



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**JOSEP RENAU, ARTISTA POLÍTICO EN MÉXICO (1939-1958):
DE *RETRATO DE LA BURGUESÍA* A *THE AMERICAN WAY OF LIFE***

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:
LAURA PAOLA URIBE SOLÓRZANO**

**TUTOR PRINCIPAL
ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**TUTORES
DR. JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
DR. MIGUEL CABAÑAS BRAVO
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
DRA. MARÍA ANDREA GIOVINE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS
DRA. YANNA HADATTY
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

<i>Introducción</i>	6
I. Josep Renau: militancia antes del exilio (1931-1939).....	26
Contactos de Josep Renau con artistas mexicanos y españoles en el periodo de guerra	42
Imágenes capítulo I	I-V

PARTE I

Josep Renau muralista: México y Alemania

II. Incursión en el muralismo mexicano y la colaboración con Siqueiros (1939-1941)	51
Primera colaboración contra el fascismo: el <i>Retrato de la burguesía</i>	51
<i>Retrato de la burguesía</i> frente al montaje cinematográfico	65
Proyecto mural inconcluso:	
<i>La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo</i>	75
Imágenes capítulo II	VI-XII
III. Josep Renau: muralista en México y Alemania (1945-1982)	85
Renau, muralista en México: <i>España hacia América</i>	85
España hacia América y los nacionalismos	97
Renau muralista en la República Democrática Alemana	110
Imágenes capítulo III	XIII-XIX

PARTE II

Josep Renau Gráfica y diseño político en México

IV. Diseño, cartelismo e ilustración en México (1939-1946).....	128
Primeros diseños en México	128
Revistas ilustradas y fotomontaje en México	132
Diseños de carteles en México	143
Renau y la participación en las revistas obreras mexicanas. <i>LUX: La revista de los trabajadores</i>	155
La colaboración en la revista <i>Futuro</i>	165
Imágenes capítulo IV	XX-XXVII

V. Gráfica y revistas del exilio en México (1940-1958)	194
Josep Renau y las revistas del Partido Comunista Español en el exilio	194
Los primeros años en la Ciudad de México y la colaboración en las revistas del PCE	200
La colaboración en <i>Las Españas</i>	209
Renau en las revistas del PCE en la década de 1950:	
<i>Nuestro Tiempo, España Popular y España y la Paz</i>	213
<i>España Popular</i> y el contexto antifranquista	226
Renau en el movimiento español por la paz	240
<i>The American Way of Life</i> : última obra política en México	252
Imágenes capítulo V	XXVIII-XXXVI
<i>Conclusiones</i>	260
Apéndice 1. Comentario de Josep Renau sobre del libro de Siqueiros publicado por Raquel Tibol.....	276
Apéndice 2. Entrevista de Luis Romero a Josep Renau	279
Bibliografía.....	283
Anexo 1:	
Índice de las portadas de Josep Renau en revistas obreras mexicanas	XXXVII-XLIII
Anexo 2:	
Índice de las portadas de Josep Renau para la Universidad Obrera de México	XLIV-LI
Anexo 3: <i>The American Way of Life</i>	LII-XLIII

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi director de tesis Álvaro Vázquez Mantecón, por sus consejos y apoyo durante todos estos años de formación profesional. A José Antonio Rodríguez y Miguel Cabañas Bravo que me acompañaron y guiaron a lo largo de este proceso, las conversaciones, sus comentarios y críticas fueron importantes para finalizar esta tesis. Agradezco el apoyo de María Andrea Giovine y Yanna Hadatty por su disposición, consejos y retroalimentación que fue fundamental para el desarrollo de la investigación.

A Carlos Renau por todas las conversaciones y ayuda para que llegara a buen puerto esta investigación. A Emili Payá y Marta Hofmann por compartir su experiencia, conocimiento y amistad.

Agradezco al Posgrado en Historia del Arte: Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo. A los Coordinadores Deborah Dorotinsky y Erick Velásquez, por el apoyo para realizar la estancia de investigación en Madrid, Valencia y Berlín. A mis maestros Laura González y Renato González Mello. Agradezco especialmente al Seminario de Investigación Permanente sobre Revistas de América Latina Espiral por su interlocución y comentarios que enriquecieron el desarrollo del texto.

Gracias a Mónica Montes por compartir su conocimiento sobre el archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros y contar siempre con su apoyo. Gracias a todas las personas que me ayudaron en bibliotecas y archivos: Juventina Herrera, Eloísa García, Irene Bonilla, Javier Arias, Laura Cervantes, Érika García, Martha García y Enrique Gutiérrez Alonso.

Gracias a mis amigas que siempre estuvieron conmigo en los buenos y malos momentos de este largo proceso: Claudia Curiel, Gabriela Álvarez, Elva Peniche Monfort. A mis compañeros y colegas por las discusiones, largas pláticas e intercambio de conocimiento: Natalia de la Rosa, Omar Olivares, Rosalía Romero, Carmen Gaitán.

Gracias a mi familia por estar siempre conmigo: Laura Solórzano, Jorge Uribe, Alejandra Mosig, Alejandro y Alberto Uribe.

Introducción

Josep Renau (Valencia 1907-Berlín 1982) perteneció al grupo de artistas españoles de vanguardia de la década de 1930 que se involucró en la militancia comunista. Para este grupo la función del arte debía ser política y social: el arte transforma la vida y concientiza. Desde 1929 Renau tuvo contacto con ideas marxistas relacionadas con el arte y su función sociopolítica. En diferentes ocasiones expresó la influencia de los planteamientos estéticos que Plejánov publicó sobre la relación entre arte y sociedad:¹ el arte debe de estar ligado a las clases sociales y ser consciente del contexto histórico. Asimismo, las expresiones estéticas progresistas deben ser una vía para manifestaciones ideológicas.² Como consecuencia de estas ideas, en 1931 Renau se unió al Partido Comunista Español (PCE) e inició su activismo político-cultural. Fundó, junto con otros artistas de la vanguardia española, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) con el objetivo de renovar la cultura y utilizarla como medio para luchar en contra del inminente ascenso del fascismo en Europa.³ Toda su producción artística durante la Segunda República y la Guerra Civil española siguió estos ideales.

Tras la derrota de la República Española, Renau arribó a México formando parte de una generación de artistas españoles ya consolidados.⁴ En España era considerado un artista vanguardista cercano a la estética marxista y a las vanguardias históricas. Influenciado por el constructivismo ruso, el dadá berlinés y el fotomontaje político de John Heartfield, fue precursor del fotomontaje político, practicó el muralismo, publicó un

¹ Gueorgi Plejánov, *Arte y vida social* (Barcelona: Fontamara, 1974).

² Stefan Morawski, *Reflexiones sobre estética marxista* (México: Era, 1977), 116-150.

³ Jaime Brihuega, *La vanguardia y la República* (Madrid: Cátedra, 1982).

⁴ Otros artistas que llegaron a México como parte de esta generación fueron Manuela Ballester, Antonio Ballester, José Bardasano, José Bartolí, Felix Candela, Enrique Climent, Gabriel García Maroto, Elvira Gascón, Ramón Gaya, José y Kati Horna, José Moreno Villa, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto y Remedios Varo. Miguel Cabañas Bravo, "De la alambrada a la mexicanidad. Andanzas y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas", en *Después de la alambrada el arte español en el exilio, 1939-1960*, ed. de Jaime Brihuega (Madrid: Universidad de Zaragoza/SECC, 2009), 59.

sinnúmero de revistas —algunas fundadas por él mismo y en otras participó como diseñador, ilustrador, teórico y crítico— y fue un cartelista sobresaliente.

El contexto político y cultural de los primeros años de Renau en México permitió la estancia y desenvolvimiento de grupos extranjeros con tendencias de izquierda. Asociaciones y organismos internacionales generaron alianzas con políticos e intelectuales mexicanos y extranjeros. Éste es el caso, por ejemplo, de la Asociación de Amigos de la URSS o la Liga Pro Cultura Alemana o las actividades del PCE en el exilio o la integración de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) en las instalaciones de la Confederación del Trabajo Mexicano. Como se analizará, este ambiente favoreció a Renau para continuar su activismo y actividad artística.

Si bien durante el sexenio de Lázaro Cárdenas movimientos artísticos como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), el Taller de Gráfica Popular (TGP) o el muralismo mexicano vivieron un momento de esplendor combativo en favor de la lucha obrera internacional y en contra del nazismo y el capitalismo, en el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) las expresiones artísticas de izquierda se fueron matizando poco a poco, abandonando los principios sociales del periodo anterior.⁵ Ávila Camacho, el llamado “presidente caballero”, se declaró anticomunista desde el inicio de su sexenio, así lo expresó en una entrevista con José C. Valadés:

¿Dice usted comunista? No, los comunistas no colaborarán en mi gobierno. Los comunistas por sí mismos y por la fuerte corriente nacional contraria a ellos, tendrán que irse diluyendo. Las ideas comunistas no han encajado, no pueden encajar en México. Nuestro país es un país de libertades; el pueblo ama profundamente la libertad, quiere sus propias doctrinas.⁶

A pesar de que el gobierno de Ávila Camacho no tuvo el carácter progresista del gobierno de Cárdenas, permitió que las diferentes voces políticas, sobre todo extranjeras, continuaran con sus propias agendas, mientras no se inmiscuyeran en asuntos nacionales. Por eso es que las diferentes facciones políticas de los exiliados republicanos continuaron con las vías de expresión en contra del gobierno golpista de Franco. Los organismos

⁵ Francisco Reyes Palma, “50 años de artes plásticas y política en México”, *Plural*, n.º 200 (mayo 1988): 34-36.

⁶ Entrevista de Ávila Camacho con José C. Valadés, *apud*. Carlos Monsiváis, “Sociedad y Cultura”, en *Entre la guerra y la estabilidad política: el México de los 40*, ed. de Rafael Loyola Díaz (México: Grijalbo/Conaculta, 1990), 259.

políticos, las publicaciones en el exilio y los eventos antifascistas muestran la configuración de redes políticas e intelectuales de los años de asilo de los republicanos españoles en México.

Hipótesis y objeto de estudio

La hipótesis que guía esta investigación afirma que Josep Renau, a pesar de encontrarse en el exilio en México, nunca abandonó la idea de producir arte políticamente comprometido.⁷ Esta producción la llevó a cabo a través del muralismo, la gráfica y la escritura de textos teóricos y críticos. En este sentido, se intentará demostrar que Renau fue, de los artistas exiliados, el que más acercamiento tuvo al movimiento muralista mexicano, por ser el arte que emanó de la Revolución Mexicana y por los ideales políticos y sociales que él perseguía.⁸ Además, se procurará demostrar que la producción de gráfica política y textos teóricos en estos años fue en gran medida efecto de la militancia en el Partido Comunista Español (PCE) en el exilio, la cual se concentró en los temas de la lucha contra el fascismo español e internacional, integrando el discurso contra el imperialismo norteamericano.

El objetivo consiste en contextualizar los paradigmas estéticos, políticos y sociales en los que emergió la obra del artista valenciano. La coyuntura histórica de los conflictos bélicos internacionales del siglo XX como la Guerra Civil española, la lucha contra el fascismo, la segunda Guerra Mundial, el ánimo del nacionalismo posrevolucionario mexicano y la Guerra Fría son los hitos clave que enmarcaron los retos de la producción de Renau del arte políticamente comprometido y con función social durante sus años de asilo en México.

El corpus visual a estudiar está basado en una selección de obras que permiten indagar sobre la relación entre arte y política en la obra que Renau produjo durante casi

⁷ Dolores Pla señala que, aunque el exilio español de 1939 no es considerado como un exilio intelectual, llegaron a México muchos escritores, artistas, filósofos con una carrera consolidada en España. En el país que los acogía tuvieron que realizar trabajos que quizá nunca hubieran realizado en España, como parte de su proceso de adaptación en su nueva vida en el exilio. Dolores Pla Brugat y Álvaro Vázquez Mantecón, *El exilio español en la Ciudad de México* (México: Turner, 2011), 23.

⁸ Miguel Prieto, Gabriel García Maroto, Gabriel García Narezo, José Vela Zanetti y Elvira Gascón son otros artistas exiliados que produjeron murales en México. Véase Mauricio César Ramírez Sánchez, "El muralismo mexicano y los artistas del exilio español". *Crónica. El muralismo producto de la Revolución Mexicana en América*, n° 14 (2010): 61-72.

dos décadas de asilo: la colaboración en el mural *Retrato de la burguesía* (1939-1940), el proyecto para el mural *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* (1941) en el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) y el mural de Cuernavaca, *España hacia América* (1946-1950); el trabajo de diseño y fotomontaje para las revistas obreras *LUX*, *Futuro* y los carteles para instituciones mexicanas; la colaboración gráfica en las revistas del exilio del PCE en México *España popular* (1939-1973), *Nuestra Bandera* (1937-1992), *Nuestro Tiempo* (1949-1953), *España y la paz* (1951-1953) y los carteles para el movimiento antifranquista; el diseño de portadas de libros, carteles para conmemoraciones o eventos políticos internacionales y los primeros fotomontajes que realizó en México de la serie *The American Way of Life* entre 1949 y 1958.

Se pueden identificar dos periodos del artista durante su exilio en México: el primero, que va de 1939 a 1945, y el segundo, que va de 1946 a 1958. En el primer periodo, Renau se involucró en el muralismo mexicano colaborando con David Alfaro Siqueiros. Estableció relaciones laborales con organizaciones sindicales mexicanas que se ocuparon de las luchas antifascistas y del antiimperialismo internacional,⁹ asimismo, compartió con éstos las ideas de producir arte en equipo, para las masas, arte público, realista y revolucionario —tanto en la técnica como en el tema—. En los primeros años tras su llegada a México, tuvo vínculo con algunos miembros del Comité Central del SME y con el académico y líder sindical Vicente Lombardo Toledano. Eso significó la vinculación con organizaciones y personajes de la vida nacional con ideas comunistas a favor de la lucha obrera internacional. A los pocos meses luego de su llegada, participó en exposiciones y publicaciones creadas por artistas e intelectuales exiliados: para la revista del exilio *Romance* tomó una serie fotográfica sobre el mercado de la Merced¹⁰ y participó en la primera exposición de artistas exiliados en México.¹¹ También retomó la colaboración en las publicaciones del PCE que se publicaron en la Ciudad de México, *España Popular* y *Nuestra Bandera*, y realizó gráfica para eventos activistas a favor de la República y en contra del franquismo.

⁹ Los principales organismos e instituciones mexicanas que apoyaron la lucha de la República española fueron la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), el Partido Comunista Mexicano (PCM), el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y la Confederación de Trabajadores de América Latina (CTAL), estas dos últimas representadas por Vicente Lombardo Toledano.

¹⁰ Anónimo. “Un Versalles de *Quatre sous*. El mercado de La Merced”, en *Romance* (febrero 1940): 23.

¹¹ Cabañas Bravo, “De la alabrada a la mexicanidad...”, 69.

En este primer periodo, durante la Segunda Guerra Mundial, Renau produjo gráfica y fotomontajes críticos en contra del fascismo y del imperialismo europeo y tocó algunos temas sociales de la vida mexicana. Continuó produciendo un arte realista basado en la cultura visual de las revistas ilustradas que publicaban noticias e imágenes de la lucha antifascista y anticomunista. Estaba involucrado y pendiente de la situación de Europa en guerra.

El segundo periodo de Renau en México se ubica en el contexto del fin de la Segunda Guerra Mundial, durante el preludio y consolidación de la Guerra Fría. En este momento, la participación de Renau con organizaciones y personajes de la política de izquierda mexicana fue mínima, más bien se volcó a la llamada “cuestión española”.¹² Los primeros años de esta etapa, de 1946 a 1950, se dedicó casi por completo a desarrollar su primer proyecto mural en solitario, *España hacia América*, y escribió una serie de textos sobre crítica al arte abstracto y en defensa del arte realista.¹³ Para la comunidad de artistas exiliados estos años fueron difíciles porque la esperanza de derrocar al gobierno golpista de Franco se desvaneció, ante la aceptación de este gobierno en la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1955. En 1950, Renau retomó el fotomontaje político, dando inicio a uno de los proyectos más importantes en el desarrollo de fotomontajes críticos, donde se ocupó de atacar al imperialismo norteamericano con la producción de *The American Way of Life*. Ese año cobró fuerza su participación en el PCE, la cual se vio reflejada en su colaboración en las publicaciones *Nuestro Tiempo* (1949-1953), *España Popular* (1940-1972) y *España y la paz* (1951-1955), donde produjo fotomontajes y

¹² La cuestión española es conocida como el periodo en el que comenzaron las negociaciones y propuestas internacionales sobre la posibilidad de derrocar al gobierno golpista de Franco e instaurar al gobierno de la Segunda República española una vez terminada la segunda Guerra Mundial. En la Conferencia de San Francisco, de 1945, la delegación mexicana y la australiana propusieron no reconocer al gobierno de Franco ante las Naciones Unidas. En la Conferencia de Potsdam, también se discutió sobre cómo proceder ante el gobierno de Franco, las potencias Aliadas no apoyaron el ingreso de este gobierno a la ONU. En 1946, la ONU adoptó la resolución del 39 que excluía al gobierno de Franco del organismo internacional. Para 1950, los Estados Unidos cambiaron de postura ante el gobierno español, por lo que apoyaron la revocación de la resolución del 39. En 1951 se permitió la integración del gobierno franquista a la Food and Agriculture Organization (FAO) y a la Organización Mundial de la Salud (OMS). Finalmente, en 1955, España ingresó oficialmente a la ONU, con este acontecimiento finalizó la llamada “cuestión española”. Cf. Pla Brugat y Vázquez Mantecón, *El exilio español...*; Maricarmen Serra Puche, José Francisco Mejía Flores y Carlos Sola Ayape, eds. *1945, entre la euforia y la esperanza: el México posrevolucionario y el exilio republicano español* (México: UNAM/FCE, 2014), 15-23.

¹³ Josep Renau, “Abstracción y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas. I”, *Nuestro tiempo. Revista de cultura*, n.º 1 (jul. 1949), 35-42; “Abstracción y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas: La crisis ideológica en el arte de nuestros días. II”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, n.º 4/5 (sep. 1950): 25-36.

gráfica en contra del imperialismo norteamericano –que atacaba al territorio español mediante negociaciones para instalar bases militares– y a favor del estalinismo soviético. Destaca la producción de grabados como medio de expresión y activismo político, ligado a la tradición realista española y al colectivo mexicano del Taller de la Gráfica Popular (TGP).

Durante el periodo mexicano, Renau no renunció a su labor de teórico y crítico de arte bajo ideas marxistas; en la primera etapa publicó acerca de temas relacionados con arte español; en la segunda etapa produjo textos mucho más críticos hacia las tendencias abstractas del arte de la década de 1950, principalmente la estadounidense, y se posicionó en contra de las acciones artísticas y culturales del franquismo. Su primer trabajo teórico lo publicó en la segunda entrega de la revista del exilio *España Peregrina* con el título “Reflexiones sobre la crisis ideológica en el arte”.¹⁴ La mayoría de sus textos se publicaron en revistas del exilio, muy pocos aparecieron en revistas mexicanas. Además, realizó intervenciones públicas en nombre del PCE y como miembro del Confederación Española de la Paz. Sus últimos textos teóricos estuvieron dedicados a criticar las Bienales Hispanoamericanas convocadas por el franquismo bajo el título general “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales”.¹⁵

Estado de la cuestión

La obra de Josep Renau se ha estudiado con base en los distintos periodos en los que vivió en España (1907-1938), en México (1939-1958) y en Alemania (1959-1982). Sobre el periodo español se encuentra el catálogo de la exposición que curó Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau. Arte y Propaganda de Guerra*, que se presentó en la ciudad de

¹⁴ Josep Renau, “Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte”, *España Peregrina*, n.º 2 (1940): 70.

¹⁵ Juan Romani (seudónimo de Renau), “Panorama de la pintura española contemporánea. esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Primera parte: Las Bienales desde fuera”, *Boletín de información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 1 (1956): 23-32; “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Segunda parte: Las Bienales desde dentro”, *Boletín de información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 2 (1956): 27-32; “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Primera parte: Las Bienales desde dentro (continuación)”, *Boletín de información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 3-4, (1957): 51-60.

Salamanca en 2007.¹⁶ En este trabajo, realizó una investigación exhaustiva a través de los archivos estatales españoles, sobre la labor artística de propaganda comunista y las acciones de salvaguarda del tesoro artístico que efectuó el valenciano en la Segunda República y durante la Guerra Civil española hasta su exilio en México. Cabañas también ha escrito varios textos panorámicos sobre la vida y obra de Renau.¹⁷ Asimismo, sobre el periodo español existe la reciente investigación de Carl-Henrik Bjerström, *Josep Renau and the politics of culture in Republican Spain 1931-1939. Re-Imagining the nation*.¹⁸ Bjerström indaga sobre la labor de Renau como artista con compromiso político durante los primeros años en el PCE en Valencia y durante su gestión como Director General de Bellas Artes. Desvela las técnicas estéticas y retóricas que utilizó para establecer la función política y social de su producción visual.

Sobre el periodo alemán de Renau, se encuentra la investigación doctoral del historiador del arte Oliver Sukrow, quien se detiene a analizar los procesos de trabajo en la producción mural de Renau en las ciudades de Erfurt y Halle, y su relación con el muralismo mexicano. La investigación de Sukrow ha tenido salida en artículos especializados: “El muralismo de Josep Renau en la República Democrática Alemana de los años 60 y 70”, “Cómo se pinta un mural. David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del muralismo en la RDA” y “Josep Renau’s *Futuro Trabajador del Comunismo* An Emblematic Work of the Era of the Scientific-Technical Revolution in the German Democratic Republic”.¹⁹

¹⁶ Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2007). El 2007 fue un año importante para la recuperación de la figura de Renau en el desarrollo del arte español a propósito de la celebración del centenario de su nacimiento. En este sentido, también es fundamental señalar la exposición retrospectiva que organizó Jaime Brihuera en la Universidad de Valencia *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura*. Un antecedente importante a estas celebraciones fue la exposición organizada en 2006, por el crítico de arte Manuel García, en el Instituto Cervantes: *Josep Renau Fotomontador*.

¹⁷ Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau*, (Zaragoza: Aneto Publicaciones, S.L., 2011). (“Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida”, en *Culture & History Digital Journal* 2, n.º 2 (2013). <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023>

¹⁸ Carl-Henrik Bjerström, *Josep Renau and the politics of culture in Republican Spain 1931-1939. Re-Imagining the nation* (Gran Bretaña: Sussex Academic Press, 2016).

¹⁹ Oliver Sukrow, “El Muralismo de Josep Renau en la República Democrática Alemana de los años 60 y 70”, *Revista Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, n.º 69 (2017), 117-125; “Cómo se pinta un mural. David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del muralismo mexicano”, en *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*, ed. de Blanca Gutiérrez Galindo (México: IIE, UNAM, 2017), 81-102; “Josep Renau’s. *Futuro Trabajador del Comunismo* An Emblematic Work of the Era of the Scientific-Technical Revolution in the German Democratic Republic”, *Arara* n.º 11 (2013). https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_11/sukrow.pdf

Los estudios sobre la obra de Renau en el periodo mexicano se concentran en artículos o fragmentos de libros. El primer artículo acerca de Renau durante el periodo mexicano fue escrito por Manuel García, se titula “Trayectoria mexicana de Josep Renau (1939-1958)” y fue publicado en la revista valenciana *Batlia* en 1986. Es un acercamiento general a la trayectoria artística de estos años. Otra fuente importante sobre el periodo mexicano es la tesis doctoral del historiador del arte valenciano Albert Forment.²⁰ En este trabajo dedica dos capítulos al periodo mexicano de Renau, uno sobre su labor en el muralismo mexicano y otro sobre su trabajo como diseñador, cartelista e ilustrador. En estos capítulos analiza el material del archivo que fue depositado por la Fundación Josep Renau en el Instituto Valenciano de Arte Moderno y presenta las entrevistas que realizó a la familia del valenciano: a su esposa, Manuela Ballester, y a sus hijos, Ruy y Teresa Renau. Además, Forment publica el catálogo razonado de la obra de Renau donde hace un recorrido cronológico sobre su estancia en México, deteniéndose en algunas características formales de la pintura mural y el diseño de carteles tanto publicitarios como políticos; también incluye gran parte de la obra que realizó en estos años. Fernando Bellón, en la biografía *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, dedica la tercera parte del libro a la etapa mexicana. En ésta el autor recoge algunos testimonios sobre el trabajo que realizó Renau en México.²¹

En 2007 Jaime Brihuega curó la exposición retrospectiva *Josep Renau (1907-1982): Compromiso y Cultura*, que se presentó en España y en México. En ésta se llevó a cabo un gran trabajo de investigación y se mostró obra nunca antes vista. En el artículo que abre el catálogo, “Renau de Nuevo”, Brihuega recalca el compromiso político y social del artista posicionándolo como un modelo atípico dentro del arte contemporáneo: “su perfil intelectual y artístico comenzó a convertirse en paradigma de un compromiso político que, desde una praxis real incrustada en nuestra historia, transmigraba en el presente para encaminarlo hacia el porvenir”.²²

²⁰ Albert Forment, “Vanguardia artística y compromiso político: vida y obra de Josep Renau” (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1995). Esta tesis fue dirigida por Inmaculada Aguilar Civera; revisé un borrador de esta investigación en el archivo de Carlos Renau.

²¹ Manuel García, “Trayectoria mexicana de Josep Renau (1939-1959)”, *Batlia* 5 (1986): 65-75; Albert Forment, “El exilio mexicano (1939-1958)”, en *Josep Renau catálogo razonado* (Valencia: IVAM, 2004), 82-150; Fernando Bellón Pérez *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2008), 283-330.

²² Jaime Brihuega, “Renau de nuevo”, en *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura*, ed. de Jaime Brihuega y Norberto Piqueras (Valencia: SECC/Universitat de València, 2007), 24.

Para la exhibición en México se publicó un catálogo específicamente dedicado al periodo mexicano: *Josep Renau (1907-1982) compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*. En este catálogo Brihuega escribió el artículo “Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957)”, en el que de manera panorámica hace un recorrido de lo que fueron estos años en la vida y obra del artista. El autor señala que a pesar de que Renau tuvo que trabajar en el diseño publicitario y produjo obra de caballete como un acto personal, no abandonó el compromiso social y político en su producción visual:

Renau quiso seguir comprometido dialécticamente en lo personal y en lo profesional con la realidad histórica circundante; insertar su trabajo en un trasfondo ideológico denso palpable en las formas y en los argumentos temáticos y, sobre todo, asociado a sus significados profundos y dotarlo además de una capacidad de proyección pública eficaz y tangible.²³

En el artículo, Brihuega se detiene en el mural que pintó Renau para el hotel Casino de La Selva, *España hacia América*, asimismo, presenta los bocetos de otro mural que el valenciano no logró pintar para este proyecto. Es importante señalar que todas las revisiones sobre Renau en el periodo mexicano han sido elaboradas por investigadores españoles, con excepción de la aportación de César Sánchez y Carlos Renau. En este mismo catálogo Sánchez presenta el artículo: “*Retrato de la burguesía. Un mural colectivo*” en el cual revisa cómo fue la colaboración entre Siqueiros y Renau en el mural del SME.²⁴ Además de analizar el mural del SME, el autor también hace un acercamiento al proyecto mural que Renau realizó para el vestíbulo del mismo sindicato *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, relacionando el mural con las fotos que el valenciano tomó para el mural *Retrato de la burguesía*. Por su parte, Carlos Renau realizó un catálogo muy completo sobre la producción de carteles para el cine de oro mexicano. El libro contiene fragmentos del diario de Manolita Ballester en donde relata episodios importantes de su estancia en México.²⁵

²³ Jaime Brihuega, “Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957)”, en *Josep Renau 1907-1982. Compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*, ed. por Jaime Brihuega (Valencia: SEACEX/SECC, 2009), 21.

²⁴ César Sánchez, “Retrato de la burguesía, un mural colectivo”, en *Josep Renau 1907-1982. Zum sobre el periodo mexicano*, 43-59.

²⁵ Carlos Renau, comp., *Josep Renau Carteles de cine mexicano* (México: Conaculta/Filmoteca de la UNAM, 2014).

Sobre el fotomontaje como estrategia de producción de imágenes políticas en el trabajo de Renau, encontramos los acercamientos de Joan Fontcuberta *Josep Renau Fotomontador*,²⁶ Alfonso Morales y Armando Bartra en el catálogo de la exposición *Iconofagia*²⁷ y de Laura González en el artículo “Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México” en el catálogo de la exposición *Territorios en dialogo, 1930-1945: entre los realismos y lo surreal, México, España y Argentina*.²⁸ De igual modo, José Antonio Rodríguez presenta un panorama sobre los fotomontadores de línea política entre las décadas de 1930 y 1940 en el artículo “El fotomontaje en México: Una actitud sociopolítica”, en el que resalta la labor de Renau en esta técnica.²⁹

Estos trabajos significan una gran aportación para el estudio de la vida y obra de Josep Renau en México. Sin embargo, la presente investigación amplía cuestiones relacionadas con la contribución y la influencia del muralismo mexicano en la trayectoria de Renau como pintor. Además, indaga de manera más profunda sobre la participación de Renau en las publicaciones y en los medios para instituciones y personajes de la política mexicana, y rescata la actividad que tuvo en el PCE y en la gráfica política a través de las publicaciones hemerográficas del Partido. Por ejemplo, no existe un estudio sobre la intervención de Renau en el periódico *España Popular*, tema que se aborda en el capítulo cinco.³⁰

Objetivos

Como se mencionó al inicio, los objetivos principales que atraviesan la investigación consisten en mostrar que, de los artistas exiliados españoles, Renau fue el que más acercamiento tuvo al movimiento muralista mexicano por la afinidad a su idea de un arte políticamente comprometido. Por otro lado, demostrar que su producción de gráfica política en estos años fue en gran medida consecuencia de la militancia en el PCE en

²⁶ Joan Fontcuberta, “Josep Renau fotomontador”, en *Josep Renau: Fotomontador*, ed. de Pablo Ortiz Monasterio (México: FCE, 1985), 5-15.

²⁷ Alfonso Morales, *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo xx* (Madrid: Turner, 2005).

²⁸ Pineiro, Liliana et. al., *Territorio de diálogo, 1930-1945: entre los realismos y lo surreal, México, España y Argentina* (Buenos Aires: Mundo Nuevo, 2006).

²⁹ José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje una actitud sociopolítica”, *Antropología*, n.º 71 (2003), 3-12.

³⁰ Manuel García menciona que Renau colaboró en *España y la Paz*, pero no de qué forma ni qué años, etc. Véase Manuel García, “Trayectoria mexicana de Josep Renau (1939-1959)”, *Batlia* 5 (1986): 65-75.

México, la cual se concentró en activar la lucha contra el fascismo y el imperialismo. Para lograr lo anterior se plantearon los siguientes objetivos secundarios que contribuyen a articular el análisis y la reflexión:

- Enmarcar el contexto, las teorías, técnicas y procesos que Renau desarrolló en su obra política antes del exilio y que después adaptó en su producción artística en México. La influencia de las vanguardias del siglo XX: el constructivismo, el dadaísmo, el fotomontaje político de Heartfield cumplieron un papel importante en la consolidación de sus prácticas artísticas.
- Reconstruir la relación que tuvo con un grupo de artistas militantes mexicanos antes de su llegada a México, cuestión que le permitió integrarse a los círculos artísticos y culturales de izquierda a su arribo al país de asilo.
- Explicar la colaboración y trayectoria de Renau en el muralismo mexicano. Asimismo, entender el diálogo que entabló con los llamados “tres grandes” y mostrar cómo influyó esta etapa sobre la producción de murales en las décadas de los 60 y 70 en la RDA.
- Describir el ambiente artístico mexicano al que arribó Renau en la década de los cuarenta y sus transformaciones hasta finales de la década de los cincuenta. El trabajo artístico de Renau convivió con la vanguardia fotográfica y del diseño que se encontraba en ese momento en México.
- Trazar cómo las publicaciones periódicas de corte político, obrerista y del exilio español –principalmente las editadas por el PCE–, fueron el espacio principal de exhibición de la producción gráfica de Renau. Esto permite también situar las redes de intelectuales, artistas y políticos tanto mexicanos como españoles con los que tuvo contacto a través de estos medios.
- Exponer la manera en que Renau adaptó las técnicas, procesos y teorías desarrollados en su etapa española a la producción de ilustraciones y carteles en el contexto mexicano.
- Explicar cómo los conceptos de archivo, reciclaje, interdisciplina y cultura visual funcionan como plataforma formal en la producción de gráfica y fotomontajes. Su innovador método de trabajo estuvo basado en su archivo visual, que alimentó con fotografías tomadas de revistas y otros medios impresos. Esta práctica lo

acercó a la utilización de íconos propios de la cultura visual de su tiempo.³¹ Además, concibió un arte interdisciplinario donde tomó en cuenta teorías, materiales, técnicas y procesos del diseño, del cine, de la fotografía, de la pintura y del dibujo. Asimismo, la gráfica y fotomontajes que produjo mezclan géneros icónicos tomando elementos de la publicidad, del cine, el fotoperiodismo y el cómic.³²

- Definir el pensamiento de Renau sobre la función y lo que debería ser el arte a través del análisis de los textos teóricos y críticos sobre arte e ideas políticas que escribió en los años de exilio.
- Exponer la importancia del fotomontaje como expresión de crítica, activismo y lucha política. En lo formal, las vanguardias cinematográficas rusas —Vertov o Eisenstein— y el concepto de fotomontaje marcaron la manera de pensar el espacio de construcción visual y la narrativa.
- Analizar los temas que trató en los murales, carteles, ilustraciones y fotomontajes relacionados con el contexto político y cultural en el periodo mexicano.

Metodología y marco teórico

Para trabajar la relación entre arte y política en la trayectoria artística de Josep Renau se hace un acercamiento a los estudios de varios historiadores del arte especialistas en el artista: Valeriano Bozal, Miguel Cabañas, Jaime Brihuera, Albert Forment y Manuel García. Valeriano Bozal escribió uno de los primeros artículos sobre la relación entre la obra de Renau y su compromiso político en el artículo “Josep Renau hoy, arte y política” publicado en el catálogo de la primera muestra individual de Renau en España en 1978.³³ Miguel Cabañas ha realizado investigaciones profundas sobre la trayectoria de Renau

³¹ Nicholas Mirzoeff menciona que la cultura visual “se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca información, el significado o el placer conectado con la tecnología visual. Entiendo por la tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado, ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet”. Cf. Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2003), 19.

³² Un signo icónico se refiere a la parte de la imagen que tiene que ver con semejanza, con objetos reconocibles. Cf. Georges Roque, “Cultura visual: una introducción y algunas dudas”, en V.A., *Los cuerpos de la imagen*, Colección diecisiete n°.8 (México, 17, Consultoría S. C./Centro de la Imagen/ Secretaría de Cultura, 2014).

³³ Manuel García, *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1978).

como artista militante a favor de los ideales comunistas y de un arte políticamente comprometido en la etapa previa al exilio mexicano.³⁴ Los textos de Jaime Brihuega y Albert Forment apuntan el carácter político social de la obra de Renau a lo largo de su vida artística.³⁵ Además, para fortalecer la investigación se consultan estudios sobre el exilio español y su relación con la política y la cultura en México.³⁶

Para el análisis formal sobre el fotomontaje y el diseño de Renau se aborda la teoría del fotomontaje político de Dawn Ades, que vincula el fotomontaje como una expresión de la dialéctica marxista, y la de Claude Leclanche-Boulé, que hace un análisis de los aspectos formales que impactaron al fotomontaje como expresión visual de crítica social.³⁷

También, se retoma la discusión contemporánea sobre arte y archivo, la cual tiene vínculo con la labor archivística de imágenes fotográficas del valenciano, extraídas de los medios de comunicación masivos como base para su producción visual. En este sentido, podemos pensar los fotomontajes de Renau en relación con las ideas de Hal Foster sobre el fotomontaje como un impulso archivístico que implica la apropiación de imágenes de la cultura de masas, así como una reconfiguración de las imágenes históricas. El archivo se convierte en una matriz de citación y yuxtaposición.³⁸ Por otra parte, los estudios de Ana María Guasch señalan la importancia del archivo como un aspecto documental de la memoria. El archivo como un recordatorio de que cualquier cosa puede ser archivada partiendo de los materiales que permiten ser fragmentados, como la fotografía. Esto abre la posibilidad de que los fragmentos se ordenen en distintas densidades de significación.³⁹

A lo largo de la investigación se reflexiona sobre la apropiación y manipulación de imágenes. Estas prácticas colocan a Renau como un pionero de la teoría contemporánea apropiacionista, en su vertiente creadora, de finales de la década de los

³⁴ Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*.

³⁵ Brihuega, *Josep Renau (1907-1982)*. Albert Forment, “El exilio mexicano (1939-1958)”, en *Catálogo razonado*, ed. por Albert Forment (Valencia: IVAM, 2004).

³⁶ Maricarmen Serra Puche et al., ed., *De la posrevolución mexicana al exilio republicano español* (México: FCE, 2011). Serra Puche et al., *1945*. Andrea Pagni, ed., *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios* (Madrid: Iberoamericana, 2011). Abdón Mateos, *De la guerra civil al exilio. Los republicanos españoles en México*. Indalecio Prieto y Lázaro Cárdenas (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2014).

³⁷ Dawn Ades, *Fotomontaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002). Claude Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes* (Valencia, Campgràfic, 2003).

³⁸ Hal Foster, “An archival impulse”, *October* 110 (2004): 3-22.

³⁹ Ana María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011), 28.

setenta, la cual se ocupa de recontextualizar fotografías, pinturas u otras imágenes con el objetivo de darles nuevos significados. Al haber una re-contextualización el significado cambia, del mismo modo, se crea una nueva obra. La apropiación de imágenes también cuestiona nociones como la de autor, lo original y la copia. Estos conceptos están ligados a la pérdida del aura en la obra de arte que concibió Walter Benjamin a partir de la invención de la fotografía.⁴⁰

Con el objetivo de demostrar cómo Renau recurrió a diferentes medios y teorías de comunicación visual para la experimentación plástica, se retoman algunos aspectos teóricos desarrollados por la vanguardia rusa cinematográfica. Especialmente de Serguéi Eisenstein es importante el concepto de montaje y de Dziga Vértov las etapas en la concepción y producción de un documental. Sobre la relación entre cine y pintura se toman en cuenta los textos contemporáneos de Aurea Ortiz, María Jesús Piqueras, José Luis Borau Morandell y Jacques Aumont, quienes señalan aspectos que dialogan entre pintura y cine como movimiento, encuadre, luz, sombra y montaje. Para indagar en la relación entre diseño y fotografía se considera la idea de “fotografismo” desarrollada por Joan Costa y Joan Fontcuberta en *Foto-Diseño*.⁴¹ El “fotografismo” inició en la década de 1920 con las vanguardias históricas, que pusieron en relación el arte, el diseño y la fotografía, dando como resultado el fotomontaje y el *collage*. El “fotografismo” es fotografía gráfica, es “el arte fotográfico aplicado [que] se basa en la manipulación, ya sea la del objeto a través de la cámara, ya sea la modificación de la imagen realista, ya sea la manipulación de los materiales a través de la luz”.⁴²

En la investigación se hace un análisis iconográfico de algunas obras que produjo Renau, tomando en cuenta la relación con la iconografía gráfica, fotográfica y cinematográfica de la época que corresponde a un imaginario social del comunismo de las décadas de 1930 y 1940.⁴³ También se traza la historia social y cultural de Renau en

⁴⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003). Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2001).

⁴¹ Sergei Eisenstein, *El sentido del cine* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974). José Luis Borau Morandell, *El cine en la pintura* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007), www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx06k2. Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual* (Barcelona: Paidós, 2003). Jacques Aumont, *El ojo interminable, cine y pintura* (Barcelona: Paidós, 1997). Joan Fontcuberta y Joan Costa, *Foto-diseño* (Barcelona: CEAC, 1988).

⁴² Fontcuberta y Costa, *Foto-diseño*, 9.

⁴³ Bronislaw Baczko define los imaginarios sociales como sistemas de representación simbólica que se relacionan con una estructura social: “Son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce

México, identificando las redes de artistas e intelectuales mexicanos y españoles con los que tuvo alguna relación profesional.

Para analizar las colaboraciones gráficas, de fotomontajes y escritas de Renau en las publicaciones hemerográficas mexicanas y del exilio español, son fundamentales los autores y enfoques analizados en el Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina.⁴⁴ Una de las propuestas metodológicas, es la de Annick Louis, quien propone estudiar las revistas tomando en cuenta conceptos como el de colaborador y los diferentes contextos que operan al interior y al exterior de las publicaciones: edición, producción y lectura.⁴⁵ Esta perspectiva posibilita un acercamiento más completo a la colaboración de Renau en las revistas obreras mexicanas y en las producidas por exiliados. Cómo opera la imagen en la revista, los temas que trata y los colaboradores que participan son aspectos que se consideran para el estudio de la trayectoria de Renau como ilustrador y diseñador de revistas en México. Otras teorías que se toman en cuenta para el estudio de las revistas y que aportan a su análisis, fueron las de Beatriz Sarlo en el texto “Intelectuales y revistas: razones de práctica”, donde propone estudiar este medio como laboratorios de ideas y espacios de reconstrucción histórica,⁴⁶ y la propuesta de María Andrea Giovine sobre la relación entre imagen y texto que se presenta en las revistas literarias:

Los proyectos hemerográficos son proyectos culturales mutantes y dinámicos, fruto del momento histórico, estético e ideológico en el que se gestan, las revistas literarias del siglo XX fueron uno de los espacios en donde mejor puede identificarse la vinculación entre artes plásticas y literatura, lo

toda colectividad a través del cual ella se percibe, se divide y elabora sus finalidades”, los medios de comunicación fabrican y emiten imaginarios sociales. Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas colectiva* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999), 28.

⁴⁴ El Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina ESPIRAL está coordinado por la doctora Yanna Hadatty, investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y por la doctora María Andrea Giovine, investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.

⁴⁵ Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, *Revistas culturales 2.0* (12 de mar. 2014), <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>

⁴⁶ Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10 (1992): 9-16.

cual generó diversas relaciones de ida y vuelta entre la visualidad y la escritura.⁴⁷

La pesquisa documental, hemerográfica y de material visual para llevar a cabo la investigación refiere diversos archivos de la Ciudad de México, de Valencia, Madrid y Berlín.⁴⁸ Los archivos principales que albergan la documentación, obra y bibliografía sobre la trayectoria y vida de Renau son el Archivo Carlos Renau en la Ciudad de México, el Archivo de la Fundación Josep Renau depositado en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en Valencia y el archivo personal de Marta Hofmann en Berlín. Fue fundamental la investigación en el archivo personal de Carlos Renau en la Ciudad de México,⁴⁹ el cual consta de carteles, grabados, pinturas, documentos, hemerografía y bibliografía. Carlos Renau se ha dado a la tarea de localizar y reunir la obra que Josep Renau produjo durante el periodo mexicano, por lo que tiene material poco conocido del artista. Además, ha conformado una base de datos muy completa de toda la obra visual del artista valenciano durante su estancia en México. El archivo de la Fundación Josep Renau está compuesto por fotografías, negativos, documentos, audios y obra original. El Archivo de Marta Hofmann⁵⁰ alberga fotografías y documentos de la labor de Renau como muralista y fotomontador en Alemania.⁵¹

Durante la estancia en Valencia se consultó la bibliografía y hemerografía en la Hemeroteca de Valencia y la Biblioteca de Humanidades Joan Regla de la Universidad de Valencia; en Madrid, en la Biblioteca Nacional de España, en la Biblioteca del Museo de Arte Reina Sofía y en la Biblioteca Tomás Navarro del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

⁴⁷ María Andrea Giovine, “Las revistas como medio para la construcción de identidades estéticas”, *Reflexiones Marginales*, año 6, n.º 41 (oct.-nov. 2017), <http://reflexionesmarginales.com/3.0/las-revistas-como-medio-para-la-construccion-de-identidades-esteticas/>

⁴⁸ Realicé una estancia en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) a cargo del doctor Miguel Cabañas Bravo, con apoyo de la Beca Mixta otorgada por el Conacyt y el posgrado en Historia del Arte de la UNAM, de agosto a diciembre del 2017. En estos meses tuve oportunidad de consultar los archivos y bibliotecas en Madrid, Valencia y Berlín.

⁴⁹ Carlos Renau es hijo del hermano mayor de Josep Renau, Alejandro Renau. En diversas ocasiones tuve la oportunidad de conversar con él sobre la vida familiar y laboral de Josep Renau.

⁵⁰ Marta Hofmann fue una de las colaboradoras más cercanas de Renau durante 10 años, de 1972 a 1982, año en que murió Renau.

⁵¹ Tuve la oportunidad de conversar con Marta sobre los equipos de trabajo que convocó Renau en esos años y los procesos de trabajo que implementó en el muralismo y la gráfica.

Otro archivo que amplía la pesquisa sobre la trayectoria de Renau en México como artista político es el del Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, el cual alberga las revistas *Futuro* y algunos textos y documentos sobre la relación del líder sindical con la comunidad republicana asilada en México. En el Fondo Histórico Lombardo Toledano, que se encuentra depositado en la Universidad Obrera de México, se ubica la correspondencia relacionada con la gestión de Lombardo Toledano en la revista *Futuro*. También es fundamental la investigación en el archivo y biblioteca del Ateneo Español de la Ciudad de México. Este archivo aloja la colección de las revistas del PCE editadas en México y documentación sobre las actividades de los republicanos en las décadas de 1940 y 1950.

En la Sala de Arte Público Siqueiros se encuentra la documentación relacionada con la colaboración entre Renau y Siqueiros en el mural del SME; además, posee documentos, correspondencia y bibliografía sobre la relación entre los dos artistas a lo largo de su vida. En la Biblioteca Nacional de México se localiza la colección de la revista *LUX*, así como la revista del exilio español *España y la Paz* y algunos números de *España Popular* y el periódico mexicano *El Popular*, que fundó Vicente Lombardo Toledano. En el archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa existe documentación sobre la ayuda que Fernando Gamboa le ofreció a Renau para su asilo en México y la colección de carteles que trajo de España en el contexto de la Guerra Civil española. La Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México tiene un amplio catálogo de bibliografía sobre el exilio español en México y sobre el cartelismo en tiempos de la Guerra Civil española que fue esencial para esta investigación. En la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Históricas hay bibliografía y hemerografía sobre arte en el exilio y sobre arte contemporáneo mexicano. Asimismo, la Galería López Quiroga y la colección de Mercurio López, se han encargado de recopilar trabajos gráficos que produjo Renau en México. Las fuentes primarias consultadas y analizadas en estos archivos, centros de documentación y colecciones son fundamentales para reconstruir el relato sobre la producción artística, teórica y sobre la vida política de Renau durante su exilio en México. Esto permite, además, trazar un mapa para ubicar dónde están localizados los materiales y la obra de Renau de este periodo.

Estructura

La experiencia previa al exilio como pintor, ilustrador, cartelista y gestor, definió en gran medida los proyectos que Renau inició en México de 1939 a 1958, desde la colaboración con David Alfaro Siqueiros en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), *Retrato de la burguesía* (1939-1940), hasta la última obra con sentido político que inició en México, en 1949, y terminó en Alemania, en 1966: *The American Way of Life (TAWL)*, serie de fotomontajes que critica al capitalismo e imperialismo estadounidenses. Por tanto, esta investigación está estructurada en dos partes y cinco capítulos. La primera parte aborda la participación de Renau en el muralismo mexicano y la influencia de éste en la producción de los murales de Renau en Alemania; la segunda, trata sobre la producción gráfica y diseño político en medios mexicanos y del exilio, principalmente en carteles y revistas.

El primer capítulo, a modo de introducción, trata sobre la trayectoria de Josep Renau como artista políticamente comprometido —entre 1930 y 1939—, primero como miembro del PCE y fundador de la UEAP y después, en el contexto de la Guerra Civil española, como Director General de Bellas Artes y su actividad en la gráfica política durante estos años. El periodo español de Renau como artista militante le permitió consolidar diferentes técnicas y procesos en la producción de su obra, relacionados con el uso de nuevos medios de comunicación y nuevas herramientas mecánicas que después retomaría en su exilio en México. En la última parte de este capítulo se revisa el contacto que hubo entre artistas republicanos y artistas mexicanos en el periodo de la Guerra Civil española con la intención de rastrear las primeras conexiones con el círculo de artistas de la izquierda mexicana.

