíptica ya que además de criticar a los gobiernos totalitarios no veía en ellos una solución viable a los problemas que adolecían al mundo, sino por el contrario un retroceso a la barbarie.

Luis Arenal, nos dejó un concepto de arte público basado en la colectividad y la búsqueda de nuevas técnicas en pintura, escultura y grabado. Demostrando de esta manera su fidelidad al realismo ya que creía que esta forma de expresión le permitía trascender en su mensaje.

Luis Arenal Bastar fue un gran artista mexicano del siglo XX que nos dejó un amplio legado cultural y artístico, por esa razón se constituye como uno de los pilares del arte mexicano del siglo XX.

Apéndice I:

Entrevista con Julie Arenal, hija del pintor, bailarina y coreógrafa en los Estados Unidos. Ciudad de México. 4 de abril de 2003. Por Carmen Martínez Toriz.

A principios del mes de abril, la Señora Julie Arenal vino a arreglar unos asuntos personales al país y tuve la oportunidad de entrevistarme con ella. Eso fue posible gracias a la viuda de Luis Arenal, Graciela Castro que también estuvo presente.

¿Qué recuerda de su padre Luis Arenal?

Tienes que hablar con Electa ella recuerda más... Lo que yo sé es que Luis y Polo (se refiere a Leopoldo Arenal), yo no sé porque, pero fueron dos veces a Los Ángeles... porque la abuelita tenía una casa de

huéspedes en la esquina de Mariposa y Wishler. Ahí vivió David y su esposa, la otra esposa. Mi papá le presentó a Angélica. Luis Arenal convivió con los artistas e hizo una exposición de arte afuera de la casa, con sus cuadros. Pero la policía los quitaba. Después, Luis trabajó en el mural de "La América Tropical", el que está en Olvera Street y también trabajó con David en el mural de la casa del director americano, que ahora ya está en Santa Bárbara y ahí está su nombre, como colaborador de David.

Cuando conoció a mi mamá, ella había venido de Nueva York aquí a México con un grupo porque iba a escribir un artículo para una revista de arte norteamericana. Mi papá fue su guía y así se conocieron.

Phillip Stein menciona que ella vino a México porque era maestra...

No, en ese tiempo no daba clases, sí era maestra. Pero primero estuvo interesada en actuar, después se dedicó a escribir artículos sobre arte. También fue a Rusia con ese grupo para escribir de arte, de cultura, de teatro, de poesía de todo. Entonces a mi papá le hizo gracia mi mamá la llevó por todos lados y se enamoraron a primera vista.

Phillip Stein dice y lo cito: en esa época conoce a Rose Biegel, maestra norteamericana que llegó a México como delegada de "Education Alliance" para asistir a una conferencia de maestros antifascistas y que se hospedó en la casa de Paris N° 9...

Siete, Paris 7. Pero yo no creo que mi mamá se quedó en ese tiempo en París 7. Después sí, cuando yo nací, cuando yo tenía 5 años vivimos ahí, pero en esa vez no creo.

También dice que estuvieron casados por tres años...

Bueno estuvieron casados ¿hasta cuándo? (Se ríe)... Un montón de años y un día mi mamá después de que yo ya estaba casada, le dijo a mi esposo: "mira estoy casada, tengo papeles", no se habían divorciado. Siempre que veníamos nos quedábamos con él, aunque estaba Macrina su segunda esposa. Pero de vivir juntos no, duraron muy poquito ni tres años...

Cuando venimos para vivir en México nos quedamos en París 7, después con Julleta Bastar una tía...que tenía una casa de huéspedes, quedaba cerca de París

7, pero del otro lado de Reforma. Después en la casa de huéspedes de Insurgentes; en la calle de Querétaro que estaba grande y era facilísimo llegar, después a Tlacopac y luego en Sonora 11. Cuando yo estaba viviendo aquí, no viví con mi papá, viví siempre con David y Angélica, sobre todo cuando era niña. No viví nunca con mi papá.

Ya cuando regresamos en el 40 no recuerdo bien, mi papá ya estaba con Macrina. Esos datos los sabe mejor mi hermana y debes de hablar con ella, por Internet.

Alguna anécdota personal con su papá que recuerde con cariño...

Claro, con cariño, de niña no, de grande sí. Ya cuando tenía 15 años, lo quería conocer y vine a vivir con él. Me quedé en Sonora 9, sola en un departamento, era

horrible, porque no hablaba con nadie, estaba muy sola siendo tan joven. Y después me cambié para quedarme con él. Después fuimos a Acapulco, ya de grande también.

Cuando vivió con Macrina, yo no me quedé con él. Me quedé con la abuelita y con David y Angélica, en ese tiempo no me quedé con él. No me interesaba Macrina. Electa fue un poco más amable con ella, yo no, para nada...

Cuando estuve aquí traté de ayudar a mi papá, hablé con Angélica. Le dije porque no le das más crédito a mi papá, tú sabes yo me metí en eso un poco. Andaba con él todos los días, íbamos al mercado a comprar para comer. Almorzábamos juntos para conocernos

más. Si le tenía cariño, muy de lejos, pero porque estaba yo enojada...

Claro, no era fácil...

Cuando yo nací en Estados Unidos, lo deportaron, lo echaron de ahí. Pero mi hermana sabe esto mejor.

Desde su perspectiva ¿cree que el trabajo que Luis hacía con Siqueiros en los murales deterioro de alguna manera la relación con Rose?

Mi mamá fue muy débil, no sabía como manejar a los hombres, de todas maneras, a mi papá le gustaban las mujeres. . pero mi mamá siempre lo quiso. Mi mamá estaba en los Estados Unidos y después ella regresó a México. Entre esto pasó lo de Trotsky, mi papá iba a ir a Rusia con Polo, pero no se fue. Mi mamá, se quedó

en Estados Unidos, pero fue muy difícil para ella. Y se fueron a Chile.

A Argentina...

Sí y después regresó y luego venimos a quedarnos con él, pero ya estaba con Macrina, eso fue muy difícil para mi mamá, fue horrible para ella. Con 2 niñas chiquitas todo eso para ella fue muy fuerte, muy duro. Pero de amistad, siempre fueron amigos ¿no crees? (pregunta a Graciela Castro) Graciela contestó: sí siempre fueron buenos amigos.

Cuando estaba con Macrina no tanto, al final de Macrina sí, porque Macrina era muy dominante ¿tú no conociste a Macrina? Pregunta a Graciela, ella respondió: si pero de lejecitos...

¿A Ustedes no les parecía Macrina por el carácter?

Ella trató de ser amiga con nosotras, si ella quería ser amiga. Pero yo no quise. Mi hermana sí, ella tiene otro punto de vista, ella fue más amable con Macrina. Yo me porté mal desde el primer momento que la conocí. Porque yo veía a mi mamá completamente loca. Yo no aguantaba ver a mi mamá así, no lo entendí, pero entendía que era mala para mi familia.

Pero mi abuelita quería que nosotras fuéramos una familia. Entonces la abuelita mandaba los boletos, mandaba mensajes, el pasaje para que viniéramos, y arreglaba las cosas para que nos quedáramos con ella. En ese entonces ella vivía con David y Angélica. David ya estaba viviendo en México, vivimos en Sonora 9.