En el segundo capítulo se analiza la participación de Josep Renau en la primera colaboración en el muralismo mexicano y la primera propuesta de mural que presentó para el SME. El primer mural en el que colaboró fue *Retrato de la burguesía*, como parte del Equipo Internacional de Artistas Plásticos convocado por David Alfaro Siqueiros para producir el mural encargado por el SME. La participación de Renau en la producción del mural fue fundamental, pues fue el encargado de la recopilación iconográfica y de concebir gran parte de la configuración espacial. Además, junto con su esposa Manuela Ballester, fueron los responsables de finalizar el mural. A lo largo del capítulo se indica

cómo se dio la relación entre Renau y Siqueiros y cuál fue la aportación técnica y formal del valenciano en la obra. El análisis hace hincapié en la implementación de las teorías cinematográficas sobre el montaje y el uso de tecnologías audiovisuales de comunicación. También se analiza el proyecto mural que le propuso Renau al Comité Central del SME para el *hall* del edificio sindical, proyecto que no se llevó a cabo, pero que es muestra de la interdisciplina entre fotografía, fotomontaje y pintura.

En el tercer capítulo se expone la participación de Renau como muralista en proyectos propios. El mural *España hacia América* fue producido en su totalidad por Renau y Manuela Ballester en el Casino de la Selva, en Cuernavaca, propiedad del empresario español Manuel Suárez. Bajo el tema de la hispanidad, Renau desplegó una serie de técnicas y procesos relacionados con teorías del dinamismo cinematográfico que había aprendido en su experiencia previa con Siqueiros. El tema de la hispanidad expresado en dicho mural abre el diálogo con los muralistas Diego Rivera y José Clemente Orozco sobre el tema del indigenismo y la hispanidad, abordado en varios de los murales de los artistas mexicanos. En la última parte se desarrolla la trayectoria de Renau como muralista de exterior en Alemania Oriental y la influencia que tuvo el muralismo mexicano en la resolución de los problemas plásticos que se presentaron en la creación mural, sobre todo las teorías de Siqueiros.

El cuarto capítulo se centra en la participación de Josep Renau en el diseño de carteles políticos durante los primeros años de su estancia en México y en la colaboración en las revistas obreras mexicanas *LUX: la revista de los trabajadores*, órgano del SME, y *Futuro*, esta última fundada por el líder sindical Vicente Lombardo Toledano. La colaboración de Renau en estas dos publicaciones consistió en la producción de portadas y de algunas gráficas. Fue en estos medios donde retomó la producción de fotomontajes con un sentido político. Este capítulo profundiza en la actuación de estas publicaciones durante la Guerra Civil española, aspecto importante para entender por qué Renau colaboró en estas dos revistas mexicanas y no en otras revistas ilustradas de la época. Además, a lo largo del capítulo se muestra el contexto tanto formal como histórico de las revistas y los artistas que coincidieron en estas publicaciones. Al mismo tiempo, se analizan algunas portadas de libros y carteles que produjo Renau para instituciones y personajes de la cultura mexicana como el PRI o el mismo Vicente Lombardo Toledano.

El quinto capítulo indaga en la colaboración gráfica de Renau en las publicaciones del PCE *España Popular* (1940-1970), *España y la Paz* (1951-1955) y *Nuestro Tiempo*, así como algunos carteles que produjo para la lucha republicana antifranquista. La gráfica que realizó el artista valenciano para estos medios está relacionada con el contexto del exilio español en México de finales de la década de 1950. En ese momento Renau se dedicó a producir imágenes para criticar el imperialismo estadounidense y atacar al gobierno franquista. Los textos de crítica y teoría del arte que escribió exponen su posición frente al arte abstracto y al llamado “arte puro”, en contraposición al realismo socialista que persiguió en los primeros años de la década; así, su discurso se inserta en la discusión de la historia del arte de ese tiempo entre abstracción y realismo.

La última parte del capítulo se ocupa de la serie de fotomontajes políticos *The American Way of Life* que fue publicada en algunos números de la revista alemana *Eulespigel* en la década de 1960. Esta serie la inició en México, en 1949, y la finalizó en la República Democrática Alemana, en 1966. En este trabajo, Renau reafirma el papel de la creación de fotomontajes como el lugar para la crítica político-social. Los fotomontajes son una respuesta al contexto internacional después de la segunda Guerra Mundial frente al Plan Marshall y la Guerra Fría. Formalmente recupera características de las vanguardias históricas, no obstante, se une a la crítica que hace el arte, en ese momento, sobre la cultura visual de los medios de comunicación masiva mediante el montaje y la gráfica. Al mismo tiempo, explota y sintetiza todas las técnicas que practicó en la configuración de fotomontajes relacionadas con el diseño, el cine, las revistas ilustradas y el archivo iconográfico que conformó por décadas. En este sentido, podemos hablar de *TAWL* como una obra precursora de la crítica de los medios de comunicación de masas, vinculada a las teorías de la neovanguardia del *pop art* inglés y norteamericano. En dicha serie vemos el uso de elementos iconográficos propios de la cultura de masas, aunque manteniendo siempre la crítica social y política a través de la construcción de imágenes dialécticas que atacan la cultura norteamericana de su tiempo.

I. Josep Renau: militancia antes del exilio (1931-1939)

Las imágenes viven y palpitan su propia vida, su propio desarrollo y su dialéctica no corresponde en la mayoría de los casos a voluntades individuales, a los pensamientos aislados que las gestan, sino que su dinámica y su vivir es como resultante de las energías determinadas en la lucha, que se entrecruzan, que se confunden en momentos, que se separan y se aniquilan, que envejecen en su ritmo vertiginoso.⁵²

(Josep Renau)

Josep Renau (Valencia, 1907-Berlín, 1982) pertenece a la generación de artistas militantes comunistas consciente del poder político y social del arte que surgió en la década de 1930 ante el contexto internacional del ascenso del fascismo. Como artista militante utilizó el arte para agitar y comunicar sus ideales. No se puede separar al artista del político. Alejandro Renau habla así de su hermano artista-militante: “En su vida política, que fue a la que más se entregó, no tuvo medida de hasta dónde podía llegar y debía llegar, todo lo que pudo lo dio allí, incluso con fanatismo, lo que él no comprendió debieron hacerlo sus compañeros de ideas”.⁵³

En 1920 Renau inició su educación plástica en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, pronto se reveló contra el sistema de enseñanza de esta institución, lo cual trajo consigo su expulsión temporal en 1923. Su padre lo llevó a trabajar con el litógrafo José Ortega, allí tuvo contacto por primera vez con la ilustración gráfica y el cartel. Finalmente, en 1927 Renau se graduó de la antigua Academia de Bellas Artes de San Carlos y continuó trabajando en la imprenta litográfica.⁵⁴ Su carrera como pintor era prometedora; en 1928 presentó su primera exposición individual en Madrid con gran éxito. Durante este periodo inicial también practicó el diseño de portadas de revistas,

⁵² Josep Renau, “Entre la vida y la muerte”, *La Vanguardia*, n.º 1 (1938). En el texto original en lugar de finalizar con “ritmo vertiginoso” finaliza con “ritmo biológico”, pero en la copia que se conserva en el archivo el propio Renau lo corrige. Archivo FJR/IVAM, cód. 66/1.2.

⁵³ Alejandro Renau, *Hasta donde la memoria alcance*, memorias, manuscrito sin publicación (México: Archivo Carlos Renau, 1990), 12.

⁵⁴ Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau* (Zaragoza: Aneto Publicaciones, S. L., 2011), 8.

libros y carteles; dentro de la publicidad fue innovador por utilizar la fotolitografía y el aerógrafo. Trabajó como ilustrador publicitario para marcas de productos comerciales. Ese mismo año participó en el concurso para anunciar aceite de oliva, que convocó el Patronato Nacional de Turismo, obteniendo el segundo lugar. El estilo que se identifica en estos primeros trabajos comerciales está ligado al constructivismo, al folclorismo y al art déco,⁵⁵ este último es considerado la corriente que anticipó el proceso de renovación artística iniciado en la década de 1920 en Valencia.⁵⁶ *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* y *Taula de Lletres Valencianes* fueron algunas de las primeras revistas en las que colaboró con el diseño de portadas. En estos trabajos se nota la influencia que Renau tuvo de revistas ilustradas como *Jazz Band*, *Jugend Kunst*, *Vogue* o *The Estudios*.⁵⁷

Después de su éxito como pintor en Madrid Renau se cuestionó sobre el propósito de la creación artística. Reflexionó sobre la función social del arte, el cual no esperaba que fuera un producto de consumo de los círculos burgueses o un acto individual sin relación con la vida social, sino que, por el contrario, consideraba que el arte tenía un papel pedagógico y buscaba sensibilizar y acercar las imágenes a las masas. Estas reflexiones coinciden con los inicios en la experimentación en el fotomontaje. En 1929 produce su primera imagen bajo esta técnica: el *Hombre ártico* [Fig.1.1], un paisaje surrealista, en la cabeza se aprecia un acto circense y el cuerpo está formado por un bloque de hielo.⁵⁸ A partir de este año se dedica por completo al diseño gráfico y a la ilustración de revistas y libros.

Frente al contexto político y social de la Segunda República, los jóvenes artistas españoles crearon organizaciones que proponían una nueva visión política y social del arte y de la cultura. Para 1931 Renau se afilió al Partido Comunista Español (PCE) y en 1932 fundó la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP). Jaime Brihuela menciona que la UEAP fue creada como una asociación horizontal que perseguía los ideales del comunismo libertario.⁵⁹ Funcionó como la sección española de la Asociación

⁵⁵ *Ibidem*, 8.

⁵⁶ José Luis Alcaide, “Notas sobre la etapa Art Déco”, *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte* (Valencia: Consejería de Cultura Generalitat Valenciana: mayo 1992), 609. Otros cartelistas valencianos que son de la generación de Renau que recurrieron al art déco: Arturo y Vicente Ballester, Luis García Falgás, Luis Dubón, Manuel Monlón, Vicente Canet, Juan José Barreira y Antonio Vercher. Cf. Francisco Javier Pérez Rojas, *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València* (Valencia: Universidad de Valencia, 2001), 16.

⁵⁷ Alcaide, “Notas sobre la etapa Art Déco”, 610

⁵⁸ Este fotomontaje fue publicado en la revista *Murta*, n.º 2 (diciembre 1931).

⁵⁹ Jaime Brihuela, ed., *Arte y política en España 1898-1939* (Andalucía: Consejería de Cultura, 2002), 20.

de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), originalmente fundada en París en 1932 por Paul Vaillant Couturier junto con Henri Barbusse y Romain Rolland, miembros del Partido Comunista Francés (PCF).⁶⁰ El grupo intentó entablar un debate ideológico radical sobre el compromiso del intelectual y del artista en la lucha internacional contra el fascismo.⁶¹

En este periodo, Renau tuvo acercamiento a lecturas marxistas como el *Manifiesto del Partido Comunista*, *Los bakuninistas en acción*, de F. Engels, la crónica de la revolución española de Marx y *El arte y vida social*, de Georgi Plejánov.⁶² Valeriano Bozal señala dos factores que alentaron el arte político de Renau, el primero, “la presencia creciente de las masas alentando la lucha popular en torno a las reivindicaciones nacionales, políticas y sociales” y, el segundo, “la conquista progresiva de una cada vez mayor libertad de expresión”.⁶³ Estos factores lo impulsaron a buscar nuevas formas de expresión artística influenciado por el constructivismo ruso, el dadá berlinés y el fotomontaje político de Heartfield.⁶⁴ En este sentido, encontró en el fotomontaje y en la fotolitografía las técnicas iniciales para desarrollar un arte político y para las masas, dándole salida por medio de carteles y revistas. Utilizó el fotomontaje como medio de expresión y crítica, asimismo, fue la manera en como comunicó su idea sobre el momento histórico. Gran admirador del fotomontaje político de Heartfield, Renau trazó la genealogía del fotomontaje en tres momentos históricos: la reforma luterana, la revolución soviética y el ascenso del nazismo.⁶⁵ El fotomontaje político fue la forma artística para representar las contradicciones sociales y políticas, así como una

⁶⁰ Más adelante los artísticas comunistas se relacionarán con los cuatro principios básicos del realismo socialista que nació en 1934 en el Congreso de Escritores Soviéticos. El primero es *Narodnost*, que alude a la accesibilidad del arte al público y a que sea un reflejo de sus preocupaciones, el segundo, es *Klassovost*, el arte debe expresar los intereses de clase; el tercero, *Ideinost*, refiere a desarrollar temas concretos cotidianos y el último, *Partiinost*, indica que el arte debe ser fiel a los puntos de vista del Partido Comunista. Estos principios surgieron de las ideas marxistas-leninistas en el gobierno de Stalin. Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, trad. por Isabel Balsinde (Madrid: Akal, 1997), 87.

⁶¹ Brihuega, *Arte y política en España*, 20.

⁶² Josep Renau, “Notas al margen de *Nueva Cultura*”, en *Nueva Cultura* (Vaduz: Topos Verlag AG, 1977).

⁶³ Valeriano Bozal, “Josep Renau hoy, arte y política”, en *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural* ed. de Manuel García (Madrid: Ministerio de Cultura, 1978), 9.

⁶⁴ Josep Renau cuenta que desde niño tuvo contacto con revistas gráficas sobre la primera Guerra Mundial y con los fotomontajes de Heartfield, también en forma de juego practicó el fotomontaje, le gustaba recortar figuras antagónicas y pegarlas: “Realmente muy pronto, desde niño. A los nueve o 10 años, recuerdo que recortaba y coleccionaba cuidadosamente fotos relacionadas con la primera Guerra Mundial”. En Josep Renau en entrevista con Juan Antonio Hormigón, “Josep Renau del fotomontaje al arte comunal”, *Triunfo*, n.º 619 (1974): 41.

⁶⁵ Josep Renau, “Función del fotomontaje: Homenaje a John Heartfield”, en Manuel García (ed.), *Josep Renau fotomontador* (Valencia: IVAM, 2006), 171-178.

manifestación progresista y revolucionaria. Las revistas de izquierda funcionaron como espacio para desarrollar la creación de imágenes que tenían como objetivo sensibilizar acerca de temas políticos y sociales. Fueron editadas por jóvenes, en ellas se insertaron innovaciones formales que rompieron con la estética dominante de ese momento. En el caso de Renau, la colaboración en revistas de izquierda le permitió explorar el fotomontaje, primero en blanco y negro, en la línea creativa de Heartfield, y después en color, característica que hace diferentes los fotomontajes del valenciano frente a los del alemán —quien nunca utilizó color en sus imágenes—. Estuvo influenciado además por el expresionismo alemán y el constructivismo ruso.⁶⁶ Colaboró con portadas e ilustraciones entre 1931 y 1936 para las revistas: *Estudios* (1929-1937), *Nostra Novela* (1930), *Cuadernos de Cultura* (1930-1934), *Crónica* (1934), *La Revista Blanca* (1934-1935), *Orto* (1932-1934), donde ocupó el cargo de director gráfico, *Nuestro cinema* (1932-1935), *El Agrario Levantino* (1934), *Octubre* (1934-1935), *La República de les Lletres* (1934-1935) y fundó *Nueva Cultura* (1934-1937).⁶⁷

Destaca la participación de Renau en las revistas anarquistas *Orto* y *Estudios*, y en la revista marxista, fundada por él, *Nueva Cultura*. En la revista *Orto. Revista de documentación social*⁶⁸ fue director artístico, esto significó que fue el encargado del diseño, la tipografía y la maquetación. Además, publicó sus primeros fotomontajes políticos. En estas primeras colaboraciones también se nota en la parte visual la influencia de las vanguardias europeas, principalmente del constructivismo, por el uso del espacio

⁶⁶ En entrevista con Renau, María Ruipérez le preguntó sobre la influencia del constructivismo y de Heartfield: “Yo fui personalmente —y en eso no voy a ser modesto— el introductor de todo esto en España. Yo era de los que buscaba información, y las primeras cosas de Heartfield se publicaron aquí en las revistas que yo controlaba, como *Orto*, la revista anarcosindicalista dirigida por Marín Civera. Más tarde la revista *Estudios*, y luego mi revista *Nueva Cultura*”. María Ruipérez, “Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil”, *Tiempo de Historia*, n.º 49 (1979): 22.

⁶⁷ Albert Forment, “Josep Renau en la *Revista Estudios*: la serie de fotomontajes”, Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano (Valencia: Universidad de Valencia, 1992), 623.

⁶⁸ La revista *Orto* publicó 20 números mensuales entre marzo de 1932 y enero de 1934. Fue dirigida por Marín Civera. La publicación presentó un formato de 17 × 24 cm y contaba con 48 páginas, donde desarrollaban temas sobre marxismo, anarquismo, eugenesia, el malthusianismo y temas sexuales. Participaron escritores internacionales como Henri Barbusse, Upton Sinclair, John Dos Passos y Eugen Relgis, entre otros. Cf. Javier Paniagua, *Orto (1932-1934), revista de documentación social* (Valencia: Fundación Instituto de Historia Social y Centro Francisco Tomás y Valiente UNED, 2001). Francisco Javier Navarro Navarro, “Sexualidad, reproducción y cultura obrera revolucionaria en España: La revista *Orto* (1932-1934)”, *Arbor ciencia, pensamiento y cultura* (2014).

discontinuo, los contrastes en las escalas, la hibridación de las figuras y la tipografía.⁶⁹ Sobre la introducción del fotomontaje en España, Renau comenta:

Yo fui personalmente —y en esto no voy a ser modesto— el introductor de este fenómeno en España. Ésa es la verdad. Yo era de los que buscaba información, las primeras cosas de Heartfield se publicaron aquí en las revistas que yo controlaba, como *Orto*, la revista anarcosindicalista, dirigida por Marín Civera, donde yo era director artístico; más tarde, la revista *Estudios*, y luego mi revista *Nueva Cultura*; y digo mía porque la fundé yo, y la pagué de mi bolsillo.⁷⁰

Por otro lado, fue en esta revista donde Renau publicó su primer texto teórico de arte titulado “Fundamentaciones de la crisis actual del arte”.⁷¹ Ahí analizó el concepto de valor en el arte e intentó definir una ética. Más adelante, publicó dos textos sobre cine, el primero titulado “América y Europa”,⁷² en el que aborda la fuerte influencia del cine norteamericano en las masas, el cual pretende esquematizar y mecanizar la vida: “El cinema norteamericano, esencialmente, no es más que la realización ideal de este falso sentido de la vida [...] El sentido puro y humano del amor, de la justicia y de la moral, es algo absurdo e inconsecuente para la concepción yanqui”,⁷³ por el contrario, el cine europeo apuesta por una humanización, “Pabst, Buñuel, René Clair, Eisenstein, Pudovkin, son los hombres que han operado esta *humanización* de la imagen luminosa”. Además, en este texto Renau reconoce el poder del cine para encauzar la reflexión sobre la moral y la ética de la sociedad, más por el poder de sus métodos de expresión que por su contenido. El artículo está ilustrado por dos fotomontajes que señalan, a través de sus escenas, la diferencia entre ambas cinematografías. El fotomontaje del cine norteamericano se compone de parejas besándose y una mujer tocando un *banjo*, en alusión a las películas musicales. Mientras que el fotomontaje de las películas europeas presenta a obreros pobres trabajando y a una mujer manejando un tractor [Fig.1.2]. El

⁶⁹ David Evans, ed., *John Heartfield en la colección del IVAM* (Valencia: IVAM, 2001), 9-40. Claude Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS*, 29-128.

⁷⁰ María Ruipérez, “Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil”: 22.

⁷¹ Josep Renau, “Fundamentación actual del arte”, *Orto*, n.º 1 (1932):41-44. Paniagua, *Orto*. El artículo está ilustrado con imágenes de arte prehistórico, arte egipcio y arte oriental.

⁷² Josep Renau, “Cinema: América y Europa”, *Orto*, n.º 2 (1932): 95. [facsimilar].

⁷³ Ídem.

segundo texto sobre cine es un comentario sobre la película *El camino de la vida*, película rusa de Nicolai Ekk, primer filme soviético sonoro.⁷⁴ Estos dos artículos no serán los únicos que escribirá sobre el tema; un año más tarde publicará otro en la revista *Nuestro Cinema*.⁷⁵

En octubre de 1933 firmó el manifiesto de la asociación *Nuestro Cinema*; dicha asociación estaba conformada por quienes iniciaron la revista homónima en la que publicaron artículos sobre las teorías cinematográficas de la vanguardia rusa y que apoyó el cine proletario.⁷⁶ Fue en *Nuestro Cinema* donde Renau tuvo contacto con las ideas sobre el montaje cinematográfico de la vanguardia rusa. En esta misma revista publicó su tercer texto sobre cine titulado “El cine y el arte del futuro”, en el cual reflexionó sobre el papel social del medio y la posible relación con el arte y la ciencia, en este sentido mencionó: “Yo como marxista me acojo a la dialéctica materialista como instrumento único para llegar a una efectividad concreta en esta cuestión del cine y su significado en el campo de la actividad plástica”.⁷⁷

Todos los fotomontajes que produjo Renau para la revista *Orto* fueron en blanco y negro. En el primer número presentó el maquinismo industrial y sus consecuencias humanas con la imagen central de un hombre mutilado de los dos brazos [Fig.1.3].⁷⁸ Asimismo, inició con historias gráficas, recurso que explotará en la colaboración en otras revistas. Ejemplo de esto es la historia gráfica que aparece en el número 5 con el título “La guerra es bella, enseñemos a los niños a jugar la guerra”,⁷⁹ serie de cuatro fotografías que muestran la crueldad de la guerra [Fig.1.4]. Es también la primera vez que Renau hace una crítica directa al imperialismo norteamericano en el fotomontaje “Paisaje norteamericano” [Fig.1.5], en el que se observan dos policías norteamericanos armados, un rascacielos y detrás de éste se ve la sombra de la Estatua de la Libertad.⁸⁰ Asimismo, retomó fotomontajes de Heartfield; repropió elementos de los fotomontajes del alemán

⁷⁴ Josep Renau, “Cinema: El camino de la vida”, *Orto* n.º 5 (1932): 32-33.

⁷⁵ Josep Renau, “El cine y el arte futuro”, *Nuestro cinema*, n.º 8 (1933): 28-31.

⁷⁶ Esta publicación estuvo dirigida por Juan Piqueras desde París, vinculada a la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios. El primer número apareció en junio de 1932, impresa en Madrid, Barcelona y Sevilla. Se publicaron 17 números.

⁷⁷ Josep Renau, “El cine y el arte del futuro”, 29. Este número fue extraordinario, muestra el inicio de colaboración con la madrileña Unión de Escritores Proletarios y Revolucionarios (UEPR), la valenciana Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEPR) y la catalana Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR).

⁷⁸ Este fotomontaje está firmado sólo con una R. *Orto*, n.º 1 (1932).

⁷⁹ *Orto*, n.º 5.

⁸⁰ *Orto*, n.º 10 (1932): 653-654.

para crear nuevos montajes con otra lectura, éste fue el caso del fotomontaje que apareció en el número 6 (agosto 1932) con el título “Hitler, el nuevo mesías del capitalismo” [Fig.1.6], en el que se apropia de la suástica conformada por monedas que apareció publicada en la revista alemana *AIZ* de ese mismo año,⁸¹ en ésta yuxtapone una serie fotográfica de Hitler y en la parte inferior integra a un par de militares con máscaras de gas y víctimas de guerra. El resultado es una imagen más directa en contra del fascismo hitleriano. Como práctica vanguardista, la reapropiación de imágenes de otros fotógrafos será común en la producción de fotomontajes e ilustraciones de Renau.⁸²

Al mismo tiempo que colaboraba en *Orto*, Renau producía ilustraciones para la revista *Estudios. Generación consciente. Revista ecléctica*, publicación de cultura anarquista, de pensamiento regeneracionista (neomalthusianismo y eugenesia) y ecléctica por la participación de autores con ideologías diversas.⁸³ Para ésta produjo más de una veintena de portadas y cerca de una decena de fotomontajes en blanco y negro, utilizando técnicas similares a las de la revista *Orto*. Para esta publicación produjo cinco series de gráficas, compuestas por 33 fotomontajes, en las que combinaba ilustración y fotografía (*fotocollage*). Entre 1934 y 1936 realizó las series en encarte de *Los diez mandamientos* (1934),⁸⁴ *Las cuatro estaciones* (1935), *Hombres grandes y funestos de nuestra historia* (1935), *El amor humano* (1936) y *La lucha por la vida* (1936). Renau entregó mensualmente fotomontajes a color que funcionaban de manera autónoma dentro de la revista,⁸⁵ los cuales se podrían considerar antecedente de la serie de fotomontajes que producirá en la década de 1950 en México y Berlín: *The American Way of Life* (*TAWL*).

⁸¹ John Heartfield, *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1976).

⁸² Para la cultura visual es común esta práctica de libre circulación de las imágenes que emigran de un campo icónico a otro, un gesto cotidiano en los artistas posmodernos en el marco del mundo globalizado. George Roque, “Cultura visual: una introducción y algunas dudas”, 45.

⁸³ La revista fue editada por la editorial que llevaba el mismo nombre y dirigida por el anarquista Juan Pastor. Renau también ilustró portadas para libros y folletos de la editorial. Otro colaborador importante en la parte visual fue Manuel Monléon. José Vicente Martí Boscà, *Estudios: Educación sexual, arte, ciencia, cultura general*. (Faximil Editions Digitals: 2007), <http://historiasocialdelamedicina.es/pdf2/Estudios.%20Educacion%20sexual,%20arte,%20ciencia.pdf>. Francisco Javier Navarro Navarro, *El paraíso de la razón: la revista Estudios (1928-1937) y el mundo cultural anarquista* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1997).

⁸⁴ Esta serie podría estar inspirada en la serie de dibujos de Adja M. Yunker que se publicó en el n.º 9 de la revista *Orto* (1931) con el mismo título “Un artista proletario. Adja M. Yunker, ejecutor de hombres y de protestas (con una serie de dibujos de este artista sobre los diez mandamientos)”. Paniagua, *Orto*, 551-554.

⁸⁵ Después de realizar el fotomontaje, Renau aplicaba el color: ocre, azul, rojo y negro. Fueron publicados como pequeños carteles (18.3 × 12.6 cm). Cf. Albert Forment, “Josep Renau en la revista *Estudios*: la serie de fotomontajes”, en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas* (Valencia: Conselleria de Cultura, educació i Ciència, 1993), 623-627.

En estos trabajos de Renau se revela la influencia de las teorías del montaje cinematográfico de Dziga Vértov, Vsévolod Pudovkin y Serguéi Eisenstein, porque recurrió a la fotografía documental para desarrollar los temas, elegidos previamente. También se nota la influencia del fotomontaje cinematográfico en la composición espacial y en la yuxtaposición de diferentes planos: picado, contrapicado, *close-up*. Renau recurrió al “montaje de atracciones”, desarrollado por Eisenstein, el cual tenía como objetivo principal afectar la sensibilidad del espectador, causando un *shock* psicológico mediante la yuxtaposición de imágenes perturbadoras con la intención de señalar las contradicciones de la realidad representada. El diseño gráfico constructivista estaba influenciado por las teorías del montaje cinematográfico y por la fotografía documental. En este sentido, Gustav Klucis menciona en “El fotomontaje como nuevo género de arte de agitación”, de 1931, que el fotomontaje “no puede ser comparado con ningún arte con excepción del cine, que une el conjunto de cuadros de una película en una obra singular”.⁸⁶ En este método confluyen procedimientos de manipulación fotográfica como sobreimpresiones, ampliaciones y pintura fotoquímica. El fotomontaje se convirtió en el género por excelencia del arte propagandístico acompañado de consignas políticas, fotografía y color.

Las portadas de *Estudios* funcionaron como pequeños carteles, con un formato de 260 × 190. Al inicio el estilo que prevalece es el art decó. En el número de julio de 1932 tocó un tema social, la imagen muestra un obrero trabajando en la industria e inmerso en la vida urbana, pero es a partir de 1933 cuando intensifica las portadas con sentido político. En el número de marzo representó, con un estilo expresionista, a un obrero con una hoz trabajando la tierra. En este año, en el número de junio, crea la primera portada compuesta en fotomontaje: en el extremo derecho inferior están representadas las masas manifestándose por los derechos de los trabajadores y en el fondo se observan, en tono rojizo, dos obreros encarcelados [Fig.1.7]. Esta portada parece un pequeño cartel de crítica social [Fig.1.8].⁸⁷ Entre agosto y octubre publicó la serie lecto-visual *Páginas negras de*

⁸⁶ Gustav Klucis, “El fotomontaje como nuevo género de arte de agitación”, en *El fotomontaje entre guerras (1918-1939)* [cat. expo.] (Madrid: Fundación Juan March, 2012), 117.

⁸⁷ Renau tenía como práctica común reutilizar los diseños y fotomontajes que publicaba en revista para ilustrar publicaciones bibliográficas. Este fue el caso de la portada de la revista *Estudios* de junio de 1933, Renau la reutilizó para ilustrar la portada del libro de Pascual Vuotto, *Vida de un proletario* (Valencia, editorial Estudios 1937). En este sentido María Andrea Giovine menciona que esta práctica fue común a lo largo del siglo XX “los campos cultural, literario y editorial permitieron y fomentaron que de las páginas de revistas pasáramos a las páginas de libros a través de la creación de casa editoriales y sellos bibliográficos

la guerra, antecedente de la serie que publicara en *Nueva Cultura: Testigos Negros de Nuestros Tiempos*. En la portada de julio de 1934 Renau critica el racismo mediante un fotomontaje donde se ve a un negro colgado de la Estatua de la Libertad. En las portadas de *Estudios* se ve la influencia de John Heartfield, de Aleksandr Ródchenko y de El Lissitzky. Renau consolidó su estilo en los diseños de esta revista: el uso del fotomontaje, la composición geométrica y el uso de colores encendidos.

Casi dos años antes de ser nombrado director general de Bellas Artes para la Segunda República española fundó la revista *Nueva Cultura*, órgano de la UEAP. El primer número salió en enero de 1935. Juan Renau, colaborador de la revista, señala:

Mi hermano, absorbente y torrencial, aboceta la portada de viril y sombría elegancia. La empresa es épica. Escribimos la revista, la sufragamos, la vendemos e ilustramos nosotros mismos [...] Renau, como firma mi hermano su trabajo, aparece en sendos artículos teóricos y políticos, en apelmazados ensayos sobre el realismo socialista en el arte, y en fotomontajes crispantes de justa cólera alucinante.⁸⁸

La revista tuvo dos etapas, en la primera se publicaron 13 números, abarcó de enero de 1935 hasta julio de 1936. La intención inicial era promover el antifascismo y la organización del Frente Popular. La segunda etapa inició en marzo y terminó en septiembre de 1937, actuando como órgano de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (AIADC) de Madrid y Valencia y el Frente Revolucionario de la Cultura, en ese periodo se publicaron ocho números.⁸⁹ En un principio el comité de redacción estaba integrado por Rafael Pérez Contel, Juan Renau, Francisco Carreño, Francisco Badía, Juan Serrano, Pascual Pla y Beltrán y Félix Alonso. Durante los años de publicación en tiempos de guerra, Ángel Gaos, el encargado principal de la revista, señaló

derivadas de las revistas”, en “De las páginas de las revistas a las páginas de los libros: proyectos bibliográficos derivados de revistas literarias mexicanas en el s. XX”, *Reflexiones Marginales*, n.º.51 junio-julio 2019

⁸⁸ Juan Renau, *Pasos y sombras. Autopsia*, ed. de Rosa Martínez Montón (Sevilla: Renacimiento, 2011), 443-444.

⁸⁹ Manuel Aznar Soler, *La revista Nueva Cultura y la construcción del Frente Popular Cultural de la revolución española (1935-1937)*. Faximil Editions Digitals, <https://issuu.com/faximil/docs/2007-faxdoc-26>.

que la nueva etapa buscaba una cultura realista, humana, obrera, revolucionaria, dialéctica y española.⁹⁰

En el editorial del primer número de *Nueva Cultura* se identifican los valores que debía representar la nueva cultura, basada en “la idea de colaboración y solidaridad universales” en contra de la cultura burguesa, del fascismo y de la contemplación pasiva de los artistas jóvenes: “si necesitamos abrir nuestros ojos y nuestra mente, es porque necesitamos alumbrar nuestra acción. Porque sólo en la acción se da la creación y la realidad auténtica”.⁹¹ Reclaman la participación de artistas e intelectuales militantes comprometidos con la transformación política y social para enfrentar al fascismo. Este pensamiento está asociado a la filosofía de Antonio Gramsci de cultura nacional-popular, la “nueva cultura” implica “socializar las razones de la lucha entre los milicianos”.⁹² En este primer número se expresó también la importancia de la prensa y del cine en la vida cultural debido a su función pedagógica para las masas.⁹³

Desde la primera etapa de *Nueva Cultura*,⁹⁴ Renau inició la serie de fotomontajes en la sección Testigos Negros de Nuestros Tiempos, crónicas políticas en blanco y negro que combinaban imagen y texto.⁹⁵ Es el inicio de la técnica que Renau mismo denominó lecto-visual, en la que colocaba una serie de fotografías documentales acompañada de pequeños textos que muchas veces hacían un juego irónico con la imagen. Una vez fundada *Nueva Cultura*, algunos de los colaboradores iban a los campos, relata Renau: “con un epidiáscopio se proyectaban las ilustraciones más interesantes que debían aparecer en la revista, muy particularmente la de mis Testigos Negros de Nuestros Tiempos, leyendo simultáneamente los textos correspondientes, así como las editoriales de la revista, con la consecutiva discusión”.⁹⁶ Renau aprovechó las nuevas tecnologías

⁹⁰ *Nueva cultura*, n.º1. (marzo de 1937): 1-2.

⁹¹ “Editorial”, *Nueva Cultura*, n.º 1 (enero 1935): 1-2.

⁹² Aznar, La revista *Nueva*, 14.

⁹³ “Índice de la prensa española”, n.º 1 (enero 1935): 1-2. “Cinema. Posición actual de Granowski”, *Nueva Cultura*, n.º 1 (enero 1935): 2-3.

⁹⁴ Juan Renau relata cómo preparaban cada número de la revista: “Las reuniones de preparación y redacción se celebran en el domicilio de la UEAP. Se esboza el guión del contenido de cada número. Se discute desafortunadamente, se rasgan originales, sufre el amor propio de escritorzuelo de tres al cuarto, se añade, se quita, se modifica. Salimos de aquellas gloriosas y tórridas reuniones como convalecientes después de un tifus devastador, desvencijados, sin resuello, hechos papilla”, Juan Renau, *Pasos y sombras*, 444

⁹⁵ Manuel García, “Josep Renau, Teoría y práctica de un artista”, en *Josep Renau fotomontador*, ed. de Manuel García (Valencia: IVAM), 19.

⁹⁶ Josep Renau, “Notas al margen de *Nueva Cultura*”.

para difundir las imágenes antifascistas entre la población y las imágenes sobre la catástrofe material y humana de la guerra.

El análisis de las portadas de *Nueva Cultura* muestra las diferentes estrategias que implementó Renau en la creación de ilustraciones y fotomontajes. El número 5 (junio-julio de 1935), fue ilustrado por un fotomontaje de Renau de estructura piramidal, propia del constructivismo, compuesto por una serie de fotografías que hacen alusión a la industrialización y en la cúspide, un puño que es símbolo de la lucha obrera [Fig.1.9]. Otra portada a destacar es la del número 9 (diciembre de 1935), la ilustración cubre toda la superficie, conformada por *un collage* entre dibujo y fotografía. En el dibujo presenta a los cuatro jinetes del apocalipsis personificados por la Iglesia, el capitalismo, el fascismo italiano y el alemán, y en la fotografía aparece un grupo de obreros muertos [Fig.1.10]. La mezcla de técnicas para crear un *collage* político será un recurso usual de Renau en la producción de ilustraciones y carteles.

Además de Renau, en la revista colaboraron otros artistas como Antonio y Manuela Ballester, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Rafael Pérez Contel y Eduardo Vicente. Se presentaron dibujos de Grosz y fotografías documentales. Asimismo, fue importante la presencia de Pablo Picasso. En *Nueva Cultura* se publicaron las primeras fotografías tomadas por Dora Maar sobre del proceso de creación del *Guernica*,⁹⁷ cuadro comisionado para el Pabellón de la República para la Exposición Internacional de París de 1937.⁹⁸

De septiembre de 1936 a abril de 1938, Josep Renau ocupó el cargo de director general de Bellas Artes;⁹⁹ bajo este cargo se ocupó de una doble tarea durante la guerra: la primera fue proteger el tesoro artístico; la segunda, impulsar la propaganda y el activismo artístico. Por un lado, mediante la producción de carteles y, por el otro, por medio de la captación de artistas españoles y extranjeros interesados en apoyar la lucha

⁹⁷ *Nueva Cultura*, año III, n.º 4-5 (junio-julio 1937).

⁹⁸ Picasso fue nombrado director del Museo del Prado por petición de Renau. Cf. Miguel Cabañas Bravo, "Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí", en *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura*, ed. de Jaime Brihuega (Valencia: SECC, 2007).

⁹⁹ Cuando inició la Guerra Civil española (18 de julio 1936) Renau estaba a cargo del periódico *Verdad* junto con Max Aub, esta publicación era el órgano de la unidad comunista-socialista, relata así su nombramiento: "El día 6 por la tarde recibí una llamada telefónica en la que se me urgía estar en Madrid al día siguiente a primera hora. Tomé el tren nocturno y llegué muy pronto a la permanencia del CC del PCE. Jesús Hernández, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el nuevo gobierno, no estaba allí. Me recibió Pedro Checa y me comunicó que se me proponía para el cargo de director general de Bellas Artes". Josep Renau, *Arte en Peligro 1936-1939* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1980), 12-13.

republicana, esto con la finalidad de impulsar la proyección en el exterior de fotomontajes y piezas artísticas referentes a la Segunda República, como sucedió en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937.¹⁰⁰

Antes de ser nombrado director de dicha institución, Renau ya tenía contacto con la Junta de Protección del Tesoro Artístico en Valencia, por esta razón, y con la colaboración de Timoteo Pérez Rubio y Roberto Fernández Balbuena, inmediatamente se puso al día con el funcionamiento de este organismo en todo el territorio republicano. Ante la amenaza de destrucción, lograron evacuar las obras y objetos artísticos del Museo del Prado, de otros museos, archivos y bibliotecas hacia Valencia. En 1937, en el contexto de la Exposición Internacional de París, Renau presentó un informe sobre la labor de salvación y defensa del patrimonio artístico, las acciones del gobierno, la forma de organización para la evacuación de las obras y las medidas de conservación; en la segunda parte del informe relató la organización del pueblo español para colaborar en esta empresa y en la tercera parte dio testimonio de la importancia de estas acciones como precedente ante futuras situaciones que pongan en peligro el patrimonio artístico de cualquier nación.¹⁰¹

En relación con la segunda tarea como director general de Bellas Artes, Renau produjo carteles para diferentes sectores a favor de la causa republicana. No era la primera vez que producía gráfica para una causa política, ya había iniciado la producción de carteles políticos desde 1933 para el PCE, además de producir carteles de cine para la Compañía industrial de Film Español, S. A. (CIFESA).¹⁰² En este sentido menciona:

El cartel político no empezó con la guerra. Tenía ya antecedentes, yo creo que fui uno de los primeros en hacer carteles propiamente dichos, aunque ya había hecho fotomontajes e ilustraciones. El cartel está hecho para que la gente lo vea, aunque no quiera verlo; amigo o enemigo, ahí está. De los carteles había antecedente en España. Existían viejos carteles de la época de la Primera

¹⁰⁰ Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda*, 23.

¹⁰¹ Este informe se publicó en el órgano de la Organización Internacional de Museos. Después se publicó una serie de artículos en la revista *ARS* en México, y en 1980 Renau publicó un libro con el informe, más una breve introducción biográfica con el título *Arte en peligro (1936-1939)*.

¹⁰² En el constructivismo ruso la producción de carteles de cine fue muy importante como medio de difusión de la cinematografía vanguardista; permitió la experimentación en el diseño y el fotomontaje. Cf. Elena Barkhatova, "Cartel: una imagen del proletariado", *Vanguardia rusa* [catálogo], 328-353.

República, pero como las posibilidades eran tan pobres, casi no se usaban como arma política.¹⁰³

Durante su cargo en el Ministerio de Instrucción Pública, Renau continuó la producción de carteles de cine; de esta producción destaca el de la película soviética *Los marinos de Cronstadt* [Fig. 1.11]: en una composición vertical en primer plano aparece un puño que atraviesa el espacio, armas y al final la estrella roja soviética. Además, realizó carteles para el Ministerio de Agricultura y también para el PCE.¹⁰⁴ Para el Ministerio de Agricultura destaca el cartel *Campesino, defiende con armas al gobierno que te dio la tierra* [Fig. 1.12], donde reproduce los artículos del decreto del 7 de octubre de 1936, los cuales restituyen las tierras a los braceros y campesinos; cartel de gran formato (152.5 × 104 cm), es una litografía protagonizada por un campesino con el brazo en alto sosteniendo una bayoneta, que representa el decreto, atravesando a una serpiente, que representa al propietario faccioso. Uno de los primeros carteles que produjo con un mensaje muy directo para el PCE fue *Obreros, campesinos, soldados intelectuales: reforzad las filas del Partido Comunista* [Fig. 1.13], en éste, en diagonal aparecen los rostros de los personajes que son los sectores base del partido enmarcados por la bandera comunista sostenida por una bayoneta. Otro cartel que destaca es *El comisario, nervio de nuestro ejército popular* [Fig. 1.14]; Renau lo produjo para el Comisariado de Guerra, recién creado por Francisco Largo Caballero. La composición es vertical y dinámica, el espacio es atravesado por un puño acompañado por bayonetas, en el fondo se ve un paisaje de guerra. El último cartel que produjo para el PCE es *Industria de guerra, potente palanca de la victoria* [Fig. 1.15], el cual hace referencia a la necesidad de impulsar la industria de armas; en éste, el brazo de un obrero sostiene la palanca que echa a andar la maquinaria de la industria de guerra que los llevará a la victoria.

Durante la Guerra Civil española el cartel retomó un papel social y realista. Formalmente recuperó las estrategias compositivas artísticas del constructivismo, incorporó el uso de la fotografía documental y del fotomontaje. Los temas que se repitieron en sus carteles fueron las mujeres y los niños como víctimas de guerra, las

¹⁰³ Ruipérez, “Renau y Fontseré”, 12.

¹⁰⁴ Durante el gobierno del socialista Francisco Largo Caballero (septiembre de 1936 a mayo de 1937) los comunistas dirigieron el Ministerio de Agricultura, bajo la dirección de Vicente Uribe, y el Ministerio de Instrucción Pública, bajo la dirección de Jesús Hernández.

ciudades destruidas por la guerra, el soldado, el obrero, el campesino y la industria de guerra.¹⁰⁵ En este periodo los carteles funcionaron como vehículo de las consignas de sindicatos y organismos republicanos.

Renau pensaba que la función del cartel escapaba al individualismo emocional del artista para cumplir con la misión de plantear problemas de las masas. En 1936, en la Universidad de Valencia, dictó la conferencia con proyecciones “La función social del cartel”, la cual fue publicada en la revista *Nueva Cultura* en abril y mayo de 1937.¹⁰⁶ Este texto es considerado el más importante sobre la teoría del cartel político español.¹⁰⁷ En él expresó el papel que debían tomar los jóvenes artistas en cuanto a la producción de arte público para el pueblo, lleno de contenido social y realista: “El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencia objetiva, es decir, exterior a su voluntad individual”.¹⁰⁸ Si bien el origen del cartel en el siglo XIX tuvo fines publicitarios, en el siglo XX cobró importancia como medio de propaganda política. El cartel soviético cumplió un papel importante al difundir los ideales de una nueva sociedad.

En tiempos de la Guerra Civil española, además del cartel, otra de las estrategias de propaganda fue la producción de murales, periódicos murales y telones.¹⁰⁹ Los periódicos murales buscaron difundir las noticias que llegaban del frente de batalla, en ellos se combinaron panfletos e imágenes. Los telones de gran formato eran realizados para algunos eventos especiales en lugares cerrados. Los murales realizados durante la guerra civil tuvieron un carácter efímero, fueron destruidos, puesto que se encontraban en espacios abiertos; otros murales se produjeron en vagones de ferrocarriles.

Una de las actividades más importantes que ejecutó Renau como director general de Bellas Artes fue la coordinación artística para el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en el Mundo Moderno. El objetivo del Pabellón fue dar a conocer los principios sociales, culturales y políticos de la Segunda República Española. En el pabellón participaron Joan Miró, Pablo Picasso, Alberto

¹⁰⁵ Michel Lefebvre, *Guerra gráfica. Fotógrafos artistas y escritores. España 1936-1939* (Madrid: Planeta, 2013), 20.

¹⁰⁶ *Nueva Cultura*, además de ser una revista, se constituyó como una editorial.

¹⁰⁷ Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda*, 110.

¹⁰⁸ Josep Renau, *Función social del cartel publicitario* (Valencia: Nueva Cultura, 1937), 34.

¹⁰⁹ Mauricio César Ramírez Sánchez, “Los murales efímeros de la Guerra Civil española y su relación con México”, *Crónica. El muralismo producto de la revolución mexicana en América*, n.º 12 (2007): 99.

Sánchez, Julio González y Alexander Calder.¹¹⁰ Luis Buñuel programó una serie de proyecciones cinematográficas, se presentaron documentales como *España 1936*, dirigida por el propio Buñuel, y *Galicia*, de Carlos Velo.¹¹¹ Josep Renau participó con una serie de fotomontajes móviles de gran formato que tuvieron como tema principal dos aspectos fundamentales del gobierno de la República: la organización militar y las reformas educativas.¹¹² Obra vanguardista por la combinación de fotografías documentales, en gran formato, acompañadas de texto y gráfica. Con esta obra, Renau consolidó el sistema que él mismo denominó “lecto-visual”. Concepto ligado a la cinematografía, antes de producir los murales fotográficos creó un “guión fílmico” semejante a un *storyboard* con los fragmentos de las fotografías documentales de archivo, previamente seleccionadas, y los textos que las acompañarían. Las imágenes fueron pensadas como fotogramas cinematográficos con un ritmo y una secuencia. El último paso en la producción de los murales móviles se basó en ampliar e imprimir los negativos, siguiendo la secuencia temática planeada.¹¹³ María Rosón señala que la génesis de la técnica “lecto-visual” —desarrollada por Renau para el Pabellón— se encuentra en las teorías del montaje cinematográfico de Pudovkin. Los fotomontajes funcionaron como un documental: “Lo que hace Renau es entonces una película de montaje, aquella que se elabora con material preexistente, de archivo u otra procedencia, reutilizado para generar un nuevo discurso”.¹¹⁴ Podemos considerar esta obra como emblemática en la producción vanguardista de Renau porque utilizó el archivo como fuente principal de la construcción temática y recurrió a la idea de montaje cinematográfico para darle sentido y narrativa a los fotomontajes.

La concepción “lecto-visual” de los fotomontajes, también entabla un diálogo directo con la concepción del fotomontaje sintético que desarrolló el dadaísta austriaco Raoul Hausmann, quien hacía un paralelismo de la síntesis del fotomontaje, donde convergen texto y manipulación fotográfica, con el cine; concibió los fotomontajes como

¹¹⁰ Los organizadores del Pabellón fueron: Renau como coordinador artístico, José Gaos como comisario y Max Aub como el agregado cultural de la Embajada de España en París. Para este espacio Renau comisionó a Picasso para pintar el Guernica. Cf. Cabañas, “Renau y el pabellón español de 1937 en París”, 140-167.

¹¹¹ Joaquín Ibarz entrevista con Fernando Gamboa, “España en el corazón”, en Campbell, *et.al.*, *Fernando Gamboa embajador del arte mexicano* (México: Conaculta, 1991), 98.

¹¹² María Rosón, “Fotomurales del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política”, *Goya. Revista de arte*, n.º 319-320 (2007): 287.

¹¹³ Renau, *Arte en Peligro 1936-1939*, 23.

¹¹⁴ Rosón, “Fotomurales del Pabellón Español de 1937”, 285.

películas estáticas, idea que desarrolló en su texto *Cine sintético de la pintura*. El fotomontaje fue la vía que facilitó la representación del caos y la dislocación social de forma irónica. La síntesis de elementos antagónicos y disímiles posibilitó la producción de imágenes dialécticas. En este sentido, el artista dadaísta Hausmann añade: “el fotomontaje puede contribuir tanto como la fotografía y el cine al desarrollo de nuestra visión, de nuestra conciencia de la estructura óptica, psicológica y social, en un sentido extraordinario; y puede hacerse debido a la exactitud de sus datos, donde elementos como contenido, forma, significado y apariencia se integran en una unidad”.¹¹⁵ Renau desarrolló sus fotomontajes bajo esta idea de síntesis crítica de la realidad mediante la manipulación fotográfica acompañada de información textual.

Entre abril de 1938 y enero de 1939, Renau fue director de la Propaganda Gráfica del Estado Mayor Central del Ejército de la República Española. Bajo este cargo produjo la última serie de fotomontajes antes de su exilio: *Los 13 puntos de Negrín*. Es ésta una representación visual de los postulados de paz del gobierno socialista de Juan Negrín. En ella consolidó el uso de fotografía de archivo y los símbolos propios que representaron la lucha comunista, jugó con la configuración espacial y la perspectiva. La intención de Renau era exhibir esta obra en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, cosa que no fue posible. Renau reconoció la influencia constructivista en la concepción de la serie desaparecida:

Lo que más he estudiado es el constructivismo, su técnica moderna, la fotografía como elemento artístico, y luego todo lo que vino de la Unión Soviética, vía Alemania, como cartel soviético y el realismo espacial, la composición y el fotomontaje. Ésa es mi tradición: los constructivistas; su influencia se ve en mi cartel sobre *Los 13 puntos de Negrín*, que es muy constructivista, porque intenta recordar todo lo que pasaba en la época.¹¹⁶

¹¹⁵ Raoul Hausmann, *Correo dadá (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)* (Madrid: Acuarela & A. Machado, 2011), 77.

¹¹⁶ Ruipérez, “Renau-Fontseré”, 22.

Contactos de Josep Renau con artistas mexicanos y españoles en el periodo de guerra

A través de la revista *Nueva Cultura*, de orientación intelectual y cultural, fundada por Josep Renau en 1935, podemos rastrear el interés por el muralismo mexicano por parte de los jóvenes artistas españoles de vanguardia y militantes. En el número 2 del primer año de *Nueva Cultura* se publicó una biografía breve sobre Diego Rivera. El artículo hacía hincapié en el trabajo de arte posrevolucionario al que fue llamado Rivera en 1921: “una pléyade de pintores jóvenes mexicanos se adhirió entonces a Diego Rivera, que, con sus adeptos, formó una especie de sindicato cooperativo y socializante”. Las misiones culturales que llevaron a cabo los artistas mexicanos tenían el objetivo de pintar frescos acerca de temas sociales y sobre la vida proletaria “haciéndose pagar a la hora y con el jornal de un obrero”. Finalmente, en el texto se mencionan los 124 frescos pintados en la Secretaría de Educación Pública (SEP) y los 39 frescos que estaba a punto de pintar Rivera en la escuela agrícola de Chapingo.¹¹⁷

En los primeros meses de 1937 Renau recibió a David Alfaro Siqueiros en Valencia;¹¹⁸ el muralista mexicano le expresó a Renau su intención de organizar un colectivo para emprender un movimiento de arte político en las calles, pero, por el momento en que se encontraba España, esta idea no fue posible.¹¹⁹ Renau, en diferentes momentos, relató por qué fue imposible organizar un equipo de trabajo con el muralista mexicano:

A fines de 1936 —en realidad fue a principios de 1937—, a razón de las implicaciones de mi cargo oficial, no me fue posible aceptar la tentadora propuesta de David Alfaro Siqueiros de organizar en España un equipo hispano-mexicano para la producción de materiales gráficos en función de la guerra. Esto me produjo un serio trauma y muy mala conciencia. Años

¹¹⁷ Anónimo, “Biografía breve del pintor Diego Rivera”, *Nueva Cultura*, año I, n.º 2 (1935): 15.

¹¹⁸ Angélica Arenal en entrevista con José Ramón Gamabella para *El Sol de México*, relata cómo Siqueiros decidió viajar a España durante la guerra civil: “En 1936 todo el mundo hablaba de la guerra de España, cosa lógica, si vemos que en aquel entonces era el problema principal del mundo [...] Entonces, David colgó los hábitos y determinó marchar a España. A fines de 1936 abandonó Nueva York, dejó el Taller a sus colaboradores y él se fue a la lucha que se desarrollaba en suelo español. Al principio pensó que podía hacer un arte de guerra, o sea, pintar carteles; pero cuando llegó a España se encontró con Carlos Contreras, con “El campesino”, con Líster y con “La Pasionaria” y David les planteó que había estado en la Revolución mexicana con el grado de capitán, y que su mayor fervor era luchar por la causa”. “Siqueiros Odió la dictadura, pero no al pueblo de España. Pintura y justicia, sus aficiones”. *El Sol de México*, Archivo SAPS.

¹¹⁹ Josep Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, *Revista de Bellas Artes*, n.º 25 (1976): 3.

después (en 1939, ya en el exilio mexicano) pude constatar en la práctica el daño que ello había causado a mi desarrollo profesional.¹²⁰

No obstante, ante la imposibilidad de hacer arte político en la calle, en febrero de 1937, en la Universidad de Valencia, Siqueiros dictó la conferencia “El arte como herramienta de lucha”,¹²¹ donde expuso sus ideas sobre un arte político y con función social. Habló sobre las innovaciones técnicas relacionadas con la producción industrial y el uso de los nuevos medios de comunicación visual (fotografía y cine) en la creación de sus murales. Como el título lo indica, en la conferencia, Siqueiros promovió el trabajo colectivo y el arte como un arma de lucha. En el número 3 de la revista *Hora de España* se publicó una reseña sobre la conferencia:

Ante una nutrida concurrencia, el gran pintor mexicano Siqueiros nos ofreció un interesante resumen del arte de su país. Alentó a la juventud artística española a utilizar sus conocimientos técnicos al servicio de la revolución, atribuyendo a la pintura un valor funcional. Considera que en los talleres o grupos colectivos pueden tomar participación incluso aquellos que no alcanzaron maestría en el oficio. Nacido el nuevo arte mexicano en un periodo de intensa lucha revolucionaria es natural que adquiriese tales características. Saludemos en Siqueiros al noble pueblo mexicano, de cuya cultura es este artista uno de los más destacados valores.¹²²

La conferencia fue presenciada por un numeroso grupo de artistas a favor de la República, tanto mexicanos como españoles, entre los que se encontraban Josep Renau, Fernando Gamboa, José Chávez Morado, Rafael Alberti, María Teresa León, Alberto Sánchez, Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna y Max Aub, entre otros. Quedaron impactados por la fuerza del discurso y por la personalidad de Siqueiros. Juan Renau relata así la experiencia:

La universidad organiza una conferencia de Siqueiros. El tema versa sobre la pintura mural mexicana en la plástica mundial. La disertación es todo un espectáculo. Además de conferenciante, Siqueiros se revela como actor excelso. Habla apasionadamente con todo su cuerpo y conoce el arte de la

¹²⁰ Renau, *Arte en peligro 1936-1939*, 195.

¹²¹ Anónimo, “Conferencias”, *Hora de España*, n.º 3 (1937): 61.

¹²² *Ibíd.*

pintura como pocos. Su decir extasía a los oyentes y, a medida que se enciende el verbo, se transfigura y sus facciones descubren su secreto destino de mascarón de proa en nave de conquista.¹²³

Renau se sintió identificado totalmente con lo mencionado por Siqueiros, aunque otros artistas ahí presentes no estaban de acuerdo con la visión que había expuesto *el coronelazo* sobre la función del arte como arma política. Este fue el caso de Ramón Gaya, quien escribió una carta al poeta Juan Gil-Albert, titulada “Carta bajo un mismo techo”,¹²⁴ como respuesta a lo declarado por Siqueiros en cuanto a hacer del arte un arma de lucha política. En la carta insistió en que el arte y la política no se deben mezclar, por el contrario, el arte debe ser un medio de expresión de las emociones y pasiones del artista.

Después de ocho meses de no publicarse, *Nueva Cultura* reapareció en marzo de 1937 como órgano oficial de la AIADC. En este número se publicaron dos artículos sobre Siqueiros. El primero con el título “Siqueiros Experimental Work Shop. Técnica y creación al servicio de las masas”.¹²⁵ Para ilustrar el artículo, el propio Siqueiros escogió algunos cuadros que produjo en el taller y algunas fotografías del colectivo trabajando. La pintura que encabeza la lista es *Ecos de un grito* (1936) [Fig. 1.16], última que pintó Siqueiros en Nueva York antes de partir a España. Más adelante aparece una biografía del muralista mexicano, titulada “David Alfaro Siqueiros, gran artista y gran revolucionario, viene a participar en nuestra lucha”,¹²⁶ en el texto se traza la trayectoria del artista y su compromiso político. Finalmente, se expresa la bienvenida al “camarada Siqueiros” por participar en la lucha republicana. Siqueiros participó en el Frente de Madrid, fue coronel en la 82ª Brigada Mixta en el Frente de Teruel y fue jefe de la 29ª Brigada Motorizada en el Frente de Toledo.¹²⁷

Siqueiros, además de proponerle a Renau organizar un grupo para producir arte mural en las calles, le propuso, unos meses después, publicar una serie de artículos que había escrito a raíz de la autobiografía que estaba preparando para una editorial en los

¹²³ Renau, *Pasos y sombras*, 497.

¹²⁴ Ramón Gaya y Juan Gil-Albert, “Cartas bajo un mismo techo”, *Hora de España*, n.º 6 (1937): 23-32.

¹²⁵ Anónimo, “Siqueiros Experimental Workshop: Técnica y creación al servicio de las masas”, *Nueva Cultura*, año III, n.º 1 (marzo 1937): 20-22.

¹²⁶ Anónimo, “David Alfaro Siqueiros: Gran artista y gran revolucionario viene a participar a nuestra lucha”, *Nueva Cultura*, año III, n.º 1 (1937): 28-29.

¹²⁷ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo* (México: Grijalbo, 1977), 317-354.

Estados Unidos. Este ejercicio lo llevó a escribir textos sobre cuestiones militares, sobre política y arte. Siqueiros le menciona a Renau en una carta algunos títulos que le interesaría publicar: “La ofensiva de la defensiva moderna” o “¿La guerra moderna es sólo movimiento o es fuego?” El muralista sugiere enviarle un artículo cada 10 o 15 días;¹²⁸ finalmente, la publicación de artículos nunca se llevó a cabo. Sin embargo, estos proyectos pendientes entre Siqueiros y Renau serán motivo para que, más adelante, el valenciano tome la decisión de exiliarse en México.

Entre el 3 y el 17 de julio de 1937, se celebró en Valencia, Madrid, Barcelona y París el Segundo Congreso de Escritores y Artistas contra el fascismo. Llegaron representantes de diversos países. Como parte de la delegación mexicana acudieron algunos miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), el presidente de la delegación fue José Mancisidor, también asistieron Gabriel Lucio, Silvestre Revueltas, María Luisa Vera, Carlos Pellicer, Juan de la Cabada, José Chávez Morado, Fernando Gamboa y Octavio Paz. La delegación mexicana quedó sorprendida de todas las acciones artísticas y culturales que se estaban llevando a cabo por la defensa de la República. En una entrevista que realizó Luis Cardoza y Aragón al contingente mexicano, Fernando Gamboa resaltó:

Creo haber percibido dos grandes acontecimientos, dos grandes hechos, positivos, en la España que visité, en lo que se refiere a mi especialidad: la pintura. El primero de estos hechos que quiero señalar, es la obra de creación lograda por los pintores españoles. Una obra engendrada por las necesidades de la guerra, una obra que la guerra ha hecho posible. El segundo hecho es el siguiente: la inmensa labor de protección, conservación, investigación, estudio y catalogación de una cantidad insospechada de tesoros artísticos de España.¹²⁹

Tanto la revista española *Nueva Cultura* como la revista mexicana *Frente a Frente*, órgano de la LEAR, cubrieron los eventos sucedidos en el Congreso.¹³⁰ Además, cubrieron

¹²⁸ Carta a Josep Renau de David Alfaro Siqueiros, en papel membretado de la 46ª Brigada Mixta. Capillo de la Jara, 30 de mayo de 1938. Manuscrito. Folder 13.1.158 R25, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

¹²⁹ Luis Cardoza y Aragón, “México en el Congreso de Valencia. Conversando con Carlos Pellicer, Octavio Paz y Fernando Gamboa”, *Repertorio Americano. Semanario de cultura hispánica*, año XIX, n.º 842 (1938): 148-151, <http://hdl.handle.net/11056/10835>

¹³⁰ *Nueva Cultura*, n.º 4-5 (1937); *Frente a Frente*, n.º 11 (1937).

las actividades que continuó haciendo la delegación mexicana, como el “Acto antifascista mexicano español”, celebrado el 15 de agosto en el teatro principal de Valencia. En esa ocasión, José Revueltas dirigió a la Orquesta Sinfónica Valenciana para interpretar “Janitzio” y “Camino”,¹³¹ Octavio Paz y Rafael Alberti recitaron algunos poemas.

Otro evento que organizó la LEAR en Valencia y en Madrid fue la muestra *Cien años de arte revolucionario*, en la cual se expusieron cerca de 50 grabados de Guadalupe Posadas, Santiago Hernández, José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Pablo O’Higgins, Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce [Fig. 1.17-18]. Los encargados del montaje fueron los pintores José Chávez Morado, Fernando Gamboa y Josep Renau.¹³² José Chávez Morado recuerda que la idea de la exposición fue de Gamboa: “allí empezó, por nuestra parte, el destripadero de libros y grabados”. Consiguieron estampas de la prensa mexicana y periódicos del siglo XIX: *La Orquesta*, *El Ahuizote*, *El hijo del Ahuizote*, entre otros. Los primeros días, cuando llegaron a Valencia, montaron la exposición en el Ateneo Popular: “fue entonces cuando apareció José Renau. Entre todos montamos la muestra *Cien años de grabado político mexicano*”.¹³³

Fernando Gamboa comentó que era la primera vez que en España se veían grabados mexicanos.¹³⁴ La exposición se inauguró el 13 de agosto y permaneció abierta hasta el 31 del mismo mes, presentándose con gran éxito. Después, la exposición se pasó a Madrid, la inauguración tuvo lugar en el salón de la Asociación Española de Amigos de México el 15 de septiembre y permaneció abierta hasta el 21 de septiembre. El acto inaugural lo presidió José Carreño, encargado de negocios en México, Rafael Henche, alcalde de Madrid, y Fernando Gamboa.

En los días en que se estaba realizando el Congreso, Renau estaba organizando un informe sobre la protección del patrimonio español en la guerra, que posteriormente presentaría en París. Al mismo tiempo, estaba produciendo los fotomontajes y organizando el Pabellón Español para la Exposición Internacional de París que se inauguraría en esas fechas, por lo que no se tiene mucho registro de su participación en el Congreso.

¹³¹ “La LEAR en España”, *Frente a Frente*, n.º 11 (1937): 5 y 20.

¹³² Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda en Guerra*, 148.

¹³³ José Chávez Morado en entrevista con Manuel García en Manuel García, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)* (Valencia: Universidad de Valencia, 2014), 47.

¹³⁴ Joaquín Ibarz en entrevista con Fernando Gamboa “España en el corazón”, 94.

En el número de *Nueva Cultura* de junio y julio, que estuvo dedicado al Segundo Congreso, la plástica mexicana también tuvo presencia. Se publicaron las pinturas de Luis Arenal, que se habían presentado en la exposición *Cien años de arte revolucionario mexicano: La muerte del líder agrario Zapata y niños españoles*. En esta misma edición la AIADC reconoció la labor de apoyo de la LEAR por su lucha:

La presencia de estos intelectuales significa una nueva manifestación de fraternidad mexicana. Fraternidad activa, viva. Ellos se proponen realizar en España una obra de difusión de la realidad política y cultural de su país en todos los aspectos en los que la Revolución mexicana ha transformado o enriquecido [...] Al propio tiempo recogerán la experiencia de nuestra lucha, la verdad de lo que ocurre en España, el sentido popular y humano de nuestra guerra.¹³⁵

En el siguiente número, *Nueva Cultura* editó un número especial sobre el arte muralista mexicano,¹³⁶ en éste colaboraron algunos miembros de la LEAR. Al igual que en el número mencionado anteriormente, se publicaron algunos de los grabados que se habían presentado en la exposición *Cien años de arte revolucionario mexicano*. Se incluyeron algunas fotografías de murales de Diego Rivera como *Mercado* y *El peón herido*; de Orozco, *Soldaderas* y *La trinchera*, y fragmentos del mural del mercado Abelardo L. Rodríguez y de los Talleres Gráficos de la Nación. El muralismo mexicano tuvo presencia en el intercambio cultural que se dio en el periodo de la Guerra Civil española.

Las expresiones artísticas españolas en el periodo de la guerra civil también tuvieron eco en la capital mexicana. En apoyo a la lucha republicana, en el mes de junio de 1937, el Comité de Orientación Socialista, de acuerdo con el Departamento de Bellas Artes organizó una exposición de carteles de la Guerra Civil española, que se exhibió en la Biblioteca Nacional. En el número de julio de *Frente a Frente* se publicaron algunos de los carteles que fueron expuestos. La exposición fue polémica porque un grupo de estudiantes irrumpió en dicha exposición y destruyó parte del material expuesto. La LEAR se pronunció en contra de los hechos: “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

¹³⁵ Anónimo, “Una delegación mexicana entre nosotros”, *Nueva Cultura*, año III, n.º 4-5 (1937): 43.

¹³⁶ *Nueva Cultura*, n.º 6-7-8 (1937).

no puede permanecer indiferente ante este atentado, y hace enérgica condenación del mismo”.¹³⁷

Otras exposiciones en apoyo al gobierno de la República española en lucha fueron organizadas por la LEAR y por la Sociedad de Amigos de España. En 1938, después del Congreso de Escritores y Artistas contra el fascismo en España, Fernando Gamboa y José Chávez Morado organizaron una exposición gráfica y documental en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, con material que trajo la LEAR de España, titulada *España antifascista*. La exhibición estuvo compuesta por carteles y fotografías [Fig. 1.19]. Fernando Gamboa organizó una segunda exposición, en agosto, en la Dirección de Educación Física, titulada *España en guerra*, con material gráfico y documental que recopiló de archivos de Barcelona y Madrid.¹³⁸ Gamboa, en entrevista con el periodista Joaquim Ibarz, recuerda cómo organizó la exposición que él llamó *España en llamas o España en guerra* [Fig. 1.20], en la que realizó una selección de fotos de los bombardeos y sobre las secuelas sociales de la catástrofe, como escenas de madres con sus hijos muertos.¹³⁹ Para su exhibición amplió las fotos sobre la guerra y expuso los grabados de Francisco Goya sobre la Independencia de España, *Los desastres de guerra* (1810-1815). En esa misma entrevista, Gamboa recuerda que una de las cosas que más le impresionaron del viaje a España fue la labor de rescate del patrimonio artístico del Museo del Prado: “para mí, un recuerdo imperecedero fue ver salvar el patrimonio y la cultura de todo un pueblo. Los que comandaban el convoy, el subdirector del museo, Sánchez Catón, Rafael Alberti, María Teresa de León, Josep Renau (director de Bellas Artes)”.¹⁴⁰

Fernando Gamboa fue una pieza clave para lograr la ayuda de miles de refugiados republicanos a México. Fue parte fundamental en la creación de la Junta de Cultura Española en París, organizó la embarcación del Sinaia, Ipanema y el Mexique. Sobre su papel en la ayuda a los exiliados, el propio Gamboa señaló: “Quiero decir que el hombre que decidió históricamente la ayuda fue el general Cárdenas, el artífice del exilio fue

¹³⁷ Anónimo, “Exposición de carteles del gobierno de España. El atentado contra la Biblioteca Nacional”, *Frente a Frente*, n.º 10 (1937): 12-13.

¹³⁸ En el archivo de Fernando Gamboa se conservan algunos de los carteles que Renau presentó en estas exposiciones: *Campesino, defiende con armas al gobierno que te dio la tierra*, *El fruto del trabajo del labrador es tan sagrado para todos como el salario que recibe el obrero* y *Campesino ahora que tienes las tierras, escoge entre los dos caminos*.

¹³⁹ Pla Brugat y Vázquez Mantecón, *El exilio en español en la Ciudad de México*, 42-45.

¹⁴⁰ Fernando Gamboa en entrevista con Joaquim Ibarz “España en el corazón”, 94.

Bassols y el ejecutor, fui yo”.¹⁴¹ Ayudó directamente a Ramón Xirau, Miguel Prieto, Josep Renau y a muchos otros a salir del campo de concentración en Francia.

¹⁴¹ *Ibíd.*, 98.

Imágenes
Capítulo I

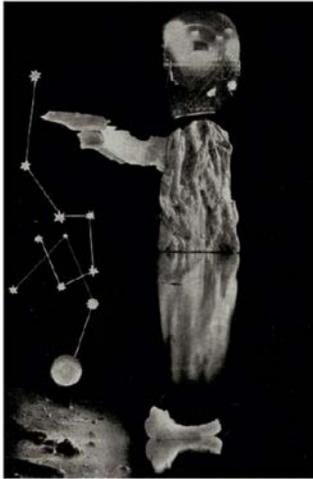


Figura 1.1

Revista *Murta*, nº 2, Valencia, diciembre 1931, Biblioteca Valenciana.



Figura 1.2

Cinema América-Europa, revista *Orto*, nº 2, Valencia, abril 1932.



Figura 1.3

Fotomontaje, revista *Orto*, nº 1, Valencia, marzo 1932.



Figura 1.4

La guerra es bella ¡Enseñemos a los niños a jugar a guerra!, revista *Orto*, nº 5, julio 1932.



Figura 1.5

Paisaje Norteamericano, revista *Orto*, nº 10, diciembre 1932.



Figura 1.6

Hitler el nuevo mesias del capitalismo, revista *Orto*, nº 6, Valencia, agosto 1936.

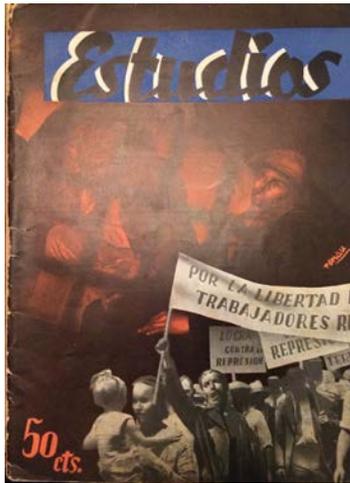


Figura 1.7
 Revista *Estudios*, junio 1933.



Figura 1.8
 Portada del libro de Pascual Vuotto, *Vida de un proletario*, Valencia, Editorial Estudios, 1937.

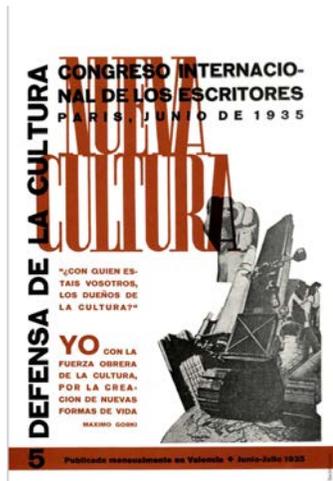


Figura 1.9
 Revista *Nueva Cultura*, nº 5, Valencia, junio-julio 1935.

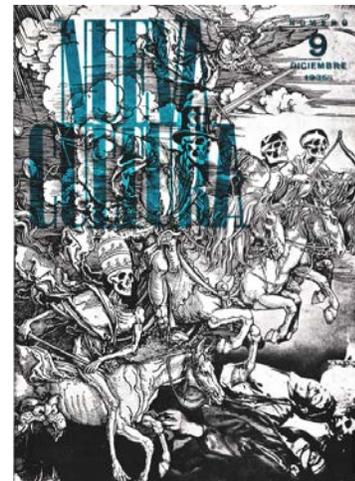


Figura 1.10
 Revista *Nueva Cultura*, nº 9, diciembre 1935.



Figura 1.11
Los marinos de Cronstadt, 1936, litografía.



Figura 1.12
Campesino defiende con armas al gobierno que te dio la tierra, 1936, litografía, 150 x103 cm. FJR/IVAM.



Figura 1.13

Obreros, campesinos, soldados intelectuales: reforzad las filas del Partido Comunista, 1936, litografía, 40 x 56 cm. FJR/IVAM.



Figura 1.14

El comisario, nervio de nuestro ejército popular, 1936, fotomontaje, 35.1 x 51.7 cm. FJR/IVAM.



Figura 1.15

Industria de guerra. Potente palanca de la victoria, 1936, fotomontaje, 47 x 33.5 cm. FJR/IVAM.



Figura 1.16

David Alfaro Siqueiros, "Ecos de un grito" en la revista Nueva Cultura, nº.1, año III, Valencia, marzo 1937.



Figura 1.17

México en España. Exposición de 100 años de Arte Revolucionario, septiembre 1937, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.



Figura 1.18

México en España. Exposición de 100 años de Arte Revolucionario, agosto 1937, PCFG.

PARTE I

Josep Renau muralista: México y Alemania

II. Incursión en el muralismo mexicano y la colaboración con Siqueiros (1939-1941)

Primera colaboración contra el fascismo: el *Retrato de la burguesía*

En marzo de 1939, con la Guerra Civil española prácticamente llegando a su fin, Josep Renau cruza la frontera francesa. Durante algunas semanas permaneció en el campo de concentración Argelès-sur-Mer ubicado en la costa francesa de Rosellón. A este respecto, Renau menciona: “a mediados de marzo Miss Palmer [...] me sacó del campo con un visado USA”.¹⁴² Para el 4 de mayo siguiente, se embarcó en el puerto de Saint Nazaire en el trasatlántico holandés Veendam, gracias al apoyo que recibió de Fernando Gamboa. Renau le escribió unos meses antes desde el campo de concentración solicitando su ayuda:

Amigo Gamboa:

Te escribo cuatro letras para comunicarte que estoy “solo” en el campo de concentración de Argelès-sur-mer. Hasta ahora mi personalidad de ex director de Bellas Artes y mi pasaporte oficial no me han servido para nada. Espero que para normalizar momentáneamente la cuestión de poder salir de aquí para reunirme con mi familia no me faltará el apoyo de la embajada de México. No me atrevo a plantearte la cuestión de urgencia porque sé que en estos momentos te lloverán los compromisos, pero te ruego que no dejes mi caso para el montón de última hora. Te agradecería infinitamente si pasaras por nuestro consulado en Perpignan por si hay un telegrama urgente para mí. Podrías encontrarme en el campo en la sección de aviación.¹⁴³

La expedición que llevaría al joven artista al continente americano estaba conformada por unos 15 miembros de la Junta de Cultura Española,¹⁴⁴ además de otros artistas como las

¹⁴² Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, 6.

¹⁴³ Carta de Renau dirigida a Fernando Gamboa desde el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, 10 de febrero de 1939. Documento manuscrito. Archivo Patricia Gamboa.

¹⁴⁴ La Junta de Cultura Española se constituyó en París el 13 de marzo de 1939, con el objetivo de ayudar a los exiliados que se encontraban en los campos de concentración franceses. En la Ciudad de México, la Junta estuvo presidida por José Bergamín. Véase *España Peregrina* n.º 1 (febrero 1940): 2; Cabañas, “De la alambrada a la mexicanidad”, 58.

hermanas Ballester.¹⁴⁵ Para el 17 de mayo, la expedición organizada por Juan de la Cabada arribó a Nueva York. Durante su breve estancia en aquella ciudad, Renau rechazó la propuesta que le hicieran unos representantes de la RCA-Victor para hacer portadas de discos. Tenía muy clara su intención de venir a México para participar en el muralismo mexicano.¹⁴⁶ De modo que, luego de tres meses de viaje, en junio de 1939, Josep Renau y su familia llegaron a la Ciudad de México.¹⁴⁷

Algunos días después de su llegada, tras haberse instalado en el Hotel Regis, el teniente coronel David Alfaro Siqueiros lo invitó a comer en su rancho de Texcoco. Entre pulque y pulque, *el coronelazo* le extendió la invitación para que colaborara en el mural que comenzaría a producir en el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME): “Fue uno de los días cruciales de mi vida. Mi sueño se cumplía. Tomé una borrachera que por poco me muero”.¹⁴⁸ Con estos dichos, Renau reflejaba el entusiasmo de haber llegado a México para producir murales al lado de Siqueiros.

La colaboración entre Siqueiros y Renau significó el retorno de ambos artistas a la pintura. Renau, por ejemplo, había abandonado esta disciplina en la década de 1930. Su producción creativa estaba centrada en hacer arte políticamente comprometido mediante el diseño y el fotomontaje de revistas y carteles.

Siqueiros, por su parte, después de su estancia en el Experimental Workshop de Nueva York, pasó una breve temporada en los campos de batalla de la Guerra Civil española.¹⁴⁹ Su retorno a la pintura no fue posible hasta que volvió a México y pudo dirigir el proyecto mural del SME.

Como se mencionó en el primer capítulo, Renau y Siqueiros se conocieron en Valencia durante los primeros meses de 1937. En su encuentro, el muralista mexicano propuso crear un colectivo con la intención de pintar arte público y político. Esta inquietud también incluía la experimentación con nuevas tecnologías, con los medios masivos de comunicación visual, así como con recursos de la producción industrial:

¹⁴⁵ García, “Trayectoria mexicana de Josep Renau (1939-1959)”, 65.

¹⁴⁶ Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 284.

¹⁴⁷ La familia de Renau estaba compuesta por su esposa Manuela Ballester, sus hijos Ruy y Julieta, sus cuñadas Rosita y Josefina Ballester, y su suegra la Yaya.

¹⁴⁸ Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, 8.

¹⁴⁹ Anónimo, “Mexicanos que regresan de España”, *Futuro*, n.º 37 (1939): 17; Alfaro, *Me llamaban...*, 317-348.

materiales sintéticos y herramientas mecánicas. Desafortunadamente, la propuesta no prosperó por el momento en el que estaba la Guerra Civil española.¹⁵⁰

Para febrero de 1937, Renau propuso que Siqueiros dictara una conferencia en el Aula Magna de la Universidad de Valencia. Tras aceptar la invitación, el muralista mexicano presentó el discurso titulado “El arte como herramienta de lucha”. En esta oportunidad, Siqueiros destacó la función que debía tener el arte como arma de lucha política y social. Además, describió la experiencia que obtuvo como resultado de haber trabajado con herramientas mecánicas, materiales industriales, así como con la fotografía y el cine.

Atento al significado de aquellas disertaciones, Renau descubrió dos afinidades con Siqueiros. La primera versaba sobre la función del arte como arma política y, la segunda, sobre el uso de los “métodos ópticos y fototécnicos”.

Los aspectos metodológicos y técnicos, mis inquietudes y experiencias personales coincidían muy extrañamente con las que preconizaba Siqueiros: métodos ópticos y fototécnicos (utilización de la cámara fotográfica, deformaciones visuales, proyectores eléctricos, etc.) herramientas y materiales tomados de la técnica industrial moderna (compresoras y pistolas de aire, acrílicos, etcétera).¹⁵¹

A lo largo de la década de 1930, Siqueiros y Renau no sólo compartieron la idea de hacer arte con fines políticos, también experimentaron con nuevas tecnologías de comunicación y métodos de la producción industrial que aplicaban al diseño y a la pintura. Ambos integraron el uso de la fotografía, la concepción de movimiento, dinamismo y montaje cinematográfico, y el uso de herramientas que permitían la puesta en práctica de estos conceptos.

Antes de viajar a los Estados Unidos, Siqueiros había entablado un par de conversaciones con el cineasta ruso Serguéi Eisenstein, quien estaba filmando en tierras mexicanas la cinta *¡Qué viva México!* (1931).¹⁵² Estos encuentros motivaron al muralista

¹⁵⁰ Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, 3.

¹⁵¹ Ídem.

¹⁵² Siqueiros conoció a Eisenstein mientras se encontraba confinado en Taxco. En enero de 1931 se conocieron personalmente en Acapulco, Guerrero. Eisenstein fue uno de los organizadores de la primera exposición individual del muralista en el Casino Español en 1932. Eduardo de la Vega Alfaro, *Del mural a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* (México: IMCINE, 1997), 52.

para poner al servicio de su obra las ideas relacionadas con el dinamismo artístico y con la dialéctica marxista. Siqueiros plasmó dichos conceptos en los murales *Mitin callejero* (1932) y *Tormenta tropical* (1932), producidos en la ciudad de Los Ángeles, California.

David Alfaro Siqueiros iniciaría entonces su teorización sobre la fotografía en relación con la pintura, siguiendo las ideas de la “revolución técnica”. Este enfoque contemplaba la integración de las tecnologías audiovisuales en la producción de su obra, en la que una de las premisas sería el uso de la cámara fotográfica como parte del proceso creativo:

Después de hacer nuestros primeros bocetos, usamos la cámara y película para ayudarnos en la elaboración de nuestros primeros dibujos, particularmente de los modelos [...] la proyección con una cámara fue el método para ampliar nuestro dibujo y de este modo proyectar nuestro diseño directamente en el muro.¹⁵³

Para Siqueiros la fotografía resultaba el soporte que daba cuenta de la realidad social y científica. Por ello, debía ser utilizada como modelo o documento gráfico de la pintura. En este sentido, cuando Siqueiros pensaba en el realismo pictórico, lo hacía en estrecha relación con la fotografía: “sin el boceto fotográfico el pintor seguirá siendo un auténtico místico, es decir, un parásito de la belleza. Su obra no tendría un valor social alguno”.¹⁵⁴ La fotografía sería la materia prima en imagen de la realidad histórica.¹⁵⁵

Otro descubrimiento sobre la función de la fotografía fue el registro del proceso como auxiliar en la composición de los puntos de vista del mural. El hallazgo sucedería gracias a la participación de un joven fotógrafo mientras Siqueiros planeaba la ejecución de los murales angelinos: “pero un día nos puso de golpe delante de los ojos más de 300

¹⁵³ David Alfaro Siqueiros, “La nueva pintura mural del fresco” (2 de julio de 1932): 5, *apud* Shifra Goldman, “Las creaturas de la América Tropical: Siqueiros y los murales chicanos en los Ángeles”, *Revista de Bellas Artes*, n.º 25 (1976): 43.

¹⁵⁴ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva”, en *Palabras de Siqueiros*, ed. de Raquel Tibol (México: FCE, 1996), 73.

¹⁵⁵ La historiadora Laura González Flores aclara que no es innovación de Siqueiros el uso de la fotografía en el bocetaje de la pintura, desde el siglo XVI se usaba la cámara oscura para lograr ilusiones ópticas. El muralista siguió una tradición renacentista, pero con tecnología avanzada. Lo que sí hizo fue “la desocultación de la fotografía en una tradición pictórica que mantenía secretos (o implícitos) sus “trucos” o procedimientos técnicos. Véase Laura González Flores, “Siqueiros y la fotografía. De la fuente al dispositivo óptico”, en Itala Schmelz (ed.), *Siqueiros paisajista*, (México: RM, 2010), 67.

documentos fotográficos que constituían la obra gráfica de nuestra obra en todo su proceso. Habíamos comprendido y palpado la utilidad de la Máquina”.¹⁵⁶

Como resultado de la experimentación técnica en el mural *Ejercicio plástico*,¹⁵⁷ Siqueiros comparó el lente de la cámara con el ojo humano. En este mural, la cámara fue un recurso óptico para dinamizar la perspectiva visual. Proyectaba la imagen en las paredes y las movía según el movimiento del espectador, “en vez de colocar el objetivo de la cámara simétricamente frente a las partes generales y parciales de ésta, lo hemos movilizado siguiendo la trayectoria lógica, progresiva del espectador”.¹⁵⁸ Esto permitía crear un espacio virtual en el que las figuras se movían y distorsionaban según la realidad óptica del espectador al realizar el trayecto por el espacio.¹⁵⁹

Siqueiros resalta otra cualidad de la experimentación técnica: la posibilidad de fotografiar la pintura. La pintura como “matriz fotogénica” podía ser reproducida con el propósito de servir como instrumento de educación y agitación política entre las masas. Al ser reproducible puede ser publicitada y difundida. La publicidad de la pintura, su reproductibilidad y las posibilidades de proyección entusiasmaron a Siqueiros al grado de pensar en este aspecto como base principal de su teoría plástico-fílmica o plástico-cinefotogénica: “se trata nada menos que de darle mayor publicidad a la plástica monumental descubierta o interior en un impulso plástico-gráfico-dinámico de una potencialidad sin equivalente”.¹⁶⁰

Siqueiros experimentaría también con el montaje. Sus referencias eran los montajes cubistas y dadaístas. Comparaba la práctica del *collage* con su práctica poligráfica: “es decir, el montaje de todas las expresiones plásticas en busca de una plástica integral”.¹⁶¹ Durante el Experimental Workshop profundizó en la técnica del

¹⁵⁶ David Alfaro Siqueiros, escrito Sala de Arte Publico Siqueiros, *apud* Irene Herner, *Siqueiros. Del paraíso a la utopía* (México: Conaculta, 2004), 307.

¹⁵⁷ David Alfaro Siqueiros, *Ejercicio plástico* (Buenos Aires: Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, 1933). ICAA Record ID: 733109.

¹⁵⁸ David Alfaro Siqueiros, “¿Qué es *ejercicio plástico* y cómo fue realizado?”, en *Palabras de Siqueiros*, ed. de Raquel Tibol (México: FCE, 1996), 106.

¹⁵⁹ Ana María Quijano hace un análisis de *Ejercicio plástico* en relación con el uso de tecnologías visuales en relación con la experimentación plástica en el mural por parte del colectivo. Véase Ana Martínez Quijano, *Siqueiros. Muralismo, cine y revolución* (Buenos Aires: Larivière, 2010).

¹⁶⁰ David Alfaro Siqueiros, “Carta a Laborde”, en *Palabras de Siqueiros*, ed. de Raquel Tibol (México: FCE, 1996), 101.

¹⁶¹ David Alfaro Siqueiros, texto sobre la experiencia en el Chournard School, *SAPS*, *apud* Irene Herner, “Siqueiros: El artista sujeto por la experimentación”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, ed. de Olivier Debrouse (México: INBA/Curare, 1996), 185.

montaje en la gráfica. Este taller tenía como principal objetivo hacer arte de propaganda mediante técnicas vanguardistas como el accidente controlado o el uso del aerógrafo.¹⁶²

A este respecto, Irene Herner apunta que cuando Siqueiros habla de montaje y de *collage* como lenguaje artístico se refiere a “una forma diversa, no solemne, casual, experimental, una manera de presentar la historia como pluralidad, simultaneidad, contradicciones, fragilidades y deseos encontrados”.¹⁶³

Por su parte, como se analizó en el primer capítulo, Renau desde la década de los treinta incursionó en el fotomontaje político, comenzó a explorar y a reflexionar sobre la relación entre la gráfica con conceptos, técnicas y herramientas de la fotografía y el cine. En este sentido, publicó en 1933 el artículo “El cine y el arte futuro” en la revista *Nuestro cinema*. Sus reflexiones versaron sobre el desarrollo tecnológico (científico) que representaba el cine frente a las artes plásticas tradicionales. A lo largo del artículo se percibe la importancia que le atribuye a este medio. A su parecer, el cine creaba una nueva dimensión objetiva gracias al movimiento, además de que su alcance masivo debía servir a la lucha de clases.¹⁶⁴

En 1932, crea el primer taller de fotolitografía, en donde empieza a utilizar el aerógrafo. Con ayuda de esta herramienta aplica la técnica de proyección de imágenes sobre los murales y la de pintar sobre el modelo fotográfico.¹⁶⁵ Esta técnica la aplicó en el mural del Sindicato de Estibadores de la Unión Naval de Levante en 1933.

También es pertinente recordar el trabajo de Renau en *Nueva Cultura* y los espectáculos audiovisuales que organizó en comunidades de Valencia. Dichos espectáculos tenían el propósito de difundir mensajes de ideología antifascista sobre los muros con la proyección de la sección Testigos Negros de Nuestros Tiempos, basada en montajes de textos que sostenían un diálogo con dibujos y fotografías. Estos montajes se elaboraban con voluntad de agitación y propaganda política.

Como ya se expuso, otro trabajo emblemático que relacionó fotomontaje, cine y muralismo móvil fue la serie de carteles de gran formato que produjo Renau para la

¹⁶² Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz, teoría y practica de la plástica del movimiento en Siqueiros” en *Retrato de una década 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, ed. de Olivier Debroise (México: Munal, INBA, 1996), 88.

¹⁶³ Herner, “Siqueiros: El artista sujeto por la experimentación”, 185.

¹⁶⁴ Renau, “El cine y el arte futuro”, 29-30. Renau escribió otros textos sobre crítica cinematográfica en la revista anarquista *Orto*: “Cinema: América y Europa”, 31-35 y “Cinema: El camino de la vida”, 32-33.

¹⁶⁵ Renau, “Notas al margen de *Nueva Cultura*”.

Exposición Internacional de París de 1937, la serie siguió una secuencia temática ordenada:

Se trabajó desde un principio con una especie de guión fílmico, pero más bien de corte y montaje, en el que el hilo de la secuencia lo constituían los textos (ya escritos en el guión) y, en vez de filmaciones, había fotonegativos ya seleccionados para ser ampliados y montados según el carácter y ritmo temático.¹⁶⁶

Los fotomontajes del artista valenciano estaban organizados en una secuencia visual específica para lograr una narrativa del tema expuesto. Por medio del sistema “lecto-visual” relataba una historia, yuxtaponiendo distintos planos y marcando elipsis de tiempo.

Tanto Renau como Siqueiros consideraban que la fotografía proporcionaba valor objetivo a la realidad social y política. Esta aproximación conceptual los llevó a utilizar el montaje como estrategia estética y política. Su relación con la fotografía puede ubicarse dentro de una de las vías posibles para delimitar el periodo de la fotografía moderna mexicana entre las décadas de 1930 y 1940, “ligada al concepto discursivo del muralismo, el cine, la publicidad y, por lo tanto, a los medios masivos de comunicación”.¹⁶⁷

La colaboración que tuvieron ambos artistas en *Retrato de la burguesía*¹⁶⁸ fue la oportunidad para poner en marcha las teorías y conceptos que habían desarrollado cada uno hasta ese momento. Estas teorías hablaban del vínculo entre el cartel, el cine, la fotografía, el fotomontaje y la pintura¹⁶⁹ al usarse con fines políticos.

A finales de la década de 1930, las políticas cardenistas comulgaban con el socialismo, el antifascismo, así como con el antiimperialismo, al tiempo que se apoyaba

¹⁶⁶ Renau, *Arte en Peligro 1936-1939*, 26.

¹⁶⁷ Otro camino que siguió la fotografía moderna de las décadas de 1930 y 1940 fue hacia la pura expresión artístico-estética. Véase Laura González Flores, “Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México”, en *Territorios de diálogo: entre los realismos y lo surreal. México, España, Argentina, 1930-1945*, ed. de Diana B. Wechsler (Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006), 25.

¹⁶⁸ Siqueiros también titulaba al mural como *Ascenso de la burguesía, Proceso del fascismo o Monumento al capitalismo*. Véanse los documentos manuscritos de David Alfaro Siqueiros: “Monumento al capitalismo”, 1939, folder 11.1.78; “Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas”, 1939, folder 11.1.87, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

¹⁶⁹ David Alfaro Siqueiros, “Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plásticas en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *Los murales de Siqueiros*, ed de Raquel Tibol (México: Américo Arte Editores/INBA, 1998), 23.

la lucha obrera.¹⁷⁰ También convivieron varias posturas encontradas en torno al conflicto internacional entre los regímenes socialista y capitalista. En los últimos años del sexenio el Estado prohibió las reuniones públicas del Partido Comunista¹⁷¹ y nunca reconoció al gobierno de Franco, contrario a la postura de los Estados Unidos.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y el SME, fueron algunos de los grupos de intelectuales y organizaciones obreras que manifestaron su apoyo a las políticas socialistas del presidente Lázaro Cárdenas.

En mayo de 1940, Vicente Lombardo Toledano, líder de la CTM, declaraba, en el discurso pensado para la sesión solemne del Consejo Nacional del Partido Revolucionario Mexicano (PRM): “Desde esta tribuna, la más alta tribuna política de la República mexicana, en nombre de la clase obrera que la CTM representa, yo declaro que el proletariado de nuestro país no quiere una Europa fascista, que el proletariado de México no quiere el triunfo de Hitler, que el proletariado de México es enemigo hoy, ayer y mañana del fascismo en cualquiera de sus formas”.¹⁷² José Alvarado escribía en la revista *Futuro* sobre las políticas cardenistas, resaltando el desarrollo político de las fuerzas populares:

En este sentido, las primeras políticas del presidente Cárdenas se caracterizaron por promover la libertad de acción de los partidos populares y de las organizaciones obrero campesinas. En otras palabras, se promovía el retorno a la expresión sin trabas y el respeto a las leyes fundamentales [...] Lo mismo que el campesino, el obrero deja de ser un ciudadano virtual, carne de desfile demagógico y de porra electoral para convertirse en un colaborador de la visa del país a través de sus sindicatos y sus centrales.¹⁷³

El SME utilizó la revista *LUX* —órgano informativo oficial— como escaparate para expresar las ideas socialistas de sus agremiados. En sus páginas, los obreros electricistas manifestaban su apoyo a favor de la lucha obrera internacional y, especialmente, a favor

¹⁷⁰ Véase Jorge Basurto, *Cárdenas y el poder sindical* (México: Era, 1983). Guadalupe Pacheco y Arturo Anguiano, *Cárdenas y la izquierda en México* (México: Juan Pablo Editor, 1975).

¹⁷¹ Laurence Hurlburt, “David Alfaro Siqueiros, ‘Portrait of the Bourgeoisie’”, *Art Forum* 15, n.º 6 (1977): 40.

¹⁷² Vicente Lombardo Toledano, “La situación actual”, *Futuro*, n.º 52 (1940): 39.

¹⁷³ José Alvarado, “Cárdenas y la evolución política”, *Futuro*, n.º 58 (1940): 9-10.

de la lucha que libró España durante la guerra civil. Al respecto, Francisco Narciso Bassols publicaría en el número de julio de 1937 un discurso que hablaba de los obreros en guerra.¹⁷⁴

En los primeros meses de 1936, el SME adquirió el terreno de la calle Artes número 45 —actualmente Antonio Caso—, ubicado en la colonia Tabacalera. El arquitecto Enrique Yáñez, en colaboración con Ricardo Rivas, ganó el concurso para construir el edificio gracias a su proyecto funcionalista.¹⁷⁵ En aquellos días, la construcción de la nueva sede sindical fue de gran envergadura, ya que pocos sindicatos tenían un edificio propio y porque su construcción obtuvo el respaldo de otros sindicatos, como el de la CTM y el Sindicato de los Cinematografistas.¹⁷⁶ Finalmente, la sede fue inaugurada el 15 de julio de 1941 por el secretario general del Sindicato, Francisco Sánchez Garnica, y por el presidente de México, Manuel Ávila Camacho.

El apoyo sindical en favor de la lucha antifascista fue categórico. Una facción del SME expresaría abiertamente su respaldo a la Segunda República española y entre las muestras de afinidad ideológica, propondrían que se elaborara un mural representativo. Los promotores de esta idea fueron David Roldán y Luis Espinosa Casanova, quienes además de tener claras aspiraciones culturales,¹⁷⁷ pertenecían al grupo con ideas de izquierda que había impulsado la huelga de 1936 que fue encabezada por Francisco Breña.¹⁷⁸

Inicialmente, los representantes del sindicato publicaron una convocatoria abierta para que todo el que estuviera interesado participara en el proyecto. Las propuestas recibidas, sin embargo, no agradaron del todo a los organizadores,¹⁷⁹ por lo que se decidió invitar a David Alfaro Siqueiros y a José Clemente Orozco.

Orozco propuso pintar mujeres desnudas como tema del mural. Ante los posibles alcances de esta proposición, el sindicato decidió dar el proyecto a Siqueiros,¹⁸⁰ quien,

¹⁷⁴ César Sánchez, “Retrato de la burguesía, un mural colectivo”, en *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*, ed. de Jaime Brihuega (Madrid: SEACEX/SECC, 2009), 51.