¿Fue cuando se fundó el Centro de Arte Realista, después de que regresó de Chile y pintó el mural "Cuauhtémoc contra el mito"?

Sí, fue el año 44 o 45 por ahí. Cuando estaba pintando "Cuauhtémoc contra el mito", también Adriana vivía ahí y David y Angélica tenían dos gatos, que veía yo todos los días, se llamaban...eran "la piri" por piroxilina y "el duco", como las pinturas.

¿Alguna otra cosa que me pueda decir?

Bueno, cuando estuvimos aquí mi papá, venía a vernos todos los domingos, porque no vivíamos con él... sólo los domingos, por eso estaba yo enojada. Pero después David y Angélica, mi papá y mi mamá, Electa y yo, fuimos a Uruapan a ver el volcán. Y fuimos también a Patzcuaro y a otros lugares en Michoacán. Fuimos al Parícutín, fue muy impresionante y nosotras

estábamos muy contentas. Yo creo que Electa también, porque fuimos mi papá, mi mamá y nosotras dos, David y Angélica. Creo que no fue Adriana, pregúntale a mi hermana ella lo sabe. Porque yo de niña no andaba con Adriana. Yo no pero Electa sí, porque ella era más grande...

¿Más diplomática?

Mucho más diplomática y quería ser amable con la gente, yo era muy chica. Y Adriana y Electa no querían jugar conmigo. Como yo era la chiquita tenía que jugar sola, entonces claro que no me caía eso bien.

Pero ese viaje al Parícutín fue muy especial, porque era una vista increíble y David dijo que: "eso no se podía pintar eso, que era demasiado, que era tan fuerte el sentido y todo".

Nos levantamos a las tres de la mañana para poder subir al volcán. Fue muy bonito el viaje por la vista y porque iban mi mamá y mi papá. No sé dónde estaba Macrina, no sé que pasó. Pero cuando regresamos, él volvió con Macrina.

¿Duro muchos años la relación con Macrina?

Más de veinte, pero entre esos años creo que hubo muchas mujeres más. Mi papá tuvo muchas relaciones con un montón de mujeres, no se le escapaba una. Así era enamorado; pero de niña no lo entendí. Tampoco lo entiendo ahora, por eso siempre estuve enojada con él. Cambié mi modo de pensar para poder verlo. Me escribía, me mandaba mis cositas, pero realmente fue la abuelita la que quería conocernos más.

De su abuelita ¿qué recuerda?

Era muy cariñosa con nosotras, pero muy dura y se enojaba si no te comías todo lo del plato. No debías de levantarte de la mesa sin comer... Un día se enojó con mi hermana -no sé que hizo- pero ella se enojó y la puso en la escalera. Mi hermana dijo: "me quiere matar, me quiero morir, abuelita ya no me quiere". Y mi abuelita le dijo: ¡a ver bajate!, ella era muy estricta.

Pero nos quería mucho, yo sentí que nos quería mucho. Ella quería mucho a mi papá, era el consentido. Nos cuidó bien la abuelita, era muy cariñosa con nosotras.

¿Cuándo tenía 15 años que estuvo aquí, cuánto tiempo fue?

En ese tiempo siempre vine en el verano, por vacaciones 2 meses, yo viajaba siempre con mi papá a diferentes lugares.

¿Electa no venía?

En ese tiempo ella no pudo conocer bien a mi papá. Pregúntale a ella, yo creo que ya estaba bailando profesionalmente. Electa se casó. si yo tenía 15, ella tenía 16 y medio. Ella se casó de 17, se casó muy joven.

Estuvimos en diferentes épocas. Yo conviví con mi papá. Quería ayudarle con Angélica, porque yo era consentida de David. Yo tenía más fuerza con Angélica y David, siempre me quisieron más, un poquito más.

Yo tenía más gracia para ellos, yo era enojona; le causaba eso risa a David, cualquier cosa que pasaba mal, yo me enojaba y a David le daba risa. Electa era más grande, por eso más seria. Pero más política que yo. Pasé bastante tiempo con David y Angélica.

Pero debes de hablar con Electa. Mi esposo Barry tiene buenos recuerdos de mi papá, tienes que hablar con él, él se acuerda bien de cosas, sólo que no habla español, yo puedo traducir, claro.

Apéndice II:

Entrevista con Graciela Castro viuda de Luis Arenal, Cuernavaca; Morelos, 5 de abril de 2003.

La entrevista la grabé después de muchos años de compartir anécdotas sobre Luis Arenal en su casa en Cuernavaca.

Cuéntame algo que tú sepas de cuándo no conocías a Luis Arenal, algo que escucharas en las charlas con la familia, algo que tú pienses que es importante incluir en este trabajo...

Bueno, mira, esto...las charlas que escuchaba yo de parte de la familia de Luis, fueron fundamentalmente de su hermana Angélica. Del mismo David que tuve la dicha de conocerlo porque era una persona importante como genio artístico que fue. Él fue una persona...ya

para que voy a decir lo que era si todo el mundo lo sabe.

Pero siento que respecto a Luis tenía un trato afable con él. Yo veía que lo trataba como un hermano, como alguien muy cercano y siempre que compartíamos con David y Angélica yo a Luis lo veía contento se sentía satisfecho de haber sido si no el único si el más importante de sus colaboradores. Es malo tal vez que yo lo diga pero creo que si fue el más fiel, como muchos lo han dicho, y el más importante por muchos años...

Fuera del trabajo de ayudante en la pintura con Siqueiros ¿Cómo era su relación?

Era como te digo. Yo llegué a compartir momentos familiares en la casa -que ahora es "La casa museo y

La tallerera Siqueiros"- íbamos muy a menudo sobre todo cuando todavía no vivíamos aquí. Veníamos de México nos quedábamos ahí, teníamos nuestra habitación especial donde nos quedábamos Luis y yo. Entonces éramos como una familia, y Luis un miembro más de ella. Angélica le tenía mucha confianza a Luis, le consultaba muchas cosas de la casa y del trabajo de la Tallerera.

En cuanto al trabajo artístico yo veía que Luis y David compaginaban mucho sus ideas. Las compaginaban y las discutían, pero en buena forma, como amigos, como compañeros. David le decía: "Luisito -asi le decía él- ¿no crees que sea más conveniente hacer esto?"

A mi me tocó la época que estaban pintando el Polyforum. Yo veía que David le comentaba y le encomendaba muchas tareas a Luis porque sentía que tenía toda la confianza del mundo para delegarle todas esas funciones que le decía que hiciera, eran asuntos de importantes.

¿Era una persona a la cual le tenía mucha confianza?

Sí, así es. Le tenía mucha confianza, casi ciega, porque sabía con quien contaba; que Luis era una persona honesta y que no le iba a hacer una cosa indebida. Entonces debido a eso compartían momentos de trabajo y por lo tanto tenían también muchos momentos de amistad.

¿Hacían muchas cosas juntos?

Iban a comer juntos a un buen restaurante; visitar algunos amigos; tener una charla con él -David era un gran conversador- le encantaba contar sus anécdotas tenía mucho sentido del humor y Luis se atacaba de risa y todos los que estábamos con él.

¿Luis no era un gran conversador?