¹⁷⁵ Enrique Yáñez era miembro de la Unión de Arquitectos Socialistas y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Véase José Víctor Arias Montes y Carlos Ríos Garza, *Enrique Yáñez y el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Un aporte del funcionalismo a la arquitectura mexicana* (México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011).

¹⁷⁶ Luis Espinosa Casanova, “Nuestro edificio sindical”, *LUX*, n.º 2 (1939): 6.

¹⁷⁷ Sánchez, “Retrato de la burguesía, un mural colectivo”, 50-52.

¹⁷⁸ Basurto, *Cárdenas y el poder sindical*, 124-133.

¹⁷⁹ Juan Mar, “La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato de Electricistas”, *LUX*, n.º 12 (1939): 57.

¹⁸⁰ Sánchez, “Retrato de la burguesía, un mural colectivo”, 52.

para el 18 de agosto de 1939,¹⁸¹ propuso realizar el mural de manera colectiva bajo su dirección.

Para llevar a cabo la producción del mural *Retrato de la burguesía*,¹⁸² Siqueiros formó un Equipo Internacional con la participación de artistas españoles exiliados y de artistas mexicanos. El equipo tenía la intención de renovar el muralismo en crisis,¹⁸³ por lo que Siqueiros decidió utilizar el método de producción colectivo que había iniciado en Los Ángeles.¹⁸⁴

A este respecto, la historiadora Jennifer Jolly explica que la postura de Siqueiros en relación con el trabajo colectivo tenía que ver con la visión moderna de la producción industrial, en la que se reprimen los impulsos de estilo individualista, además de que se hace uso de métodos tecnológicos y materiales sintéticos.¹⁸⁵

En este mismo sentido, Alicia Azuela adjudica la conformación de equipos de trabajo como la respuesta del muralista al acuerdo del VI Congreso del Komite (1928) de conformar células de trabajo con el fin de atacar al capitalismo, la burguesía y el fascismo.¹⁸⁶

Por su parte, Siqueiros refiere: “dos fueron mis propósitos al proceder en tal forma: alentar una vez más el trabajo colectivo en la pintura mural y ligar a los compañeros españoles, de manera objetiva, al movimiento muralista mexicano”.¹⁸⁷

¹⁸¹ Juana María Perujo menciona dos cartas invitación fechadas el 5 y 13 de junio de 1939 dirigidas por el SME a Miguel Prieto para colaborar en el mural. Véase Juana María Perujo, “Miguel Prieto: Identidad vivida”, en *Miguel Prieto 1907-1956: La armonía y la furia*, ed. de Juana María Perujo y Juan Manuel Bonet (Ciudad Real: SECC, 2007), 47.

¹⁸² David Alfaro Siqueiros y el Equipo Internacional de Artistas Plásticos, *Retrato de la burguesía*, piroxilina, 100 m².

¹⁸³ D.A. Siqueiros, *Criterio del suscrito sobre la pintura mural del edificio nuevo del Sindicato Mexicano de electricistas*, 18 de agosto de 1939, folder 11.1.81, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

¹⁸⁴ Paola Uribe, “Retrato de la burguesía o el impulso gráfico dinámico en la plástica monumental”, *ICAA Documents Project Working Papers*, n° 4 (2016): 17-28.

¹⁸⁵ Jennifer Jolly, “Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their Collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate”, *Oxford Art Journal*, 31, n.º 1 (2008): 129-151. Otros ensayos que han analizado *Retrato de la burguesía* tomando en cuenta la participación del Equipo Internacional son Hurbult, “David Alfaro Siqueiros, Portrait of the Bourgeoisie”, 39-45; Leonard Folgarait, “A Mural for the Electrical Worker”, en *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the New Order* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 138-190.

¹⁸⁶ Alicia Azuela, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, n.º 35 (2008): 124.

¹⁸⁷ D. A. Siqueiros, “Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas”, 1939, folder 11.1.87, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

Los artistas de nacionalidad española fueron: Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Josep Renau;¹⁸⁸ los mexicanos fueron Luis Arenal y Antonio Pujol. José Revueltas, en el primer artículo escrito sobre el mural, describe a cada uno de los miembros del colectivo: Josep Renau “es considerado el mejor cartelista del mundo”; David Alfaro Siqueiros, “lleno de riqueza emocional”; Luis Arenal, “lleno de pasión pictórica y fuerza expresiva”; Antonio Pujol, “en continuo encuentro de su pintura”; Rodríguez Luna, “considerado entre los mejores pintores contemporáneos” y, finalmente, Prieto, de España, “un pintor de valores reconocidos”.¹⁸⁹

Los exiliados que participaron en el Equipo Internacional eran artistas militantes en la lucha por el regreso de la Segunda República en España y conocían la labor artística de Siqueiros.¹⁹⁰ Miguel Prieto participó en las misiones pedagógicas en la guerra civil, realizó varios dibujos de guerra, algunos de ellos fueron expuestos en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937: *Retaguardia de octubre*, *Soldado en el frente*, *Espigadoras*, *Mujeres huyendo por las calles de una ciudad bombardeada* y *Composición alegórica de los desastres de la guerra*. También ilustró las revistas *Nueva Cultura* y *Octubre*. Asimismo, fue miembro fundador de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (AIADC). Una de sus características principales fue su estilo surrealista social, “que se sitúa en la extraña línea de flotación: la que media entre una crítica desprejuiciadamente corrosiva y feista, que se avecina a lo monstruoso, y un extraño desasosiego visual cargado de resonancias metafísicas”.¹⁹¹

Antonio Rodríguez Luna fue ilustrador de la revista *Nueva Cultura*. En 1937 participó en la Exposición Internacional de París con una serie de óleos que reflejaban una visión humana y dramática de la guerra. Luna conoció a Siqueiros durante la conferencia que el muralista dio en Valencia: “En la capital de Turia tuvo ocasión el pintor de formar parte del repleto auditorio con el que contó el muralista David Alfaro

¹⁸⁸ La pintora Manuela Ballester también fue parte fundamental en la producción del mural, ella y Renau, como veremos más adelante, fueron los encargados de finalizar el mural.

¹⁸⁹ José Revueltas incluye como uno de los colaboradores del equipo al artista boliviano Roberto Berdecio, quien había participado en el *Experimental Workshop* de Siqueiros en Nueva York. También Mar, en su relato sobre el mural, menciona a Berdecio. Su participación debió de ser breve, puesto que Renau no lo menciona en el relato sobre el mural de Mi experiencia con Siqueiros. José Revueltas, “Pintura que funciona”, *LUX*, n.º 3 (1939): 35.

¹⁹⁰ Fernando Gamboa organizó en París la Junta de Cultura Española, la cual estuvo a cargo de la salida de un grupo de artistas de Argelès-su-Mer. Viajaron en el trasatlántico *Veendam* arribando a México a finales de mayo de 1939. Cabañas, “De la alambrada a la mexicanidad”, 54.

¹⁹¹ Juana María Perujo y Juan Manuel Bonet, eds., *Miguel Prieto. La armonía y la furia* (Ciudad Real: SECC, 2007), 81.

Siqueiros, quien pronunció una famosa conferencia en el Aula Magna de la Universidad de Valencia, en la cual insistió en los aspectos sociales, formales y revolucionarios del muralismo y terminó con la afirmación: No hay más pintura que la mural”.¹⁹²

Luis Arenal, quienes también pertenecían a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), además de ser miembros del Taller de Gráfica Popular (TGP). Tanto Pujol como Arenal habían formado parte del equipo de trabajo de Siqueiros en Los Ángeles y en Nueva York. También participaron en las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española y, a su regreso, intervinieron en el proyecto colectivo de litografías *La España de Franco*.¹⁹³

A pesar de que Siqueiros tenía el propósito de integrar a los artistas españoles al muralismo, el equipo no permaneció mucho tiempo unido. Pronto, Rodríguez Luna y Prieto abandonaron el proyecto. Aunque no se tiene una justificación exacta de su partida, Fernando Bellón opina: “no se encontraban a gusto en el colectivo porque estaban habituados al aislamiento y tranquilidad del estudio”.¹⁹⁴ Sobre el asunto, Renau recuerda el episodio vagamente, parece que Siqueiros corrigió la manera de pintar de Luna con la piroxilina cuando estaba haciendo el águila imperial de la pared central, Prieto se solidarizó con él y también se fue del colectivo: “Creo que el fondo real de la cuestión residía en que ninguno de mis dos colegas españoles sentía gran vocación por la pintura mural”.¹⁹⁵

Acerca del episodio, el historiador Miguel Cabañas menciona:

Las consecuencias de la experiencia, por tanto, no fueron todo lo fructíferas que se esperaba; y los españoles, como señalamos, se mantuvieron más aferrados a sus propias polémicas, al caballete y, sobre todo, a las posibilidades de la ilustración y del mundo editorial.¹⁹⁶

El proceso de adaptación de los pintores exiliados no fue fácil. El arte estaba bajo el dominio del muralismo y ello generaba un poderoso ambiente nacionalista y de

¹⁹² Miguel Cabañas Bravo, *Rodríguez Luna. El pintor del exilio republicano español* (Madrid: CSIC, 2005), 100.

¹⁹³ James Oles, “Fascismo. Guerra Civil Española”, en Pilar García Germenos (ed.), *Gritos desde el archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular* (México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 2008), 42.

¹⁹⁴ Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 293.

¹⁹⁵ Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, 17.

¹⁹⁶ Cabañas, “De la alambrada a la mexicanidad”, 69.

mexicanidad, es decir, “con sus componentes revolucionarios y de mestizaje”.¹⁹⁷ En este contexto, podemos señalar que a pesar de que los artistas españoles compartían un compromiso político en su obra, al llegar al país unos mostraron afinidades con la corriente social del arte mexicano y otros mantuvieron apego a la pintura de caballete y a la ilustración.¹⁹⁸ Finalmente, Josep Renau fue el único artista exiliado que permaneció en el colectivo y quien, junto con su esposa Manuela Ballester, terminó el mural. Manuela Ballester también ejecutó algunos bocetos y administró el salario del grupo.¹⁹⁹ A este respecto, la señora Ballester mencionó en la entrevista con Manuel García:

P: ¿Cuál fue su participación en el mural *Retrato de la burguesía*?

R: Yo estaba ahí de ayudante del colectivo. A veces llegaba Siqueiros y me decía: Manolita ¿tienes unos pesitos? Pues anda, vete a la cantina de al lado, y tráenos una botella de tequila.

P: En esas fechas Siqueiros preparó el intento de asesinato de León Trotsky.

R: Un día mientras estábamos trabajando el colectivo en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas —en la sede social de Antonio Caso esquina Insurgentes— llegó Siqueiros disfrazado de militar. Esa noche se fue a Coyoacán con un grupo de correligionarios y asaltaron la casa de Trotsky... entonces nos quedamos sólo Renau y yo. Y entre los dos terminamos el mural.²⁰⁰

Las acciones de Siqueiros, Arena y Pujol contra Trotsky desalentaron al equipo. Renau afirma que ésta pudo haber sido otra causa por la que tanto Prieto como Luna dejaron el proyecto: “Una experiencia que pudo haber sido el punto de arranque de una verdadera colaboración profesional entre pintores mexicanos y españoles, se transformó en un verdadero desastre, en un abismo de desaliento y desunión”.²⁰¹

Con el encarcelamiento de Siqueiros, los organizadores encargaron a Renau concluir y realizar una serie de modificaciones al proyecto. El trabajo debía comenzar el

¹⁹⁷ *Ibíd.*, 55.

¹⁹⁸ Después de pertenecer al Equipo Internacional de Artistas Plásticos, Antonio Rodríguez Luna practicó la docencia, fue maestro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y continuó con su obra pictórica de caballete. Miguel Prieto se desarrolló en la ilustración y el diseño gráfico.

¹⁹⁹ Manuel García, ed., *Homenaje a Manuela Ballester* (Valencia: Institut Valencià de la Dona, 1995), 128.

²⁰⁰ *Ibíd.*, 94.

²⁰¹ Josep Renau, “Los pintores y escritores españoles republicanos no somos quintacolumnistas”, Cuernavaca, 1949. Manuscrito. Archivo Josep Renau, IVAM, cód. 1.1.6, negativos 77/2.4.

1º de julio de 1940 para finalizarlo ese mismo mes,²⁰² encomienda que llevó a cabo junto con su esposa. A través de una carta, el SME solicitó:

Confirmando la conversación que tuvimos sobre nuestra solicitud para que terminara usted la pintura mural del edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas, decimos a usted que estamos conformes en que se proceda a la ejecución de dicho trabajo, bajo la base de que en la citada pintura no se harán sino las ligeras modificaciones verbalmente convenidas y se concluirán las partes que han quedado inconclusas por haber abandonado el trabajo las personas que antes estaban encargadas de ejecutarlo.²⁰³

La colaboración entre Siqueiros y Renau fue muy intensa, tal como lo relataría el artista valenciano algunas décadas después.²⁰⁴ Al respecto, Renau calificaría la experiencia pictórica como propia de una gran escuela muralista. El mural *Retrato de la burguesía* representaría un reto para la configuración espacial y para la propuesta temática. El mural sería el espacio donde se podría resolver una serie de problemas que el mismo Siqueiros describiría:

El problema del arte frente a la sociedad, o más absolutamente frente a la política; el problema de las artes plásticas “Artes Físicas”, ante la revelación de la química y la mecánica moderna; el problema de las artes plásticas ante el incuestionable problema de la forma humana de producción o aplicación de las mismas (problema de la obra individual o de la obra colectiva); el problema de la pedagogía de las artes plásticas en la vida moderna, en suma, el problema de la funcionalidad.²⁰⁵

²⁰² Carta del SME dirigida a Josep Renau. Asunto: “Terminación de la pintura mural”. México, 22 de junio de 1940. Manuscrito. Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, Archivo Josep Renau, IVAM. cód. 2.3, sig. 1/5.7.

²⁰³ Una de las modificaciones que se le pidió a Renau fue borrar los rostros de los niños muertos en la Guerra Civil española. Ídem.

²⁰⁴ Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, 2-25.

²⁰⁵ David Alfaro Siqueiros, “Un ensayo de pintura colectiva”, *Romance*, n.º 4 (1940): 7.

Retrato de la burguesía frente al montaje cinematográfico

En una serie de reuniones, con ayuda del Equipo Internacional de Artistas Plásticos, se planteó el desarrollo del tema y método de trabajo. El conjunto decidió pintar el mural utilizando el cubo de la escalera que comunica el segundo con el tercer piso. Siqueiros tomó la decisión de generar una unidad temática y pictórica continua en el cubo (después de haber contemplado la posibilidad de trabajar el mural de manera fragmentada). Las técnicas que se iban a utilizar estarían basadas en la fotografía y el montaje con la intención de lograr un mayor realismo.

Siguiendo la idea sobre la configuración del mural establecida por Siqueiros, de marcar la unidad continua del mural con un estilo foto-cinematográfico, Renau realizó un estudio de los posibles golpes de vista que haría el espectador al subir las escaleras y transitar por el cubo (descanso). El propósito de este estudio fue conocer el comportamiento visual del espectador, para así controlar la narrativa propuesta para el mural. Sobre la composición Renau menciona: “La elección de una superficie pictórica continua y curva ascendente, implicaba un determinado lapso de tiempo para que un espectador en trance de subir las escaleras pudiera aprender el contenido total de una obra”.²⁰⁶ Con este estudio el valenciano sistematizó geoméricamente la perspectiva poliangular que Siqueiros había comenzado a concebir desde la producción de *Ejercicio Plástico*.

La composición a modo de montaje de *Retrato de la burguesía* simula el recorrido visual del espectador: dado que en la ordenación y montaje de las imágenes (en los proyectos y documentales originales) nos atuvimos muy estrictamente a las líneas trazadas sobre los muros según la descrita oposición muro-espectador.²⁰⁷ El montaje propuesto tiene un acercamiento al montaje cinematográfico, por el movimiento visual secuencial del espectador, por el espacio en el que fue pintado, un espacio de transición. Esto tiene relación con la teoría fílmica de Vsévolod Pudovkin sobre el testigo invisible o imaginario, la narrativa de los acontecimientos es percibida a través de su visión: “una

²⁰⁶ Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, 11.

²⁰⁷ *Ibíd.*, 13.

concepción del cine que nos presentaba a un observador ideal móvil en el tiempo y el espacio”.²⁰⁸

Cuando Siqueiros se refería a su quehacer artístico, manifestaba que hacía plástica fílmica (cinematográfica); una técnica que retomó elementos de la teoría fílmica del montaje desarrollada por Serguéi Eisenstein. Esta misma técnica la utilizó en los murales de los Ángeles y en los de Argentina.²⁰⁹

El intercambio de ideas con el cineasta lo llevó a concebir que la obra de arte revolucionaria tenía que subvertir el orden establecido a favor de la lucha obrera a través del arte dialéctico subversivo. Eisenstein mencionó el objetivo y la esencia del montaje como “ese papel que toda obra de arte señala a sí misma, la necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama, acción, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo”.²¹⁰ Así fue pensada la composición del *Retrato de la burguesía*, como una unidad secuencial gracias al montaje. Esta técnica “consiste en la sobreposición —en una misma secuencia— de imágenes dispares cuya combinación produce otra imagen autónoma cargada de puro valor referencial y de nuevas significaciones”.²¹¹ El cineasta descubrió que las imágenes yuxtapuestas provocan sentimientos, emociones que después se convierten en ideas.²¹²

Maricarmen Ramírez señala que Siqueiros trataba de seguir el dinamismo emocional propuesto por el cineasta inicialmente en el montaje de atracciones. Eisenstein definía la atracción como:

La atracción —en nuestro diagnóstico del teatro— es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen sus sensaciones, todo elemento que puede ser comprobado y matemáticamente comprobado para producir ciertos

²⁰⁸ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, trad. de Pilar Vázquez Mota (Barcelona: Paidós, 1996), 9.

²⁰⁹ Siqueiros conoció a Eisenstein mientras se encontraba confinado en Taxco. En enero de 1931 los dos artistas tuvieron su primer encuentro en Acapulco, Guerrero. El cineasta fue uno de los organizadores de la primera exposición individual del muralista en el Casino Español en 1932. Vega, *Del mural a la pantalla*, 52.

²¹⁰ Eisenstein, *El sentido del cine*, 15. Cineastas como D. W. Griffith o George Méliès son considerados los padres del montaje cinematográfico.

²¹¹ Ramírez, “Las masas son la matriz”, 89.

²¹² Edgar Morín, *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona: Paidós, 2001), 164. El autor también menciona: “Eisenstein define el cine como el único capaz de restituir a la inteligencia sus fuentes vitales concretas y emocionales. Demuestra experimentalmente que el sentimiento no es fantasía irracional, sino momento de conocimiento”.

choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. El método de conocimiento mediante el juego vivo de las pasiones se aplica especialmente al teatro (en el sentido de percepción).²¹³

El teórico del cine, Tom Cuning, precisa que hasta 1906 el cine era una atracción más, como lo era el *music hall*, los Hale's Tours o los juegos de feria.²¹⁴ Eisenstein retomó este potencial de atracción del cine primitivo para llevarlo más lejos en su teoría. De forma científica analizó y calculó los efectos y cargas emocionales que una secuencia de imágenes puede provocar al público llevándolo a un *shock* psicológico, con objetivos utilitarios ideológicos para despertar en el espectador acciones políticas.²¹⁵

Otro aspecto de la teoría del montaje de Eisenstein que se vincula a la concepción del mural está relacionado con el excentricismo. Es decir, con “la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida”.²¹⁶ El método estaba pensado para causar efectos emocionales mediante imágenes violentas y agresivas, con el fin de provocar una conciencia política entre los sindicalizados.

Los recursos narrativos utilizados en el mural son cercanos a los cinematográficos. Esto, por la yuxtaposición de distintos planos, la representación del movimiento por las líneas-fuerza (efecto de simultaneidad) y la secuencia de imágenes a través de fundidos. Al realizar el recorrido, el espacio provoca que las imágenes aparezcan en secuencia (en el tiempo).

Los fotomontajes pintados en el mural también se identifican con los fotomontajes políticos que Renau realizó en carteles y revistas en España. La yuxtaposición de imágenes en un mismo espacio hace que el espectador, aunque no esté en movimiento, realice un recorrido visual secuencial (temporal). Esto tiene relación con el sistema lecto-visual: el texto que Renau escribe al finalizar el mural ancla el significado de la obra. En

²¹³ Eisenstein en la revista *Left*, n.º 3 (1923), citado en Eisenstein, *El sentido del cine*, 169.

²¹⁴ Tom Cuning, “The Cinema of Atracción: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, en *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. de Thomas Elsaesser (Londres: British Film Institute, 1990), 57.

²¹⁵ Como director del Proletkult, Eisenstein aplicó el montaje de atracciones primero en el teatro. Influenciado por el extrañamiento de la poética formalista de Victor Slovki, la cual apelaba al *shock* emocional del lector y la teoría de la reflexología del sujeto de Paulov. Sergei Tret'iakov, “The Theater of Attractions”, *October*, n.º 118 (2006): 19-26. Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis* (Barcelona: Paidós, 2008), 89-108.

²¹⁶ Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, 105.

este sentido, “reside concretamente en la sincronización lecto-visual de texto e imágenes, con su consiguiente secuencia temporal”.²¹⁷

Para lograr las sobreimpresiones y los fundidos en el fotomontaje mural, el equipo de pintores utilizó como procedimientos técnicos la proyección fotográfica, el uso de aerógrafo con piroxilina y de estenciles. Como se analiza más adelante, *Retrato de la burguesía* se revela y se opone a la retórica muralista hasta entonces conocida. Es un montaje pintado, contrario a lo que menciona Renato González Mello:

La pintura mural, desarrollada en México en el siglo XX, sería difícil de conciliar con la teoría del montaje [...] El montaje recicla fragmentos fuera de contexto para constituir un lenguaje. La pintura mural actualiza un lenguaje cifrado de antemano, y no busca destruir su coherencia previa. El montaje instituye un lenguaje discontinuo, la pintura mural se apoya en un sistema simbólico que se pretende continuo.²¹⁸

En cuanto a las especificaciones del mural, los promotores del SME pidieron que la obra utilizara como mínimo una tercera parte de su totalidad para el desarrollo del tema. Éste debía tratar sobre la electrificación del país y el trabajo de los obreros en la industria eléctrica. El Equipo Internacional organizó entonces una encuesta entre los trabajadores con el objetivo de conocer su opinión sobre el tema que deseaban ver reflejado en el mural. En este sentido, las preguntas sugerían temas relacionados con la situación política internacional, como la recién finalizada Guerra Civil española, la lucha contra el imperialismo y el fascismo, así como el tema de la electricidad en México.²¹⁹

Por otra parte, el tema del mural hace referencia a la plática que sostuvieron Renau, Siqueiros y Hemingway en un café, en plena guerra civil. Las disertaciones de los artistas se enfocaron en el choque del hombre contra la máquina, sobre el estado de terror y violencia que vivían por culpa de los medios bélicos terriblemente poderosos y eficaces.²²⁰ Al referirse a la guerra civil, Renau describió: “la carne de nuestro pueblo está sirviendo de blanco experimental a los más refinados mecanismos de precisión, hasta hoy desconocidos para el aniquilamiento masivo de las poblaciones civiles: acero contra carne

²¹⁷ Declaración de Renau a García, García, *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural*, 29.

²¹⁸ Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen”, en *Los pinceles de la historia*, IV. *La Arqueología del régimen 1910-1955* (México: IIE, UNAM/Conaculta, 2003), 20.

²¹⁹ Ídem.

²²⁰ Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, 5.

humana”.²²¹ Tanto a Siqueiros como a Renau el *leitmotiv* “acero contra carne humana”, les parecía un acercamiento “terriblemente siniestro y extraordinariamente plástico”.²²²

La encuesta sobre el espectador modelo que Renau obtuvo de los obreros electricistas planteó la narrativa del mural [Fig. 2.1]. En la primera secuencia de imágenes podemos ver al orador híbrido, a las tropas fascistas en lucha y un templo de la burguesía en llamas; la siguiente, nos muestra la presencia de un gran acorazado, también en llamas, cuya vista en contrapicada nos conduce la mirada al techo donde se despliegan, bajo un cielo azul, el sol resplandeciente y la tecnología de la industria eléctrica. El tercer punto de vista nos regresa a los tanques en ataque, una pila de soldados muertos y edificios incendiados mientras se entrecruza en un primer plano a un obrero en pie de lucha. Finalmente, en el muro central, lo que podríamos considerar como la última secuencia que ve el espectador es el lado oscuro del maquinismo. La máquina de hacer dinero tiene entre sus fauces a trabajadores de distintas razas,²²³ custodiada por tres personajes con máscaras antigases que representan al fascismo y a la burguesía.

Tanto el submundo como el techo del mural abordan el tema de la industria eléctrica. El submundo presenta el trabajo de los obreros en la industria mediante escenas catastróficas: un obrero devorado por el pulpo-máquina de hacer dinero, en el centro de éste, rostros de obreros de diferentes razas muertos y la zona de control envuelta en llamas cobrando la vida de un obrero más. En contraste, el cielo presenta una visión positiva del maquinismo. Renau, encargado de pintar esa sección, engrandece las torres transmisoras de energía y la maquinaria que la produce [Fig. 2.2].

Desde el enfoque narratológico de André Gaudreault, cada plano de una secuencia cinematográfica funciona como una micronarrativa.²²⁴ Esto es, como un primer nivel de narración, mientras que el montaje de los diversos planos funciona como un segundo nivel narrativo.²²⁵ Al respecto, Jennifer Jolly describe en su artículo “Two Narratives in Siqueiros’s Mural for the Mexican Electrician’s Syndicate”, dos narrativas que se presentan en la secuencia de imágenes en el mural. Por un lado, el relato basado en la

²²¹ *Ibíd.*, 6.

²²² *Ibíd.*, 8.

²²³ En el mural original, en el centro de la máquina aparecía el rostro de algunos niños muertos en la Guerra Civil española, el SME le pidió a Renau borrar estas imágenes por ser muy violentas.

²²⁴ Los planos cinematográficos son puntos de vista en un tiempo y espacio determinado; en el mural vemos planos abiertos, primeros planos, picados, contra picados y planos medios.

²²⁵ André Gaudreault, “Film, Narrative, Narration, The cinema of the Lumière Brothers”, en *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. de Thomas Elsaesser (Londres: British Film Institute, 1990), 71.

retórica comunista, los acontecimientos internacionales y las imágenes del Frente Popular Español. Por otro, un relato sobre el desarrollo tecnológico especializado de la electrificación, bajo la idea leninista de que la electricidad se mantuviera fuera de las manos de los capitalistas.²²⁶

Renau relata que después de haber definido el tema del mural y gracias a su experiencia con el fotomontaje, terminó siendo el responsable de la búsqueda documental de las imágenes. También fotografió algunos lugares que serían pintados en el mural como las plantas hidroeléctricas que aparecen en la parte superior del muro central. Construyó una serie de fotomontajes previos con la selección de imágenes y, finalmente, desplazó varios de los montajes al muro [2.3-4].

Luis Arenal y Antonio Pujol pintaron la parte inferior izquierda del muro número 1. La figura principal del mismo muro y el perico demagogo fueron pintadas por Arenal y finalizadas por Siqueiros. En el muro número 3 las figuras centrales fueron esbozadas por Siqueiros. Rodríguez Luna pintó el águila imperial, mientras que Arenal y Prieto trabajaron la figura de Mussolini, así como las marchas militares de fondo.

El sistema de recopilación iconográfica y montaje que Renau llevó a cabo es cercano al método de montaje para documentales propuesto por el cineasta ruso Dziga Vertov. El montaje de Vertov constaba de tres pasos: elaboración de un inventario de imágenes documentales sobre el tema a desarrollar, resumen de las observaciones del ojo humano y yuxtaposición sintetizada del material documental filmado.²²⁷

Renau utilizó el banco de imágenes de 35 mm que trajo de España para proyectarlas e incluirlas en los fotomontajes del mural. También integró las fotografías que tomó de la planta hidroeléctrica de Necaxa y la de la termoeléctrica de Nonoalco [Fig. 2.5]. Utilizó el archivo de recortes de revistas internacionales *Life* y *Look* que empezó a conformar casi inmediatamente después de su llegada a México.²²⁸ En este punto cabe mencionar que desde que inició su trabajo como fotomontador político, organizó un

²²⁶ Jennifer Jolly, "Two Narratives in Siqueiros's Mural for the Mexican Electrician's Syndicate", *Crónicas* 8-9 (2001-2002), 99-117.

²²⁷ Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, 86.

²²⁸ Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 288.

banco de imágenes; se reapropió lo mismo de imágenes de artistas conocidos²²⁹ como de fotografías de revistas ilustradas y en muchas ocasiones usó la misma imagen en diferentes fotomontajes.

La máquina central que aparece en *Retrato de la burguesía* tiene como base el recorte de una turbina [Fig. 2.6]. En la primera versión del mural, antes de ser modificado,²³⁰ aparecían rostros de niños muertos por culpa de la guerra civil [Fig. 2.7], imágenes del archivo de 35mm antes mencionado. Asimismo, estas imágenes de los niños muertos de Madrid son las mismas que utilizó en el fotomontaje para la portada de Testigos Negros de Nuestros Tiempos “Un gran film documental a cargo de Papá Noel de los niños españoles” [Fig. 2.8], publicada en la revista *Nueva Cultura*.²³¹

Una fotografía del bombardeo nazi a Madrid sirvió como modelo para el edificio incendiado. Los soldados muertos surgen de la serie fotográfica de la división Idittorio destrozada por el ejército republicano en la batalla ocurrida en Guadalajara (España) en 1938.²³²

Algunas de las zonas del mural dialogan con carteles e ilustraciones que Renau trabajó previo a su exilio. En la serie en encarte realizada para la revista *Estudios*, titulada “Los diez mandamientos” (febrero-diciembre de 1934),²³³ encontramos referencias iconográficas utilizadas en el mural. El motivo de las monedas aparece en los mandamientos “Amarás a Dios sobre todas las cosas” y en “No robarás” [Fig. 2.9]. El gran acorazado, el palacio de justicia y la montaña de soldados muertos se identifican con el mandamiento “No matarás” [2.10].

Con base en la perspectiva constructivista, y aunado a los puntos de vista que posibilitaron las cámaras fotográficas y cinematográficas (picada, contrapicada, geometrización y fragmentación de objetos), Renau configuró el espacio en sus carteles. La perspectiva de las chimeneas, representadas en el cielo de *Retrato de la burguesía*, es similar a la perspectiva de las torres industriales del cartel conmemorativo que realizó el

²²⁹ En sus fotomontajes podemos identificar imágenes de John Heartfield, Kati Horna, Heinrich Hoffmann y Albert Renger-Patzsch.

²³⁰ Más adelante explicaré cómo y por qué fue modificado el mural.

²³¹ Josep Renau, sección Testigos Negros de Nuestros Tiempos, “Un gran film documental a cargo de Papa Noel de los niños españoles”, *Nueva Cultura*, n.º 1 (1937).

²³² Carta de Josep Renau a Laurence Hurlburt, septiembre de 1974, Berlín, cód. 2.3, sig. 1/5.6, Correspondencia con Angélica A. De Siqueiros, Archivo Josep Renau, IVAM.

²³³ Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda*, 28.

valenciano para celebrar los 19 años de la Unión Soviética y de la lucha por la libertad y la paz mundial (1936).²³⁴

El historiador Leonard Folgarait sugiere que parte de la iconografía utilizada por Renau tiene su origen en los motivos antifascistas que usualmente se presentaban en la revista *LUX*. El ilustrador de la revista, Santos Balmori, recurriría en diversas oportunidades a la imagen del dictador orador.²³⁵ Otras imágenes recurrentes fueron la del obrero como personaje heroico y la de los obreros víctimas de las máquinas industriales; Francisco Eppens Helguera tenía una sección ilustrada sobre los peligros que podían correr los obreros en la operación de la maquinaria industrial.

En *Retrato de la burguesía* también encontramos una obra cercana a los temas e iconografía presentados en el cine de vanguardia. *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, por ejemplo, expone el maquinismo; *Acorazado Potemkin* (1925), de Eisenstein, la lucha revolucionaria; y *El triunfo de la voluntad* (1935), de Leni Riefenstahl, las tomas aéreas cercanas al cine documental de propaganda nazi.²³⁶ En este sentido, debemos señalar que tanto el fascismo como el imperialismo capitalista y comunista, confiaron en la cinematografía como el medio artístico de propaganda política y pedagogía ideológica con más impacto.

Iconográficamente, el mural es muy cercano a las imágenes que muestran los documentales sobre la Guerra Civil española, montados por Luis Buñuel a petición del Frente Popular de la Segunda República española: *España 1936* y *España 1937*. En este sentido, *Retrato de la burguesía* es un intento por acercar a los agremiados electricistas a los temas de actualidad.

Renau concluyó la obra con una leyenda que podría funcionar como un intertexto del “mural-film”:

Esta pintura, concebida y realizada por DAS, JR, AP y LA fue comenzada en julio de 1939 y terminada en octubre de 1940 (estrella roja) representa el proceso actual del Capitalismo hacia la muerte (estrella negra), El demagogo, movido ocultamente por las fuerzas del Dinero empuja a las Masas hacia la hecatombe (estrella negra). La revolución surge impetuosa, dispuesta a acabar

²³⁴ Javier Gómez López, *Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil españolas en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990), 156.

²³⁵ Folgarait, “A Mural for the Electrical Worker”, 164.

²³⁶ Olivier Debroise, “Arte acción, David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta”, en Debroise, *Retrato de una década*, 61.

con la explotación y la matanza sobre las que se sustenta el régimen clasista de nuestros días (estrella roja). Coronando todo, el sol de la Libertad resplandece sobre un conjunto simbólico de elementos de Trabajo, Solidaridad, Paz y Justicia.²³⁷

Como mencioné, tras el asalto a la casa de León Trotsky (1940), el SME solicitó a Renau finalizar el mural y cambiar algunas partes. Renau volvió a pintar la máquina infernal del muro central, eliminó las referencias específicas a la guerra civil —los niños muertos de Madrid— y en su lugar pintó el pulpo y las monedas. Eliminó las insignias de los burgueses capitalistas y algunas figuras de trabajadores muertos.²³⁸

Después de este incidente, los bocetos de los fotomontajes realizados por Renau para el mural fueron destruidos por la policía. La autoridad fue responsable de arruinar la maqueta que reconstruía el espacio con la disposición de los montajes, así como varios documentos y fotografías. En el Archivo de la Fundación de Josep Renau todavía quedan testimonios fotográficos de algunos de estos bocetos. Luego de semejante eventualidad, Renau opinó: “Mi interés por ver pintar personalmente a Siqueiros, por experimentar la aplicación práctica de sus teorías quedó absolutamente defraudado en esta experiencia”.²³⁹ En 1949, instalado en Cuernavaca, Renau cuenta que abandonó el proyecto por dos meses ante la inconsistencia del equipo mexicano —Siqueiros, Arenal y Pujol estaban ocupados en la organización del asalto a la casa de Trotsky—, además de que Siqueiros, junto con Inés Amor, estaba preparando la exposición para la galería Pierre Matisse de Nueva York. En pocas palabras, la experiencia colectiva no avanzaba conforme a lo planeado. Pero cuando se enteró de la situación legal de los miembros del equipo, decidió aceptar la petición del SME y concluyó el mural como un acto de solidaridad hacia sus colegas.

Años después, cuando producía los murales en Berlín, Renau reconoció la gran experiencia que fue trabajar con Siqueiros: *Retrato de la burguesía* que es, no sólo el paso más revolucionario de la pintura mural desde el Renacimiento, sino mucho más aún: el

²³⁷ Epígrafe del mural *Retrato de la burguesía* reproducido en Bellón, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 291.

²³⁸ Hurlburt, “David Alfaro Siqueiros's ‘Portrait of the Bourgeoisie’ ”, 251.

²³⁹ Renau, “Los pintores y escritores españoles no somos quintacolumnistas”.

primer atisbo histórico de un espacio pictórico no-euclidiano, específicamente einsteiniano, es decir, un salto cualitativamente nuevo del arte pictórico”.²⁴⁰

Retrato de la burguesía es un mural paradigmático, ya que usa el fotomontaje como estrategia para la disposición del espacio pictórico. Es decir, el montaje es llevado fotográfica y cinematográficamente al muro. Para Renau, el mural era la obra más importante porque representó la catástrofe provocada por la Guerra Civil española; mucho más importante incluso que el *Guernica* de Picasso,²⁴¹ a pesar de haber estado tan cerca en el proceso de esta obra.²⁴² Las imágenes de guerra fueron trasladadas al muro, denunciando los efectos devastadores de la emergente guerra total.

Tanto Renau como Siqueiros coincidían ampliamente en la concepción de la técnica y la función del arte. Albert Forment señala que los dos artistas compartían técnicas y empleaban imágenes simbólicas en sus trabajos como el tema comunista, el uso del aerógrafo y las técnicas de proyección fotográfica. En el caso de *Retrato de la burguesía* indica:

Aunque dicha obra siempre ha sido considerada como debida a la mano de Siqueiros, es bastante evidente que la aportación de Renau alcanza quizá un tercio del mural. Del primero es la concepción unitaria de la composición pictórica y la idea de integrar el movimiento del espectador en el mural mediante una secuencia dinámica, la mayor parte de las soluciones ópticas y visuales, el uso de pinturas plásticas sobre cemento, es decir, la materia y el soporte pictórico, y una buena parte de la plasmación práctica de la iconografía a la cual se deben los efectos pictóricos subyacentes. A Renau pertenece casi toda la documentación fotográfica y, por tanto, las imágenes básicas antes de su proyección eléctrica, la técnica de yuxtaposición de los fotomontajes, la iconografía constructivista del techo y el inevitable acabado final.²⁴³

²⁴⁰ Carta de Josep Renau a Laurence Hurlburt, septiembre de 1974, Berlín, cód. 2.3, sig. 1/5.6, Correspondencia con Angélica A. De Siqueiros, Archivo Josep Renau, IVAM. Los subrayados son del autor.

²⁴¹ Carta Josep Renau a Laurence Hurlburt, 30 de agosto de 1974, cód. 2.3, sig. 1/5.6. Correspondencia Angélica A. De Siqueiros. Archivo Fundación Josep Renau. IVAM.

²⁴² Cabañas, “Renau y el pabellón español de 1937 en París”, 140-168.

²⁴³ Forment, *Josep Renau, catálogo razonado*, 82-83.

En febrero de 1970, durante la visita que hace Siqueiros al estudio de Renau en Berlín, los artistas inician una conversación cordial sobre la autoría del mural. En un intercambio de cumplidos, Siqueiros mencionó que era tanto suyo como de Renau. El valenciano le responde que eso es mucho decir y que su carrera como artista tiene dos épocas “antes de Siqueiros y después”.

Para ambos artistas, *Retrato de la burguesía* resultó una obra profética de la segunda Guerra Mundial. En ella se muestran las consecuencias y los efectos devastadores de la guerra. El mural fue el espacio en donde ambos pusieron en marcha todas las técnicas pictóricas de vanguardia ligadas a las tecnologías audiovisuales. Esto es: gráfica, fotografía y cine.

Proyecto mural inconcluso:

La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo

Entre julio y octubre de 1940, Renau terminó las modificaciones del mural *Retrato de la burguesía*. Poco tiempo después propuso un nuevo proyecto para la sede del SME, pero no fue autorizado. César Sánchez sugiere que no fue posible darle cauce al proyecto porque los dirigentes del sindicato que comulgaban con ideas de izquierda dejaron la dirección central. Y es que después del incidente con Trotsky, y debido al momento político que pasaba el sindicato, los nuevos dirigentes, con una postura ideológica más de centro derecha,²⁴⁴ no tuvieron interés en apoyar el proyecto.

En diciembre de 1940, Renau participa por primera vez en la revista *LUX* con el diseño de la portada. En ese número se despidió Luis Espinoza Casanova, quien había impulsado el proyecto de *Retrato de la burguesía*. Pronto salió también del sindicato David Roldán,²⁴⁵ y con su salida se desintegró el grupo de izquierda, denominado los rojos, que había dirigido al sindicato desde la huelga de 1936.²⁴⁶

El general Lázaro Cárdenas estaba por finalizar su periodo presidencial. Lo sucedió Manuel Ávila Camacho, quien pronto se desprendería de las ideas socialistas de

²⁴⁴ Sánchez, “*Retrato de la burguesía*, un mural colectivo”, 55.

²⁴⁵ Del 14 de diciembre de 1938 al 14 de diciembre de 1940 David Roldán fue secretario general y Luis Espinoza Casanova fue secretario del Exterior del SME. Entra como secretario general Francisco Sánchez Garnica el 14 de diciembre de 1940. Véase el blog sobre la historia del SME <http://kilowatito2009.blogspot.mx/2014/12/mi-homenaje-al-sindicato-mexicano-de.html>

²⁴⁶ Esta huelga fue muy importante para el SME porque consiguieron continuar con su contrato colectivo y su derecho a la jubilación. La edición de *LUX* de septiembre de 1936 está dedicada a la huelga del SME.

su antecesor. Los nuevos dirigentes del SME, representados por Francisco Sánchez Garnica, como secretario general, y por Juan José Rivera Rojas, como secretario del trabajo, respondieron al llamado de unidad del nuevo presidente. Esto significó abandonar la tradición combativa del organismo, dando paso al sindicalismo corporativista.

Para 1940 el SME creció en el número de trabajadores y comenzó la transición hacia el llamado “charrismo” sindical. Enrique Toledano comenta que en ese momento inicia una época de confusión en el movimiento obrero mexicano que se caracterizó por una lucha entre el ala izquierda de la Revolución mexicana —representada por el lombardismo/cardenismo—, y por el ala derecha —la de Fidel Velázquez— en el plano sindical. Poco a poco la derecha fue imponiéndose.²⁴⁷

Fernando Bellón menciona que cuando se organizaron las discusiones sobre dónde se pintaría *Retrato de la burguesía*, Renau se inclinó por el *hall* del edificio. Sin embargo, el grupo eligió la escalinata por los retos técnicos que representaba la intervención de este espacio.²⁴⁸ En 1949, Renau recuerda que cuando los dirigentes del sindicato le pidieron concluir el trabajo, pensó plasmar algunas ideas y darle un giro al mural: “según mi criterio, expuesto reiteradamente en las reuniones al equipo con resultados negativos”.²⁴⁹ Ante el rechazo de sus ideas, Renau tendría oportunidad de ponerlas en marcha en un nuevo mural.

El proyecto tendría espacio en las cuatro paredes del vestíbulo del edificio del SME. El mural tenía dos opciones para ser nombrado: *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*²⁵⁰ o *La marcha del proletariado*,²⁵¹ y su ejecución debía hacerse entre diciembre de 1940 y enero de 1941. El proyecto mural establece un visible diálogo con *Retrato de la burguesía*, tanto por los elementos iconográficos como por el uso del fotomontaje. Pero a petición expresa de la directiva del sindicato, el nuevo mural debía representar casi en su totalidad el tema del desarrollo de la industria eléctrica, la lucha obrera y el progreso civilizatorio que simbolizaba la electrificación nacional en lo económico, social y cultural. Aunque Renau hace a un lado el tema de la Guerra Civil

²⁴⁷ Enrique Garza Toledo, et al. *Historia de la industria en eléctrica en México* (México: UAM-Iztapalapa, 1994), 230.

²⁴⁸ Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 290.

²⁴⁹ Josep Renau, “Los pintores y escritores españoles republicanos no somos quintacolumnistas”, Cuernavaca 1949, cód. 1.1.6, negativos 77/2.4. Archivo Josep Renau, IVAM.

²⁵⁰ Brihuega, “Zum sobre el periodo mexicano”, 25.

²⁵¹ Forment, *Josep Renau, catálogo razonado*, 83.

española y el de la guerra contra el fascismo, dentro de la narrativa del mural permanece el tema de la lucha obrera sindical.

A través de imágenes documentales de contenido social, partiendo de la premisa de que “no hay socialismo sin electrificación”, Renau intentó plasmar los pormenores de este proceso. Es decir, intentó plasmar lo científico y lo “sociológico-emocional” del asunto. En primer lugar, quería resaltar la importancia de la electrificación en el desarrollo civilizatorio; después, mostrar el perfeccionamiento técnico de la industria eléctrica; y, por último, transmitir la relevancia de la lucha sindical en la defensa de los intereses de los trabajadores.

El proceso de trabajo del nuevo proyecto fue similar al empleado en *Retrato de la burguesía*. La disposición iconográfica se sincronizó con el recorrido del espectador móvil, aunque con algunas variaciones. A diferencia del cubo de la escalera, el vestíbulo no permitía un recorrido ascendente. Renau siguió entonces la lógica secuencial de las imágenes partiendo de la entrada principal del edificio. De esta manera, el espectador debía hacer el recorrido de izquierda a derecha por el *hall*. La solución a este problema fue similar a la propuesta que el artista hizo para la Exposición Internacional de París de 1937, la cual fue concebida como un guion cinematográfico.

Tres son los bocetos que se conservan de este proyecto. En el primero percibimos líneas básicas de las figuras en el espacio sin definición clara [Fig. 2.11]. Esta particularidad tiene el propósito de señalar los ejes visuales muro-espectador y las geometrías de las figuras que serían pintadas en la arquitectura del mural —proceso similar al de *Retrato de la burguesía*—. En el segundo boceto, Renau hace la división de los cuatro muros y los dibujos de las figuras definidas [Fig. 2.12]. El tercer boceto es parecido al anterior, pero en éste sobresalen las líneas de los dibujos que se habrían de pintar en el mural y desaparece en el plano la división entre los muros [Fig. 2.13].²⁵² Además de los bocetos, Renau confeccionó una maqueta 10:100, en la que dispuso el acomodo de los fotomontajes preparatorios.²⁵³

²⁵² Véanse bocetos en Jaime Brihuega, ed., *Josep Renau. Compromiso y cultura* (Valencia: SECC/Universitat de València, 2009), 249-151.

²⁵³ En el archivo del IVAM se encuentra una ficha técnica sobre el mural: “Esquema de emplazamiento para el conjunto de pinturas murales con el título de ‘La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo’, destinado al vestíbulo del domicilio social del Sindicato Mexicano de Electricistas, sito en la calle de Las Artes n.º 45, en México, D. F. Según una maqueta a la escala 10:100 realizada por José Renau con el método del fotomontaje como base documental para la ejecución de las pinturas”, México, D. F., diciembre 1940 a enero 1941. Firma José Renau. IVAM, sig. 77/2.5.

Renau optó, una vez más, por pensar las cuatro superficies del espacio pictórico como una unidad temática. Por ello, realizó una serie de fotomontajes previos de cada una de las cuatro paredes. Este montaje es cercano al que desarrolló en *Retrato de la burguesía*. También recurrió a las técnicas del montaje cinematográfico y utilizó distintos planos (puntos de vista). A este respecto, Jaime Brihuega vincula la relación de los puntos de vista del mural con la serie *Los 13 puntos de Negrín*. La misma que Renau planeaba exponer en la Feria Mundial de Nueva York de 1939.²⁵⁴

En los fotomontajes preparatorios, la yuxtaposición de las imágenes se estableció gracias a las sobreimpresiones y fundidos. En algunas zonas utilizó la brocha de aire para lograr los efectos que después desplazarían al mural [2.14-16]. En cuanto a las herramientas propias de la “revolución técnica”, Renau utilizó la brocha de aire, la nitrocelulosa y la proyección de imagen fotográfica directamente en el mural. En el manual que escribió Juan Renau sobre la técnica aerográfica señala: “Estamos asistiendo en la actualidad a la plena experimentación de la pintura mural ejecutada con aerógrafo y utilizando colores a base de nitrocelulosa”.²⁵⁵

Siguiendo el fotomontaje/boceto de la obra, encontramos que el primer muro está ubicado en el fragmento entre el vestíbulo y las primeras escaleras [Fig. 2.17]. La imagen sobre el muro es la de una tormenta en medio de nubarrones. Con esta imagen Renau representa a la naturaleza en estado salvaje: “Como un escenario monumental, las aguas desbordadas, el rayo, la erupción volcánica, los vendavales, etc., representan el papel de elementos negativos y destructores”.²⁵⁶

En la segunda pared vemos a unos campesinos disfrutando del paisaje con montañas iluminadas por el sol. En la sección central aparece un gran remolino del cual emerge un obrero con el torso desnudo y las manos en alto; en una mano sostiene un martillo, y en la otra sostiene el brazo de una calavera. El obrero vence a la muerte gracias a la electrificación y a la lucha obrera. En el centro del remolino un grupo de obreros se enfrenta a la policía. Al fondo, en el extremo superior izquierdo, se encuentra la infraestructura de una hidroeléctrica que da paso a una ciudad moderna electrificada. En

²⁵⁴ Brihuega, “Renau, de nuevo”, 26.

²⁵⁵ Juan Renau, *Técnica aerográfica (La brocha de aire)* (México: Editorial Centauro, 1946), 201.

²⁵⁶ Josep Renau, “Josep Renau: El proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del edificio del SME”, *LUX*, (abril 1942):34.

primer plano vemos una torre transmisora de luz custodiada por obreros electricistas. Acerca de la parte central, Renau comenta:

A través de la línea de alta tensión que nace en la parte central, se cumple el dominio del hombre sobre la naturaleza gracias a la electrificación. La línea de alta tensión será como el protagonista principal del tema: a través de los cables, la profunda razón de la naturaleza y de la vida, transformada en energía positiva por el esfuerzo de los hombres, empuja de una manera natural y lógica a la sociedad humana hacia el progreso.²⁵⁷

Generadores de energía, obreros manifestándose y un gran puño iluminado por un reflector son el preámbulo para apreciar el tercer muro. El muro central está dedicado al progreso industrial, científico y cultural del país y el que se desarrolló gracias a la electrificación. Finalmente, el cuarto muro es un gran cartel. Está configurado de forma vertical ascendente: tropas obreras victoriosas, un avión militar y, en lo alto, obreros mexicanos electricistas sobre una antena coronada por una bandera nacional.

El tratamiento narrativo del mural buscaba plasmar una emotividad poética que provocara un choque emocional en el espectador. Para ello, Renau contrastó las energías positivas y negativas de lo que implicaba el control y la transformación de la energía. Estos recursos narrativos los relacionó con los empleados por el surrealismo, pero ahora aplicados al muralismo. Es decir, buscaba utilizar una narrativa pictórica con implicaciones realistas y sociales que derivaran en un surrealismo social.²⁵⁸

El tema del mural tiene varias conexiones discursivas. Por una parte, establece relación con las ideas elaboradas en el plan GOELRO —siglas de la Gosudarstvennaya Komissiya po Elektrifikatssi Rossii (Comisión Estatal para la Electrificación de Rusia)—. Este programa proponía la electrificación total del país como base para alcanzar gran avance económico.²⁵⁹ Por otra parte, dialoga con los escritos del exiliado Gabriel García Maroto, *Hombre y pueblo*, breve biografía de Lázaro Cárdenas y plan de trabajo presidencial. Finalmente, el mural dialoga con *México electrificado*, texto dedicado a la industria eléctrica nacional.

²⁵⁷ *Ibíd.*, 3.

²⁵⁸ *Ibíd.*, 35.

²⁵⁹ Sánchez, “*Retrato de la burguesía*, un mural colectivo”, 59.

Gabriel García Maroto viajó por primera vez a México a finales de 1927. Su intención era participar y conocer las escuelas de arte al aire libre, y acercarse al movimiento muralista posrevolucionario. En 1934 regresó a España, participó en la Guerra Civil española como comisario político y colaboró en las revistas *Mono Azul* y en *Nueva Cultura*. En julio de 1937 formó parte de las conferencias del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Fue enviado a México con la misión de solicitar apoyo del presidente Cárdenas para solventar la lucha republicana que vivía España.

Maroto se instaló en México exiliado por la guerra en 1939. Pronto regresó a la actividad literaria con una biografía del general Lázaro Cárdenas (1940). Renau diseñó dos portadas para este libro. La primera, es un fotomontaje con una composición constructivista por la perspectiva oblicua en contrapicado, parecida al cartel que produjo para *Las arenas, balneario, piscina luminosa, Valencia* [Fig. 2.18,19]. La segunda, es una montaje que mezcla el dibujo y la fotografía con el aerógrafo, el rostro de Cárdenas observa al pueblo que habita el territorio mexicano [Fig. 2.20]. A lo largo del texto, Maroto menciona la labor de Cárdenas para impulsar el desarrollo del país en materia energética, así como de la alianza que creó con la clase obrera. Queda manifiesto el apoyo del presidente a los sindicatos: “El ángulo obrero representa la más lograda cohesión, la definición sindical más estricta, agrupando a la mayoría de los trabajadores con sentido de clase, con necesidad solidaria con una aspiración marxista, que se unifica o se descompone en infinidad de matices”.²⁶⁰

Durante su periodo presidencial, Cárdenas manifestó interés en el desarrollo de la industria eléctrica. Creó la hidroeléctrica de Valle de Bravo y la de Teloloalpan en Guerrero. El texto de Maroto recupera algunos testimonios del presidente sobre la electrificación en México. El 17 de diciembre de 1937 declaró:

Uno de los factores primordiales para el desenvolvimiento económico del país es el desarrollo de la industria eléctrica, en toda y cada una de sus ramas, generación, transformación, transmisión y aprovechamiento, por lo que reviste especial interés el establecimiento de las normas jurídicas que deben regir las actividades de tan importante sector.²⁶¹

²⁶⁰ Gabriel García Maroto, *Hombre y Pueblo* (México: Publicaciones Hora de México, 1940), 174.

²⁶¹ *Ibíd.*, 286.

Bajo el seudónimo de Maclovio Flores, Gabriel García Maroto escribiría *México electrificado*, un texto más sobre la industria eléctrica mexicana. Esta publicación fue la segunda entrega de la colección Problemas de México de la editorial Nuestro Tiempo. Angelina Serrano de la Cruz refiere que en el libro Maroto señala su preocupación y esfuerzo por clarificar desde las bases las auténticas necesidades de la sociedad mexicana: estudia las riquezas naturales, los sistemas de explotación, la energía eléctrica y su significado industrial.²⁶²

Renau recurrió a su archivo personal para representar el tema de la electrificación en México. Una de las particularidades de este archivo era que algunas de sus imágenes ya las había utilizado en trabajos previos. El reciclaje, pues, resultaba una práctica común en su labor artística. La imagen del obrero emergiendo del remolino con un martillo en la mano, por ejemplo, la reutilizó para la portada de la revista *Futuro* de julio de 1940. La bobina de Tesla emanando electricidad de la pared central, también se utilizó para la portada de la revista *LUX* de febrero de 1941. La figura del reflector que alumbraba la pared de los progresos científicos se repite en la revista *LUX* de marzo del mismo año.

Durante los años 1939 y 1940, la revista *LUX* publicaba una sección en donde se presentaban fotografías de las plantas hidroeléctricas. Puede ser que Renau haya utilizado algunas imágenes de esta sección fotográfica como modelo para ilustrar las tecnologías propias de las plantas hidroeléctricas representadas en el mural.

El proceso para la construcción de los fotomontajes/bocetos consistió en seleccionar y recortar figuras del banco de imágenes que luego fotografiaba. Estas figuras las imprimía y sobreimprimía en la ampliadora; yuxtaponiendo diferentes escenas. Con el aerógrafo definía algunas figuras y también enfatizaba las luces y las sombras. En el archivo de la Fundación Josep Renau podemos encontrar una serie de diapositivas, en las que vemos detalladamente la forma de producción de la sobreposición fotográfica. Cada uno de los fragmentos del mural están compuestos por decenas de fotografías.²⁶³ Mientras que algunas imágenes provenían de fuentes documentales como revistas, otras provenían de fotografías tomadas por él mismo. Los campesinos que aparecen en la primera sección

²⁶² Angelina Serrano de la Cruz Peinado, *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo* (Toledo: Museo de la Santa Cruz, 1999), 186.

²⁶³ Algunas de las fotografías que utilizó en los fotomontajes se encuentran en el Archivo de la Fundación Josep Renau en el IVAM.

del mural [Fig. 2.21], por ejemplo, provienen de una fotografía que el artista tomó durante un viaje que realizó por el país junto con su familia [Fig. 2.22]

El procedimiento técnico estaba orientado para amplificar los fotomontajes sobre placas de masonite. Esta superficie era menos porosa que el cemento y facilitaba la aplicación de la nitrocelulosa, además de que posibilitaba una mejor adhesión del material. El artista trabajó el mural en su taller y lo hizo sobre unos paneles móviles con la idea de instalarlos posteriormente sobre las paredes del vestíbulo.²⁶⁴ Como mencioné en párrafos anteriores, *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* no se llevó a cabo, pero unos años más tarde Renau tendría la oportunidad de darle cauce como un mural móvil.

En 1946, el ex dirigente del SME, el ingeniero Luis Espinoza Casanova, invitó al artista a participar en la Feria Industrial que se celebraría ese mismo año. La invitación implicaba crear un mural que se exhibiría en el pabellón designado a la empresa Luz y Fuerza Motriz S. A. Manuela Ballester relata los pormenores de la visita que hizo con su marido a la Casa Club de la Compañía Luz y Fuerza ubicada en la localidad de Necaxa, Puebla: “Hemos salido de México a las 7:00, Renau creía que regresaríamos esta noche, pero habremos de estar aquí hasta el lunes. No traemos ropa ni calcetines para cambiarnos”.²⁶⁵

Durante esa visita, el ingeniero les encargaría el mural para exhibirlo en el pabellón de la empresa una vez que iniciara la Feria Industrial.²⁶⁶ El 27 de febrero la pareja termina la producción del mural [Fig. 2.23]. Manuela Ballester continúa su relato: “¡Renau ha comenzado y acabado el proyecto de mural de la electricidad! ¡Dos metros y pico de dibujos y composiciones! ¡Yo he terminado el figurín de las mujeres en azul!”²⁶⁷ El 1º de marzo lo presentó a los directivos de la Compañía de Luz y Fuerza.²⁶⁸ El 12 de

²⁶⁴ Josep Renau, “Josep Renau: El proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del edificio del SME”, *LUX*: 38.

²⁶⁵ Diarios de Manuela Ballester, viernes 15 de febrero de 1946 (046), Archivo Carlos Renau.

²⁶⁶ Siguiendo las notas del diario de Manuela Ballester relata que el 19 de febrero de 1946 ella y Renau visitaron en su oficina al ingeniero Casanova. El 26 de febrero menciona: “Hemos salido Renau y yo a la Compañía de Electricidad y a entregar los dos carteles de Grovas. Nos hemos reunido en Gante. Se ha comprometido a tener mañana en la noche el proyecto mural del pabellón de la Compañía de Luz de la feria industrial. ¡Atrevido!, no tiene nada aún hecho”. Diarios de Manuela Ballester (058), Archivo Carlos Renau.

²⁶⁷ Diarios Manuela (058).

²⁶⁸ Diarios Manuela, 1º de marzo de 1946: “Renau ha presentado el proyecto de la pintura para el pabellón de la electricidad. Ha gustado mucho. Ha comido con los ingenieros y ha cobrado la segunda cantidad de 2000 pesos. Rosa ha cobrado 1000 de Grovas. He preparado las pinturas de Mocambo para que se las lleven”.

marzo iniciaron los preparativos de los paneles para el mural, gran parte del dibujo fue realizado por Manuela.²⁶⁹

Los integrantes del equipo de trabajo fueron Renau, Manuela Ballester, Rosa Ballester y David Antón. Todos trabajaron a marchas forzadas para concluir el proyecto. Manuela Ballester menciona que el 4 de abril: “Renau a las 2:00 am ha puesto la última pincelada en el mural de la Cámara de la Electricidad, después él y yo hemos destapado una botella de manzanilla”.²⁷⁰ El mismo Renau fue el encargado de montar el mural en la feria el viernes 5 de abril en una pared circular frente a una máquina de electricidad. A las 3:00 pm vinieron a recoger la pintura, Renau se fue a la exposición y regresó a las 2:00 am. Dice que ha quedado muy bien. En la mañana le han tomado las fotografías al pabellón.²⁷¹

La producción de la obra *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad*²⁷² tomó 24 días. Quedó plasmada en una superficie de masonite de dos metros de largo. Actualmente se ignora su paradero, pero en el archivo de Carlos Renau existe un registro fotográfico muy completo del mismo [Fig. 2.24]. Además, en el archivo de la Fundación Josep Renau se localiza una diapositiva a color del panel montado en la Feria Industrial.²⁷³

La narrativa e iconografía propuestas son similares a las empleadas en el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*.²⁷⁴ El discurso empieza con un paisaje montañoso que da paso a una planta hidroeléctrica —elemento con el que puede representar los avances tecnológicos y científicos de la industria—. A diferencia del mural para el SME, la narración sobre la electricidad culmina con dos figuras humanas. Un hombre y una mujer se elevan hacia el cielo frente a un sol que los ilumina. En este mural desaparece el tema de la lucha obrera, y el autor sólo se concentra en el tema de la industria eléctrica, sus beneficios sociales y tecnológicos.

De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad se realizó paralelamente al proyecto del Casino de la Selva, titulado *España hacia América* (1946). Aunque los dos murales comparten el estilo de trazo, propio del dibujo o la ilustración, se percibe cómo

²⁶⁹ Diarios Manuela, 15 de marzo de 1946.

²⁷⁰ Diarios de Manuela, 4 de abril 1946.

²⁷¹ Diarios Manuela, 5 de abril de 1946.

²⁷² Forment, *Josep Renau. Catálogo razonado*, 387.

²⁷³ *De la fuerza natural se obtiene la electricidad*. IVAM, sig. 77/6/10.

²⁷⁴ Carlos Renau con las fotografías pudo reconstruir casi en su totalidad el mural. Gracias a esta reconstrucción podemos conocer la narrativa y la iconografía del mural.

van tomando distancia del efecto fotográfico. A pesar de que Renau mantiene un diálogo entre los dos estilos en el mural de la electrificación, en sus proyectos futuros abandona el realismo fotográfico con función política que concibió para los proyectos del SME.

En estos murales se muestra claramente el compromiso político de Renau. La iconografía y los procedimientos formales son cercanos a los que utilizó en su trabajo como ilustrador y cartelista, antes y durante la guerra civil. Las imágenes y técnicas de los medios de comunicación de masas fueron elementos clave para la creación de sus fotomontajes.

En este sentido, los proyectos del SME dialogan con el fotomontaje político como vía y estrategia de crítica visual. Este enfoque se percibe en el desplazamiento del fotomontaje al muro en *Retrato de la burguesía*. En el proyecto de la electrificación en México, la crítica visual se propone a través del estilo y técnica muy característicos del artista en el uso que hace del cartel y la gráfica. En México, esta práctica fue común entre fotógrafos y fotomontadores de la década de 1930, pero no en la producción de murales.

Imágenes
Capítulo II



Figura 2.1
Equipo Internacional de Artistas Plásticos, *Retrato de la burguesía*, 1939-40. Fotografía ACR.



Figura 2.2
Techo *Retrato de la burguesía*, fotografía Carlos Renau.



Figura 2.3
Fotomontaje preparatorio *Retrato de la burguesía*, FJR/IVAM, sig. 76/4.9.



Figura 2.4
Fotomontaje preparatorio *Retrato de la burguesía*, FJR/IVAM, sig. 18/16.11..

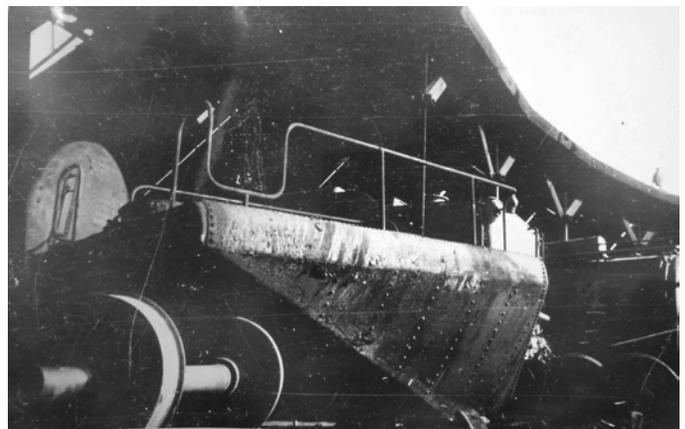


Figura 2.5
Fotografía Hidroeléctrica de Nonoalco, autor desconocido, FJR/IVAM, sig. 18/16.5.

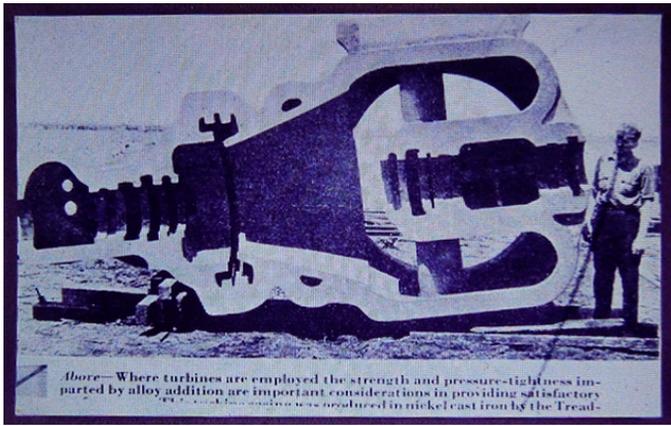


Figura 2.6

Recorte turbina, modelo para el muro central del mural *Retrato de la burguesía*, FJR/IVAM, sig. 73/8.



Figura 2.7

Primera versión *Retrato de la burguesía*. Fotografía Manuel Álvarez Bravo, SAPS, sig. AAA6080.

testigos negros de nuestros tiempos:
UN GRAN FILM DOCUMENTAL



a cargo del **PAPA NOEL** de los niños españoles

Figura 2.8

Testigos negros de nuestros tiempos: un gran film documental a cargo de Papa Noel de los niños españoles, Revista Nueva Cultura, n.º. 1, año III, marzo 1937.



Figura 2.9

No robarás, Serie “Los diez mandamientos”, n.º. 7, revista Estudios, n.º 133, septiembre 1934.

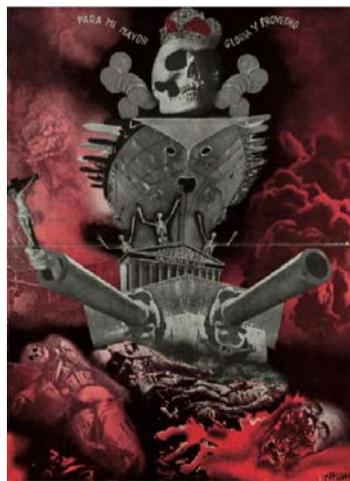


Figura 2.10

No matarás, Serie “Los diez mandamientos”, n.º. 5, revista Estudios, n.º 131, julio 1934.

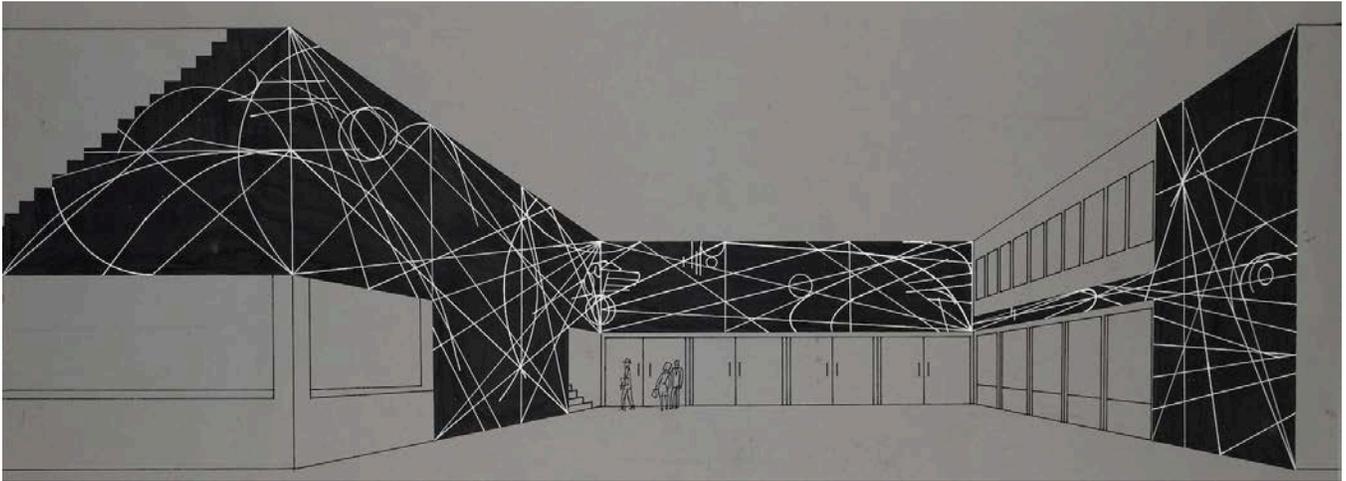


Figura 2.11

Boceto n° 1 *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, 1941, ténpera, 31 x84 cm, FJR/IVAM.

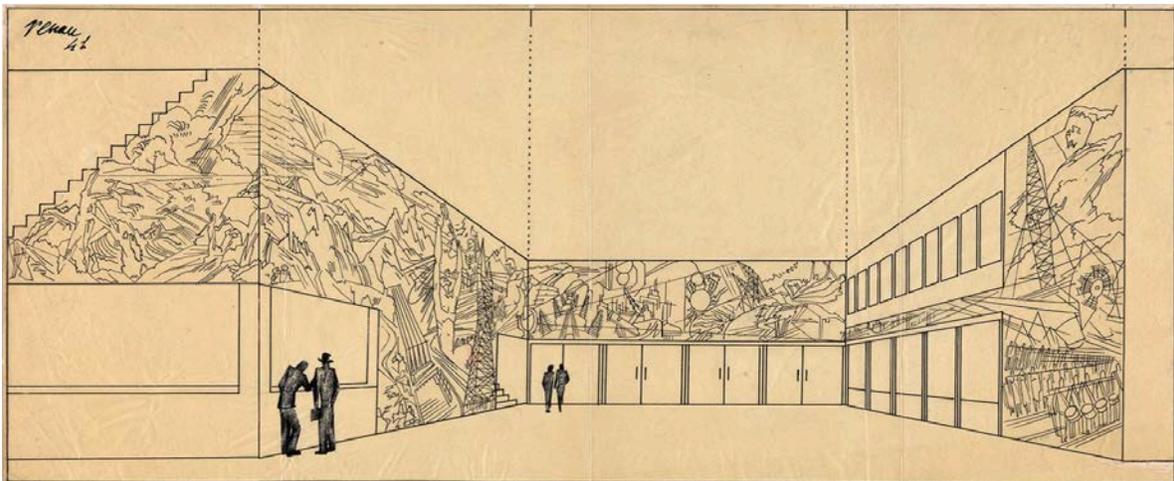


Figura 2.12

Boceto n° 2 *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, 1941, ténpera, 21.5 x 53 cm, FJR/IVAM.

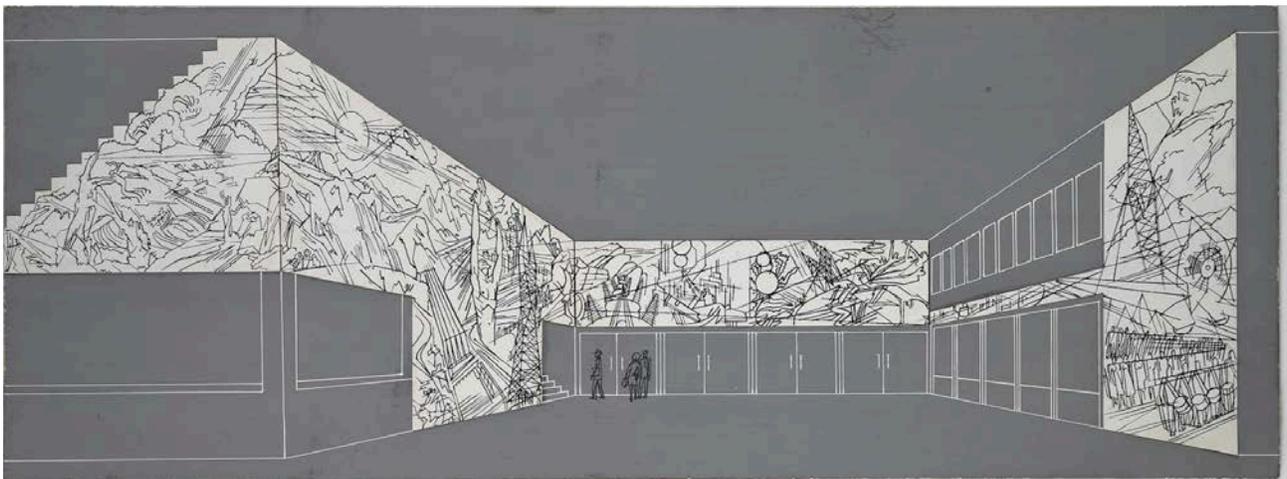


Figura 2.13

Boceto n° 3 *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, 1941, ténpera, 31 x84 cm, FJR/IVAM.



Figura 2.14

La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo,
Fotomontaje-boceto. FJR/IVAM sig. 78/18.3.

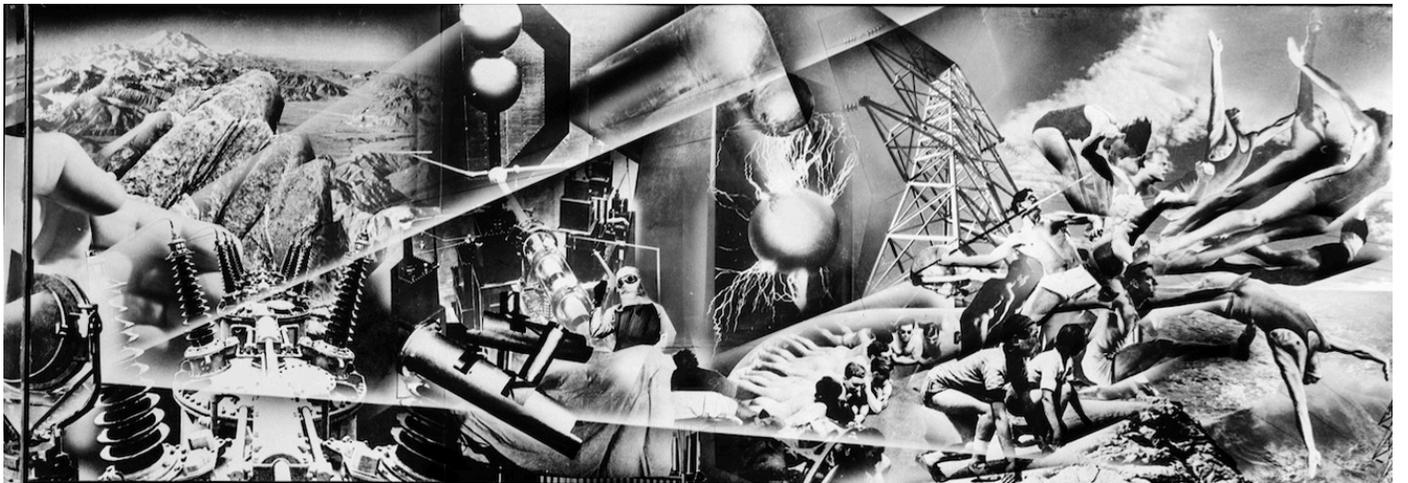


Figura 2.15

La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo,
Fotomontaje-boceto. FJR/IVAM sig. 78/18.3.

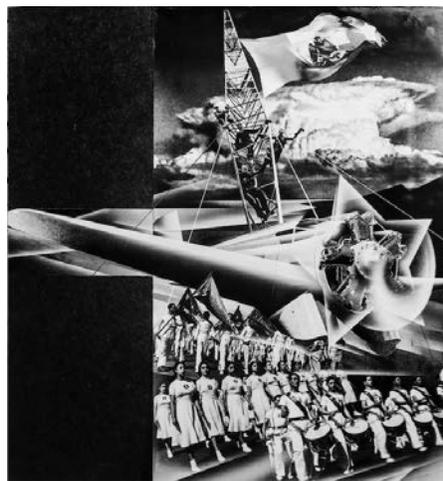


Figura 2.16

La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo,
Fotomontaje-boceto. FJR/IVAM sig. 78/18.3.

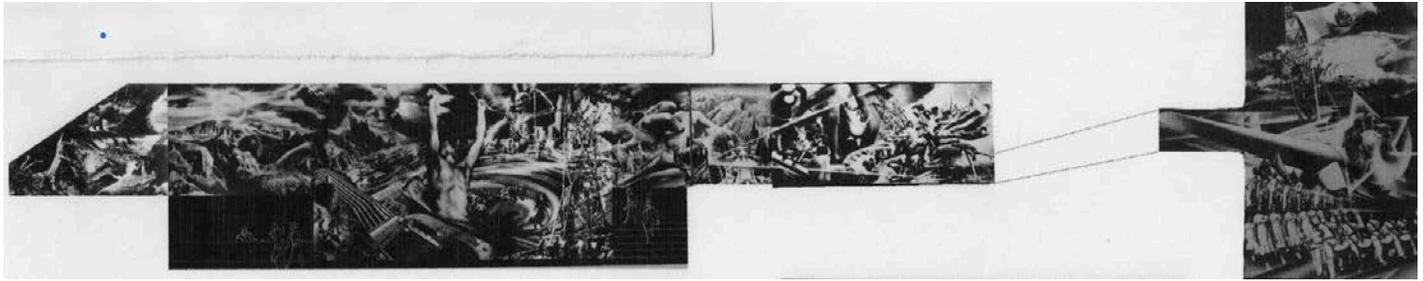


Figura 2.17
La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo,
 Fotomontaje-boceto general. ACR.

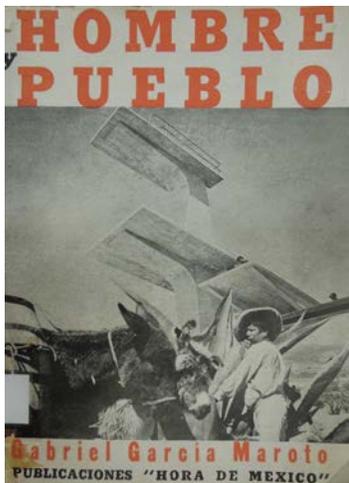


Figura 2.18
 Gabriel García Maroto, *Hombre y pueblo*, México, Hora de México, 1940.

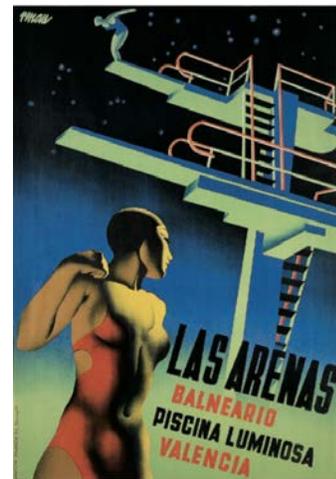


Figura 2.19
Las arenas, balneario, piscina luminosa, Valencia, 1932,
 aerógrafo, 100 x 70. FJR/IVAM.

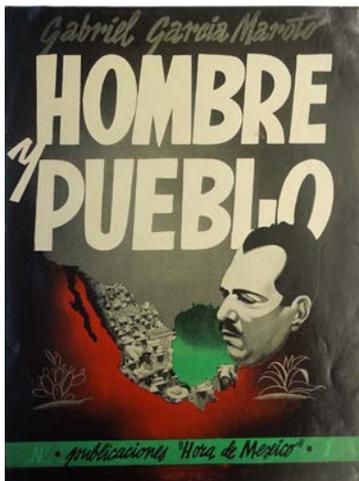


Figura 2.20
 Gabriel García Maroto, *Hombre y pueblo*, México, Hora de México, 1940. FJR/IVAM. sig. 19/6.2.



Figura 2.21
La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo,
 Fotomontaje-boceto. FJR/IVAM sig. 78/18.3.



Figura 2.22

Fotografía de viaje tomada por Renau. Negativo. FJR/IVAM. Sig. 77/6.10.



Figura 2.23

De la fuerza natural se obtiene la electricidad, 1946, mural para el Pabellón de Luz y Fuerza Motriz S.A. de la Feria Industrial, diapositiva. FJR/IVAM. Sig. 77.6/10.



Figura 2.24

Vista panorámica del mural *De la fuerza natural se obtiene la electricidad*. Montaje de Carlos Renau. ACR.

III. Josep Renau: muralista en México y Alemania (1945-1982)

Renau, muralista en México: *España hacia América*

Al finalizar la colaboración con el Equipo Internacional de Artistas Plásticos, Josep Renau quedó con un mal sabor de boca. Su primera experiencia mural en México había concluido en medio de un ambiente tenso. Como mencioné antes, después de que David Alfaro Siqueiros, Luis Arenal y Antonio Pujol participaran en el asalto a la casa de León Trotsky, tuvieron que abandonar el proyecto. Por petición del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), Renau y Manuela Ballester fueron los encargados de concluir el proyecto.

Cinco años después de aquella experiencia, Renau tuvo la oportunidad de iniciar un nuevo proyecto en el Casino de la Selva en Cuernavaca²⁷⁵ gracias a la invitación del empresario y mecenas español Manuel Suárez y Suárez. En este mural Renau se alejaría de las representaciones visuales con carácter político/internacional, aunque conservó algunos principios empleados en el mural de *Retrato de la burguesía*. Más adelante se explicará cuáles fueron las continuidades y las diferencias entre la primera experiencia del artista con el SME y su siguiente gran proyecto en el Casino de la Selva, esta vez, bajo su total dirección.

El tema que desarrolló en el mural *De España hacia América* (1946-1951) es la conformación de la hispanidad. Este tema se contraponen con las representaciones sobre la conquista y la colonia en México realizadas por Diego Rivera y José Clemente Orozco en sus propios murales. En el Palacio Nacional y en el Palacio de Cortés, Diego Rivera desarrolló la hispanidad desde una visión indigenista; por su parte, José Clemente Orozco también trató el tema de la conquista en los murales que pintó en la década de 1920 en la Escuela Nacional Preparatoria y en la serie de los *Teules* (1947). Asimismo, se señalará la visión de la conquista presentada por Rivera y Orozco en sus murales y la forma en

²⁷⁵ La constructora Techo Eterno Eureka, propiedad de Manuel Suárez, fue contratada en 1929 por la compañía Hispanoamericana de Hoteles para construir una casa de juegos en Cuernavaca. La compañía tuvo algunos problemas económicos y el casino pasó a manos de Suárez. En 1934, por orden del general Lázaro Cárdenas, los casinos fueron prohibidos. El Casino de la Selva funcionó sólo como hotel desde 1936 y hasta la muerte de Manuel Suárez. Sus herederos lo abandonaron y en 2001 la empresa Costco lo compró para construir un gran centro comercial destruyéndolo parcialmente. José Carlos Hesles Bernal, “¿Le gusta este jardín?: el conflicto por el Casino de la Selva”, *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, n.º 71 (2008): 92.

que se contrapuso con la visión hispanista de Renau en el mural de *España hacia América*.²⁷⁶

Con el proyecto del Casino de la Selva Renau regresa a la pintura mural, expresión artística que le apasionaba y por la que eligió a México como su destino para el exilio. Si bien desde muy joven el artista abandonó la pintura en España, es en México donde se reencuentra con ella a través del muralismo y la producción de cuadros de caballete; de hecho, el periodo mexicano fue su etapa más productiva en este formato.²⁷⁷ Considero que en el exilio su práctica pictórica fue un periodo de “desintoxicación con respecto a los hábitos técnicos adquiridos durante el ejercicio de la plástica publicitaria”.²⁷⁸ Sin embargo, en su primer trabajo mural identificamos referencias directas con las prácticas del diseño, la ilustración y el fotomontaje que había desarrollado durante la Guerra Civil española. En el mural del Casino de la Selva hizo a un lado las reglas del diseño y del fotomontaje para entregarse a la reflexión sobre las técnicas pictóricas del muralismo, así como en el uso del color en un sentido más expresivo y no bajo las normas cromáticas del diseño, los materiales, su durabilidad y la perspectiva en los grandes formatos. La pintura fue, por tanto, su verdadera vocación, le dio un margen mucho más amplio para la expresión de su personalidad.²⁷⁹

El asturiano Manuel Suárez y Suárez (1896-1987) fue un importante empresario en México. Entre las décadas de 1930 y 1980²⁸⁰ tuvo una presencia muy importante en el ámbito empresarial del país. La primera empresa que creó fue Techo Eterno Eureka (1923), gracias al apoyo del presidente Álvaro Obregón. La empresa se especializaba en

²⁷⁶ La discusión sobre el hispanismo y la hispanofobia en México tiene origen en la década de 1920, década en la que se desarrolla el nacionalismo mexicano. La discusión sobre estos temas en círculos políticos y culturales prevaleció hasta la década de 1950. Véase Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española y México* (México: FCE, 1992).

²⁷⁷ Jaime Brihuega hace un recorrido sobre la producción de pintura de caballete en el artículo “Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957)”. Enlista obras como *Marina con caracola* (1940), *Retrato de Dolores Ibárruri* (1939), *Sirenas* (1942), *Retrato femenino* (1943). Albert Forment menciona otras obras en su catálogo comentado como *Arquitectura mediterránea* (1942), *Paisaje valenciano* (1943), *Tormenta* (1946), además de presentar una serie de obras sin título y con paradero desconocido. Forment, *Josep Renau. Catálogo razonado*, 313-315. Jaime Brihuega, *Josep Renau 1907-1982*, 324.

²⁷⁸ Josep Renau, “El pintor y su obra”, *Las Españas. Revista literaria*, año I, n.º 2 (1946): 16.

²⁷⁹ Ídem.

²⁸⁰ Manuel Suárez llegó a México en 1911, participó en la Revolución mexicana y después se convirtió en uno de los empresarios más importantes del país durante los sexenios de Lázaro Cárdenas (1934-1940), Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1947-1952). Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)* (México: Tusquets, 1999), 77.

fabricar y comercializar asbesto y cemento;²⁸¹ también tuvo restaurantes y hoteles en varias ciudades.

En los últimos años del sexenio del presidente Lázaro Cárdenas y en los primeros años del gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho, el prominente empresario ayudó a algunos artistas y arquitectos exiliados. En 1940 creó la empresa Vía y obra,²⁸² dirigida por el arquitecto Jesús Martí Martín, quien organizaría la ayuda para muchos otros exiliados como él. A la empresa se integraron los arquitectos Félix Candela, Juan Rivaud, Saénz de la Calzada y Enrique Segarra, entre otros.²⁸³ De este modo, a través del arquitecto Jesús Martí fue como Renau conoció al empresario Manuel Suárez.²⁸⁴

Además de ser un gran empresario, Suárez fue un reconocido mecenas. Financió alrededor de 50 murales y creó su propia colección de arte. Pensaba que las bellas artes eran un elemento muy importante para la sociedad, y por eso las integró a su actividad profesional, por lo que promovió la creación de pinturas en sus empresas²⁸⁵ y algunos de sus hoteles fueron decorados con murales sobre la historia de la cultura precolombina e hispana, así como sobre la causa revolucionaria.²⁸⁶ Suárez creía en la función del arte como medio de comunicación de temas históricos, sociales y políticos.

La relación laboral entre Renau y Suárez inició en 1943, cuando el empresario le solicitó al artista decorar tanto el restaurante del Hotel Lincoln, en la Ciudad de México, como el Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos. El proyecto para el restaurante consistió en 15 paneles pintados al temple con caseína bajo un estilo figurativo, como si fueran ilustraciones, basados en colores simples y con trazos lineales a tintas blancas y negras. Josep Renau y Manuela Ballester, influidos por el romanticismo pictórico,

²⁸¹ Adrián García Cortés, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza* (Cuernavaca: Manuel Quesada Brandi, 1975), 26.

²⁸² Eduardo Alarcón Azuela, "Aquella primavera perdida... La historia del hotel Casino de la Selva en Cuernavaca", *Bitácora*, n.º 23 (2011): 70.

²⁸³ Ana Garduño, "El proyecto de un mecenas", en *Trascendencia de un mecenas. Manuel Suárez y Suárez (1896-1987)*, ed. de María Estela Duarte (México: Conaculta/INBA/Museo Mural Diego Rivera, 2012), 58. Cf. Alicia Vázquez y Mariana Amore, *La construcción de los sueños: vida de Manuel Suárez y Suárez* (México: Fondo documental Manuel Suárez y Suárez, 2012), 75-77.

²⁸⁴ Jesús Martí conocía a Renau porque formó parte de las brigadas de rescate del patrimonio artístico en la Guerra Civil española. Mauricio César Ramírez Sánchez, "Los murales de José Renau en el Casino de la Selva: herencia española", *Crónicas. El muralismo producto de la Revolución Mexicana en América*, Número Especial (2012): 521.

²⁸⁵ Vázquez y Amore, *La construcción de los sueños*, 75.

²⁸⁶ María Estela Duarte Sánchez, "Con espíritu de conquista", en *Trascendencia de un mecenas. Manuel Suárez y Suárez (1896-1987)*, ed. de María Estela Duarte (México: Conaculta/INBA/Museo Mural Diego Rivera, 2012), 18.

pintaron aspectos coloniales para representar escenas costumbristas:²⁸⁷ *Lazando potros, Vista de México, Domingo en la provincia, Idilio en Chapultepec, Niagara Falls y Panama Rail Road* son algunos de los títulos de los paneles.²⁸⁸

Manuela relata la experiencia en el restaurante del Hotel Lincoln: “Fueron varios paneles, a línea, de temas románticos latinoamericanos. En la serie de paneles se abordaban diversos temas típicos del país: la doma de caballos, vida dominical en provincias, paseos por montaña, escenas amorosas en río, etc. Yo colaboré con Renau en esa tarea”.²⁸⁹ En el mes de junio estaban terminando el último panel para el restaurante bajo el título *Domingo en la provincia*.²⁹⁰ Manuela Ballester también colaboró en la decoración de algunos hoteles propiedad de Manuel Suárez, fue la encargada de decorar el Hotel Mocambo en Veracruz, con escenas de bailes folclóricos y paisajes paradisiacos,²⁹¹ trabajo que inició en 1945 y terminó en marzo de 1946.²⁹²

Suárez y Jesús Martí concibieron un plan para la remodelación del Hotel Casino de la Selva. Pensaron el lugar como un centro cultural que podría atraer a un gran número de turistas. Suárez imaginó entonces al Casino de la Selva como un gran complejo, capaz de albergar cualquier expresión artística como pintura, escultura y, por supuesto, el mural. A lo largo de 20 años comisionó a diferentes artistas para cumplir con esta misión. Gerardo Murillo realizó murales para el arco completo; Jorge González Camarena realizó el mural *La Coatlicue* (1964); Roberto Cueva pintó el mural del Plan de Ayala (1964), Alfonso X. Peña pintó a Francisco Villa y Francisco Icaza realizó *La Farándula* (1959); Jorge Flores pintó el mural *El apocalipsis*,²⁹³ mientras que Federico Canessi, Benito Messeguer y Antonio Ballester produjeron varias esculturas para decorar los jardines. Por

²⁸⁷ Albert Forment, “Josep Renau vida y obra”, en Brihuega, *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura*, 52.

²⁸⁸ Forment, *Josep Renau. Catálogo razonado*, 311-312.

²⁸⁹ Manuela Ballester en entrevista con Manuel García. García, *Memorias de posguerra*, 160.

²⁹⁰ “Renau termina el penúltimo de los paneles del Lincoln. Diarios de Manuela Ballester 25 de mayo de 1944 (146). 7 de junio de 1944: “Ha terminado esta tarde el último dibujo para Lincoln, mañana dice que irá a pintar y supone que dentro de esta semana finalizará las pinturas. Me gusta mucho el dibujo para el Lincoln “Domingo en la provincia” está lleno de sensibilidad y tratado con una gran ternura, tanta ternura que casi no parece Renau”.

²⁹¹ Este hotel lo construyó el arquitecto Valenciano Jesús Martín. Vázquez y Amore, *La construcción de los sueños*, 78.

²⁹² Carmen Gaitán ha estudiado con detenimiento la participación de Manuela Ballester en el muralismo mexicano. Cf. Carmen Gaitán Salinas, “Latinoamérica, refugio de las artistas españolas del exilio de 1939” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017): 228. En 2019 esta tesis fue publicada por la editorial Cátedra con el título *Las artistas del exilio republicano español*.

²⁹³ Alarcón, “Aquella primavera perdida”, 71.

último, podemos mencionar que, en el Casino de la Selva, Siqueiros inició su proyecto monumental *La marcha de la humanidad* (1964), el cual terminó realizándose en el Polyforum Cultural Siqueiros.²⁹⁴

Manuela Ballester señala que el señor Suárez les hizo una primera invitación para participar en el proyecto el 28 de mayo de 1944. El empresario mostraba interés en que la pareja de artistas colaborara en la decoración del hotel.²⁹⁵ Aunque en ese momento no firmaron un contrato, sí hicieron un acuerdo verbal en el que se estipuló que Renau comenzaría a planear la decoración. Finalmente, el 1° de agosto “Renau trae la gran noticia, Suárez le compromete a pintar en un año la Nueva Cantina del Hotel de la Selva y le ofrece 1000 pesos semanales durante todo el periodo. Renau ha aceptado 4000 mensuales”.²⁹⁶

El primer año, Suárez le encargó al artista la decoración del techo de la cantina, y posteriormente la decoración del salón principal del Casino. La propuesta para la cantina consistió en una serie de viñetas que serían pintadas en las 17 bóvedas que formaban el techo “y, por otra parte, los siete muros que cierran la parte posterior contigua al salón del casino”.²⁹⁷ Renau consideró estas dos zonas como dos unidades espaciales diferentes [Fig 33.1].²⁹⁸

A mediados de agosto de 1944,²⁹⁹ Renau comenzó a pintar la cantina. Para la primera zona, propuso una serie de temas con motivos cosmogónicos, en cada bóveda

²⁹⁴ Manuel Suárez tenía la idea de construir un espacio destinado para la obra mural de Siqueiros, pensó, a través de una analogía con la Capilla Sixtina, hacer una capilla Siqueiros. Firmaron el contrato el 7 de septiembre de 1964 para llevar a cabo este proyecto, la intención inicial era pintar 18 paneles de 4 metros de largo por 3 metros y 30 centímetros, pero Siqueiros sólo pintó *La tierra como el agua* y *La Industria nos pertenece*, estos paneles decoraron el auditorio del Casino. Finalmente, el proyecto monumental se desarrolló en su totalidad al lado del Hotel de México, hoy el World Trade Center, en la Ciudad de México en el Polyforum Cultural Siqueiros. Véase Vázquez y Amoore, *La construcción de los sueños*, 74-77.

²⁹⁵ Diarios de Manuela Ballester, 28 de mayo de 1944: “Hemos estado en Cuernavaca Renau y yo con Teresita. Ha enviado un recado urgente don Manuel Suárez para que fuéramos sin pérdida de tiempo y con el encargo especial de que fuese yo. He encontrado a Manuel Suárez muy atento conmigo e interesado en discutir delante de mí sus proyectos. Aunque hace como que discute se ve interesado en los proyectos pictóricos de Renau. Nos ha regresado a México y durante el camino nos ha comprometido a comerse en mi casa una paella el martes”.

²⁹⁶ Diarios de Manuela Ballester, 1° de agosto de 1944.

²⁹⁷ Josep Renau, Borrador: Cantina (Manuscrito) 1943. Archivo Carlos Renau.

²⁹⁸ Renau concibió el área que tenía que decorar como una unidad espacial continua. Recordemos que este fue el método que decidió utilizar Siqueiros y el Equipo Internacional para la producción del *Retrato de la burguesía*. En esa ocasión la discusión se centró en si cada muro a pintar se tenía que pensar como unidades independientes (fragmentadas) o si todos los muros se pintarían como una unidad continua.