No, Luis no. Fíjate que Luis no. Luis más bien era una persona callada, introvertido diría yo, bastante. Cuando se echaba sus alcoholitos como que se ponía un poquito más alegre pero en general, si era una persona de pocas palabras. Cuando abría la boca, era para decir poco breve y sustancioso. Era muy atinado para contestarle a una persona, para decir un comentario, para escuchar una opinión, era muy certero pero de pocas palabras.

¿Le gustaba bromear con la gente?

Sí a veces sí. Con los que les tenía confianza. Era muy amigo de Federico Canessi, era para él como un hermano y con él también compartimos muchos momentos muy agradables, ahí no tanto de trabajo porque él trabajaba en otro ámbito. Pero a Luis le encantaba ir al taller de Federico porque tal vez sentía que era una continuidad más de la parte artística que él desarrollaba.

¿Era la parte de escultor?

Si exacto, yo veía que cambiaban de opiniones. Si Federico estaba haciendo una escultura "x", le comentaba esto va a ser para aquí y para allá o para algún Estado que se lo encargaba. Él hizo la escultura de Malpaso, y otras muchas muy importantes también.

Yo veía que la relación con Federico era también una relación casi como de hermanos, fue un gran amigo de Luis, después de David, siento que fue Federico Canessi.

¿Algún otro amigo importante?

Ricardo Cortés Tamayo, Enrique Ramírez y Ramírez, José Alvarado, Jesús Durón y otros más...

¿Quiénes eran ellos?

Bueno, Enrique Ramírez y Ramírez fue director de "El Popular" y del Partido Comunista. Tuvieron sus luchas juntos por mucho tiempo. Desde los años yo creo cuarentas por ahí más o menos. Él fue el fundador de "El Popular" y Luis trabajó ahí, entró con Dorantes -el fundador- y posteriormente el periódico se llamó "El Día". En el cual yo trabajé, donde empecé a hacer mis

pininos como periodista, ahí hice mi práctica y después continué trabajando tres años en ese diario.

José Alvarado era un periodista muy destacado -todos ellos desde luego de izquierda- el cual tuvo un problema en Monterrey, no un problema sino que lo querían destituir de rector de la Universidad...fue una persona muy brillante, Trabajo como editorialista en "Excelsior" y en la "Revista Siempre". Ricardo Cortés Tamayo era otro periodista del periódico "El Día", también gran amigo y compañero de Luis. Jesús Durón, era músico, vivió con Luis en Nueva York, empezaron a trabajar en esa ciudad y rentaron un departamento juntos, vivieron una temporada compartiendo aventuras y sin sabores...

¿Esto fue en el 36?

Más o menos, ellos estaban muy pobres y recordaban cuando no tenían para comprarse pan o carne y comían sólo papas para llenarse. Él era músico y se fue a estudiar allá a Nueva York.

¿Qué significaba Luis para su familia?

Siendo el hermano mayor lo respetaban el resto de sus hermanos. De repente el que se salía del huacal era Leopoldo porque tenía un carácter muy inquieto y alocado en el buen sentido. Su hermana Bertha -la menor- lo quería mucho, le consultaba muchas cosas. Y Angélica no se diga.

¿Tú crees que el único problema que hayan tenido como hermanos fue lo de la Cabeza de Juárez?

Sí yo creo que sí. Porque en esos momentos Luis se sintió decepcionado de lo que podía hacer su hermana; máxime que ella sabía y le constaba que David y Luis habían caminado juntos mucho tiempo de su vida y Luis había sido un fiel compañero y colaborador de David. En la ocasión que a él le están restando un crédito, una autoría como fue "La Cabeza de Juárez" en el momento en que se inauguró; si lo noté un muy sentido...triste más que enojado, porque él no era de los que se ponía a discutir, ni nada pero sí sintió en ese momento que se le estaba haciendo una injusticia. Por tal motivo todos los amigos y familiares, su hermana Bertha, su hermano Leopoldo, sus cuñados, en fin muchas personas que lo apreciaban... Le exigimos a Angélica y la presionamos para que dijera ella lo que era la verdad y lo que era justo. Debido a eso, ella entendió que no estaba en lo correcto y envió

una carta aclaratoria a los periódicos para decir como habían sido las cosas realmente...que David no había hecho "La Cabeza" y que a Luis le correspondía todo el crédito. Inclusive poco después en la revista "Arte Público" editada por "La Sala Siqueiros" se publicó una entrevista que personalmente le hice a David donde él claramente decía que Luis había realizado todo el proyecto y que sólo iba a pintar los muros exteriores; trabajo que no pudo hacer ya que murió antes...

¿Qué era lo que tú percibías de Luis cuando hizo "La Cabeza de Juárez"?

Yo veía a Luis muy entusiasta y feliz, percibía yo que se estaba él realizando allí en ese momento como un gran artista y escultor de forma individual, ya que casi siempre trabajaba en equipo con David, para él significaba salirse de esa conjunción -llamémosle así,

si está correcta la palabra- que había tenido con David, como David ya lo había dejado solo...y David le decía "yo ya te enseñé el camino ahora tú continúa, que mejor que tú que has sido uno de mis alumnos y colaboradores preferidos ."

Apéndice III:

Entrevista telefónica con el Maestro Gilberto Aceves Navarro, pintor que formó parte del equipo del mural de “Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia”. 8 de Mayo de 2003, por Carmen Martínez Toriz.

La entrevista comenzó cuando él me dijo, que el maestro Luis Arenal se presentó en la escuela “La Esmeralda”, donde estudiaba el segundo año y ofrecía a los alumnos participar con él en un mural que haría en Chilpancingo, Guerrero. Y que estuvo trabajando en el mural por cinco meses en 1952. El maestro Aceves Navarro cuenta sobre su experiencia en el mural de Chilpancingo “**Aportación del Estado de Guerrero a las luchas de Independencia**”:

-Nos ofrecía un sueldo de 10 pesos diarios, casa y comida. Nos fuimos, nos entusiasmó la idea de trabajar el mural. Entonces esto era algo definitivamente algo que entusiasmaba a cualquier estudiante, el trabajar con un maestro en un mural. Nos fuimos, yo no sabía mucho de él, ni sabía mucho de su obra, pero no haga caso de esto, porque no sabía mucho de ninguno.

Me pareció muy bien, me preparé, me fui con el maestro Luis Arenal a Chilpancingo. Se contrató también ahí sobre la marcha a Melchor Peredo, a Francisco Luna, a un muchacho que no me acuerdo más que de su apellido que era Cheverría, no Echeverría, ni Chavarria. No sé donde ande.

De hecho creo que Usted es al único que se puede localizar de los que participaron en los murales de Chilpancingo...

-El único vivo, a lo mejor.

Probablemente.

Bueno la cosa es que llegamos a trabajar a los murales, en el Palacio de Gobierno en Chilpancingo. Donde ya había reallzado otros murales en compañía de Jesús Escobedo y alguna otra gente más que no recuerdo...

Nosotros nos encontramos con unas paredes, con un bastidor de masonite o fibracel, o algún aglomerado, no me acuerdo bien. Tenía una preparación "Klish" – era una resina plástica-

Nos dijo: "nosotros vamos a trabajar con una cosa de resina plástica que se llama "vinelita ayax". Entonces se empezaron a realizar con ese material. Es una resina volátil que se trabaja con un medio como aguarrás. El medio en realidad se llamaba "quetona", especie de acetona volátil y demás... Así que siempre andábamos en las nubes, con aquellos olores y esas cosas...