²⁹⁹ Diario Manuela Ballester, 18 de agosto de 1944: “Son aproximadamente la una de la mañana, Renau se fue ayer a Cuernavaca. Es el principio de su nueva vida. Tiene muros que pintar. La situación económica resuelta y tranquilidad, cómo deseo que todo vaya bien”.

pintaría cuatro viñetas. En las bóvedas 1, 2 y 3 pintaría los signos del zodiaco [Fig. 3.2]; en las bóvedas 4, 5, 6, 7 y 8, los 20 días del mes astronómico mexicano; en la bóveda 9, los cuatro soles aztecas; en las bóvedas 10, 11, 12 y 13, los monstruos vivientes que habitan el fondo de los mares; en las bóvedas 14 y 15, los planetas del sistema solar; y, finalmente, en las bóvedas 16 y 17 pintaría los volcanes mexicanos.³⁰⁰ El estilo de las viñetas es parecido al que utilizó Renau en 1934 en las ilustraciones para la revista valenciana *La República de las Letras* [Fig. 3.3].³⁰¹

A finales de 1946, Renau comenzó la producción del mural del salón del Casino de la Selva *De España hacia América*,³⁰² *El nacimiento de la hispanidad* o *Mural de la conformación Hispánica*, con su esposa Manuela Ballester.³⁰³ Manuel Suárez sugirió que el gran tema de los murales del salón principal fuera España y México,³⁰⁴ “la idea de Suárez fue que se pintara la síntesis de la cultura hispánica e indígena con su proyección al México moderno y del futuro”.³⁰⁵

Suárez tenía la intención de que los murales del casino funcionaran como respuesta a las representaciones violentas sobre la conquista que habían realizado los muralistas mexicanos, quería que en las paredes se plasmara una visión contraria, la grandeza de la nación española, la hispanidad.³⁰⁶

Para la decoración del salón principal, Renau propuso que el proyecto se extendiera sobre cuatro muros que abarcarían un total de 345 metros cuadrados de superficie. En estos cuatro muros desarrollaría algunos temas “ligados por un sentido histórico, espacial y plástico”.³⁰⁷ El primer muro contaría la historia de España hasta la conquista de América. El segundo muro, ubicado en frente del primero, narraría de manera paralela la cosmogonía y mitología azteca, “en contraste con el camino místico

³⁰⁰ Josep Renau, Borrador: Cantina (Manuscrito) 1943. Archivo Carlos Renau.

³⁰¹ Forment, *Josep Renau. Catálogo razonado*, 45.

³⁰² Manuela señala que comenzó a diseñar los bocetos desde antes, 10 de marzo de 1945: “Esta mañana ha pintado Renau en las bóvedas. Ya hemos rayado las líneas de composición en el boceto grande para el panneau de España. Estoy impaciente por ver eso en marcha”. Diarios de Manuela Ballester.

³⁰³ Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 344. Alejandro Renau (ed.), *Nacimiento de la hispanidad* (México: s. e., 1995), 11.

³⁰⁴ Josep Renau, “Naturaleza temática y técnica de las pinturas murales de José Renau” en curso de realización en el Hotel de la Selva, en Cuernavaca Mor. (Manuscrito), s. f. Archivo Carlos Renau. Véase Ceferino Palencia, “Los murales de Josep Renau en Cuernavaca”, en *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n.º 23 (10 de julio de 1949): 4.

³⁰⁵ García, *Los murales del Casino de la Selva...*, 40.

³⁰⁶ Vázquez y Amore, *La construcción de los sueños*, 184.

³⁰⁷ Renau, “Naturaleza temática”.

racional de la civilización clásica española”.³⁰⁸ Las dos historias se unirían en el tercer muro, en donde se narraría la consumación de la conquista. En el cuarto muro se representaría al México moderno bajo el título de *El sueño de México o México hacia España* [Fig. 3.4], en donde se narrarían “los valores de la nación y la Independencia, mirando a un porvenir de progreso y superación”.³⁰⁹

Renau inició la decoración con el mural sobre la historia de España, *De España hacia América*, mural de 28.25 metros de longitud por 4.25 metros de largo. La técnica que decidió utilizar fue la caseína al temple: “combinando la vieja técnica de diluir colores por calor en líquidos glutinosos (cola o clara de huevo), con el uso de productos sintéticos de fabricación moderna (la caseína) para producir la pasta de la pintura sin calentamiento”.³¹⁰

En su narrativa podemos identificar cinco secciones y dos extremos que sintetizan la historia de España desde la prehistoria hasta la conquista [Fig. 3.5]. En el primer extremo está representado el periodo paleolítico con las cuevas del Viejo cercanas a Valencia, arte representativo de la cultural cantábrica. La primera sección del mural relata la llegada de los iberos y los celtas para formar la España celtíbera. Aparece un busto de la dama de Elche del siglo V a. C. Después representa el episodio de Numancia, suicidio en masa de un pueblo a las orillas del Duero por caer en manos de los romanos gracias al ataque de Publio Emiliano Escipión.

En la segunda sección del mural se narra la Edad Media, el poder de los árabes en el siglo VIII, la guerra de reconquista y el renacimiento español. Destaca la figura del Cid Capeador entre las huestes de moros y cristianos en el campo de batalla. Un nutrido grupo de guerreros entre espadas, armaduras, cascos, banderas y estandartes luchan por la reconquista [Fig. 3.6].

En la tercera sección se expresa la síntesis de la cultura, el arte y el pensamiento español y la esencia de la hispanidad liberal.³¹¹ Se aprecia El Escorial de Herrera y en primer plano, entre instrumentos de labranza y científicos, distinguimos 13 personajes emblemáticos del Medioevo y la época de oro de la cultura española [Fig. 3.7]: Alfonso el Sabio (1221-1284), Juan Ruiz (1283-1351), Abderrahamen III (891-961), Juan Luis

³⁰⁸ Ídem.

³⁰⁹ Ídem.

³¹⁰ García, *Los murales del Casino de la Selva*, 37.

³¹¹ *Ibíd.*, 59.

Vives (1493-1540), Juan Luis de León (1527-1591), San Juan de la Cruz (1542-1591), Lope de Vega (1562-1635), Diego Velázquez (1599-1660), el Greco (1541-1614), Séneca (4 a. C.-65 d. C.), Santa Teresa de Jesús (1515-1582), Miguel de Cervantes (1547-1616) y Juan de Herrera (1530-1597).³¹²

En la cuarta sección se describe a la España de los siglos XV y XVI. En la parte superior encontramos a la familia imperial: Carlos V (1500-1558), Felipe II (1527-1598) y los Reyes Católicos. El siguiente grupo de personajes está compuesto por los navegantes y descubridores de América: Cristóbal Colón (1451-1506), Fernando de Magallanes (1480-1521), Martín Alonso Pinzón (1441-1493) y Juan Sebastián Elcano (1476-1526). Al centro, en la parte inferior, son representados unos frailes misioneros que simbolizan la conquista espiritual, junto a ellos observamos a los conquistadores: Hernán Cortés (1485-1547), Francisco Pizarro (1478-1541), Pedro Alvarado (1485-1541), Diego de Almagro (1475-1538) y Vasco Núñez de Balboa (1475-1519), acompañados de hombres aguerridos, caballos, bueyes y armas que arribaron al Nuevo Mundo para consumir la conquista.

En la parte superior del último fragmento de la obra vemos las naves de Cortés: en medio del fuego una nao y otra, que se perfilan a la conquista. En esta zona, en la parte inferior se destaca la columna de Hércules partida en tres secciones con la leyenda: *non plus ultra* (no más allá). Entre las olas se observa fauna marina, el mar color esmeralda es iluminado por el resplandor del sol. En el extremo final, Renau pintó su versión del Nuevo Mundo de forma paradisiaca, colmado de exuberante vegetación y fauna, habitado por mujeres nativas desnudas. La representación del Nuevo Mundo corresponde a la construcción simbólica moderna del buen salvaje, la cual exalta la belleza de la naturaleza de las tierras descubiertas y representa las condiciones de vida del hombre en estado natural.³¹³

En la parte superior, a partir de la segunda sección, cuando inicia el relato de la época medieval, figura una gran mujer desnuda abrazando a todas las escenas siguientes,

³¹² En el archivo de Carlos Renau se encuentran los bocetos a lápiz de cada uno de los personajes.

³¹³ Beatriz Ferrán Herrero señala que la construcción del mito del “buen salvaje” en el imaginario de la conquista tuvo su inicio en el siglo XV en los relatos de las bulas, aunque se popularizó en el siglo XVIII con Jean-Jacques Rousseau. Beatriz Fernández Herrero, “El mito del buen salvaje y su repercusión en el gobierno de Indias”, *Agora. Papeles de filosofía*, n.º 8 (1989): 145-150.

³¹⁴ quien simboliza a España: “atravesando todo el muro, gravita sobre la composición en general como empujando toda la energía histórica hacia América”.³¹⁵ Algunos años después de haber finalizado el proyecto, Renau describió a esta mujer como la imagen de una mujer histórica “que empuja a la pelea, de un país que siempre sale a la pelea. Es como una tía loca. Imagen de un pueblo que no ha cesado de pelear, de un país que siempre sale a la pelea”.³¹⁶ El pecho de la mujer protege la parte central, en donde se representa la esencia de la cultura española y la hispanidad. Del brazo derecho se despliegan tres manos simultáneamente: una sostiene una cruz, la otra una espada y la última sostiene el libro de José de Acosta en donde se lee: “Estuvieron tan lejos los antiguos de pensar que hubiese gente en este mundo, que muchos de ellos no quisieron creer que había tierra de esta parte y lo que es más de maravillar, no faltó quien también negase haber acá este cielo que vemos”.³¹⁷

Gracias a que Renau mecanografió algunas notas es que podemos conocer algo sobre el proceso de elaboración del mural. En éstas señaló algunos de los elementos formales y técnicos en los que se basó para producir la obra. En una de las notas, fechada el 1º de junio de 1947,³¹⁸ un año y cuatro meses después de haber iniciado la decoración del hotel, el artista menciona que borrará todo lo que lleva pintado para replantear la continuidad entre la primera parte del mural y la segunda. Para ello, realizó un esquema de líneas coordinadas que le servirían de base para la composición: el objetivo principal era lograr un dinamismo en su composición.

El uso de colores encendidos, principalmente el rojo, fue otro recurso fundamental para lograr el dinamismo que buscaba imprimir en el mural. En la nota del 16 de junio de 1947, hace hincapié sobre ese elemento:

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

³¹⁴ La mujer que pintó Renau con el torso desnudo se puede relacionar con la mujer que presenta Siqueiros en el mural *La nueva democracia* (1945) en el Palacio de Bellas Artes. Las dos mujeres simbolizan los valores nacionales. La representación es similar, las dos son corpulentas y la expresión de los brazos es de gran fuerza. En los dos murales, a través de la línea fuerza, se despliegan varios brazos de la mujer simultáneamente de forma dinámica, sosteniendo diferentes elementos simbólicos.

³¹⁵ Renau, “Naturaleza temática”.

³¹⁶ Luis Suárez, “La huella mexicana en el español José Renau”, *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n.º 467 (23 de febrero de 1958): 7.

³¹⁷ Renau, *Nacimiento de la hispanidad*, 33.

³¹⁸ Josep Renau, Nota manuscrita, 1º de junio de 1947, Archivo Carlos Renau.

[...] Cuando el ritmo ascendente de la composición alcance el clímax de su tensión dinámica, el celaje deberá estar como encendido, recibiendo el rojo del ropaje de la figura de España. Continuando el desarrollo de esta coloración hasta rodear las manos simbólicas con las llamaradas legendarias con que Cortés hizo destruir sus naves, para impedir la deserción de sus hombres.³¹⁹

También describió los colores que representarían al mar. Éstos parten de distintas tonalidades de verdes, al “componer en arabescos curvilíneos abstractos el juego de las olas, reduciendo la fluidez de las formas al más estricto concepto universal de volumen”.³²⁰ A Renau le interesaba respetar los volúmenes y las formas en la representación. Como parte del proceso, dibujó una serie de bocetos de los rostros de los personajes, hizo estudios al natural de la posición de las manos. Además, ejecutó un boceto de toda la composición trazando una cuadrícula para después traspasarlo al mural.

Pese a que Renau no creó un equipo de trabajo, colaboraron con él Ruy Renau, su hijo mayor, y su esposa, Manuela Ballester. Ruy le ayudó a trasladar la cuadrícula de la composición al mural [Fig. 3.8-9]. Además de intervenir en el traslado del boceto (maqueta) a la pared, ayudó en la mezcla de las anilinas, a empujar el andamio y limpiar los pinceles.³²¹ Manolita Ballester, por su parte, también tuvo una participación importante en la producción del mural. Al igual que Ruy, ayudó al traslado de la maqueta al muro y pintó sobre el dibujo algunas figuras.

En plena producción de la obra, Renau reflexionaría sobre las demandas del género pictórico mural, donde el pintor tiene que considerar las necesidades del muro dejando a un lado las emociones y los impulsos personales. En este sentido, y seis meses después de haber iniciado la obra, señaló otra modificación que aplicaría en la zona de la reconquista: “menos pintoresquismo y más geometría”.³²² Con esta premisa, Renau borró prácticamente todo el mural, y para el 28 de julio ya estaba casi todo listo para reiniciar nuevamente. Así, pues, planeó largas jornadas de trabajo con el objetivo de avanzar lo más rápido posible para poder finalizar el proyecto. Él trabajaría 10 horas los siete días

³¹⁹ Josep Renau, Nota manuscrita, 16 de junio de 1947, Archivo Carlos Renau.

³²⁰ Ídem.

³²¹ García, *Memorias de posguerra*, 407. Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 353.

³²² Brihuega, “Zum sobre el periodo mexicano...”, 175.

de la semana y Manolita jornadas de cinco horas. Quería terminar el mural para mayo de 1948, aunque esto no sucedió, sino hasta 1951.

En 1951, antes de que el matrimonio Renau terminara la relación laboral con el señor Suárez, Josep le encargaría a Manuela Ballester que dibujara en el muro el boceto de siguiente panel mural [Fig. 3.10]. El proyecto mural tendría como posibles títulos *El sueño de México* o *México hacia España*, que haría referencia al México moderno. Junto con su hijo Ruy trabajó la cuadrícula del mural del México moderno; Manuelita diría: “Hemos estado en el andamio y por ser la primera vez me he sentido algo acobardada, pero lo he disimulado por Renau”.³²³

En este boceto se ve una mujer adormecida [Fig. 3.11], Renau lo describe así: “Esta imagen divide al muro, y mira a su pasado, al México indígena, con sus artes populares; y la parte despierta, avizora el porvenir, el progreso hacia Hidalgo, Morelos, Juárez y Cárdenas; hacia los pozos petroleros de nuestros días, y a la educación, la técnica y el progreso del México moderno”.³²⁴

Éste sería el cuarto mural ideado dentro de la narrativa del proyecto general. La pared en donde sería pintado era la que dividía el salón de fiestas del salón contiguo. En el primer boceto del mural, Renau describió los elementos que se representarían. En el centro del muro, entre el arco de la puerta y el rosetón de la ventana, estaría la mujer recostada, del lado izquierdo, en donde estaría colocada la cabeza, sitúa los elementos nacionales prehispánicos originarios de México como magueyes, danzantes, un pueblito mexicano, paisajes con montañas y en la parte superior, encima del rosetón, en la cima del mural, un volcán nevado. Del otro lado, del izquierdo, en donde están colocadas las piernas de la mujer, se ubican los elementos del México moderno: campos petroleros, fábricas industriales, obreros trabajando. En la parte inferior, al lado de la puerta, convergen un grupo de niños mexicanos con banderitas de España y México y la llegada de un grupo de exiliados españoles entrando a México. Renau desarrolló algunas de las figuras principales en bocetos, como los rostros de Benito Juárez, Miguel Hidalgo y José María Morelos [Fig. 3.12], al igual que la zona industrial y montañosa.

Renau no logró terminar ni este mural ni los otros dos muros que faltaban para completar el proyecto. Por causas no muy claras, el valenciano rompió la relación laboral

³²³ Diarios de Manuela Ballester, 12 de julio de 1951.

³²⁴ Suárez, “La huella mexicana...”, 4. Para el 6 de abril de 1951, Renau estaba preparando el tablero para el boceto del mural *El México moderno*. Diarios de Manuela Ballester.

con Suárez. Existen varias explicaciones sobre el asunto, pero la que puede considerarse como la oficial es la descrita por Manuela Ballester en las páginas de su diario personal. Desde 1948, la familia de Renau se mudó al Casino de la Selva, instalándose en dos bungalós del hotel.³²⁵ Para el mes de agosto de 1953 recibieron la orden de abandonar el Casino de la Selva. El día 25 de agosto, un día después de abandonar el lugar, Manolita Ballester escribe:

De la “Selva” nos han hecho salir por motivos de una huelga. A pesar de las “atentas” informaciones que he recibido de los líderes sindicales (sección de hoteles y similares), de más o menos categorías, todavía no comprendo o encuentro los motivos legales que justifican nuestra expulsión. Ahora bien, flotan en el ambiente quinientos mil motivos más o menos humanos unos, y más o menos malvados otros, que son los padres del hecho.³²⁶

Por otro lado, Renau recibió muchas críticas relacionadas con el tema del mural.³²⁷ No obstante, continuó convocando a un importante grupo de escritores, artistas y filósofos en el Casino de la Selva para participar en reuniones en las que se discutían temas sobre la situación política de España.³²⁸ Otra posible causa pudo ser la actividad política que mantenía con militantes del Partido Comunista Español (PCE). Para 1950 Renau estaba en una intensa actividad política, ya que estaba atendiendo las acciones del PCE en el exilio, en ese tiempo formó parte del comité editorial de la revista cultural del partido, *Nuestro Tiempo*, revista española de cultura (1949-1953).³²⁹ A través de artículos e

³²⁵ Estos bungalós fueron construidos por Félix Candela. García, *Memorias de posguerra*, 160. El 23 de diciembre de 1948 Renau y Manuela se mudaron a Cuernavaca definitivamente: “A la siete y media Renau, Ruy y yo llegamos a Cuernavaca, acaba de descargar el primer camión de nuestras cosas. A las diez y pico llega el segundo camión con los últimos cachivaches. Nuestras habitaciones parecen el mar embravecido”. Diarios de Manuela Ballester.

³²⁶ Diarios de Manuela Ballester, 25 de agosto de 1953.

³²⁷ Manuela Ballester hace hincapié en la presión que tuvo Renau por el tema del mural: “Yo creo que a Renau le influyó mucho las presiones que había, en el contexto cultural mexicano, por la temática del mural. Tenga en cuenta que la versión de Rivera era proindigenista y la versión de Renau proespañola”. García, *Memorias de posguerra*, 160.

³²⁸ Entre el grupo de españoles exiliados que se reunían estaban Ángel Gaos, José Gaos, el doctor Serra Puche, Max Aub, Antonio Rodríguez Luna, Juan Marichal, Miguel Prieto, Juan Gil-Albert, Antonio Deltoro, Ignacio Mantecón, Luis Buñuel, Enrique Climent, José María y Cándido Rancaño, Juan Rejano, Rodolfo Halfter, León Felipe, José Bergamín, Manuel Gaya y Arturo Souto. Véase Ramírez, “Los murales de Josep Renau...”, 522-523.

³²⁹ El Partido Comunista de España fundó en México la revista en julio de 1949. Juan Vicens fue su director y el jefe de redacción Julio Luelmo. Dentro del comité de redacción se encontraban: Antonio Ballesteros,

ilustraciones expresaba su postura en contra del imperialismo norteamericano y en contra del arte de orientación capitalista —el arte abstracto—.³³⁰ Este activismo político pudo haber sido la causa por la que Suárez pidiera la salida de Renau.³³¹

España hacia América y los nacionalismos

Cuando Renau tuvo en sus manos el proyecto del Casino de la Selva, pensó en éste como la oportunidad para desarrollar su postura sobre la conquista de México. Como se mencionó anteriormente, el tema ya había sido trabajado por “los tres grandes” en el muralismo mexicano. Tanto Diego Rivera como José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros habían creado murales con su visión sobre la llegada de los españoles a México.

Con este proyecto, el empresario Manuel Suárez ponía sobre la mesa la histórica confrontación social y cultural entre el nacionalismo mexicano y el hispanismo.³³² En otras palabras, su proyecto expondría, por primera vez, la visión proespañola sobre el tema; cuestión por demás sensible entre algunos sectores de la sociedad mexicana. En opinión de Renau, Diego Rivera había plasmado un enfoque proindígena y antiimperialista³³³ de la historia de México. En los murales que hiciera tanto en el Palacio Nacional de la Ciudad de México, *Epopéya del pueblo mexicano* (1929-1935), como en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, *La historia de Morelos: conquista y Revolución*. Asimismo, Orozco rechazó plasmar un enfoque racista en los murales que hizo para la Escuela Nacional Preparatoria, *Cortés y la Malinche* (1926) o en los murales de Dartmouth College *La épica de la civilización Americana* (1932-1934), en los del Hospicio Cabañas (1936-1939) o en la serie de pinturas *Los Teules* (1947).

Mientras que los murales de Rivera mostraron la crueldad y violencia que ejercieron los conquistadores sobre los pueblos prehispánicos mexicanos, en el mural del

Rafael de Buen, José Ignacio Mantecón, Miguel Prieto, José Renau y Wenceslao Roces. Francisco Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias del exilio (1939-1971)* (Alicante: Universidad de Alicante, 2007), 415.

³³⁰ Renau, “Abstracción y realismo I...”, 35-42. Renau, “Abstracción y realismo II...”, 25-36.

³³¹ Fernando Bellón Pérez menciona que la historiadora del arte Eva María Thiele asegura que Renau le confesó que fue despedido por Suárez por el tratamiento del mural de *México a España*, que Manolita había iniciado en el Salón. Véase Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 356.

³³² La confrontación entre el nacionalismo mexicano y el hispanismo se intensificó en México en los gobiernos posrevolucionarios de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Pérez, *Hispanismo y Falange*, 31-69.

³³³ García, *Memorias de posguerra*, 161.

Palacio Nacional, *Epopéya de un pueblo* (1930-1935), se representa una síntesis de la historia de México en los cinco arcos de la escalera del edificio. El relato pictórico inicia con la imagen de Quetzalcóatl, que da paso al episodio de la conquista, al cual otorga un crudo y violento dramatismo. Otro episodio, el destinado a la época Colonial —ubicado en la parte media del mural—, es el de Zumárraga quemando códices y libros aztecas. Sobre los arcos de la escalera transcurre la Guerra de Independencia, la Reforma y el Porfiriato que culmina en la revolución agraria mexicana, simbolizada por el rostro de Emiliano Zapata, entre otros rostros de figuras importantes de la historia nacional mexicana. Rivera da una visión de la historia desde la perspectiva dialéctica marxista, dominada por la lucha de clases.³³⁴ El historiador Antonio Rodríguez describe las atrocidades de la conquista que Rivera representó en el mural:

Diego Rivera pinta la bestialidad del invasor que, a más de haber ganado la batalla del fuerte contra el débil, del fraccionado contra el unido, reduce al indígena a la infame condición de esclavo; viola a sus mujeres, quema, en autos de fe, a los llamados herejes; resquebraja su milenaria cultura; y obliga a los nativos a ejercer trabajos forzados para la edificación de nuevos templos y palacios.³³⁵

En el mural del Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos,³³⁶ Rivera repite la síntesis histórica al pintar el pasado prehispánico, pasando por la conquista hasta llegar a la Independencia. En éste reitera las escenas crueles y violentas de la conquista. La composición en los dos murales desarrolla una narrativa horizontal y vertical, aunque las figuras en el Palacio de Cortés son más oblicuas ascendentes.

Orozco, por su parte, pintó el mural *Cortés y la Malinche* (1922-1926) en la Escuela Nacional Preparatoria. El muralista presentó a la pareja desnuda, sin dejar de lado la crueldad: debajo de ellos yace un indígena derrotado y un maguey mutilado. Unos años después, en el mural del Dartmouth College, Orozco vuelve a representar a Cortés, ahora como una figura maquina, portando una gran arma como símbolo de su gran poder y

³³⁴ Fernando Benítez, “Diego Rivera y su visión de la historia de México”, en *Diego Rivera y los escritores mexicanos: Antología tributaria*, ed. de Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider (México: UNAM, 1986), 66-73.

³³⁵ Antonio Rodríguez, *Diego Rivera. Pintura mural* (México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1989), 66.

³³⁶ El Palacio de Cortés fue construido por Hernán Cortés en 1531.

superioridad, dominando a los conquistados. En el fresco del Hospicio Cabañas representó nuevamente a un Cortés maquínico, bajo un traje de acero, derrotando cruelmente a un grupo de indígenas. Orozco no abandonó el tema y en 1947 pintó la serie sobre la conquista de México, *Los Teules*, en la cual desarrolló escenas violentas sobre ese momento histórico. Si bien Orozco no compartió el proindigenismo de Rivera, sí se ocupó de hacer hincapié en las contradicciones de la conquista. Por un lado, reconoció el papel de Cortés como visionario, pero también como el de representante de una cultura con superioridad tecnológica sobre las culturas indígenas.³³⁷

La crítica que hiciera Renau de Rivera estaba relacionada a la carga racista que se leía en la representación de los españoles. El muralista los representó como personajes enfermos y decadentes. En un artículo que Renau escribió sobre Orozco en 1966, “Orozco, pintor de México. Breve introducción al entendimiento de su obra”,³³⁸ desarrolló la crítica a la postura antihispanista y proindigenista, principalmente expuesta por Diego Rivera y, por otro lado, reconoció la postura realista y contra la corriente antihispanista del discurso dominante del muralismo expresada por Orozco: “Su obra es la menos folklorista y exótica, la menos adulatoria del pasado indígena y la más severa y exigente con respecto a la realidad social de México, es, en una palabra, la más realista de todas”.³³⁹

Sobre el mural de Rivera en el Palacio de Cortés, Renau expuso que como fue pagada por el embajador norteamericano Dwight Morrow, el mural dio gusto al pensamiento indigenista del “embajador yanqui”. El indigenismo desarrollado en el muralismo mexicano fue consecuencia de la Revolución mexicana. El misticismo indigenista —menciona Renau— se ve plasmado en el plano cultural y en el político: en un fuerte resquemor antiespañol tan incoherente respecto al imperialismo hispano como desmesurado en relación con la importancia real de la inmigración económica española.³⁴⁰ Este fenómeno lo encontraba contradictorio por la dependencia económica de México al “capital monopolista yanqui” y la explotación al indio por parte de la clase burguesa.

³³⁷ Antonio Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco* (México: SEP, 1982), 35-96.

³³⁸ Josep Renau, “Orozco, pintor de México. Breve introducción al entendimiento de su obra”, Berlín, abril de 1966. Documento mecanografiado, Archivo Josep Renau, IVAM. Después fue publicado en alemán con el título: “José Clemente Orozco: ein grosser Maler Mexikos”, *Bildende Kunst*, n.º 8 (1966): 401-409.

³³⁹ Renau, “Orozco, pintor de México. Breve introducción al entendimiento de su obra”.

³⁴⁰ *Ibíd.*, foja 8.

Renau consideró que la postura antiindigenista de Orozco se acercaba a las ideas marxistas, del materialismo histórico, libre de indignación moral. Por ejemplo, en la pintura de *Cortés y la Malinche*, Renau aprecia el carácter humano con que representa a los dos personajes. Este primer mural fue el primer trabajo de Orozco sobre el tratamiento de la conquista en su obra y culminará la representación de este tema con su serie *Los Teules*:

En esta obra, la más desmitificadora de toda su producción, el maestro mexicano alcanza la cumbre creadora de su pensamiento crítico: en una desgarrada y caótica contraposición de formas y colores de increíble violencia, se sucede como en un infernal caleidoscopio, sendas aproximaciones a la cruenta realidad de la conquista, en las que los indios y españoles se descuartizan mutuamente, con saña irreductible, en horrenda carnicería que hace vacilar los mitos levantados por cada bandería.³⁴¹

Renau reconoció la postura antirracista de Orozco, expresada por el mismo muralista mexicano en su autobiografía, en la que critica la cuestión racial. Para él, las razas no hacen diferentes a los hombres, el indio pertenece a la misma categoría que los españoles: “Nos clasifican continuamente en indios, criollos y mestizos, atendiendo sólo a la mezcla de sangre, como si se tratara de caballos de carreras, y de esa clasificación han surgido partidos saturados de odio que se hacen una guerra a muerte, indigenistas e hispanistas”.³⁴² Esta posición expresada por Orozco, concluye Renau, le da un carácter realista, humanista y universalista a sus murales, y se aleja de la postura nacionalista exacerbada que caracterizó al muralismo mexicano, y que tanto molestó a Renau.

Por su parte, Renau produjo *España hacia América* “bajo el impulso del aliento español”,³⁴³ y cansado del nacionalismo mexicano. El mural es una apología a la grandeza de la historia española, contraria a la visión expresada en los murales de Orozco y de Rivera.³⁴⁴ En el mural de la hispanidad representó, por ejemplo, a personajes como el Cid

³⁴¹ *Ibíd.*, foja 4.

³⁴² José Clemente Orozco, *Autobiografía* (México: Era, 1981), 67.

³⁴³ Suárez, “La huella mexicana...”, 4.

³⁴⁴ El embajador enviado por el gobierno de la Segunda República española en México, Álvarez del Vayo, hizo un primer intento por suavizar las representaciones hispanofóbicas de los murales de Cuernavaca al sugerir que frente al Palacio de Cortés se construyera un “monumento a la hermandad de los pueblos hispano-mexicanos”, el cual finalmente no se realizó. Pérez, *Hispanismo y Falange*, 110.

Campeador y Hernán Cortés como grandes caballeros guerreros, íconos de la grandeza de la nación española. Aunque el artista valenciano no alcanzó a pintar el tercer muro dentro de la narrativa del salón, destinado al episodio de la conquista, tenía planeado representar “el violento choque de dos corrientes históricas distintas entre sí, consumándose el hecho de la conquista, de la consustancia física y espiritual entre los dos pueblos”.³⁴⁵

Esta visión hispanista le costó muchas críticas por parte de algunos miembros de los círculos artísticos mexicanos. Sin embargo, se puede entender la representación que hizo Renau sobre la grandeza española, primero, teniendo claro que estaba cumpliendo con la petición de Suárez de representar la historia de la conformación de España con los elementos propios de lo que constituía la hispanidad. Esto es, la religión católica, la sociedad jerarquizada y la lengua como símbolo del dominio cultural.³⁴⁶ Renau y Suárez compartían el pensamiento de un hispanismo de corte liberal —pensamiento que compartieron con la mayoría de los exiliados republicanos—, el cual revaloriza la cultura española sin plantear un tutelaje o superioridad, sino la cooperación entre los pueblos hermanos.³⁴⁷ Por otra parte, se puede plantear una lectura del mural en relación con el realismo socialista, porque en él se resalta la grandeza histórica de la nación a través de las luchas y logros culturales que ha obtenido el pueblo español.

Francisco Caudet —basado en las ideas de Michael Kenny—³⁴⁸ habla de los exiliados republicanos como de una subcultura que quiso preservar los valores nacionales en tierra extranjera.³⁴⁹ El llamado “transtierro” era “la respuesta a la necesidad de creer que todavía era su tierra aquella tierra que hogaño España había conquistado y colonizado”.³⁵⁰ Además, Renau estaba cansado del nacionalismo excesivo de los artistas

³⁴⁵ Renau, “Naturaleza temática”. ACR.

³⁴⁶ Ricardo Pérez Monfort, “El movimiento falangista durante el sexenio del general Cárdenas”, en *De la posrevolución mexicana al exilio republicano español*, ed. de Mari Carmen Serra Puche, José Francisco Mejía Flores y Carlos Sola Ayape (México: FCE, 2011), 75-89.

³⁴⁷ Pérez Monfort explica que, aunque el hispanismo liberal intentaba tratar como igual a los pueblos latinoamericanos, “el concepto de superioridad de los españoles sobre los americanos parece permear la mayor parte de las reflexiones españolas sobre América Latina tanto del bando liberal como conservador”, Pérez, *Hispanismo y Falange*, 18-19.

³⁴⁸ Michael Kenny, “Twentieth-Century Spanish Expatriates in Mexico: An Urban Sub-culture”, *Anthropological Quarterly* 35, n.º 2 (1962): 169-180.

³⁴⁹ Francisco Caudet, “La mitificación nacionalista de España en las revistas del exilio de 1939”, en *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*, ed. de Andrea Pagni (Madrid: Iberoamericana, 2011), 60.

³⁵⁰ Ídem.

mexicanos y del malinchismo reaccionario.³⁵¹ La lectura negativa del tema de *España hacia América* por parte de pintores e intelectuales mexicanos se debió también a que los valores nacionales españoles estaban ligados a los ideales de un hispanismo conservador asociado a la derecha falangista mexicana.³⁵²

A pesar de lo anterior, Renau mantuvo una actitud de rechazo ante el nacionalismo español que no tenía un objetivo político de unidad contra el franquismo. Por esta razón, dejó de colaborar con la revista *Las Españas* (primera época, 1946-1950),³⁵³ de la cual había sido parte en los primeros números. En el primer artículo que escribió para la revista del PCE, *Nuestro Tiempo*, “La causa de España y los especuladores del derrotismo”,³⁵⁴ denunció la falta de compromiso político y social del grupo editorial de *Las Españas*, reduciendo su interés a las esencias nacionales.

Durante la década de 1940, el hispanismo tuvo varios rostros en México. Por una parte, estaba presente la idea de un hispanismo imperialista y de dominio cultural relacionado con la derecha conservadora y el gobierno franquista. Por otra parte, el grupo de exiliados republicanos comulgaba con un hispanismo sin un ideal de dominio, sino como una forma de conservar su cultura y costumbres.

El diálogo que Renau estableció con Rivera y Orozco a través del mural *España hacia América*, continuó en un manuscrito que pretendía publicar. Este proyecto lo titularía *España hacia América. Historia de una pintura mural*, plan que nunca llevó a cabo.³⁵⁵ El libro estaría dividido en cinco capítulos. El primero trataría sobre el género histórico del mural. El segundo, abordaría el papel del muralismo en la genealogía de arte moderno. El tercer capítulo trataría la composición y la forma como problema pictórico en el mural. El cuarto, se adentraría en el problema del color en la pintura primitiva, clásica y en la pintura moderna; y, por último, en el quinto capítulo abordaría la técnica que había utilizado en la producción del mural.

³⁵¹ Suárez, “La huella mexicana...”, 7.

³⁵² Durante los primeros años de la década de 1940 se reconoce como “falangismo mexicano” a la Unión Nacional Sinarquista. Pérez, *Hispanismo y Falange*, 195.

³⁵³ El primer número apareció el 29 de noviembre de 1946, con el objetivo de difundir la cultura española. En esta publicación colaboraron: José Moreno Villa, Juan David García Bacca, Juan Rejano, Benjamín Janés, José Bergamín y Josep Renau, quien también diseñó el encabezado titular de la revista. Manuel Andujar y Antonio Risco, “Crónica de la emigración en las revistas”, en José Luis Abellán (ed.), *El exilio español de 1939. Revistas, pensamiento, educación*, vol. III (Madrid: Taurus, 1976-1978), 50.

³⁵⁴ José Renau, “La causa de España y los especuladores del derrotismo”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 2 (1949), 18-29.

³⁵⁵ Josep Renau, “Plan para el libro ‘España hacia América’. Historia de una pintura mural”. Manuscrito mecanografiado, s. f., Fundación Josep Renau, IVAM, sig. 4/1.5.

El manuscrito finaliza con una extensa nota en la que reflexiona sobre el valor de la pintura, punto de vista con el que también dialoga en su artículo “El color del desaliento”, publicado en *Las Españas*. En esta oportunidad, señala la revolución técnica que representó el muralismo mexicano en los problemas plásticos planteados en la genealogía de la pintura mural de todos los tiempos. Al referirse a Orozco, Renau menciona:

En ningún otro lugar del mundo hubiera sido posible el intento de materializar formas de expresión plástica de naturaleza fuertemente subjetiva minoritaria por medios físicos y en lugares tan ostensiblemente públicos que nos fuerza en noventa y nueve por ciento de las gentes que se ven forzadas a verlos no comprenden ni pueden gozar de los valores expresivos del genial pintor mexicano.³⁵⁶

En este sentido, Renau valora el formalismo de Orozco como carácter potencial de su obra y sobre todo como valor fotogénico de la misma.

Renau siempre tuvo como referente la obra pictórica de los “tres grandes” muralistas mexicanos. Estuvo atento a los pasos de Siqueiros y de Rivera, y fue un gran admirador de Orozco. Mediante la lectura del mural *De España hacia América*, podemos entablar puntos de encuentro y desencuentro técnicos, metodológicos y formales con el trabajo de “los tres grandes”. En la última entrevista que dio Renau en México al periodista Luis Suárez, comentó:

En la pintura mural mexicana como la expresión verdadera pude hallar la forma. Vi que ese logro estaba en los llamados tres grandes, en Orozco, Rivera y Siqueiros, aunque cada uno es distinto. Orozco fue el que me impresionó más que los otros, pero Siqueiros ha influido en mí más que los otros, aunque en mucho de mis cosas eso no se vea. He discutido con David, y creo que de lo malo que tenga este gran artista, se compensa con lo mucho bueno que tiene.³⁵⁷

³⁵⁶ Ídem.

³⁵⁷ Suárez, “La huella mexicana...”, 7.

En la producción del mural *De España hacia América*, Renau retomó algunos de los métodos y de las técnicas que utilizó con Siqueiros y con el Equipo Internacional durante el proyecto del SME. Los dos artistas intercambiaron ideas por muchos años, tan sólo unos meses después de terminar el *Retrato de la burguesía*, Siqueiros le escribió a Renau, desde Chillan, Chile, contándole sobre la experiencia en el mural *Oratoria pictórica*. En esa carta resaltó los logros sobre la expresión del movimiento, resultado del análisis del espacio y los procedimientos geométricos.³⁵⁸

Por los mismos años en que Renau estaba pintando en el Casino de la Selva, Siqueiros publicó algunos textos teóricos en los que sistematizó los procedimientos más importantes para la producción mural. En 1945 apareció *No hay más ruta que la nuestra* y en 1948, *Cómo se pinta un mural*. En los dos textos reiteró la importancia de los materiales, herramientas y técnicas modernas basadas en procesos industriales. Me interesa resaltar la importancia que le dio el muralista mexicano al uso de la cámara fotográfica y cinematográfica en el proceso de producción:

La cámara fotográfica y cinematográfica sirve para desentrañar, insuperablemente hasta ahora, los fenómenos del volumen, del espacio, del movimiento del volumen en el espacio y, hechos de inmensa importancia, entregan, por primera vez en la historia del mundo, la fijación de los más grandes y pequeños elementos del drama humano.³⁵⁹

Sobre estas ideas, una de las principales preocupaciones pictóricas de Renau durante la producción *De España hacia América* fue expresar un dinamismo formal geométrico. Más adelante profundizó sobre la relación entre la cámara cinematográfica y el dinamismo en el mural.

Si comparamos el proceso de producción del mural del Casino de la Selva con el procedimiento que indicó Siqueiros en el manual *Cómo se pinta un mural*, podemos reconocer los pasos que Renau retomaría de la experiencia con *el Coronelazo*, pero también los que no. Dentro de estos últimos, está la conformación de un equipo de trabajo

³⁵⁸ Carta de David A. Siqueiros a José Renau, Chillan, 23 de diciembre de 1944, en *Palabras de Siqueiros*, ed. de Raquel Tíbol (México: FCE, 1996), 176.

³⁵⁹ En ese texto hace un llamado a los artistas republicanos para que no abandonen el arte comprometido y de lucha política siguiendo el ejemplo del muralismo mexicano. David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna* (México: Ediciones Taller Siqueiros, 1978), 75.

o la discusión del tema entre los miembros de ese equipo. Los pasos que sí retomó fueron la determinación de la técnica, que en este caso fue al temple —técnica poco usual en el muralismo mexicano—, la construcción de un andamiaje que le permitiera la observación constante del mural para atender la preocupación por “el ordenamiento visual conforme el tránsito normal del espectador”, base fundamental para los trazos geométricos de la composición³⁶⁰ y la filmación del mural para revisar el valor fotogénico de la obra. Por tanto, la fotografía y la filmación del mural tenían como objetivos ayudar en la composición de la obra, dar movimiento y continuidad a las formas del mural y servir como medios para la reproducción de la obra.

De modo que Renau pensó en el espacio pictórico del salón del Casino de la Selva como una unidad narrativa continua, muy cercana a *Retrato de la burguesía*. Al igual que en el SME, el espectador puede recorrer el espacio para darle dinamismo o movimiento a la narración. A este respecto, Siqueiros pensó en la cámara cinematográfica como simulador del ojo del espectador y un recurso para dinamizar el mural:

En efecto, la cámara cinematográfica puede llegar a reproducir la verdad visual, que es la verdad pictórica, repito, de la pintura mural [...] puede llegar a reproducir el recorrido normal de ese espectador, desde su principio hasta el pegarse materialmente a la pared para conocer y gustar de sus texturas pictóricas.³⁶¹

En una de las fotos que se conservan sobre el proceso de producción del mural del Casino de la Selva, podemos observar a Renau sobre un andamio filmando el mural con una cámara de 16 mm [Fig. 3.13], con la finalidad de poner la pintura en movimiento y analizar las formas. Renau señala, en relación con el dinamismo geométrico buscado en el mural del Casino de la Selva, lo siguiente:

En su intención subjetiva, mi pintura intenta, sobre todo, destruir las apariencias estáticas de los elementos del mundo visual, ya sea inculcando directamente a las formas una especie de tendencia interna al movimiento, o bien emplazándolas dentro de un ritmo dinámico que las haga girar

³⁶⁰ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* (México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979), 97.

³⁶¹ *Ibíd.*, 121.

vertiginosamente, no sobre su propio eje, sino como los astros y las galaxias.³⁶²

La búsqueda del dinamismo también lo acerca a las ideas que expresó Orozco en su autobiografía, publicada en 1945. El muralista mexicano señaló la existencia de dos tipos de arte: el dinámico y el estático —como lo fue el arte egipcio y el arte griego—. Sobre el arte dinámico, Orozco mencionó: “La estructura de las formas dinámicas consiste en superficies conmensurables organizadas en proporción geométrica y tiene por base un origen, el cuadrado y su diagonal de la mitad del cuadrado”.³⁶³ Basado en la teoría de Jay Hambidge, Orozco —hasta los murales del New School of Social Research (1930-1934)— defendía el arte basado en un dinamismo geométrico.

Pero volvamos a la idea sobre la concepción del espacio pictórico como un espacio fílmico. Al respecto, podemos asegurar que los “tres grandes” estuvieron influidos y experimentaron con aspectos propios de la expresión cinematográfica desde los primeros años del movimiento. El cine influyó a la pintura en tres aspectos: en el manejo artificial de la luz, en las posibilidades de los puntos de vista (encuadres) y en la búsqueda de movimiento muralista.³⁶⁴ Estos principios otorgaron a la pintura una nueva dimensión tanto en el carácter visual como en el carácter narrativo.³⁶⁵

Desde que José Vasconcelos convocó a Rivera, Siqueiros y Orozco para pintar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria (1923-1926), propusieron y desarrollaron una narrativa secuencial. Pusieron en práctica el montaje de imágenes tanto vertical como horizontal y con este recurso lograron conectar diferentes narrativas en un mismo espacio. En el artículo “The Vertical Screen”, Olivier Debroise explica cómo Orozco fue el primero en configurar una narrativa secuencial horizontal en los murales del patio de la preparatoria, mientras que Siqueiros y Rivera yuxtapusieron sus imágenes de forma vertical.³⁶⁶ En diversas ocasiones los muralistas mexicanos combinaron la narrativa

³⁶² Renau, “El pintor y su obra”, 12

³⁶³ Orozco, *Autobiografía*, 104.

³⁶⁴ José Luis Borau Moradell, *El cine en la pintura*, 12.

³⁶⁵ Ortiz y Piqueras, *La pintura en el cine*, 9-12.

³⁶⁶ Debroise también explica que esta concepción espacial de los primeros murales de Orozco, Siqueiros y Rivera influyeron en la teoría del montaje vertical que desarrolló Eisenstein en la década de 1930, después de su visita a México. Véase Olivier Debroise, “The Vertical Screen”, en Maricarmen Ramírez, Héctor Olea (eds.), *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2004), 239-245.

horizontal con la vertical en un mismo espacio pictórico. Es posible observar esto, por ejemplo, en *Epopéya de un pueblo* y en *Retrato de la burguesía*.

La composición *De España hacia América* está basada en la concepción fílmica del espacio pictórico. Renau retomó la narrativa cinematográfica y combinó tanto la composición vertical como la horizontal.³⁶⁷ Recurrió a la yuxtaposición de diferentes planos continuos y logró la secuencia de imágenes simulando un efecto de disolvencia: el fuego se mezcla con el agua, el manto con las montañas. Las escenas devienen una a otra como si fuera un montaje invisible, muy distinto al montaje que realizó en *Retrato de la burguesía*, en donde los distintos planos o puntos de vista marcaban cortes en las escenas, cercano al sistema “lecto-visual” planteado en sus fotomontajes. El manejo de las luces y las sombras en las figuras ayudan al efecto de continuidad entre los distintos planos de manera dinámica.³⁶⁸ Renau tenía planeado hacer una película sobre el mural, por lo que compró una cámara para este fin: “Renau está como un niño con la cámara de cine que ha cambiado de publicidad ha comprado. Por la mañana pinta en el mural y por la tarde él y Ruy han estado planeando hacer una película del mural”.³⁶⁹ Comenzó a filmar la película en diciembre. Uno de los días de filmación consistió en posicionar la cámara toda la noche frente al mural para filmar los contrastes de luz.³⁷⁰

De hecho, por el estilo del mural —más cercano al dibujo realista y alejado del realismo fotográfico—, al dinamizarlo con la cámara cinematográfica podría parecer una historia de dibujos animados. Siqueiros había mencionado en este sentido lo siguiente:

Algo que se desprende lógicamente de lo que antes había mencionado en relación con la reproducción cinematográfica de la pintura. Como es bien sabido, la unión del dibujo a color y la cinematografía condujo a los dibujos

³⁶⁷ Siqueiros filmó mucho de sus murales a lo largo de su carrera. Existe registro fílmico desde su mural en Argentina, *Ejercicio plástico* (1933), el mismo año en que definió por primera vez el término “plástica fílmica”. Véase Laura Paola Uribe, “*La marcha de la humanidad*, de la plástica fílmica al documental de arte” texto para el catálogo de la exposición “La Tallera. Fábrica en movimiento”, en la Tallera, Cuernavaca, Morelos, de septiembre del 2012 a mayo del 2013. Archivo SAPS.

³⁶⁸ El proyecto del Casino de la Selva lo finalizó algunos años después el tamaulipeco José Reyes Meza. Entre 1959 y 1962, Reyes Meza continuó con el proyecto mural del salón, respetó la narrativa original: pintó en la pared de enfrente del mural de la hispanidad el México prehispánico, la conquista y el México moderno. Pero en estos murales la concepción espacial fue distinta, por la escuela de escenógrafo que tenía el artista, el espacio pictórico no fue pensado como una unidad dinámica continua, como fue el caso de *España hacia América*, por el contrario, está configurado por unidades separadas. Véase García, *Los murales del Casino de la Selva...*, 95-140.

³⁶⁹ Diarios de Manuela Ballester, 29 de noviembre de 1949.

³⁷⁰ Diarios de Manuela Ballester, 28 de diciembre de 1949: “Renau ha estado haciendo la película de la pintura y tiene que dormir en el salón para velar la cámara”.

animados, cuyo más amplio exponente ha sido Walt Disney. Y me pregunto: ¿con el ejemplo de los dibujos animados no podría llegarse a la relación entre la pintura mural formal, de implicación histórica trascendental con la cinematografía? ¿A crear un fenómeno estético en el cual el último extremo, la obra de arte, fuera en sí su final cinematográfico a color?³⁷¹

Sin duda alguna, el mural *De España hacia América* al ser dinamizado con la filmación funcionó como una animación histórica a color. Pero, además, al leer la reflexión de Siqueiros podemos pensar en los primeros trabajos visuales de Renau en la Berlín Oriental, donde creó una serie de películas gráficas animadas para la Deutscher Fernsehfunk: *Politisches Poem*, *Lenin Poem*, *Die 10 Geboten* y *Stürmische Zeit*.³⁷² Con estos filmes, el valenciano llevó a sus últimas consecuencias la animación de las imágenes estáticas, consumando así las ideas que, en su momento, había planteado Siqueiros.