Trabajábamos temprano antes de que llegara el calor. Desayunábamos muy bien y había una muchachita en la casa de Doña... ¿cómo se llamaba?...Regina...no, no.

¿Macrina?

Macrina Rabadán, la maestra Macrina Rabadán, era pareja del maestro, era muy interesante, muy guapa todavía. Muy de lucha política y demás, etcétera. Muy

atractiva gente. El maestro... porque sabido es que también fue una gente de participación política intensa, inmolado por la izquierda. Todos nosotros también éramos de lo mismo, ahí andábamos felices...

Entonces, salíamos temprano a trabajar los primeros días nos dijo: "vamos a proyectar imágenes, me gusta trabajar de fotografía. Tomo mis propias fotografías; hago mis composiciones, las proyectamos y vamos haciendo el trabajo".

Teníamos un par de pequeños andamios, la cosa no era muy alta, ha de haber tenido cuatro metros y medio de alto. Era una superficie muy larga, había varias puertas en el camino. Esos accidentes, se iban a aprovechar para la composición. "Vamos a trazar líneas de composición de la manera que lo hacía Siqueiros". También buscábamos las líneas.

Trazábamos con cordel y luego las repasábamos con diferentes colores. Y empezábamos a darnos cuenta más o menos de la cosa esta.

Al medio día el calor era verdaderamente insoportable porque en ese momento –y no se si lo siga teniendo– el techo de esa parte estaba hecho de lámina acanalada. Era un radiador y el calor era verdaderamente insufrible. Era muy difícil pintar, se secaba muy rápido, se evaporaba el diluyente. Trabajábamos con un platito y un guante para que no se nos enfriara la mano. Estábamos sentaditos en el andamio, dale y dale, revolviendo los colores ahí, en fin. Preparábamos nuestros botes de pintura, los subíamos al andamio, nos poníamos a trabajar.

Cuando ya llegó la cosa esta... ¿y ahora qué vamos a poner en este trazado? Pues, él trazaba de repente algunas cosas y nos decía "va a venir esto". Estaba la fotografía y "ponlo ahí". Era un tanto espontáneo ¿verdad? Aparentemente no había boceto previo, no nada, sino que se iba gestando según iba viendo como funcionaba la cuestión.

Terminábamos a las 2:00 o 1:30 de la tarde, según fuera el calor. Desde los primeros días, una vez terminada la tarea nos íbamos a comer. Pero antes pasábamos por "Las playas de Don Taurino". "Las playas de Don taurino" era un cantinón de ahí...que ya nos estaban esperando con botana y una botella de ron, entrábamos y luego nos íbamos a comer -no íbamos a comer- ya no regresábamos a trabajar en la tarde. A veces llegábamos a comer, comíamos,

descansábamos un poco; se enfriaba el calorón aquel y regresábamos a trabajar.

La idea fue creciendo, se fue organizando y fuimos cada quien agarrando su especialidad...Cheverría que tenía una magnífica para el paisaje y demás...Empezó a meter el paisaje. Donde todos los hechos que desarrollaban el tema. Eran los movimientos libertarios de México. Estaba Morelos, el niño artillero, Hidalgo, Allende en fin.

Los íbamos colocando según nos decía: "en esta parte del trazado ve haciendo esto"; "para la perspectiva dinámica vas a trazar así". Nos decía más o menos como. Tomábamos la regla y trazábamos, poníamos rayas y empezábamos a dibujar.

Yo fui dándoles solución a las figuras. Resultó que mi manita estaba buena para esas cosas y empecé a trabajar. Lo primero que me puso a hacer fue el famoso cañón, aquel del niño artillero... ¿cómo se llamaba el niño artillero? Mendoza se apellidaba, no me acuerdo del nombre. Lo estudié en cuarto año de primaria hace 90 años.

Hice el cañón, le pareció bien. "Ahora ponte unas plantas, aquí, y vamos a poner esto y ahora vamos a poner al niño" y así fuimos construyendo el mural. La idea era que nosotros fuéramos preparando todo el muro, para que él llegado el momento dijera: "ahora si yo me subo al andamio y empleo a terminar". Por eso el trabajo aparentemente tan casual, en el fondo era una cosa muy disciplinada, muy seria y éramos su brocha gorda.

¡Claro!

Donde iba realizando él los experimentos visuales que quería.

¿Hicieron principalmente la base?...

Hicimos el trabajo grueso.

¿Y él nada más se dedicó a los detalles por decirlo?...

Él fue terminando y dándole la unidad estilística necesaria.

Entiendo...

Antes de que termináramos el mural, interrumpimos un poco porque se inició la campaña del maestro Vicente Lombardo Toledano para la presidencia de la

República. En el famoso pueblo...donde están los restos de Cuauhtémoc, no me acuerdo del nombre...

Nos subieron en un camión de redilas, nos fuimos a la sierra, hasta que llegamos allá se inició la campaña. Nos pusimos a pintar piedras, bardas y todo lo que pudimos encontrar por ahí, con mensajes políticos.

Ahí Melchor Peredo decidió de alguna manera, o el maestro decidió que ya no iba a continuar, y dejó de trabajar. Quedamos solamente tres, Francisco Luna, Cheverría y yo.

Después se unió Guillermo Rodríguez Camacho, para sustituir a Melchor. Él ya tenía una experiencia. Era un muchacho de 5º año, que ya había hecho murales. Fue una gran mano para el maestro, una gran ayuda y empezó a trabajar con nosotros.

El sistema consistía en un trazado dinámico, con perspectiva dinámica y sobre el trazado se iban haciendo con una base geométrica muy estricta de los planteamientos de las figuras. Luego nosotros le poníamos la forma aproximada de como debía de ser. Él nos indicaba desde luego que color debía de ir, etcétera. Nos estaba dirigiendo todo el tiempo.

Si, Claro...

Él nos iba presionando un poquito para que le diéramos más forma de la cuestión terminada. Entonces él empezaba a trabajar, los toques y la unidad estilística, la unidad formal que era necesaria en esto.

¿Alguna sugerencia del equipo que él tomara en cuenta?...

Bueno lo que pasa es que para mí fue una experiencia extraordinaria porque fue la primera vez que yo trabajé con proyectores, con brochas de aire, etcétera. Era una especie de taller, lo que estábamos realizando ahí.

¿Más práctico que estar encerrado en la Escuela?...

Estaba dentro de esta cosa que Siquelros proclamaba de materiales nuevos, herramientas nuevas; el uso de la fotografía como uno de los elementos más importantes que nos iban a dar mayor libertad. Al mismo tiempo para poder establecer todas estas cosas y ahorrarnos muchas otras. De esa manera la unidad estilística, se dio de una manera más directa.

¿El mural se pintó por secciones o se pintó?...

Íbamos trabajando según el maestro veía. Decidía que área era la que necesitaba exaltar en ese momento y que necesitaba a acumular más trabajo. Realmente eso estaba dividido como en 4 o 5 partes. Cada una de ellas tenía...una cosa como la proclama del Congreso de Anáhuac de Morelos, fue parte vital de la obra. Entonces ahí había una mujer (se refiera a Escaria Apresa) que era el retrato de Doña Macrina con unos niños. Que éramos todos nosotros, ahí jovencitos, alrededor de ella tirando volantes y cosas de esas de la proclama de los Sentimientos de la Nación. Eso fue prácticamente manipulación mía totalmente, casi no intervinieron los demás en esto. Solamente el maestro. Fue él quien le dio los toques finales.