Después de la abrupta salida del artista y de su familia del Casino de la Selva, el proyecto original quedó incompleto. Los murales sobre el México prehispánico, la conquista de México y el México moderno quedaron pendientes. En 1958 Manuel Suárez solicitó al artista tamaulipeco José Reyes Meza finalizar el proyecto mural basado en la idea original y en las descripciones que Renau le había entregado a Suárez. Reyes Meza finalizó los murales en 1968, bajo la técnica del fresco. El salón finalmente quedó decorado en su totalidad.

En 1987 Manuel Suárez murió. Como herederos quedaron sus dos hijos, Marco Manuel y Alfredo Suárez, quienes finalmente vendieron la propiedad. A finales de la década de 1990 el Casino de la Selva pertenecía al gobierno mexicano. En el año 2000, durante el gobierno del Partido Acción Nacional (PAN) encabezado por Vicente Fox, se subastó el predio a la empresa Costco-Comercial Mexicana. La venta que realizó el Estado mexicano no consideró la riqueza artística del lugar y lo vendió exclusivamente como terreno sin ninguna prescripción para la conservación del patrimonio que albergaba. En abril de 2001, los murales, esculturas y pinturas se encontraban intactos, sin embargo, para mayo del mismo año ya habían sido destruidos en su totalidad las construcciones del

³⁷¹ Alfaro, *Cómo se pinta un mural*, 121.

³⁷² Cabañas, *Josep Renau*, 28.

arquitecto Félix Candela, los murales de Francisco Icaza y de Jorge Flores. Los murales de Renau y de Reyes Meza sufrieron fuertes daños a manos de la empresa.

En junio del 2001, se organizó un movimiento formal en defensa del patrimonio artístico y ecológico del Casino de la Selva,³⁷³ encabezado por el Frente Cívico Pro-Defensa del Casino de la Selva y por el Consejo Ciudadano para la Cultura y las Artes en Morelos, A. C. Estos grupos iniciaron una denuncia en contra de la empresa por la destrucción del patrimonio y la tala de 900 árboles de la reserva ecológica que albergaba el hotel. Después de dos años de lucha, el movimiento logró parar la destrucción total del Casino. Ante las denuncias y la polémica, la empresa Costco-Comercial Mexicana decidió la construcción de un museo de sitio en el lugar original donde estuvo construido el salón principal del Casino. En el salón se colocaron los murales de Reyes Meza y de Renau conservados por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).³⁷⁴

Lamentablemente, la destrucción de grandes fragmentos de los murales no permitió la restauración total de la obra, sólo se aplicó un tratamiento que conservó los trazos del dibujo original, pero por la magnitud del daño fue imposible restaurar el color de la obra. El método que se utilizó para el proceso de conservación y rescate fue la técnica italiana del *strappo*, la cual consiste en retirar la pintura con todo y muro, después se le aplica una pasta que conserva el trazo del dibujo original y finalmente se hace la transferencia de la pintura al muro.³⁷⁵ Para su restauración, los murales fueron desprendidos del muro original y después recolocados en el salón del museo de sitio, junto con obras de la colección de arte moderno y contemporáneo de Jacques y Natasha Gelman compuesta por obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Frida Kahlo y María Izquierdo, entre otros. Este museo estuvo abierto de 2004 a 2008. Después fue reabierto como un museo infantil, el Papalote Museo del Niño. Los murales de Renau y de Reyes Meza se conservan en el salón principal, pero no están integrados al espacio. El salón se utiliza para actividades recreativas infantiles,

³⁷³ C.f. Documental *El Casino de la Selva: La defensa del patrimonio*, dir. Pablo Gleason González (México, 2002); Documental *La batalla del Casino de la Selva*, dir. Óscar Menéndez (México, 2004)

³⁷⁴ Huberto Suárez, “La destrucción del Casino de la Selva, ‘Un crimen de lesa humanidad’ ”, *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual*. https://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/344_suarez_casino.html. “Necesario, rescatar la memoria que albergó el Casino de la Selva”, entrevista a Lilia Suárez en *La Jornada*, lunes 6 de agosto de 2001.

³⁷⁵ Huberto Suárez, “El Centro Cultural Muros abre sus puertas en Cuernavaca. Entrevista con la directora Susana Grilo”, *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual*. https://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/343_suarez_muros.html

pero los responsables del museo no han generado un programa pedagógico donde acerquen e integren al espectador, en este caso infantil, con los murales, su contexto, narrativa y significado.

Renau muralista en la República Democrática Alemana

De España hacia América fue el último proyecto mural que realizó Renau en México. Sin embargo, aunque Renau no llegó a la República Democrática Alemana (RDA) con la intención de producir murales, retomó esta labor en las décadas de 1960 y 1970. Los primeros meses en Berlín los dedicó a finalizar su serie de fotomontajes políticos *The American Way of Life (TAWL)* y a trabajar para la televisión Alemana. En 1959 recibió la primera propuesta para producir un mural para el laboratorio de Radio Radar de Berlín, Adlershof, *La conquista del sol* o *El uso pacífico de la energía nuclear*, proyecto que finalmente no llegó a realizarse.³⁷⁶

La posibilidad de crear murales en la RDA llevó al artista a revalorar la experiencia adquirida en el muralismo mexicano, etapa de reflexión sobre el valor del movimiento artístico mexicano en la historia del arte universal, reivindicando su función social y revolucionaria. A partir de la década de 1960 escribió una serie de conferencias y artículos sobre el muralismo mexicano, y sobre sus máximos exponentes: David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. La conferencia titulada “Rango universal de la pintura mural mexicana”,³⁷⁷ fue muestra de esta etapa introspectiva y reivindicatoria. El jueves 5 de diciembre de 1963, Renau expondría sus disertaciones durante el Segundo Seminario Estudiantil Latinoamericano,³⁷⁸ que se llevó a cabo en el Instituto Románico de la

³⁷⁶ Sukrow, “El muralismo de Josep Renau”: 120.

³⁷⁷ Josep Renau, “Rango Universal de la pintura mexicana”, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 1-2, n.º 14 (1965): 19-39; Josep Renau, “La pintura mural mexicana, alta expresión de la revolución Latinoamericana”, texto mecanografiado, s. f., FJR/IVAM, cód. 15/7.12; Josep Renau, “La pintura mexicana contemporánea”, texto mecanografiado, s. f., FJR/IVAM, cód. 14/6.3. Josep Renau, “Orozco, pintor de México. Breve introducción al entendimiento de su obra”, Berlín, abril de 1966, texto mecanografiado, FJR/IVAM, cód. 80/2.22. Josep Renau, “José Clemente Orozco: *ein grosser Maler Mexikos*”, *Bildende Kunst*, n.º 8 (1966): 401-409; Josep Renau, “Entre Euclides y Prometeo, Aproximaciones al arte de Siqueiros”, Berlín, enero de 1965, texto mecanografiado, FJR/IVAM, cód. 80/2.31; Josep Renau, “Siqueiros. Publicación de Deutsche Akademie der Künste Berlin Ves Verlas der Kunst, Dresde, 1966, texto mecanografiado, FJR/IVAM, cód. 80/2.16. Entrevista de Heinz Gerhardt a Renau, “David Alfaro Siqueiros”, *Armee Rundschau* (1962): 52, FJR/IVAM, sig. 12/3.25. Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”.

³⁷⁸ Esta conferencia se publicó como artículo en *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rosstock*, n.º 1-2 (1965): 19-39. Se encuentra también reproducido en Blanca Gutiérrez Galindo, ed., *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989* (México: IIE, UNAM, 2017), 238-294.

Universidad de Rostock. El director del instituto, el doctor Adalbert Dessau, organizó este evento después de su estancia en Cuba y de haber dictado conferencias en la Universidad de Santiago de Chile. La inauguración se programó para el 3 de diciembre, y durante cuatro días se presentaron conferencias dedicadas a los problemas que enfrentaba América Latina³⁷⁹ en materia de desarrollo.

En el programa del seminario podemos verificar la participación de Renau con una lectura sobre “el papel de las Bellas Artes en la lucha de la liberación nacional del pueblo mexicano”.³⁸⁰ De igual manera, el artista hizo hincapié en la ausencia de la pintura mexicana en los libros de arte publicados en Europa. Reclamó para el arte contemporáneo ser reconocido como “único fenómeno pictórico occidental independiente del mercado artístico, que ha surgido de una revolución popular y está penetrado, por lo tanto, de fuertes elementos sociales y políticos anticapitalistas”.³⁸¹

Colocó al centro de la mesa el trabajo de Rivera, Orozco y Siqueiros, equiparándolo en importancia con la producción pictórica de Picasso. La propuesta estética de los “tres grandes” en un inicio “dimanaba del contenido mismo de la Revolución mexicana y del fervor revolucionario con que los fundadores del movimiento pictórico mexicano hicieron suya la causa del pueblo”. Así lo mostraron en las obras murales *La trinchera*, de Orozco, *El Entierro del obrero*, de Siqueiros, y los frescos de la Secretaría de Educación Pública (SEP), de Rivera.³⁸²

En sus disertaciones, Renau intentó restituir el lugar histórico que le correspondía al movimiento pictórico mexicano dentro de la historia del arte contemporáneo universal y de América Latina. También intentó darle al movimiento artístico un lugar en la historia del arte socialista, a pesar de las contradicciones históricas, económicas y sociales que acompañaron al Estado mexicano en su proceso evolutivo. En 1946, después del periodo del presidente Lázaro Cárdenas, el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) se convirtió en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), momento preciso en el que el Estado mexicano dio la espalda a los principios socialistas. Con la institucionalización de la

³⁷⁹ “Relación del Instituto Románico de la Universidad de Rostock”, *La correspondencia de política exterior*, Departamento de Prensa del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Democrática Alemana, n.º 4 (1963). FJR/IVAM.

³⁸⁰ “Probleme der Gegenwart Entwicklung in Lateinamerika. II. Internationales Studenseminar”, FJR/IVAM, cód. 12/3.28.

³⁸¹ Josep Renau, “Rango universal”, cita de la versión reproducida en *Arte en la RDA*: 239.

³⁸² *Ibíd.*, 271.

revolución, el muralismo mexicano vivió una crisis. No obstante, y a pesar de este proceso político y social, es innegable el origen revolucionario, nacionalista y popular del muralismo mexicano.

En otras oportunidades Renau continuaría la discusión acerca del valor continental y universal del movimiento muralista mexicano. Por ejemplo, en el artículo “La pintura mexicana, alta expresión de la revolución latinoamericana” desmarca la pintura contemporánea mexicana del arte occidental de la Escuela de París, inscribiéndola “ideológicamente en las corrientes de realismo crítico de nuestro tiempo, estando su difusión práctica restringida al espacio continental de Latinoamérica”,³⁸³ razón por la cual responden al contexto político local, reflejado por el anticolonialismo, primero de los españoles y, después, contra el imperialismo norteamericano. Por lo tanto, el muralismo es el principal representante del arte revolucionario latinoamericano por la doble vertiente crítica antiimperialista.

Para la década de 1960, el arte mexicano contemporáneo había adquirido gran fuerza y notoriedad en la RDA. Sin embargo, en los primeros años de la década anterior, los muralistas mexicanos eran considerados artistas formalistas y cosmopolitas a pesar de tener una fuerte presencia en el movimiento internacional —como consecuencia del periodo de paz que se dio en el contexto de la Guerra Fría—. En 1945, la RDA cambió su perspectiva sobre el arte mexicano. El Frente Nacional de Artes Plásticas y el INBA mexicano organizaron una conferencia en la Academia Alemana de las Artes de Berlín. La conferencia titulada “Pintura y gráfica mexicana” fue presentada por Rosendo Soto y Naya Márquez.³⁸⁴ Ese mismo año Rivera fue nombrado miembro de la Academia de las Artes de la RDA y la editorial Verlag der Kunst le publicó una monografía.

Otro momento importante del muralismo mexicano en la RDA fue el apoyo que mostraron artistas e instituciones culturales ante el encarcelamiento de Siqueiros, acusado de disolución social por el gobierno mexicano. El acontecimiento fue cubierto por la prensa del país, y el 2 de marzo de 1962 la Verband der Bildender Künstler de Potsdam escribió una carta protesta dirigida al presidente Adolfo López Mateos. La revista *Tendenzen*, del grupo artístico Die Spur, también mostró su apoyo abiertamente al caso Siqueiros. Las protestas de este grupo fueron tan fuertes que llegaron a oídos del

³⁸³ Renau, “La pintura mexicana, alta expresión de la revolución latinoamericana”, FJR/IVAM, cód. 15/7.12.

³⁸⁴ Graciela Schmilchuk, *Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción*, México: Cenidiap, 2007.

embajador de México en la RDA, quien tuvo que enviar una carta a favor de la liberación del muralista mexicano.³⁸⁵

En el contexto de apoyo internacional para liberar a Siqueiros, Renau dio una entrevista al periodista Heinz Gerhardt para la revista castrense *Armee Rundschau*, en la que habló acerca de su primer encuentro con Siqueiros en Valencia, cuando el muralista mexicano optó por luchar a favor del bando republicano en los años de la Guerra Civil española ante la imposibilidad de crear un equipo de trabajo para producir arte mural público. Resaltó la labor de Siqueiros como soldado-artista, sirviendo como coronel en la Brigada Mixta 82ª y su participación en la conquista de Teruel; además, se erigió como jefe de la 46ª Brigada Motorizada en el frente de Toledo. Renau cita las palabras de Siqueiros sobre la experiencia en el Ejército Popular: “Creo que mi participación en esta lucha mundial fue una preciosa lección para mi trabajo como pintor. Solamente una concepción universal, que abarque todas las esferas de la vida, puede crear un arte poderoso”.³⁸⁶ Finalmente, Renau elogiaría el interés de la revista por unirse a las protestas por la liberación de Siqueiros.

En 1965, Renau preparó un gran artículo sobre Siqueiros para la revista *Bildende Kunst*, titulado “Entre Euclides y Prometeo. Aproximaciones al arte de Siqueiros”,³⁸⁷ aquí analiza de manera profunda aspectos técnicos fundamentales sobre la concepción siqueiriana sobre el espacio pictórico que le permitirá a él mismo construir y consolidar sus principios teóricos de la producción de murales a gran escala. Al inicio del texto reconoce, como lo hizo en otras ocasiones, el carácter revolucionario y vanguardista del muralismo mexicano. Desarrolló de manera específica los aspectos técnicos-vanguardistas que caracterizaron la obra de Siqueiros: Es, sin duda, el pintor de todos los tiempos que más lejos a llevado la teoría y la práctica del muralismo en un triple aspecto plástico, público-funcional y político y social.³⁸⁸ Desde *Retrato de la burguesía*, Siqueiros tuvo el acierto de plantear la especificidad del muralismo basado en la función pública y los principios técnicos que encontraron la forma adecuada de consolidar una estética-política.

³⁸⁵ Érica Iliana Hernández Salazar, “La cooperación cultural de la RFA y la RDA con México de 1953 a 1989. Una tardía rivalidad de sistemas” (tesis doctoral, Universidad de Rostock, 2015): 289.

³⁸⁶ Josep Renau “David Alfaro Siqueiros”, *Armen Rundschau* (junio de 1962). FJR/IVAM, sig. 12/3.25.

³⁸⁷ Renau, “Entre Euclides y Prometeo”, texto mecanografiado. Se publicó en *Bildende*.

³⁸⁸ Renau, “Entre Euclides y Prometeo”, foja. 3.

El nombre del artículo responde a la capacidad de Siqueiros de romper con la tradición de composición estática y la geometría euclidiana característica del muralismo del Renacimiento para crear un dinamismo en el espacio pictórico hasta entonces nunca visto. Renau analiza muy bien el dinamismo que logró Siqueiros:

Depende muy precisamente de la conjugación dialéctica de dos premisas funcionales básicas, una fija y estática, y otra fluida y dinámica; en primer lugar, el artista tiene en cuenta la forma, la magnitud, la situación y la interrelación (si el mural es multiplano) de las superficies pictóricas y, luego, la circulación del espectador, determina por la estructura arquitectónica y urbanística, cuya consideración funcional (la incidencia estadística de los espectadores) determina no sólo un punto de vista ideal, sino varios puntos de vista reales, desde los cuales el espectador estadístico tiene necesariamente que percibir las pinturas. De lo cual resulta una visión extraordinariamente móvil y multifuncional, aún cuando se trate de un único muro, las exigencias temáticas y expresivas (es decir, el contenido de la obra) tienen que adaptarse rigurosamente a estas presiones funcionales.³⁸⁹

El análisis que hace Renau de la propuesta dinámica espacial de Siqueiros resalta el carácter fílmico de los murales, porque logran la transmutación del plano pictórico en espacio plástico. Este aspecto espacio-temporal de la composición siqueiriana es su originalidad, ya que responde a la concepción materialista de Serguéi Eisenstein acerca de la inseparabilidad del tiempo y el espacio, que lo lleva a pensar en una “plástica fílmica”. Los diferentes puntos de vista, el efecto parabólico y multifocal sólo se logran apreciar no a través de una fotografía fija, sino con “una toma fílmica en *travelling*, siguiendo el camino del espectador estadístico real”.³⁹⁰ Renau intenta experimentar en sus murales precisamente con los elementos que constituyen el carácter dinámico de los murales de Siqueiros.

³⁸⁹ *Ibidem*, foja 6.

³⁹⁰ *Ibidem*, foja 9.

En otra oportunidad, Renau escribiría un texto presentado en la edición de la Verlag der Kunst del libro que escribiera Raquel Tibol sobre Siqueiros en 1966.³⁹¹ Para Renau, este libro significó una aportación a la divulgación del muralismo mexicano:

Hablar en Europa Occidental del muralismo mexicano en tanto que movimiento pictórico, es casi como hablar de otro planeta. El público europeo curioso en cuestiones artísticas está mucho mejor informado sobre las artes de la América precolombina que sobre la pintura mexicana contemporánea, a pesar de suponer ésta un fenómeno original y único en la Historia del Arte Moderno.³⁹²

Otro significado importante que le da al libro de Siqueiros es el momento en el que se encuentra el desarrollo de la planificación urbanística de las ciudades socialistas de la RDA y la intención de integración del arte monumental y público como parte de la concepción de la narrativa ideológica del espacio. Ideas y problemas que había desarrollado el muralismo mexicano. Se habla de la intención de invitar a Rivera y a Siqueiros a participar en el proyecto artístico público de la RDA, pero por cuestiones de costo no se logró concretar el proyecto.³⁹³

La reflexión sobre los conceptos que experimentó y aprendió durante la experiencia mexicana, primero al lado de Siqueiros y después en el mural del Casino de la Selva, fueron la punta de lanza para estructurar su propio proceso de producción mural en Alemania. A principios de 1962, Renau recibió la invitación para publicar una serie de artículos sobre muralismo mexicano en la revista *Deutscher Architektur*. Motivo por el cual le escribió a su hermano Alejandro, que se encontraba en la Ciudad de México, para solicitarle material fotográfico sobre diferentes murales [Fig. 3.14]. En una carta fechada en febrero de 1962, Renau le agradecía a su hermano por las imágenes enviadas:

³⁹¹ Raquel Tibol, *Siqueiros*, Dresden: Verlag der Kunst, 1966. Esta editorial realizó una amplia labor en la difusión del muralismo en la RDA al publicar las monografías sobre Rivera, Orozco y Siqueiros. Sukrow, “*Como se pinta un mural*”, 86.

³⁹² Renau, “Siqueiros”, publicación, texto mecanografiado.

³⁹³ En este sentido menciona Herrera Salazar, “Los muralistas, sobre todo Rivera y Siqueiros, tenían voz y voto en los círculos culturales en la RDA. Walter Ulbricht, gran admirador de la obra de Siqueiros, pensaba en contratarlo para diseñar la parte estética del edificio, pero el costo era muy alto”. Erica Iliana Hernández, *La cooperación cultural de la RFA y la RDA con México de 1953 a 1989. Una tardía rivalidad de sistemas*, 256. Oliver Sukrow, menciona que también a Rivera se le animó a crear un mural en la RAD en “El muralismo de Renau en la República Democrática Alemana de los años 60 y 70”:121.

Has dado exactamente al clavo enviándome las dos fotos principales que necesitaba, a saber: la del edificio de la biblioteca de CU... ¡y el mural de Rivera!, que yo no había pedido expresamente por no hacerme pesado, y del cual no poseía aquí más que una reproducción bastante maleja en negro.³⁹⁴

El último de los artículos de la revista estaría dedicado a la experiencia mural del propio Renau en México, que ilustraría con fotografías del mural SME y del Casino de la Selva.³⁹⁵ Finalmente, Renau advirtió en la carta:

Excuso decirte que con estos artículos me juego el mismísimo rostro, no sólo en cuanto a la responsabilidad profesional que implica la cosa y el prestigio intelectual que con ello pueda caerme, sino, muy probablemente, en la perspectiva de cierta participación en la realización de algunos murales.³⁹⁶

En el segundo lustro de la década de 1960, Renau logró concretar la producción de murales en Alemania. A lo largo de su estancia en este país presentó nueve proyectos de murales, pero sólo logró ejecutar seis. El primero de ellos fue un mural interior titulado *La conquista del cosmos* (1966), realizado en la televisión de la RDA con el tema de la carrera espacial, también hace referencia a la antena de comunicación de Alexanderplatz. Asimismo, en la ciudad de Halle Neustadt produjo tres murales: *El dominio de la naturaleza por el hombre* (1969-1971), panel izquierdo del Centro de Formación para Estudiantes; *La unidad de la clase trabajadora y Fundación de la RDA* (1972-1973), panel derecho del Centro de Formación para Estudiantes; *La marcha de la juventud hacia el futuro* (1973-1974), en el comedor estudiantil. En Halle Saale produjo *El futuro trabajador del comunismo* o *El ser humano como dominador de la ciencia y la técnica* (1969) en las oficinas estatales de la energía eléctrica; en la ciudad de Erfurt llevó a cabo *La colaboración entre las fuerzas de la naturaleza y de la cultura* o *La naturaleza del hombre y la cultura* (1981-1982) en un centro cultural de Moskauer Platz.³⁹⁷

³⁹⁴ Carta de José Renau a Alejandro Renau, Berlín, 23 de febrero de 1962, en Renau, *Hasta donde la memoria alcance*.

³⁹⁵ En el archivo de la Fundación Josep Renau depositado en el Instituto Valenciano de Arte Moderno se encuentran las diapositivas enviadas por Alejandro Renau sobre los murales del Casino de la Selva. También en la colección de diapositivas sobre murales mexicanos se encuentran obras de Raúl Anguiano, Pablo O'Higgins, José Chávez Morado y Jorge González Camarena.

³⁹⁶ Carta de José Renau a Alejandro Renau en *Hasta donde la memoria alcance*. ACR.

³⁹⁷ Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 512.

De los tres proyectos que no realizó sólo se conservan los bocetos y fotografías de las maquetas preparatorias. El primer proyecto que no pudo realizar, *La conquista del sol* o *El uso pacífico de la energía nuclear*, estaba planeado para Adlershof; el boceto de este mural finalmente lo reutilizó para el mural de Halle Saale en la plaza. El segundo proyecto que se vio frustrado fue para el vestíbulo de la Academia de Ciencia Organizacional Marxista-Leninista en Berlín-Wuhlheide, construido por el arquitecto Richard Paulick.³⁹⁸ En enero de 1969, el arquitecto Paulick invitó a Renau al proyecto, quien presentó el boceto *El futuro trabajador del comunismo* [Fig. 3.15]. En el panel de gran formato se observa a un hombre frente a una mesa, con el torso desnudo rodeado de energía nuclear y circuitos; en una mano sostiene un compás y en la otra maneja la palanca de una maquinaria. Muestra a un hombre del futuro acorde al contexto del desarrollo tecnológico de la carrera espacial y el inicio de la experimentación para la creación de las computadoras. En la mesa se encuentra una piedra geométrica que cita al cuadro *La melancolía de Durer*, en ella está escrita la famosa fórmula de Einstein sobre la aceleración de la masa. Tanto Oliver Sucrow como Fernando Bellón hacen la relación del personaje principal del boceto de Renau con el hombre que aparece en el centro del mural de Diego Rivera *Hombre controlador del universo* (1934), mural censurado por el Centro Rockefeller en 1933 y que después pudo realizar en el Palacio de Bellas Artes [Fig. 3.16].³⁹⁹ En el centro del mural mexicano aparece un obrero frente a una mesa manejando una maquinaria y rodeado, al igual que en el boceto de Renau, por energía atómica.

El último de los proyectos que quedó registrado sólo en planos, bocetos y fotografías fue pensado para participar en un concurso que tenía como objetivo la ampliación de la fábrica de porcelana de Meissen, en 1972 [Fig. 3.17-18]. Renau planeó un diseño complejo de murales y fuentes de acuerdo con la concepción urbanística socialista que se desarrolló en la RDA entre 1964 y 1986, la cual se caracterizaba por la síntesis entre arquitectura y artes visuales. Para este proyecto, por ejemplo, Renau diseñó un complejo compuesto de jardines, fuentes y murales tomando en cuenta como eje

³⁹⁸ Richard Paulick, arquitecto alemán que formó parte del proyecto de desarrollo urbanístico socialista en la RDA entre 1964 y 1986.

³⁹⁹ Bellón, José Renau. *La abrumadora responsabilidad del arte*, 522. Sucrow, "Cómo se pinta un mural", 89.

principal el recorrido del espectador en el espacio. Este proyecto refleja todos los aspectos teóricos y técnicos que puso en práctica en el conjunto de murales en Halle Neustadt.⁴⁰⁰

A partir de 1967, con la propuesta que le hicieron para participar en el proyecto de Halle-Neustadt, se desarrolla la etapa importante de Renau como muralista monumental de exteriores. Los trabajos preliminares iniciaron en 1968 y fue hasta 1974 cuando finalizó la obra. Renau fue convocado por Richard Paulick, arquitecto en jefe del programa urbanístico de integración plástica-funcional de la ciudad. La propuesta de configuración urbana respondía a la idea del nuevo hombre socialista interesado en la cultura, el deporte y con conciencia social. La construcción de Halle-Neustadt inició en 1964, fue la última ciudad edificada en la RDA, y fue pensada para albergar a los trabajadores de la industria química del área. Desde el inicio, el Centro de Educación fue planeado para integrar la arquitectura y las artes visuales.⁴⁰¹

Renau asistió a una reunión de artistas de Halle y Berlín con el objetivo de que la Asociación de Artistas (*Künstler Verband*), encargada del proyecto visual, comisionara la ejecución de dos murales ubicados en el nuevo Centro de Educación de los trabajadores de la industria química. Por la dimensión de los muros de 36 metros de alto ningún artista alemán se animó a realizar los murales, sólo Renau tomó el reto y además propuso producir tres murales más en todo el conjunto: “Llegó un momento en el que me dirigí a Paulick en francés diciéndole que yo los hacía. Todos se volvieron hacia mí como si estuviera loco. Yo decía que no veía dos murales, sino cinco”.⁴⁰² Los cinco murales decorarían la fachada lateral de la alberca, el friso de unos laboratorios, que finalmente no se construyeron, una pared del comedor social y los dos paneles del edificio de estudiantes [Fig. 3.19].

Este proyecto obligó a Renau a reflexionar sobre el proceso de creación que había experimentado para producir el mural del SME bajo la batuta de Siqueiros. En *Retrato de la burguesía*, el artista mexicano consolidó su método de trabajo mural. Cuando Renau escribió su libro *Mi experiencia con Siqueiros* realizó un ejercicio de sistematización de

⁴⁰⁰ Sobre los proyectos de murales no realizados por Renau, Oliver Sucrow señala dos proyectos más: el primero, para el complejo Habitacional VII en la ciudad de Schwedt (Óder), en 1972, y el segundo, para un mural en el vestíbulo del Palacio de la República, en 1974. Sukrow, “*Cómo se pinta un mural*”, 89.

⁴⁰¹ Anja Jackes, “The murals by spanish exile Josep Rena in Halle-Neustadt, a social town social town built for chemical workers in the RDA”, en Jérôme Bazin (ed.), *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe*, 104.

⁴⁰² Josep Renau en entrevista con Manfred Smith, *apud* Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 514.

todos los pasos técnicos y procesuales que desempeñó el Equipo Internacional de Artistas Plásticos y también integró la metodología ya establecida por Siqueiros en el manual *Cómo se pinta un mural*.⁴⁰³ Renau entonces se dio a la tarea de analizar la concepción espacial que se practicó en las escaleras del SME, concretando 23 diagramas que van desde la arquitectura de la escalinata, el trayecto y golpes de vista del espectador móvil, la geometría del espacio y de la visualidad, hasta la composición iconográfica. En este periodo, además de analizar la experiencia en el SME escribió dos textos que plantean los problemas plásticos-espaciales que tuvo que resolver en el complejo mural de Halle. En 1974 preparó una conferencia con el título “Sobre la pintura mural”.⁴⁰⁴ La reflexión versa sobre la pintura mural al exterior y los problemas que representa la concepción espacial de la misma. Retomó la idea de Siqueiros de “Plástica fílmica” en el sentido de relacionar tiempo, espacio y movimiento para crear un dinamismo en el mural. También están presentes las ideas cinematográficas de Eisenstein y del constructivismo.⁴⁰⁵

En la pintura mural al exterior el pintor se enfrenta con una tarea cualitativamente nueva en la experiencia pictórica: la pintura se define tradicionalmente como un arte del espacio (estática), mientras que ahora no se trata solamente de los habituales problemas espaciales, sino tiempo-espaciales, es decir, dinámicos, puesto que el espectador necesita un determinado lapso de tiempo para desplazarse, en el espacio real, de una impresión visual abstracta a su antítesis concreta.⁴⁰⁶

En uno de los primeros artículos sobre los murales en Halle-Neustadt, Eva María Thiele señala dos momentos en la concepción visual del proyecto.⁴⁰⁷ El primero tiene que ver con la vista panorámica del conjunto mural, el artista valenciano estaba pensando en la experiencia visual que tendría el espectador al observar el ciclo mural de lejos y de cerca;

⁴⁰³ Alfaro, *Cómo se pinta un mural*.

⁴⁰⁴ Renau, “Sobre la pintura mural”, Berlín, agosto de 1974, [texto mecanografiado], FJR/IVAM, cód. 14/1.6.

⁴⁰⁵ En el manifiesto del realismo, publicado en Moscú por Gabo y Pevsner en 1920, reiteraron: “Espacio y tiempo ha renacido hoy para nosotros. Espacio y tiempo son las formas sobre las cuales la vida está construida; y sobre ellas debe edificarse el Arte [...] Actualizar nuestras percepciones del mundo bajo la forma de espacio y tiempo es el único fin de nuestro Arte plástico”. En Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (La Habana: Ediciones Unión, 1967), 450 y 51.

⁴⁰⁶ Ídem.

⁴⁰⁷ Eva María Thiele, “Nuevos murales de José Renau en Halle-Neustadt”, en Bellón, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 766-769.

el segundo momento tiene que ver con el contenido temático, los motivos visuales y los colores. Otros aspectos procesuales de la producción mural que coinciden con la experiencia mexicana del SME son los relacionados con el uso de la fotografía para construir la maqueta-boceto del mural.

Para el artista, el mural al exterior comparte algo con el cartel. Es arte democrático, puesto que el transeúnte se encuentra involuntariamente con las imágenes expuestas; aunque el cartel es un arte efímero y el mural trasciende en el tiempo. Otros problemas plásticos que planteó fueron la variación de luz por los cambios de estaciones del año y la síntesis entre pintura y vegetación, un problema que tiene que ver con el entorno de la arquitectura.

En el texto “Sobre la forma más democrática de la pintura”,⁴⁰⁸ Renau integró sus conclusiones técnicas y formales sobre todos los problemas que implicaba la creación de murales monumentales al exterior. Deja claro cómo resolvió sus propias preguntas al tener que concebir murales de 36 metros de alto. En este sentido, se planteó el problema de la doble visualidad, por un lado, la cercana-concreta-figurativa y, por el otro, la lejana-abstracta-geométrica. Otro concepto que instauró fue el de “espectador estadístico” refiriéndose a que es posible determinar el movimiento del espectador en el espacio; este elemento permite al muralista proyectar la composición y la geometría. La búsqueda principal es crear un dinamismo en las formas y en la experiencia visual, propio del arte cinético. Los problemas plásticos de Renau también responden a un pensamiento científico: “El impetuoso desarrollo de la ciencia y de la técnica constituye en nuestros días una considerable y legítima prolongación y agudización cualitativa de los ojos y el espíritu de los hombres”.⁴⁰⁹

Con el proyecto de Halle-Neustadt, el artista solicitó organizar un colectivo de trabajo. Los integrantes del equipo fueron Doris Kahane y Helmut Diehl, y unos meses después se unieron René Graetz, Herbert Sandberg y Karl Rix. En las primeras discusiones entre el colectivo se trató el problema de cómo pintaría cada uno el mural. El meollo del asunto era si cada uno de los integrantes del equipo pintaría diferentes fragmentos o si éstos serían pensados como una unidad espacial. Esta discusión recuerda con la que sostuvo durante la concepción espacial de *Retrato de la burguesía*. Al igual

⁴⁰⁸ Josep Renau, *Arte contra las élites*, Barcelona: Debate, 2002.

⁴⁰⁹ Renau, “Sobre la forma más democrática de la pintura”, 45.

que en aquel proyecto, Renau abogó por un programa temático unitario en la producción de los murales. Esto pensando en las posibilidades de la vista panorámica del conjunto.

Como he expuesto, el procedimiento para idear y producir los murales al exterior fue complejo. Renau tomó en cuenta la arquitectura, el espacio urbanístico, la trayectoria y los puntos de vista del espectador. En esta trayectoria intervienen los dos elementos de visualidad: la distancia desde la que puede ser visto el mural (lejos o cerca) y los ángulos de visión principales. Decidió utilizar la cerámica como material porque cumplía con las características para resistir las inclemencias del tiempo. Es probable que al tomar esta decisión estaba pensando en los murales de Ciudad Universitaria, sobre todo en los murales cerámicos de Francisco Eppens en la Facultad de Odontología y Medicina.⁴¹⁰ El uso del color permitió los contrastes, las geometrías, las luces y las sombras en el espacio. Recurrió, como lo había experimentado en *Retrato de la burguesía* y en los bocetos de *La electrificación de México*, al fotomontaje, al diseño y a la abstracción para lograr la doble visualidad del espectador: la lejana-abstracta y la cercana-formal.

El primer equipo de trabajo se disolvió muy pronto debido a una serie de discusiones entre algunos de sus miembros. Más adelante colaboraría con Ernst Reuter, quien le ayudó a instalarse en la fábrica de gas en la calle Dimitrov, en Berlín, además de ayudarlo a formar un nuevo equipo de trabajo. Después de este episodio, finalmente solo, le comisionaron tres de los cinco murales proyectados para el centro de Halle. A saber, el mural del comedor social y dos murales para la casa de estudiantes. El mural del comedor lo tituló *La marcha de la juventud hacia el futuro* [Fig. 3.20]; el mural de la izquierda de la casa de estudiantes lo tituló *El dominio de la naturaleza por el hombre* y el de la derecha, *La fuerza de la naturaleza* [Fig. 3.21-22]. Teresa Renau, describe con detalle el proceso de trabajo de su padre:

Empezaba haciendo fotos de los edificios construidos, luego construía una maqueta de madera en el sótano. Contaba con la ayuda de los chicos. Luego hacía fotos de la maqueta con los bocetos pegados en la fachada correspondiente, y desde las distintas perspectivas del transeúnte. Por fin, hacía el boceto del mural sobre un cartón de medio tamaño. Se cuadrículaba, se aumentaba a su tamaño final y se le daba color a las formas dibujadas. Luego se llevaba el resultado al ceramista, que fabricaba azulejos con las

⁴¹⁰ En el archivo de Renau se encuentra el registro fotográfico de los murales de Ciudad Universitaria.

cuadrículas. El ceramista era un pequeño industrial, con un taller propio en el que trabajaba con su hija.⁴¹¹

La descripción anterior hace referencia a un proceso que el artista había experimentado durante la concepción mural del Casino de la Selva. Esto es, el bocetaje del dibujo en una retícula que después se traspasa al mural. Las líneas y los colores quedaron configurados en una composición cuadro por cuadro. Después el ceramista polaco Schulz se encargaría de reproducir cada una de las piezas. Otro elemento importante, que no menciona Teresa, es el uso de la fotografía dentro de la composición. A este respecto, Renau hacía fotomontajes previos al dibujo y también proyectaba las fotografías para jugar con las deformaciones visuales; este proceso lo denominaría: “autocrítica fotográfica”.⁴¹²

Los temas que Renau representó en los tres murales no los pensó en la lógica de correspondencia entre la función del edificio y los motivos que lo ilustran, sino más bien a una reflexión sobre el desarrollo tecnológico y el hombre. Blanca Gutiérrez Galindo menciona que “Se trata de un momento en que las energías utópicas se ven renovadas por la entrada a una etapa histórica en la que los avances científicos y tecnológicos permiten imaginar la vida de la sociedad comunista como utopía científica, es decir, organizada a partir de la energía atómica, los viajes interestelares y la cibernética”.⁴¹³

Durante el periodo berlinés, el artista mantuvo una relación tensa con la línea impuesta por el arte soviético representado por el realismo socialista que se estaba implementando en la RDA.

En el mural horizontal del comedor, de 43 metros de longitud, Renau decidió desarrollar el tema de la marcha de la juventud. Aquí representó la fuerza transformadora de los jóvenes en la cultura y en la ciencia. La composición lineal, dinámica, reproduce la transformación de estudiantes y deportistas en el nuevo hombre socialista, así como en las masas revolucionarias. El proceso de este mural es muy interesante porque para construir el boceto Renau se basó completamente en la fotografía y el fotomontaje, creando una narrativa lineal con movimiento. Por otra parte, el panel izquierdo de la residencia de estudiantes, *El dominio de la naturaleza por el hombre*, representa como

⁴¹¹ Entrevista de Fernando Bellón Pérez con Teresa Renau, *apud* Bellón, *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 551.

⁴¹² Thiele, “Nuevos murales de José Renau en Halle-Neustadt”, 766-769.

⁴¹³ Gutiérrez, *El arte de la República Democrática Alemana*, 23.

personaje central a los obreros. Entre ellos se encuentran el mismo Renau y su hija Teresa; la industria y un cohete son otros personajes centrales. En este muro predominan las líneas rectas y los colores amarillos, rojos y naranjas. La elección del tema del panel vertical derecho representó un choque entre Renau y las autoridades alemanas, encargadas del proyecto. La propuesta del panel de la izquierda, *La fuerza de la naturaleza*, fue rechazada por el Beirat für Bildende und Baukunst de Halle-Neustadt. Le pidieron a Renau cambiar el tema del muro por no presentar un tema político con iconografía propia del realismo socialista. El valenciano tuvo que presentar un nuevo proyecto titulado *Unidad de la clase trabajadora y Fundación de la RDA* en donde aparece Karl Marx como personaje principal y otros elementos significativos para el realismo socialista como las manos unidas de los obreros o las masas manifestándose con banderas rojas [Fig. 3.23-24]. En esta obra predomina la línea curva y los colores verdes, rojos y morados.

Actualmente, ante la nueva geografía urbana de Halle-Neustadt el “espectador estadístico” del 2019 ya no puede ver el conjunto mural desde diferentes distancias y ángulos, la única figura que se puede apreciar a la distancia y desde diferentes puntos de vista del centro de la ciudad es la de Marx. La historia contemporánea de los murales de Renau en la RDA ha sido de olvido, destrucción y en los últimos años de revaloración. Para 1998 parece que el interés por conservar el arte de la RDA frente a la nueva realidad capitalista no estaba en el panorama de las políticas culturales de las ciudades de Alemania Oriental. El mural del comedor, *La marcha de la juventud* fue demolido repentinamente. La ciudadanía, expertos y alumnos de Renau no se enteraron de la intención de demoler el edificio, por lo que no pudieron hacer algo por rescatar el mural. La situación ha cambiado, en 2005 el ayuntamiento comisionó a Carsten Hütich el desmontaje y restauración del panel vertical izquierdo, *El dominio de la naturaleza*. Sin embargo, el mural de la derecha, *Unidad de la clase trabajadora*, se encuentra en mal estado. Parte de las piezas de cerámica se están desprendiendo, sólo están protegidas por una red para evitar la caída de otras piezas.

Paralelamente al trabajo mural del complejo en Halle-Neustadt, Renau realizó, junto con Reuter, el mural en Halle Saale, en Thälmannplatz. *El uso pacífico de la energía atómica* [Fig. 3.25], título del mural exterior de seis metros de alto por 18 metros de largo, se realizó para las oficinas de abastecimiento de energía. En este proyecto el artista retoma el boceto del primer mural al que había sido invitado en 1959. Aquí usó la cerámica como

material de construcción y colores como el rojo, naranja y verde. El tema hace referencia a la relación entre tecnología, humanismo y progreso. En el centro podemos ver unas manos que dominan la energía atómica; alrededor de esta figura principal se encuentra una serie de antenas; en la parte inferior, una fábrica, y del lado derecho, representando al Estado socialista, ondean banderas rojas de las que emerge una parvada de palomas de la paz. Este proyecto fue el primer mural al exterior que Renau concluyó durante su periodo creativo en la RDA. Actualmente, el edificio ya no pertenece al Estado alemán, sino a la empresa privada de gas y electricidad enviaM.

El último mural que concibió Renau [Fig. 3.26], y el que terminaría su equipo de trabajo después de su muerte, fue el de la ciudad de Erfurt. El mural se tituló *La fuerza de la naturaleza y la cultura* [Fig. 3.27]. Desde 1975 el valenciano tuvo contacto con el organismo de arte Büro Für Architekturbezogene Kunst des Rates des Bezirkes de Erfurt para realizar murales en el nuevo barrio de Moskauer Platz que se encontraba en construcción. En agosto de 1979 el proyecto se concretó y consistió en un friso de 30 metros de largo por siete de altura, ubicado en el centro de cultura y recreación de la zona [Fig. 3.28-29].⁴¹⁴

Renau recurrió, una vez más, al simbolismo decorativo con un tema ecologista, compuesto por tres secciones que representan la naturaleza, el hombre y la cultura. La primera parte muestra a la naturaleza en estado salvaje. En la zona central, figuran unas manos que dan y toman: la primera sostiene un poliedro de colores y la segunda, una manzana partida. En el extremo derecho, la cultura está representada por edificios, un compás y un conjunto de árboles. Encima de las manos abiertas se ubican círculos con la flecha y la cruz que simbolizan lo femenino y lo masculino. En este mural se consolida uno de los temas recurrentes del muralismo alemán del artista: “el dominio de la naturaleza por el hombre”. Renau realizó todos los estudios del espacio, el diseño y estableció la técnica de cerámica vidriada. En octubre de 1982, después de una enfermedad, Renau murió. Bajo la batuta de Marta Hofmann, su equipo de trabajo concluiría el proyecto mural.

En 2008 la Fundación Josep Renau recibió la noticia de que derrumbarían el edificio. A diferencia del mural *De la marcha de la juventud*, la Fundación pudo

⁴¹⁴ Emili Payá, “El último mural de Renau, la última obra del exilio”, *Nuestra Bandera* 1, n.º 233 (2016), 71.

intervenir para evitar su destrucción. Logró que las autoridades de la ciudad decidieran desmontar el mural. En 2009, el restaurador Peter Jung dividió en seis fragmentos el mural para que su restauración y embalaje fueran más sencillos. Actualmente, la Fundación Wüstenrot Stiftung, bajo la dirección de Philipp Kurz, está a cargo de la instalación del mural, que se realizará en un edificio nuevo de la ciudad que será centro cultural y centro comercial, la inauguración del mural se celebró el 3 de diciembre de 2019.⁴¹⁵

La participación de Renau en el muralismo mexicano transformó su concepción sobre la pintura monumental. En la colaboración e intercambio profesional que mantuvo con Siqueiros aprendió principios fundamentales sobre la concepción del espacio, el manejo de la perspectiva, el tratamiento de materiales y la implementación de medios audiovisuales. Estos principios fueron indispensables en la producción de los murales berlineses. Estas obras cuestionaron las representaciones que exigía el realismo socialista dictado por la Unión Soviética. En este sentido, Renau optó por representaciones simbólicas y construcciones alegóricas, rechazando la idea de crear una iconografía que reflejara de manera explícita la función del edificio a modo de ilustración. Por ello, apeló a la experiencia visual del espectador, proponiendo temas relacionados con el dominio del hombre sobre la naturaleza, el desarrollo científico y tecnológico y sus implicaciones en la sociedad socialista. En síntesis, Renau sistematizaría la experiencia que obtuvo en la producción de los murales *Retrato de la burguesía* y *España hacia América*. Gracias a su compromiso dentro del muralismo mexicano logró sortear los retos de producción que le presentaron los murales realizados en la RDA.

En febrero de 1970 Siqueiros visitó al artista en su taller [Fig. 3.23-25].⁴¹⁶ Ahí tuvo la oportunidad de conocer los proyectos murales de Halle-Neustadt. El valenciano le explicó todos los problemas plásticos y espaciales que estaba resolviendo en el complejo educativo. Para resolver dicha problemática tomó en cuenta el clima y el tránsito del peatón en la planeación urbanística; todos ellos aspectos que intervinieron en la elección

⁴¹⁵ Catherine Hickley, “Cold War-era mosaic sees light of day again in eastern Germany”, *The Art Newspaper*, n.º. 318, diciembre 2019. Texto en línea https://www.theartnewspaper.com/news/renau-mosaic-sees-light-of-day-again?fbclid=IwAR1WreYxCMmJPafK_F4n_G_mBm-vnZp6MDO--FLD0uX6k6py3Pggc-iA0qA

⁴¹⁶ En el Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros se encuentra un manuscrito con el itinerario de Siqueiros en Berlín. En él se señala un primer encuentro con Renau en su hotel.

de materiales y técnicas. Después de una larga y detallada presentación a Siqueiros, Angélica Arnal y Ernts Reuter, el muralista mexicano expresó su asombro sobre la capacidad de Renau para resolver estos problemas, gracias a los estudios y análisis, cercanos al método científico, con un espíritu de unir arte y ciencia, y expresó: “Renau absorbió el espíritu militante del arte muralista mexicano trabajando con nosotros. Pero no se estancó en este movimiento, sino que dio unos pasos adelante muy significativos, sobre todo en la resolución de problemas específicos de la realización de murales al exterior”.⁴¹⁷

⁴¹⁷ Audio, visita de Siqueiros a Renau en febrero 1970. Agradezco a Fernando Bellón por facilitarme una copia de estos audios.

Imágenes
Capítulo III

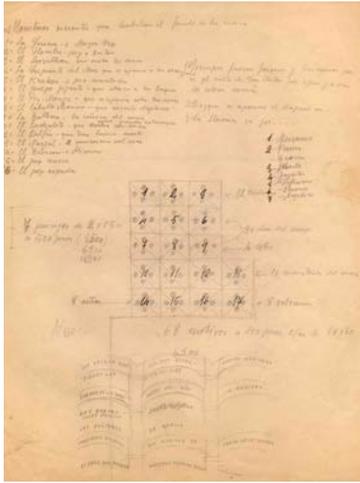


Figura 3.1

Proyecto cantina Casino de la Selva, Cuernavaca, s.f. ACR.



Figura 3.2

Boceto viñetas signos del zodiaco para la decoración de la cantina del Casino de la Selva, Cuernavaca, 20.3 x 25.4cm. ACR.

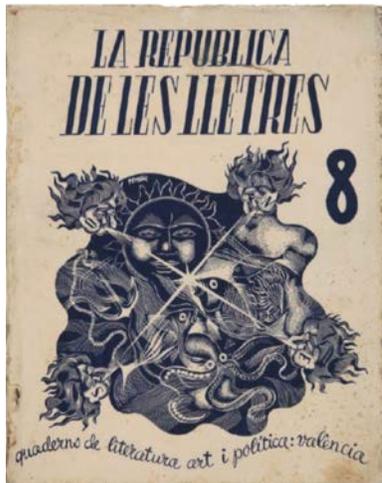


Figura 3.3

Revista *La republica de las letras*. *Quaderno de literatura art i política: valencia*, abril-junio 1936.