Mientras yo hacía esto ellos trabajaban en otras figuras, en otros grupos. Desde luego Cheverría acomodando el paisaje, acomodando las figuras en el paisaje. Pero como las figuras ya estaban, era acomodar el paisaje. Y que éste cumpliera las funciones también como le digo de una geometría dinámica.

A mí me pareció que yo había aprendido muchísimo. Inclusive me costaba trabajo regresar a la Escuela. Ya me sentía de alguna manera profesional y al poco tiempo que terminamos me volvió a buscar el maestro. Me dijo: “¿quieres trabajar con Siqueiros?” Indudablemente que me dio un infinito gusto, me dieron unas ganas tremendas, una oportunidad maravillosa. Me fui a trabajar con Siqueiros en los murales de la Rectoría de la Universidad.

¿También estuvo ahí?

Más o menos un año y medio, una cosa así

¿Y también estuvo Luis Arenal trabajando en los murales de la Universidad?

Si, claro.

Le preguntó esto porque tenía la duda, en el Archivo Siqueiros, en la documentación que tienen no aparece Luis Arenal...

Eran dos los jefes del taller, en los murales de Rectoría. Federico Canessi y Luis Arenal. Ellos se ocupaban de organizar las tareas de lo que teníamos que hacer. Como la preparación de las pinturas, toda esa cosa logística de trabajo que ellos manejaban. Ellos nos señalaban que calcas de los bocetos se

debían de hacer. Siqueiros continuamente los realizaba. Nos señalaban nuestras tareas.

De repente había que estar colgado en un octavo piso, con unos andamios verdaderamente temerosos. Y pintando ahí donde no se veía nada de lo que estaba pasando. Estaba uno pegado a la pared a 45 centímetros de distancia, pintando superficies enormes.

¿Cómo se hacía esto? Bueno pues a través de una especie de cuadrícula, que se iba marcando. Era lo primero que se hacía en el espacio. Marcábamos puntos, coordenadas y estábamos dale y dale...Y ahora me toca pintar esto de amarillo, ahora tengo que poner el rojo a tal parte y ahí estaba uno.

De esa manera más o menos pero en pequeño fue lo que yo aprendí a hacer en Chilpancingo. Eso fue para mí fantástico, el aprendizaje y lo completé con Siqueiros. Siéndome ya muy fácil, porque tenía ya muy adelantado todo esto. Cuando yo trabajé con Siqueiros ahí estaban de ayudantes varios amigos míos que estaban en la Escuela.

¿Y quienes eran?

Estoy tratando de acordarme, uno era Francisco Pego, otro era Armando López Carmona, Pedro Ángeles, un gringo Phillip o alguna cosa así.

Sería ¿Phillip Stein?

Yo creo que sí.

¿Si?

Sí, trabajaba ahí con nosotros. Ni Siqueiros, ni Luis Arenal, ni el maestro Canessi, se subían a los andamios. Nosotros éramos los que andábamos para arriba y para abajo, era un trabajo pesadísimo. Pero vaya esas son las cosas que más o menos recuerdo. Posiblemente hubiera más. También en los murales de la Universidad trabajó Francisco Luna, y cuando yo me salí, entraron otras gentes, yo ya no seguí en esto.

¿Estuvo sólo un tiempo?

Estuve como le digo año y medio trabajando ahí. Luis Arenal tenía un ayudante además de ser su chofer, que nos ayudaba ahí también. Se llamaba Francisco. ¿Francisco qué? Sepa Dios. Pero trabajaba ahí, era un obrero. Le digo era su ayudante personal, era como

obrero, como chofer y como todo, estaba también en los andamios dándole.

Yo me salí de ahí más que nada por lo peligroso que eran los andamios. Estaban muy mal hechos. En una de esas se nos vino una viga encima a mí y a Ángeles. Una de las tarimas de los andamios y pues afortunadamente no nos pasó mucho. Pero Pedro se cayó al piso, golpeado por la tabla en la espalda. Y afortunadamente no estábamos muy arriba. Yo estuve a punto de caerme de casi un octavo piso. Eso fue.

Del mural de Chilpancingo tengo algunas memorias, algunos recuerdos. Para mí fue importantísimo en ese sentido me llenó de experiencias, vida y demás. Esto es más o menos lo que le puedo decir al respecto.

Le agradezco muchísimo, no sabe cuanto estoy en la fase final de la tesis y me faltaba la parte de cómo se había pintado el mural.

Fuentes Consultadas:

Documentos de archivo:

STEIN, Phillip, Luis Arenal, documento inédito, en inglés, Archivo Luis Arenal.

VON Wiegand, Charmlon, Luis Arenal, documento inédito, Archivo Luis Arenal.

Luis Arenal, documento inédito, en Inglés, Archivo Luis Arenal.

Luis Arenal, 1944, documento inédito, Archivo Luis Arenal.

Cartel de la exposición colectiva de Grabado y Litografía en el Centro de Arte Realista segunda época, Agosto de 1975, Archivo Luis Arenal.

Credencial de Luis Arenal expedida por el comité general de la LEAR, firmada por Juan de la

Cabada, presidente de la liga en ese año, México 1936, Archivo Siqueiros.

Credencial de Antonio Pujol expedida por el comité general de la LEAR, firmada por Juan de la Cabada, presidente de la liga en ese año, México 1936, Archivo Siqueiros.

Credencial de José Clemente Orozco expedida por el comité general de la LEAR, firmada por Juan de la Cabada, presidente de la liga en ese año, México 1936, Archivo Siqueiros.

Datos Biográficos del pintor y escultor Luis Arenal Bastar, documento inédito, 7 páginas, Archivo Luis Arenal.

Documento en manuscrito transcrito a máquina por Graciela Castro sobre Zapata, sin título y sin fecha, Archivo Luis Arenal.

Educación y antecedentes profesionales, 1939. Documento inédito, Archivo Luis Arenal.

El Taller Siqueiros de Cuernavaca, documento inédito 4 páginas, Archivo Luis Arenal.

Ficha de Inscripción para los alumnos extranjeros en inglés, México, 1977, Archivo Luis Arenal.

Informe de la delegación mexicana al congreso americano de artistas celebrado del 14 al 16 de febrero de 1936, documento inédito, Archivo Siqueiros.

Invitación a la exposición de 35 obras de Elena Huerta en la Escuela Normal "Miguel F. Martínez,

Centenaria y Benemérita, Monterrey, Nuevo León, 1982. Archivo Luis Arenal.

Invitación a la "Mostra di incisioni e litografie mexicana", Livorno, Casa della cultura, 1954. Archivo Luis Arenal.

Palabras de Adriana Siqueiros en el Homenaje a Luis Arenal, junio de 1976, Documento inédito transcrito a máquina por Graciela Castro. Archivo Luis Arenal.

Programa de mano de la exposición en el Delphic Studios, mayo de 1937. Archivo Luis Arenal.

Programa de mano de la exposición 50 años del Taller de Gráfica Popular 1937-1987, realizada en la Universidad Autónoma Metropolitana

Xochimilco, diciembre de 1987. Archivo Luis Arenal.

Proyecto de trabajo del "Taller Siqueiros". Principios y programa general, Documento inédito 4 páginas, Archivo Luis Arenal.

The Siqueiros Experimental Workshop, documento inédito en inglés, Nueva York 1936, Archivo Siqueiros.

Hemerografía:

ALFARO Siqueiros, David, "A propósito del Mural de Luis Arenal" en Excelsior, México, 15 de agosto de 1954.

AL- VA- RO, "Rinde homenaje Echeverría al más grande mexicano", en Jueves de Excelsior, 1º de abril de 1976.

ALMAGRE, Juan, "El arte en México", en El Nacional, 21 de julio de 1950.

ARENAL, Angélica, "El mural de Luis Arenal en Chilpancingo".

ARENAL, Luis, "La creación artística", en Suplemento de Bellas Artes, Lunes 14 de mayo de 1956.

"**ARTISTS**" congress opens at town hall next Friday", en New York Post, 8 de febrero de 1936.

BAIGS, Juan, "Arte realista, integración muralismo y otros temas", en Los Omnis, México, p.12.

BAIGS, Juan, "Luis Arenal" en Los Omnis, México, 5 de enero de 1975, p.12.

BAIGS, Juan, "Zapateado" en Excelsior, México, 8 de mayo de 1974.

CAMACHO, Eduardo, "Siqueiros, timbre de orgullo para México, está en la Historia Nacional y Mundial: Lauro Ortega", en Excelsior, México, 1º de Julio de 1984.

CAMARGO, Angelina, "Jesús Álvarez Amaya responde a García Estrada: Al Taller de Gráfica Popular sigue motivándolo los hechos políticos e inquietudes ideológicas", en Excelsior, 15 de enero de 1983.

"**CARTA** aclaratoria de Angélica Arenal", publicada en el periódico El Día y El Sol, 25 de marzo de 1976.

CASTRO de Arenal, Graciela, "La verdadera autoría de una obra atribuida a Siqueiros", en Uno más Uno, México 3 de febrero de 1984.

CORTÉS Tamayo, Ricardo, "Final sobre el Taller Siqueiros de Cuernavaca"; en Crónicas del Valle de México, El Día, México domingo 3 de julio de 1977.

CORTÉS Tamayo, Ricardo, "El taller Siqueiros de Cuernavaca", en Crónicas del Valle de México, El Día, México, 1977.

CORTÉS Tamayo, Ricardo, "Los nombres en el Taller de Gráfica Popular", en Crónicas del Valle de México, El Día, México.

CORTÉS Tamayo, Ricardo, "Luis Arenal en la amistad y en el arte", en El Día, México, 10 de mayo de 1985.

CORTÉS Tamayo, Ricardo, "Luis Arenal entre los perfiles de México", en Crónicas del Valle de México, El Día, México.

"**CUANTIOSA** demanda contra los que destrozaron un mural en Acapulco", en El Universal, México 29 de diciembre de 1955.

"**CUMPLE** 55 años el Taller de Gráfica Popular, mañana", en Excelsior, México, 13 de septiembre de 1992.

DELANO, Luis Enrique, "Luis Arenal", en El Día, México, 22 de junio de 1976.

DE Micheli, Mario, "Cavalcando con Zapata gli artisti scoprono il Messico", Italia, 3 de julio de 1954.

"**DESTRUYERON** un mural del pintor Luis Arenal", en El Trópico, México, 10 de diciembre de 1955.

"**DESTRUYERON** valioso Mural de L. Arenal", en La Verdad, 3 de febrero de 1956.

DIRECTION, Nueva York, Vol. 1, núm. 7, julio-agosto de 1938.

EL Machete, México, núm. 402, 16 de septiembre de 1937.

ESPINOSA, Elia, "Apuntes sobre el POLYFORUM, paradójico "reciclaje" técnico, estético, religioso y

político de la historia del arte” en Crónicas, núm.8-9, México, UNAM, 2001-2002.

“EXPOSICIÓN Colectiva en el Centro de Arte Realista”, en El Día, México, 30 de abril de 1975.

FABILA, Sadot, “Luis Arenal: Impresionante movimiento de arte público se genera actualmente en Estados Unidos”, en El Día, 24 de mayo de 1978.

FABILA, Sadot, “Monumento a Juárez, a base de Lámina, Varilla y Alambrón”, en El Día, 25 de enero de 1973, p.11.

FABILA, Sadot, “Revolucionario actuante y teórico estético fue Siqueiros” en El Gallo Ilustrado, México, 3 de marzo de 1974.

FRENTE a Frente, enero de 1935.

“**FRESCO** de Arenal, Siqueiros elogia la labor de un pintor de vanguardia”, New York Times, 16 de mayo de 1937.

FUTURO, México, septiembre de 1937.

FUTURO, México, abril de 1938.

GALINDO, Carmen, “Literatura y política” en El Día, 4 de diciembre de 1980.

GARCÍA, Roberto, “El muralismo mexicano está debilitado debido al nulo respaldo de la política cultural y la concepción pictórica de la vanguardia” en La pluma azul, México, Agosto de 1975, p. 1, 4 y 5.

GOLDMAN, Shifra M., “Siqueiros y tres de sus primeros murales en los Ángeles” en Crónicas, México, UNAM, núm. 8-9, 2001-2002.

GUARDIA, Miguel, *Carta de navegación*, "Insólita confusión", en El Día, 26 de marzo de 1976.

GUERRERO *Crea y Produce*, Guerrero, abril del 2001.

GUERRERO *Tu destino...Guía turística*, Guerrero, Secretaria de fomento turístico del Estado de Guerrero, 2002.

GUTIERREZ, Marco Antonio, "Una escultura monumental de Juárez", en El Nacional, 18 de junio de 1975.

GUTIERREZ Galindo, José C., "Luis Arenal en Guerrero", en El Popular, viernes 4 de febrero de 1949.

"**HOMENAJE** al escultor y pintor Luis Arenal", en El Día, 6 de junio de 1976.

HULBURT, Laurence, "El taller experimental Siqueiros: Nueva York 1936", en Revista de Bellas Artes, Enero-febrero, 1976. Núm. 25.

"Il Taller de Gráfica Popular", en L'Éco della Stampa, Milano, 5 de mayo de 1954.

KATZEW, Ilona, "A gift of works by Luis Arenal", At the Museum, Los Ángeles, Julio-agosto del 2002.

LARA Campos, Wilebaldo, "La obra de Luis Arenal", en El Día, 11 de junio de 1976.

"**LA** trayectoria artística del pintor mexicano Luis Arenal", en Excelsior, México, miércoles 26 de abril de 1950, segunda sección.

"**LAS** cenizas de Luis Arenal, al Grijalva", en Excelsior y El Día, México, 15 de mayo de 1986.

“**LUIS** Arenal” en Tiras de colores, diciembre 1945- enero 1946, núm. 49- 50, Vol.2, México.

“**LUIS** Arenal” en Sala de arte público, Revista del fidelcomiso fondo David Alfaro Siqueiros, número 1, mayo de 1976, directora Angélica Arenal de Alfaro Siqueiros.

MARROKIN, Joel, “El muralismo de Luis Arenal. – Siqueiros y Matisse”, en Cuauhtémoc, México, septiembre de 1950.

MATUS, Macarlo, “La cabeza de Juárez fue concebida como un monumento funcional: Arenal”, en Cultura de Hoy, s.e., s.a.

MATUS, Macario, “Realismo, pero también apertura a otras tendencias pictóricas, dice Luis Arenal”, en El Día, 18 de julio de 1974.

MEDINA Segura, Rafael, “Nuevas averiguaciones para comprobar versiones de los consignados”, en Excelsior, 3 de agosto de 1984.

MILLAN, Agustín, “Magno monumento a Juárez”, en El Día, México 22 de noviembre de 1972.

“**MUESTRA** Colectiva”, en Excelsior, México, 12 de febrero de 1994.

“**NADA** mejor que el mural y la estampa”, en Arte Público, México, Noviembre 1954- Febrero 1955, p.26.

ORTEGA, Mari, “Luis Arenal: “El muralismo no ha muerto”, Cuernavaca, Morelos, 22 de julio de 1981.

“**PARA** el benemérito, basura en lugar de ofrendas en Iztapalapa”, en El Día, México, 21 de marzo de 1982.

PITTY, D.L., “Los monumentos deben tener, si es posible una función práctica: Luis Arenal”, en EL gallo Ilustrado suplemento dominical de El Día, 9 de mayo de 1976, p.12 y 13.

PIZZIGONI, Attílio, “El teatro-monumento Benito Juárez”, Italia.

POERY, Ricardo, “Compromiso del arte mural”, en Últimas Noticias de Excélsior, junio 15 de 1977, p. 4 y 8.

PRIETO, Antonio, “Cien años de vida del Estado de Guerrero”, en El Popular, México, domingo 21 de enero de 1951.

R.C.T., Arte y Política, s.e., s.a.

RAMÍREZ y Ramírez, Enrique, “Nuevo conocimiento de Luis Arenal”, en la revista Futuro, Homenaje a España, Agosto 1937, Núm. 18, Director Vicente Lombardo Toledano, una Publicación de la Universidad Obrera de México.

RAMOS, Raymundo, “A Siqueiros no lo Privatizarán”, en Uno más Uno, México, 17 de enero de 1984.

RENAUD, José, “Mi experiencia con Siqueiros” en Revista de Bellas Artes, Enero-febrero, 1976. Núm. 25.

REVISTA 45, México 1945, Núm. 1, año 1.

REVISTA 46, México 1946, Núm. 3 y 9, año 2.

“**REVOLUCIÓN** y arte”, Fragmento de la Entrevista realizada por Nicolás Guillén a Luis Arenal, en la ciudad de París, aparecido en el periódico Crónica de Caracas.

RODRÍGUEZ, Antonio, “Luis Arenal pintor de una generación heroica y viril”, en El gallo ilustrado suplemento dominical de El Día, México, 19 de marzo de 1964, p.1.

RODRÍGUEZ, Antonio, “El Taller de Gráfica Popular”.

ROJAS Zea, Rodolfo, “Con su centro de “arte Realista II Época”, Luis Arenal sueña unificar a los artistas” en Excelsior, México 22 de diciembre de 1974, p. 29-A.

SALDAÑA, Magdalena, “Arriba del cabaret “las Islas Marias”, nació el Taller de la Gráfica Popular”, Excelsior, México, domingo 11 de enero de 1976, sección B, p.1.

“**SIQUEIROS** elogia la labor de un pintor de vanguardia”, en New York Times, Estados Unidos, 16 de mayo de 1937.

“**SIQUEIROS** fresco at the Chouinard School”, en The Calendar, Los Ángeles 1932.

“**SIQUEIROS** plaza art dedicated”, en Los Ángeles Times, Estados Unidos, 19 de octubre de 1932.

SUÁREZ, Orlando, “David Alfaro Siqueiros, guía para el estudio de su obra” en Arte Público,

México, Sala de Arte Público, Enero-Febrero de 1969.

“**UNA** obra monumental de Luis Arenal y de Lorenzo Carrasco: la efigie de Don Benito Juárez”, en Novedades, 8 de abril de 1976.

“**UNICA** en el mundo, una escultura de la cabeza de Juárez que pesa 6 toneladas”, en El Universal, 15 de junio de 1975.

VARGAS, Elvira, “Multicosas”, en Novedades, México, 6 de diciembre de 1954.

VELÁZQUEZ Yebra, Patricia, “El Taller de Gráfica Popular lucha por tener un museo. Exhibiría el acervo producido a lo largo de seis décadas y llevaría el nombre de Leopoldo Méndez”, en El Universal, México, 18 de septiembre de 1997.

YVONNE, “Proyección Mundial del Taller Siqueiros”, en El Diario matutino de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos, 17 de noviembre de 1977.

Zarate, Chely, “Abrió sus puertas el Taller de Siqueiros” en El Día, México.

150 años de Independencia, México, Taller de gráfica Popular, 1960.

Bibliografía:

ADES, Dawn, et.al. , Arte en Iberoamérica 1820-1980, España, 5º Centenario, Turner Ilbros, S.A., Colección encuentros, serie catálogos.

ALFARO, Siqueiros, David, Como se pinta un Mural, México, Taller Siqueiros, Cuernavaca, 1979.

ALFARO, Siqueiros, David, Me llamaban el coronelazo, México, Grijalbo, 1987.

"AND we are Millions", Nueva York, The league of homeless youth of America, 1933.

ARENAL de Siqueiros, Angélica, Páginas sueltas con Siqueiros, México, Grijalbo, 1983.

ARENAL, Luis / Rabadán, Macrina, Estampas de Guerrero, México, Ediciones de la Estampa Mexicana, 1949.

AZUELA, Mariano, Los de Abajo, México, FCE, 2002

BARTRA, Roger, La jaula de la melancoía, México, Grijalbo, 1996.

BAXANDALL, Michael, Modelos de Intención, Madrid, Herman Blume, 1989.

BUSTAMENTE Álvarez, Tomás, "Revolución y Emigración 1910-1940" en Historia de Chilpancingo, México asociación de Historiadores de Guerrero A.C., H. Ayuntamiento de Chilpancingo de los Bravo, Gobierno del Estado de Guerrero, Universidad Autónoma de Guerrero, 1998.

BRADING, David, Los orígenes del nacionalismo Mexicano, México, Era, 1996.

CAMÍN/MEYER, A la sombra de la Revolución Mexicana, México, Cal y Arena, 1990.

CASTORENA Noriega, Hermilo, Los Murales del Palacio Municipal de Chilpancingo, Guerrero, Gobierno del Estado, 1977.

CIRLOT, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, España, Ediciones Siruela, 2001.

COOPER, J.C., Diccionario de símbolos, España, Gustavo Gili, 2000.

CUNLIFFE, Marcus, "Reinterpretación de un pasado elusivo" en Los Estados Unidos, México, Biblioteca Universal de Time-Life, 1971.

DE ANDA, Enrique X., Historia de la arquitectura mexicana, México, Gustavo Gili, 1995.

DE MICHELI, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, La Habana, Colección Arte y Sociedad, Unión, 1967.

DE MICHELI, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, España, Alianza Editorial, 2001.

DE MICHELI, Mario, Siqueiros, México, SEP, 1985.

DÍAZ, Lilia, "El liberalismo militante" en Historia General de México Vol.II, México, Colegio de México, 1981.

DICCIONARIO Enciclopédico del Estado de Guerrero, Vol.1, Guerrero Cultural Siglo XXI, Gobierno del Estado, Chilpancingo, 1999

DICCIONARIO Porrúa, México, Porrúa.

EL Plan de Ayutla 1854, Procuraduría General de la República, México, 1990.

Enciclopedia hispánica, Vol.2 de la micropedia, Estados Unidos, Enciclopedia Británica Publishers, Inc., 1990.

"FIRST american artists Congres 1936", Nueva York, 1936.

FUENTES Rojas, Elizabeth, La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, una producción artística comprometida, México, Tesis doctoral inédita, 1995.

GADAMER, Hans-Georg, Estética y Hermenéutica, España, Tecnos, 1996.

GADAMER, Hans-Georg, Verdad y Método, Vol.2, España, Aguilar, 1990.

GILLY, Adolfo, El Cardenismo una utopía mexicana, México, Era, 2001.

GOJMAN de Bakal, Alicia, Camisas, escudos y desfiles militares, los dorados y el antisemitismo

en México (1934-1940), México, UNAM-Acatlán-FCE, 2000.

GUTIERREZ/ LEONARDINI/ STOOPEN, "La época de oro del grabado en México", en Arte Mexicano Vol.14, México, SALVAT-SEP, 1986.

HADJINICOLAOU, Nicos, Historia del Arte y Lucha de Clases, México, Siglo XXI, 1988.

HERRERA, María, "El arte y la vida: el concepto de expresión en las artes", en Discursos sobre el Arte, México UNAM- IIE, 1995.

HERZOG, Hans-Michel, "El redescubrimiento de un medio estilístico: El grabado del "Brücke", en Expresionismo alemán, España, Centro Atlántico de arte moderno, 1995.

HISTORIA general de Guerrero, 4 volúmenes, México, INAH, Gobierno de Guerrero, JGH Editores, 1998.

HISTORIA general de México, 2 volúmenes, México, Colegio de México, 1987.

HOBSBAWM, Eric, Historia del Siglo XX, Barcelona, Crítica, 2003.

HUERTA, Elena El círculo que se cierra, México, Universidad Autónoma de Coahuila, 1990.

KATZMAN, Israel, La arquitectura mexicana en el siglo XIX, México, UNAM, 1973.

MARTINEZ Toriz, María del Carmen, La utopía y la realidad en "La Marcha de la Humanidad" (Poliforum-Siqueiros), México, Tesis inédita de Licenciatura, ENEP- Acatlán, 1996.

MÉNDEZ Plancarte, Gabriel, Humanistas del siglo XVIII, México, UNAM, 1979.

MONSIVAIS, Carlos, "Sobre monumentos cívicos y sus espectadores", en Monumentos Mexicanos, México, CONACULTA- Grijalbo, 1992.

MORENO, Daniel, Derecho Constitucional Mexicano, México, Editorial Pax-México, 1981.

MORRIS, William, "Arte y Socialismo" en Arte y Sociedad Industrial, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.

MOSQUERA, Gerardo, "Historia del Arte y Culturas", en Discursos sobre el Arte, México, UNAM-IIE, 1995.

NÁJERA Castrejón, Francisco, Gral. Jesús H. Salgado, Indómito Luchador, Taxco, Fotopress Editores, 1997.

NELKEN, Margarita, El expresionismo mexicano, México, INBA-SEP, 1964.

OLES, James, "El discurso antifascista en los murales mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish (1934-1935) y de Isamu Noguchi (1935-1936)", en Arte y Violencia, México, UNAM-IIE, 1995.

OROZCO, José Clemente, Autobiografía, México, Ediciones occidente, 1945.

PANOFSKY, Erwin, Estudios sobre Iconología, Madrid, Alianza, 1972.

PAVÍA Miller, Teresa El edificio del museo regional de Guerrero: su historia, arquitectura y pinturas murales, México, tesis de licenciatura, UIA, 1992.

PENDEVILLE, Brendan, El realismo en la pintura del siglo XX, Barcelona, Ediciones Destino, 2000.

PÉREZ Monfort, Ricardo, Hispanismo y Falange, "sueños Imperiales de la derecha española", México, FCE, 1992.

QUIN, Michael, And We are Millions!, Hollywood, John Reed Club, 1933.

RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, "Las artes visuales en México, 1910-1985" en México 75 años de Revolución tomo IV Educación, cultura y comunicación 1, México, FCE, 1988.

RODRÍGUEZ, Antonio, Historia de la pintura mural en México, el hombre en llamas, Alemania, Thames and Hudson Londres, 1967.

RUSKIN, John, "El artista y el hombre de ciencia" en Fragmentos escogidos, México, EOSA Colección Ideas, 1985.

SÁNCHEZ, Consuelo, Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía, México, Siglo XXI, 1999.

SIERRA, Justo, Juárez su obra y su tiempo, Barcelona, Ballestrà, 1905.

SUÁREZ, Orlando Inventario de Muralismo Mexicano, México, UNAM, 1972.

SELZ, Peter La pintura expresionista alemana, España, Alianza editorial, 1989.

TALLER de Gráfica Popular (libro negro), Editor Hannes Meyer, Colaboradores: Kay B. Adams, Elena Torres, Biografías: Lena Bergner, Olivia Peralta, M.D. de Berdecio, México D.F, "La estampa Mexicana", 1949.

TERRERO/REGLÁ, Historia de España, España, Optima, 2002.

TIBOL, Raquel, Los murales de Siqueiros, México, INBA-Américo arte editores, 1998.

TIBOL, Raquel, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, México, FCE., 1974.

TIBOL, Raquel, Palabras de Siqueiros, México, FCE, 1996.

TOVAR de Teresa, Guillermo, "Luis Arenal Bastar" en Repertorio de Artistas en México, Vol.1, "Artes

plásticas y decorativas”, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, “Los primeros tropiezos” en Historia General de México vol.II, México, Colegio de México, 1981.

VILLEGAS Torres, Fabiola Martha, El artista Alberto Beltrán, México Tesis inédita de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

VILLORO, Luis, “La revolución de Independencia” en Historia General de México, México, Colegio de México, 2000.

WARE/BEATTY, Diccionario manual ilustrado de arquitectura, México, G.Gili, 2001.

WILDE, Oscar, “El arte y el artesano” en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1949.

ZABLUDOVSKY, Gina, Teoría sociológica y modernidad, México, UNAM y Plaza y Valdes Editores, 1998.

ZAHN, Peter von, “La afanosa búsqueda de descanso” en Los Estados Unidos, México, Biblioteca Universal de Time-Life, 1971.

Entrevistas:

ACEVES Navarro, Gilberto, Entrevista con Gilberto Aceves Navarro, entrevista grabada y transcrita por Carmen Martínez Toriz, México 8 de mayo de 2003.

ARENAL, Julie, Entrevista con Julie Arenal, entrevista grabada y transcrita por Carmen Martínez Toriz, México 4 de abril de 2003.

CASTRO, Graciela, Entrevista con Graciela Castro, entrevista grabada y transcrita por Carmen Martínez Toriz, México 5 de abril de 2003.

MONROY, Guillermo, Entrevista con Guillermo Monroy, entrevista grabada por Carmen Martínez Toriz, México 3 de junio de 2003.

Páginas web:

Sala de Arte Público Siqueiros:

www.siqueiros.inba.gob.mx