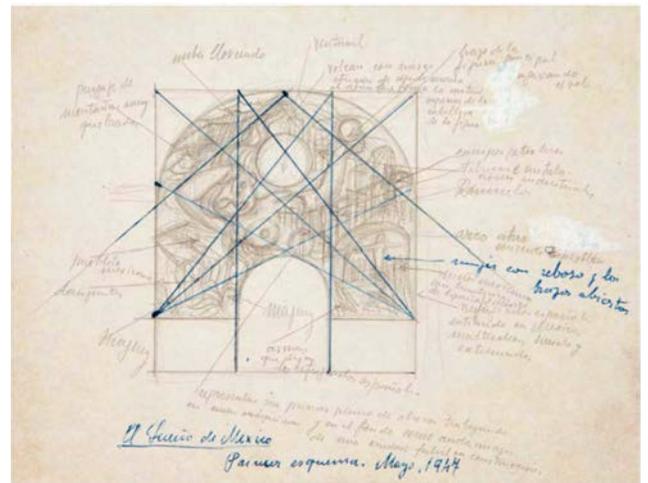


Figura 3.4

Boceto para el mural *México moderno*, 1946-1951, salón Casino de la Selva, Cuernavaca. ACR



Figura 3.5

España hacia América, caseína al temple, 28.5 x 4.25 cm, Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca. ACR.



Figura 3.6

Fragmento segunda sección del mural *España hacia América*, salón Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca. Foto ACR.



Figura 3.7

Bocetos personajes cultura española para el mural *España hacia América*, s.f., 11 x 15.5 cm. ACR.



Figura 3.8

Boceto para el mural *España hacia América*, Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca, s.f., fotografía, 20.5 x 34 cm. ACR.



Figura 3.9

Fotografía proceso de trabajo en el mural *España hacia América*, s.f. ACR.



Figura 3.10

Manuela Ballester y Ruy Renau en el andamio para pintar el mural *El sueño de México*, s.f. Foto Peter Güitzow. AMH



Figura 3.11

Renau frente al boceto del mural *El sueño de México*, s.f. Foto: Teresa Renau. AMH.



Figura 3.12

Boceto "Hidalgo, Morelos, Juárez" para el mural *El sueño de México*, lápiz sobre papel, 46 x 30cm. ACR.



Figura 3.13

Josep Renau filmando el mural *España hacia América*, s.f. FJR/IVAM. Sig. 19/7.2.



Figura 3.14

Alejandro Renau, Diapositiva Biblioteca Central Ciudad Universitaria, s.f. FJR/IVAM. Sig. 74/4.3



Figura 3.15

Boceto para el mural *El futuro trabajador del comunismo*, 1969. Foto AMH.

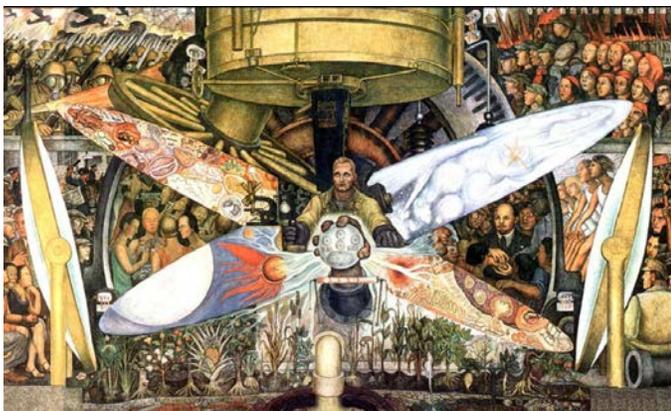


Figura 3.16

Diego Rivera, *El hombre controlador del universo* (fragmento), 1934, fresco, 4.80 x 11.45 m. Palacio de Bellas Artes.

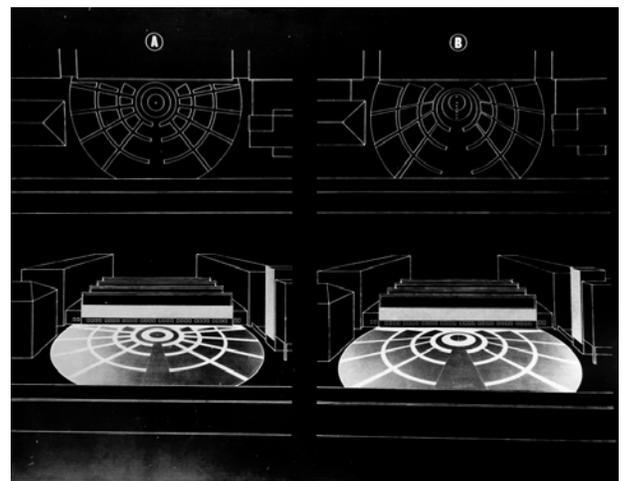


Figura 3.17

Boceto proyecto Fábrica de Porcelana de MeiBen, 1972. Foto: FJR/IVAM. Sig. 23/2.4.



Figura 3.18

Boceto proyecto Fábrica de Porcelana de MeiBen, 1972. Foto: FJR/IVAM. Sig. 23/2.4.

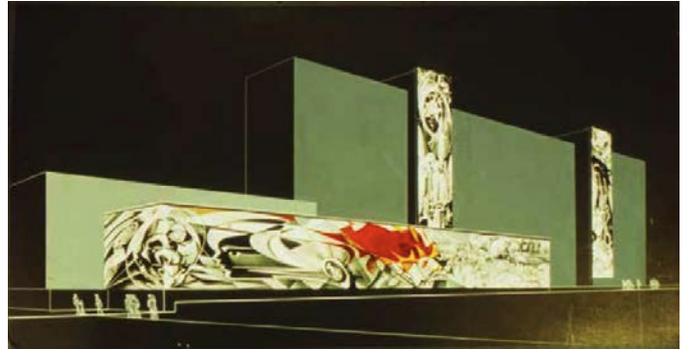


Figura 3.19

Proyecto murales Halle Neustadt, s.f. Foto: FJR/IVAM.



Figura 3.20

Fragmento *La marcha de la juventud hacia el futuro*, s.f. Foto: FJR/IVAM. Sig. 23/3.3



Figura 3.21

Mural *El dominio de la naturaleza por el hombre*, 1971. Foto: Paola Uribe.



Figura 3.22

Boceto para mural *La fuerza de la naturaleza*, s.f. FJR/IVAM. Sig. 23/4.5.



Figura 3.23

Boceto-fotomontaje *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA*, s.f. Foto AMH.



Figura 3.24

Mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA*, 1971, Halle Neustadt. Foto: Paola Uribe.



Figura 3.25

El uso pacífico de la energía atómica, 1970, Halle Saale. Foto: Paola Uribe.



Figura 3.26

Josep Renau pintando el boceto para el mural *La fuerza de la naturaleza y la cultura*, s.f. Foto: AMH.



Figura 3.27

La fuerza de la naturaleza y la cultura, 1982, 30 x 7 m, cerámica. Foto: Emili Payà.



Figura 3.28

Marta Hofmann trabajando en el boceto para el mural *La fuerza de la naturaleza y la cultura*, 1982.



Figura 3.29

Andamiaje del mural *La fuerza de la naturaleza y la cultura*, s.f., Centro de Cultura y Recreación, Erfurt. AMH.



Figura 3.30

Montaje actual (2019) *La fuerza de la naturaleza y la cultura*, 1982, Centro de Cultura y Recreación, Erfurt. Foto: EFE.



Figura 3.31

Visita Siqueiros al taller de Renau en Gaswerk Berlin-Orenzlauer Berg, 1970. Foto: Erns Ochs. AMH.



Figura 3.32

Renau explicando el proyecto mural de Halle Neustadt en Gaswerk Berlin-Orenzlauer Berg, 1970. Foto: Erns Ochs. AMH.



Figura 3.33

David A. Siqueiros, Walter Reuter y Angélica Arenal en el taller de Renau en Gaswerk Berlin-Orenzlauer Berg, 1970. Foto: Erns Ochs. AMH.

PARTE II

Josep Renau Gráfica y diseño político en México

IV. Diseño, cartelismo e ilustración en México (1939-1946)

Primeros diseños en México

Como analicé en el capítulo anterior, uno de los motivos principales por el que Renau eligió a México como país de exilio —y no a los Estados Unidos o a la Unión Soviética— fue por el interés en participar en el muralismo mexicano y continuar con la producción de un arte políticamente comprometido. Llegó con el objetivo de dejar atrás el diseño comercial y volcarse completamente a la pintura mural, pero esto no fue posible, pronto tuvo que trabajar como ilustrador, para mantener a su familia en la Ciudad de México. El español Santiago Galas (1886-1970) fue el primero en ofrecerle empleo a él y a su esposa, Manuela Ballester, en su empresa Galas de México,⁴¹⁸ la cual se dedicaba a imprimir calendarios ilustrados donde se hacía publicidad de cigarros, cervezas, restaurantes y hoteles. Este empleo le permitió a la familia Renau Ballester comenzar una nueva vida en el país que los acogía.

Galas de México estaba integrado por varios talleres para producción de cromos;⁴¹⁹ Josep y Manuela se incorporaron al taller de los pintores, donde creaban las pinturas originales. Para la producción de éstos, los artistas combinaban técnicas de las artes pictóricas con técnicas de las artes gráficas, casi siempre se basaban en fotografías como modelo para desarrollar sus temas. Después de tener el original listo, el siguiente paso en la producción del cromo era fotografiar el original con la intención de tener tantos negativos como colores, ya que normalmente la imagen se descomponía en seis tintas. El tercer paso consistía en grabar las láminas de *offset*. Y finalmente se imprimían color por color cientos de copias.⁴²⁰ Para Renau no era ajeno este sistema de producción, puesto que él trabajó de manera muy similar en la creación de carteles y fotomontajes durante su periodo español.

⁴¹⁸ Galas de México fue la fábrica más grande de calendarios y cromos en México. Su fundador, Santiago Galas, emigró de Santander a la Ciudad de México a los 14 años. En 1913 adquirió una pequeña imprenta, en unos años llegó a ser una gran industria comercializadora de cromos en el continente americano, los exportó a Cuba, Venezuela, Colombia y Centroamérica.

⁴¹⁹ Los cromos son estampas impresas de varios colores superpuestos por procedimientos litográficos.

⁴²⁰ Alfonso Morales, “La patria portátil: 100 años de calendarios mexicanos”, ed. de Alfonso Morales, *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México* (México: Museo Soumaya, 2001), 21.

En los cromos se expresaron temas nacionalistas posrevolucionarios: la grandeza del México prehispánico y folclórico, paisajes, escenas románticas y mujeres con elementos iconográficos como tehuanas, charros, mayas, aztecas, jarochos, etc. Los temas que difundieron estos cromos, señala Alfonso Morales, fueron: “el sueño de un México arcaico e idealizado, la fantástica ilustración de sus mitos, leyendas y deseos”.⁴²¹ En la colección Soumaya se conservan cinco de los cromos que produjo Renau en 1939 para Galas de México; entre otros temas pintó escenas de trovadores tehuanos, una pareja cabalgando en el campo, una tehuana en la quebrada.⁴²² Algunas escenas parecen tomadas de las películas de charros del cine de oro mexicano [Fig. 4.1].

En una ocasión, el periodista Luis Suárez le preguntó a Renau si le daba vergüenza haber realizado calendarios, a lo que el artista respondió: “El calendario es una de las formas más populares entre el pueblo. Los murales hay que ir a verlos. Los calendarios están en todas partes”.⁴²³ Esta idea era totalmente coherente con el pensamiento de Renau sobre la relación entre arte y vida, arte para las masas. Los cromos fueron un producto que formó parte de la cultura popular. En cada casa, taller mecánico o negocio había un calendario colgado en alguna de sus paredes.

Mientras trabajaba en el taller de Galas, Renau inició la colaboración con Siqueiros en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME). Unos meses después, en marzo de 1940, retomó su carrera como ilustrador y diseñador de portadas en revistas de corte político. Comenzó a colaborar en dos publicaciones ligadas a la prensa obrera: *LUX: La revista de los trabajadores* (1928), órgano del SME, y *Futuro* (1933-1946), fundada por el líder sindical Vicente Lombardo Toledano. También retomó la producción de carteles políticos y comerciales, así como el diseño de portadas e ilustraciones de libros.

Renau inició la participación en las revistas obreras mexicanas, la producción de carteles y fotomontajes una vez que tuvo un archivo de imágenes nutrido. Para él era indispensable tener un archivo de imágenes para concebir sus fotomontajes, ilustraciones y carteles. Cuando llegó a México, cuenta el propio Renau, lo alentaron para que retomara su trabajo como fotomontador para revistas, sin embargo, se negó porque no tenía un archivo de imágenes. A pesar de que había podido rescatar algunos negativos de 35 mm,

⁴²¹ Morales, “La patria portátil”, 9.

⁴²² Morales, *La leyenda de los cromos*, 180-183.

⁴²³ Entrevista de Luis Suárez con Josep Renau, “La huella mexicana en el español José Renau”, 7.

no era material suficiente para la creación de fotomontajes: “yo empecé a contarles eso, que no tenía elementos. Era muy pesimista tras la pérdida de dos archivos”; en esa ocasión un español —posiblemente Manuel Suárez— le regaló una colección enorme de revistas ilustradas de Europa y los Estados Unidos.⁴²⁴ Así inició su archivo visual en México, noche tras noche recortaba imágenes referentes a la segunda Guerra Mundial y sobre el imperialismo norteamericano. Además, comenzó a realizar estudios fotográficos tomados por él mismo de elementos iconográficos propios del imaginario visual comunista y capitalista: manos tomando dinero, monedas, brazos levantados y manos tomadas fraternalmente [Fig. 4.2]. La familia funcionó como modelo para las fotografías, en algunas tomas aparecen sus cuñados Rosita y Tónico Ballester o su hijo Ruy.⁴²⁵ Para organizar el archivo Renau creó un sistema de clasificación de imágenes, organizaba carpetas con signatures de números y letras. El *Bild Archiv* o archivo de imágenes de Renau es un compendio de imágenes históricas desde el siglo XIX hasta el siglo XX, en él recopiló escenas de guerra, de ciencia, de arquitectura, de tecnología, etc. Este material iconográfico fue la herramienta para estructurar sus mensajes visuales.

Las imágenes históricas del *Bild Archiv* de Renau son el material para reconfigurar un espacio con un nuevo significado, recrean la memoria de la guerra, enuncian la muerte y señalan lo que no se debe olvidar a través de los montajes. En este sentido, Ana María Guash describe el procedimiento del montaje benjaminiano ligado con “el concepto de historia a partir de metáforas espaciales”⁴²⁶ presentando imágenes dialécticas. La función del archivo en los fotomontajes de Renau es doble: por un lado, reconfigura un mensaje ideologizado utilizando símbolos del imaginario comunista y capitalista y, por el otro, creó imágenes que funcionan como memoria histórica de las consecuencias de la guerra.

Durante sus años en México, Renau puso en práctica toda la experiencia previa que había adquirido en España a lo largo de 17 años como ilustrador, diseñador, fotomontador y cartelista en la producción de gráfica y diseño publicitario y político.⁴²⁷ Retomó las prácticas que había utilizado en las revistas anarquistas y comunistas en las

⁴²⁴ Bellón, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, 288-287.

⁴²⁵ Carlos Renau resguarda en su archivo algunas de las series fotográficas que tomó Josep Renau y ha identificado los personajes de la familia que sirvieron como modelo.

⁴²⁶ Ana María Guash, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar”, *Materia* 5 (2005), 161.

⁴²⁷ Desde 1923 Renau, al mismo tiempo que estudiaba en la antigua Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, comenzó su carrera como ilustrador gráfico y cartelista en la imprenta de José Ortega Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, 8.

que había colaborado y fundado antes de su exilio: *Orto*, *Estudios*, *Octubre* y *Nueva Cultura*, además de las prácticas en el diseño de cartel político y de guerra. Para el diseño de portadas, carteles e ilustraciones, Renau utilizó técnicas propias de lo que Joan Fontcuberta y Joan Costa denominan como fotografismo, donde se une la gráfica y la fotografía. El grafista “interviene en la imagen fotografía para combinarla, manipularla y modificarla en función de un mensaje aplicado o una intencionalidad expresiva libre”.⁴²⁸ Los fotomontajes y fotocollages integran imagen y texto con elementos propios de la comunicación visual. El constructivismo y el dadaísmo incorporaron estas técnicas en el diseño de periódicos, libros, revistas y carteles convirtiendo al fotomontaje en un género crítico y satírico.

Renau utilizó el fotografismo en el diseño de portadas y carteles. En el manual que escribió sobre el proceso técnico que se implementaba en el taller para el diseño de carteles y fotomontajes Juan Renau aclara las técnicas de manipulación fotográfica: “La técnica fotográfica ha ido invadiendo paulatinamente el campo de las artes plásticas aplicadas, debido en gran parte a las perspectivas insospechadas abiertas por el cinematógrafo al trastocar todas las formas hasta entonces establecidas”.⁴²⁹ Los fotomontajes de Renau fueron impactados por el dinamismo del cine y las posibilidades de nuevos puntos de vista que abrieron las cámaras fotográficas y cinematográficas. Gracias a que conocía los procesos químicos de revelado de negativos el propio Renau manipulaba las ampliaciones e impresiones. En este sentido, Juan apunta que es necesario que el diseñador y fotomontador conozcan las técnicas fotográficas: “La experiencia nos dicta la exigencia, casi ineludible, de que el artista sea, al mismo tiempo, fotógrafo”,⁴³⁰ porque el “artista-fotógrafo” debe de tener la capacidad de controlar todos los procesos y sacar provecho de la fotografía documental.

Renau se integró a un círculo muy importante de editores, fotógrafos, fotomontadores e ilustradores mexicanos que daban vida a las revistas con sentido político de circulación nacional.⁴³¹ Cuál era el contexto nacional de revistas ilustradas, por qué Renau colaboró con estas dos revistas y con qué personajes de la vida editorial convivió son algunas cuestiones que trato a continuación.

⁴²⁸ Joan Costa, “La fotografía en el grafismo y el diseño”, en Fontcuberta y Costa, *Foto-Diseño*, 11.

⁴²⁹ Renau, *Técnica aerográfica*, 137.

⁴³⁰ *Ibidem*, 146.

⁴³¹ Paola Uribe, “Josep Renau: Militancia política y fotomontaje en México”, *Reflexiones Marginales*, n° 41 (2017)

Revistas ilustradas y fotomontaje en México

La historiadora Rebeca Monroy menciona que, aunque desde el siglo XIX aparecieron revistas ilustradas,⁴³² no fue sino hasta la década de 1930 cuando se dio un *boom* de éstas en México. De hecho, es conocida como la época de oro de las revistas ilustradas, época que duró hasta la llegada de la televisión en la década de 1950. En este mismo sentido, John Mraz indica que las revistas ilustradas fueron un importante medio de la cultura visual, que sirvieron de apoyo para modelar el poder del Estado y formar una identidad cultural en México.⁴³³

La prensa ilustrada con sentido político se desarrolló tanto en los círculos socioculturales con ideas de izquierda como de derecha. En la década de 1920 las publicaciones de izquierda vieron su evolución gracias a la consolidación de los movimientos sindicales y la militancia de escritores, artistas, intelectuales y editores.⁴³⁴ Fue así como apareció una serie de revistas que apoyaron a los movimientos obreros internacionales, además de difundir el pensamiento comunista. En 1924 surgió *El Machete* (1924-1934), donde se reproducían textos marxistas, noticias sobre los partidos comunistas de todo el mundo y noticias de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).⁴³⁵ Esta revista fue fundada por el Sindicato de Obreros Pintores, Escultores y Artistas Revolucionarios; unos meses después se convirtió en el órgano del Partido Comunista. En el proyecto colaboraron David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Fernando Leal y Javier Guerrero, entre otros. A finales de la década de 1920 apareció la revista *LUX* (1928), órgano del SME, considerada una de las revistas emblemáticas dentro de las organizaciones sindicales. En 1928 el grupo de artistas ¡30-30! editó su revista, pronunciándose en contra del academicismo y a favor de un arte

⁴³² “En la década de 1920 la prensa plana, de baja calidad tonal en la producción de imágenes, fue sustituida por fotograbados. Lo cual significó una mejor impresión tonal de la imagen, más finos detalles en las sombras y en las luces, además de aumentar sus tirajes sin menoscabo de la calidad final del producto.” Las primeras revistas y periódicos en utilizar imágenes fueron *El Universal Ilustrado* (1910), *La semana Ilustrada* (1909), *Revista de Revistas* (1910), *El Universal* (1916) y *El Excelsior* (1917). Rebeca Monroy, “Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920-1940”, en *Imaginarios y fotografía en México: 1839-1970*, coord. de Emma Cecilia García Krinsky (México: Conaculta/INAH/Lunberg, 2009), 124.

⁴³³ John Mraz, *México en sus imágenes* (México: Artes de México, 2014), 245-318.

⁴³⁴ Una de las publicaciones fundamentales de la prensa sindical fue *Regeneración* de los Hermanos Flores Magón. Guillermina Bringas y David Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera en México* (México: IIB, UNAM, 1988), 30-33.

⁴³⁵ Bringas y Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera*, 65.

revolucionario.⁴³⁶ Las ilustraciones que predominaron en todas estas publicaciones fueron grabados, fotografías y dibujos.

En la década de 1930 la prensa obrera se consolidó ante el contexto nacional e internacional marcado por la crisis económica, el avance del fascismo europeo y el desgaste entre sindicatos y gobierno mexicano. Con la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia (1934-1940) el apoyo obrero hacia el Estado volvió a cobrar estabilidad.⁴³⁷ Nuevos grupos de artistas, escritores e intelectuales se unieron a la causa obrera y a la lucha en contra del fascismo enmarcada por la Guerra Civil española y el inicio de la segunda Guerra Mundial. Siguieron la línea de la Internacional Comunista de crear frentes populares para combatir al capitalismo y a los grupos de derecha. De esta manera, surgió la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR),⁴³⁸ en 1933, y el Taller de Gráfica Popular (TGP),⁴³⁹ en 1937. Tanto sindicatos como agrupaciones utilizaron las revistas gráficas como medio para difundir su ideología, basada en ideas marxistas y en el ideario revolucionario mexicano. Con este objetivo se fundaron *Frente a Frente* (1935-1937), *Futuro* (1933-1946), *Crisol* (1929-1938) y *Ruta* (1933-1938).⁴⁴⁰ El diseño militante mostró un compromiso político y fue el encargado de consolidar la iconografía del movimiento proletario, antifascista y anticapitalista a través del grabado, la fotografía y el fotomontaje. La prensa obrera y militante tuvo como objetivo orientar a la sociedad lectora en sus acciones e ideas sociopolíticas; fue el vehículo de propaganda y educación a favor de la lucha de clases.⁴⁴¹

No obstante, algunos artistas e intelectuales de tendencia de centro derecha también crearon publicaciones donde la imagen operaba como medio de crítica al

⁴³⁶ Anónimo, “Trayectoria”, *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, n.º 1 (1928): 1.

⁴³⁷ Bringas y Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera*, 73.

⁴³⁸ Fundado por Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins, Xavier Guerrero, Emilio Abreu Gómez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa, Santos Balmori, Clara Porset, María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo, entre otros. La lista de artistas y escritores agremiados llegó a ser de 129 miembros. Véase Alberto Híjar Serrano, comp., *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX* (México: CENIDIAP, 2007), 92.

⁴³⁹ El Taller de Gráfica Popular, después de disolverse la LEAR, fue fundado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal.

⁴⁴⁰ Lydia Elizalde, coord., *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. México: Conaculta/UAEM/Universidad Iberoamericana, 2008). Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista de Frente cultural”, en *Frente a Frente 1934-1938*. Edición facsimilar (México: CEMOS, 1934): 5-16. Getsemaní Barajas Guzmán, “El fotomontaje de propaganda política en la revista *Futuro* (1933-1946)” (tesis de licenciatura, UNAM, 2009).

⁴⁴¹ Camilo Taufic, *Periodismo y lucha de clases: la información como forma de poder político* (México: Nueva Imagen, 1977), 75-77.

radicalismo comunista y de los grupos obreros. Utilizaron los mismos recursos visuales, dándole peso a la fotografía y al fotomontaje, desarrollaron principalmente el fotoreportaje. Felix Fulgencio Palavicini creó la revista *Todo. Semanario enciclopédico* (1933). En el editorial del primer número, “Periodismo y gobierno”, Palavicini posicionó a la publicación independiente de cualquier extremismo ideológico, sin embargo, se fue posicionando como una publicación antiestalinista.⁴⁴² En la revista participaron los fotógrafos Enrique Díaz, Luis Márquez, Ismael Casasola, Luis Zendejas y Manuel Álvarez Bravo.

En esta misma línea nace la revista *Hoy* (1937), bajo la dirección de Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo. También se presentó desde su primer número como una revista de centro derecha,⁴⁴³ aunque los directivos mantuvieron relaciones con Maximino Ávila Camacho, quien, por ejemplo, apoyó el régimen franquista.⁴⁴⁴ La imagen tuvo un papel predominante en la publicación, se tenía como modelo a las revistas *Life* y *Vu*. En 1938 apareció la revista semanal *Rotofoto. Revista de fotógrafos* (1938), editada por José Pagés Llergo, completamente dedicada a reportajes, ensayos y notas gráficas con un tono satírico.⁴⁴⁵ Sólo aparecieron 11 números, dado que fue censurada por Vicente Lombardo Toledano por los ataques que él mismo había recibido y por apoyar abiertamente al movimiento de Saturnino Cedillo.⁴⁴⁶

Por otra parte, también aparecieron revistas pro nazis, en apoyo al fascismo internacional y en contra de los principios de la Revolución Mexicana. Este fue el caso de la revista *Timon*, dirigida por José Vasconcelos. Con el apoyo económico de la comunidad alemana pronazi el primer número apareció el 1 de febrero de 1940, se publicaron un total de 17 números, la redacción estuvo ubicada en la calle de San Juan de Letrán n°. 68. Las cubiertas fueron ilustradas por imágenes como: “un soldado alemán en guardia, Hitler dando una patada a Inglaterra sobre el mapa de Europa, bombas

⁴⁴² Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero* (México: UNAM, 2013), 181.

⁴⁴³ *Ibíd.*, 187-189.

⁴⁴⁴ Cf. John Mraz, “Today, Tomorrow, and Always: The Golden Age of Illustrated Magazines in Mexico, 1937-1960”, en *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, ed. de Gilbert Joseph *et al.* (Durham: Duke University Press, 2001), 116. Armando Bartra, “Traficantes de imágenes”, en Morales, *Iconofagia*, 27-29.

⁴⁴⁵ Monroy, *Historias para ver*, 214. Alma Barbosa Sánchez, “Rotofoto” en Elizalde, *Revistas culturales latinoamericanas*, 177-198.

⁴⁴⁶ Monroy, *Historias para ver*, 225-264.

magnéticas de Alemania, el Tío Sam y la tormenta europea, etcétera”.⁴⁴⁷ Otra publicación pronazi que apareció en la década de los cuarenta fue *La Redacción* (?), bajo la dirección de Aquiles Elorduy. Entre los colaboradores aparecen personajes como el Dr. Atl, Jorje Useta, Namesio García Naranjo, Manuel Gómez Morin, entre otros. La línea editorial mostró total apoyo al Eje Alemania-Italia-Japón y de ideas pro hispanista a favor del Falangismo y del gobierno de Franco.⁴⁴⁸

En la década de 1940 aparecieron dos nuevas publicaciones de gran formato que continuaron con el uso del fotomontaje y el fotocollage con sentido político de izquierda: *1945* y *1946*, dirigidas por David Silva y Luis Arenal.⁴⁴⁹ También aparecieron los semanarios políticos de derecha *Mañana* (1943), *Impacto* (1949) y *Siempre* (1953). En las revistas ilustradas, tanto de izquierda como de derecha, utilizaron los mismos recursos visuales: la fotografía, el fotomontaje, el fotocollage, el grabado y el dibujo. Estuvieron influenciadas por el diseño de revistas internacionales que circulaban en el país —tanto de forma comercial como de mano en mano—: *New Masses*, *Life*, *Rusia en Construcción*, *Lef*, *AIZ*, *Nueva Cultura*, *Estudios* y *Orto*. Estas publicaciones difundían noticias sobre los gobiernos fascistas de Benito Mussolini, Adolfo Hitler, sobre la Guerra Civil española y el gobierno estalinista en la Unión Soviética.

Tanto en las revistas de derecha como de izquierda participaron ilustradores y fotógrafos de la vanguardia mexicana y extranjera. En México, fotógrafos como Enrique Díaz, Agustín Jiménez, Emilio Amero y Lola Álvarez Bravo; ilustradores y diseñadores como Luis Audirac, Luis Arenal, Gabriel Fernández Ledesma y Francisco de León fueron los encargados de contribuir a la construcción de un imaginario social y político a través de las revistas ilustradas.

La llegada de exiliados a México después de la Guerra Civil española y del inicio de la segunda Guerra Mundial significó un aporte para el arte de la fotografía, el fotomontaje, la gráfica y el diseño: Katí Horna, Hans Gutmann, Enrique Gutmann, Hannes Meyer, los hermanos Mayo, Walter Reuter, Max Aub, Josep Renau y Miguel

⁴⁴⁷ Bar Lewaw, “La revista *Timón* y la colaboración Nazi de José Vasconcelos”, AIH. Actas (1971) documento digital *Centro Virtual Cervantes*, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_018.pdf [consultado 3 de noviembre 2019]

⁴⁴⁸ Rafael Barajas, “*La Reacción* (?) en su propia voz”, en *La raíz nazi del PAN*: 245-296.

⁴⁴⁹ José Antonio Rodríguez, “Fotomontaje en México: razones sociopolíticas”, *Antropología*, n.º 71 (2003): 11. Véase Laura González Flores, “Epopéya de una revista política de imagen y palabra: *1945-1946*”, *Alquimia*, año 9, n.º 26 (2006), 7-12.

Prieto fueron algunos de los escritores, fotógrafos y diseñadores que arribaron al país. La mayoría de estos artistas apoyaron la lucha republicana y criticaron el fascismo internacional.⁴⁵⁰ Ya en tierra azteca participaron en diversos medios impresos de la prensa nacional, así como en el medio cinematográfico.⁴⁵¹

El fotomontaje fue uno de los procedimientos técnicos que cobró relevancia en la vanguardia para hacer crítica política.⁴⁵² La propaganda política mediante carteles, revistas y libros recurrió al fotomontaje. El historiador de la fotografía, José Antonio Rodríguez, señala que los factores clave para comprender el fotomontaje político en la década de 1930 en México son tanto la creación de revistas ilustradas como la llegada de artistas vanguardistas al país.⁴⁵³

En México, Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, Luis Audirac y Agustín Jiménez desarrollaron y utilizaron la fragmentación y yuxtaposición de imágenes políticas como expresión crítica de la situación nacional e internacional.⁴⁵⁴ En los fotomontajes que produjeron exaltaron la vida moderna, el maquinismo, la industria, la figura del obrero y los contrastes entre clases sociales. Lola Álvarez Bravo realizó algunas portadas del *Maestro rural* (1932-1940), revista de la Secretaría de Educación Pública (SEP), implementando el fotomontaje.⁴⁵⁵ En el número del 15 de abril de 1935, publicó los dos fotomontajes que produjo ese mismo año para el concurso de carteles de Guadalajara: *El sueño de los pobres* y *El capital hambriento, sobre el trabajo*.⁴⁵⁶ Como miembro de la LEAR produjo algunos fotomontajes para *Frente a Frente*, ejemplo de ello es la portada del número 3 en donde yuxtapone la figura de Mussolini, Hitler, Plutarco Elías Calles y un obrero muerto.⁴⁵⁷ En los fotomontajes de Lola encontramos imágenes críticas a la

⁴⁵⁰ Alfonso Morales, “La Venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970”, en García, *Imaginarios y fotografía en México*, 189.

⁴⁵¹ Miguel Cabañas Bravo, “Las artes plásticas y el exilio republicano en México”, en *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España Peregrina*, coord. de Antolín Sánchez Cuervo (Madrid: Tébar, 2008), 322.

⁴⁵² González, “Los pinceles del siglo XX”, 20.

⁴⁵³ José Antonio Rodríguez, “Fotomontaje en México: razones sociopolíticas”, *Antropología*, n.º 71 (2003), 5.

⁴⁵⁴ En la década de 1930 podemos ver ejemplos de la influencia que tuvo el fotomontaje en algunos artistas que produjeron pinturas murales y de caballete, por ejemplo, Frida Kahlo en los dos cuadros de caballete *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) y *My dress hang there* (1933).

⁴⁵⁵ La revista inicia por la iniciativa de Narciso Bassols y Salvador Novo fue su primer editor. Tuvo como objetivo informar a los maestros rurales las iniciativas sobre el programa de educación del Estado. James Oles, ed., *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época* (México: RM, 2010), 144.

⁴⁵⁶ Los dos se publicaron en el *Maestro rural* del 15 de abril de 1935.

⁴⁵⁷ El obrero muerto pertenece a la fotografía de Manuel Álvarez Bravo del obrero muerto en la marcha del 1º de mayo.

sociedad capitalista y sus víctimas, esto lo logra yuxtaponiendo fragmentos de imágenes contradictorias o antagónicas. Estos fotomontajes evidenciaron la injusticia social con imágenes tremendas, que seguramente causaron un *shock* visual en el lector. La técnica que utilizó para construir sus fotomontajes fue manual: recortaba fragmentos de sus propias fotografías, los componía y fotografiaba para imprimir la versión final.⁴⁵⁸ Por su parte, Agustín Jiménez publicó fotomontajes en *Revista de Revistas* y en *Todo*. Influenciado por Man Ray, experimentó con *close-ups* hasta hacerlos parecer figuras abstractas y con arriesgados contrapuntos.⁴⁵⁹ Para la construcción de sus fotomontajes utilizó sobre todo la sobreimpresión fotográfica dispuesta de forma geométrica.

Entre los artistas exiliados que participaron en revistas ilustradas y tuvieron un papel importante en la evolución del fotomontaje en México, encontramos a la italiana Tina Modotti, pionera del género. Creó montajes muy sencillos que publicó en el *Machete*, órgano del Partido Comunista Mexicano (PCM).⁴⁶⁰ Los fotomontajes promovían la lucha obrera y de clases.⁴⁶¹ Su particularidad radica en que primero creaba composiciones con elementos comunistas y posteriormente las fotografiaba. El fotomontaje no sucedía por la acción de recortar y pegar, sino por la superposición de objetos en la puesta en escena.

Kati Horna realizó fotografías y produjo montajes durante la Guerra Civil española. La fotógrafa húngara se encargó de retratar la vida cotidiana en el Frente de Aragón. En Valencia colaboró en la revista anarcosindicalista *Umbral*, la cual daba importancia a la publicación de fotocollage; también colaboró en la revistas *Mujeres Libres* y *Libre-studio*⁴⁶² en donde publicó fotomontajes como “Subida a la catedral” (1938) y “Navidad en España”. Algunas técnicas que utilizó para hacer sus fotomontajes fueron la sobreimpresión, la impresión volteada del negativo original y la fragmentación

⁴⁵⁸ Por ejemplo, el fotomontaje *El sueño de los pobres* es un fragmento de una fotografía de Lola con el mismo título. En la fotografía original el niño está acostado en medio de una pila de zapatos. Véase Olivier Debroise, “Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo”, en *Lola Álvarez Bravo. Reencuentros: 150 años de la fotografía en México* (México: Conaculta/INBA/Museo Estudio Diego Rivera, 1989), 20-21.

⁴⁵⁹ Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana* (México: RM, 2005), 87.

⁴⁶⁰ Rodríguez, “Fotomontaje en México”, 5. Algunos de los artistas de la vanguardia fotográfica estuvieron relacionadas con el muralismo mexicano porque compartían la concepción del arte como arma política-social. Cf. Maricela González Cruz Manjarrez, “Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 23, n.º 78 (2001), 175-188. En 1928 Modotti inicia su colaboración artística para el Partido Comunista Mexicano.

⁴⁶¹ Monroy, “Del medio tono al alto contraste”, 129.

⁴⁶² Estrella Diego, “La fotoreportera como etnógrafa”, en *Kati Horna*, ed. de José Antonio Rodríguez (México: RM, 2014), 69.

del negativo.⁴⁶³ Al igual que Horna, Renau recurrió a todas estas estrategias en la producción de fotomontajes y *collage*. Muchos de los montajes de Horna de esta época dialogan con los montajes que produjo Renau durante la década de 1930. Ambos artistas muestran lo deshumano y lo cruel de la guerra. En 1939 Horna llegó a México y pronto colaboró en la revista *Todo*, publicando “Lo que va al cesto”, serie realizada en 1939 en París.⁴⁶⁴

El arquitecto suizo Hannes Meyer y el fotógrafo alemán Enrique Gutmann, formaron parte de la Liga Pro-Cultura Alemana, colaboraron muy de cerca con la LEAR y con el TGP.⁴⁶⁵ Gutmann fue durante un tiempo director gráfico de *Frente a Frente* y produjo fotomontajes para la revista *Futuro*. Además, fue el intermediario para la realización de una serie de carteles para LEAR mediante el TGP. Hannes Meyer fue el encargado de editar el libro conmemorativo del TGP que celebró los 12 años de producción gráfica de la agrupación.⁴⁶⁶

Josep Renau fue otro de los extranjeros que desarrolló el fotomontaje y el diseño en México; su trabajo es fundamental en la historia del diseño gráfico mexicano por los innumerables carteles, portadas y diseños que produjo; en estos últimos prevaleció el realismo fotográfico. Él y Miguel Prieto son considerados escuela del diseño mexicano por la prolífica carrera que desarrollaron en la década de 1940.⁴⁶⁷

Como mencioné al inicio, el primer trabajo gráfico que realizó Renau en México fue la producción de ilustraciones comerciales para los calendarios de Galas de México. Sin embargo, algunos de sus fotomontajes políticos previos a su exilio ya eran conocidos en la Ciudad de México, debido a que habían sido publicados en revistas obreras. Por ejemplo, en la contraportada de la revista *Reforma Social* del 2 de octubre de 1935 y en el libro *El derecho constitucional*, de Francisco Húber Olea [Fig. 4.3-4], de 1936 apareció la misma ilustración de la portada de la revista *La internacional Comunista*, de mayo de

⁴⁶³ José Antonio Rodríguez, “Introducción al archivo de Kati Horna”, en Rodríguez, *Kati Horna*.

⁴⁶⁴ Juan Manuel Bonet, “Kati en México”, en Rodríguez, *Kati Horna*, 131.

⁴⁶⁵ La Liga Pro Cultura Alemana se creó en 1938 con el objetivo de ser una voz contra el fascismo en México. La mesa directiva estuvo compuesta por Enrique Gutmann, Erwin Friedeberg y Franz Feuchtwanger.

⁴⁶⁶ Renata von Hanffstengel, *Encuentros gráficos 1938-1948. Artistas europeos en el Taller de la Gráfica Popular* (México: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1999), 38.

⁴⁶⁷ Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México 1920-1960* (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1991).

1934, pero sin letras.⁴⁶⁸ En la ilustración aparecen símbolos comunistas: puños levantados, una estrella roja y una hoz.

En 1936 podemos rastrear la aparición de algunos carteles de Renau que produjo durante la Guerra Civil española en el órgano oficial de la LEAR. Esta organización, que siempre mostró apoyo a la causa republicana, se formó en febrero de 1934 con la reunión de 30 escritores, pintores y músicos miembros de la disuelta Lucha Intelectual Proletaria (LIP) (1931). La LEAR se designó a sí misma como la representante en México de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios (UIEAR); ambos organismos se regían bajo las políticas de la Internacional Comunista.⁴⁶⁹

En noviembre de 1934 la LEAR publicó la revista *Frente a Frente* como su órgano oficial. La publicación tuvo dos épocas, la primera, de noviembre de 1934 a mayo de 1935. En ésta sólo se publicaron tres números de manera intermitente.⁴⁷⁰ Desde el primer número el fotomontaje tuvo presencia, por ejemplo, el montaje que ilustra los artículos “Panorama de la Revolución Rusa” y “Existe un arte burgués y un arte revolucionario”; en el número 3 de mayo de 1935 un fotomontaje ilustra la portada, en éste se aprecia a un orador frente a una masa manifestándose. Los temas de los fotomontajes abordaban el fascismo y el desarrollo de la URSS.⁴⁷¹

No fue sino hasta la segunda época que de manera habitual se utilizaron fotomontajes como estrategia de ilustración de portadas y artículos. La segunda época inició en marzo de 1936 bajo la dirección de Fernando Gamboa. En esta etapa el diseño es muy parecido al que había propuesto Renau para la revista valenciana *Nueva Cultura*: páginas a dos tintas acompañadas de ilustraciones y fotomontajes.

En la portada del número 3 de la segunda época de *Frente a Frente*, correspondiente a mayo de 1936, podemos apreciar un fotomontaje realizado por Lola Álvarez Bravo con los rostros de Hitler, Mussolini y un fragmento del obrero muerto de la fotografía de Manuel Álvarez Bravo. En el interior, en la página 10, aparece un fotomontaje de John Heartfield con el título “En el país ario ¿Qué destino le espera a mi hijo?”, fotomontaje tomado de la revista alemana *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ).

⁴⁶⁸ Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, 19. Salvador Albiñana, ed., *México Ilustrado: Libros, revistas y carteles, 1920-1950* (México: MR, 2011).

⁴⁶⁹ Helga Prignitz-Poda, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977* (México: INBA, 1992), 29.

⁴⁷⁰ *Frente a Frente*, n.º 1 (1934), n.º 2 (1935), n.º 3 (1934).

⁴⁷¹ Reyes, “La LEAR y su revista de Frente cultural”, 11.

La portada de julio de 1936⁴⁷² está encabezada por dos fotomontajes, en la parte superior izquierda se observa un fotomontaje constructivista titulado “Proletarios en el mundo uníos. El proletario de todos los países defenderá su patria socialista”,⁴⁷³ en la parte inferior izquierda se encuentra un fotomontaje de Josep Renau que anteriormente había ilustrado la portada de la revista anarquista *Orto: revista de documentación social*, de agosto de 1932, titulado “Hitler, un nuevo mesías del capitalismo”.⁴⁷⁴ Una gran suástica formada de monedas y en los cuatro orificios una serie fotográfica tomada por Heinrich Hoffmann, fotógrafo de Hitler, en la parte inferior dos militares con máscaras de gas y tres víctimas del fascismo [Fig. 4.5]. La esvástica central, realizada con monedas, es una cita al fotomontador Heartfield, gran influencia de Renau. Esta imagen del fotomontador alemán había sido publicada un mes antes en la revista *AIZ* [FIG. 4.6]. Renau se reapropia de las imágenes de Hitler, las monedas y los militares muertos para configurar una imagen dialéctica: la figura del *Führer* contrasta con los militares muertos; el rótulo le da la apariencia de un cartel de cine.

A partir de agosto de 1936, *Frente a Frente* comenzó a publicar artículos en apoyo a la causa republicana e imágenes sobre la Guerra Civil española. La LEAR se pronunció abiertamente a favor del Frente Popular.⁴⁷⁵ La portada de agosto de 1936 está ilustrada con una fotografía de mujeres españolas en la guerra, titulada “Viva la España Roja”. El número de enero de 1937 tiene como portada el fotomontaje de John Heartfield titulado “Madrid 1936, ¡No pasarán! Pasaremos”, montaje que también había sido publicado en la *AIZ*. En esta edición fue publicada la cobertura del Homenaje al Pueblo Español, llevado a cabo en el Teatro Degollado el 7 de diciembre de 1936; además, se incluyó la lista de ganadores del Concurso de Carteles convocado por la LEAR, cuyos premios fueron donados por el Frente Popular Español.

La publicación de imágenes producidas en la Guerra Civil española continuó ilustrando los siguientes números. En el número especial sobre el Congreso de Escritores

⁴⁷² En este mismo número se publicó la pintura original de Siqueiros el *Nacimiento del fascismo* (1936) ilustrando el artículo “Lenin y el Arte” de Romain Rolland. Gabriel Fernández Ledesma publica un texto sobre la exposición de propaganda tipográfica de la LEAR en Bellas Artes en donde presentaron trabajos Balmori, Chávez Morado, Luis Arenal, Leopoldo Méndez, Isabel Villaseñor y Chávez Morado. *Frente a Frente*, n.º 4 (1936).

⁴⁷³ Este fotomontaje se publicó también en la revista *Futuro* de mayo de 1934.

⁴⁷⁴ *Orto. Revista de documentación social*, n.º 6 (1932).

⁴⁷⁵ Javier Durán, “Frente a Frente la Guerra Civil española y el cardenismo: la revista *Frente a Frente*”, *La palabra y el hombre*, n.º 109 (1999), 107-118.

y Artistas Nacionales de marzo de 1937,⁴⁷⁶ la portada es un cartel de la guerra civil impreso por el Ministerio de Propaganda, titulado “Lo que Europa tolera o protege, lo que a vuestros hijos puede esperar”, en el que podemos observar un niño muerto y en el fondo aviones volando. En las páginas interiores se publicó un fragmento de otro cartel impreso por el Ministerio de Propaganda titulado “¿Qué haces tú para evitar esto? Ayuda a Madrid”, que ilustra el cuento “Aviones”, de Lorenzo Turrent Rozas. En estas imágenes está presente la iconografía de la niñez y la maternidad como víctimas de la “guerra total” española.

En el número de mayo, Fernando Gamboa escribió sobre Antonio Pujol y su participación en las Brigadas Internacionales en el artículo “El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano”. Aunque el texto se concentra en la labor militar del artista soldado, en su momento reconoce la importancia de los diferentes medios artísticos en tiempos de guerra: “Los escritores y artistas están haciendo un trabajo excelente. La pintura que se hacía parece que ha despertado. El cine y todas las formas gráficas hechas en plena guerra han evolucionado como nunca, con la sabia lucha”.⁴⁷⁷ En el número de julio de 1937, la revista publica una nota sobre la llegada de los niños de Morelia y un artículo sobre los atentados en la Exposición de Carteles Españoles organizada por la SEP en la Biblioteca Nacional. Otra vez reaparece Renau, pero ahora con un comentario político bajo el título “Los mitos se resquebrajan: Guadalajara”. Este comentario había sido publicado en *Hora de España* de abril de 1937.⁴⁷⁸ El valenciano expresa el poder que tiene el fascismo y la lucha en España: “Porque en esta partida a muerte se juegan destinos últimos e irremediables, y no son los de España únicamente. Quizá de nuestra guerra surja una dura lección para todo el mundo”.⁴⁷⁹

En este número se anuncian los nombres de los representantes de la LEAR que participarían en el II Congreso de Artistas y Escritores Revolucionarios. En la siguiente entrega de la revista, en septiembre de 1937, se publicó la cobertura de todas las actividades de la Delegación Mexicana realizadas en Valencia y Madrid. Por ejemplo, la

⁴⁷⁶ Al congreso asistió un presidium de Honor por parte de España constituido por César Arcona, Rafael Alberti, Gabriel García Maroto, León Felipe, Gregorio Marañón y María Teresa de León. *Frente a Frente*, n.º 8 (1937).

⁴⁷⁷ Fernando Gamboa, “El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano”, *Frente a Frente*, n.º 9 (1937): 15.

⁴⁷⁸ Josep Renau, “Los mitos se resquebrajan: Guadalajara”, *Hora de España*, n.º 4 (1937): 44-46.

⁴⁷⁹ “Los mitos se resquebrajan: Guadalajara”, *Frente a Frente*, n.º 10 (1937): 14.

ya mencionada exposición *Cien años de arte revolucionario mexicano*, con una asistencia, estimada por ellos, de 50 mil personas.⁴⁸⁰

Otra de las imágenes de Renau que se publicó antes del exilio en una revista mexicana fue el fotomontaje que inicia la secuencia *Un gran film documental a cargo del Papá Noel*, publicado en la revista *Nueva Cultura* de marzo de 1937.⁴⁸¹ Reapareció en la contraportada de la revista *Futuro* de junio del mismo año. En la parte superior del fotomontaje se muestra a Hitler con un sombrero que lleva impresa una calavera sosteniendo un árbol de Navidad adornado con misiles, y en la parte inferior, una serie de fotografías de niños muertos por la guerra [Fig. 4.7].⁴⁸²

Luz María del Carmen Vilchis menciona, en su *Historia del diseño gráfico en México*, que esta imagen causó conmoción entre los lectores de la época.⁴⁸³ El fotomontaje apela a los espectadores causando *shock*, este efecto fue buscado en la teoría del montaje de atracciones de Serguéi Eisenstein, que tenía como objetivo conmocionar al espectador mediante la yuxtaposición de imágenes tremendas; la imagen terrible de los niños muertos es perturbadora. La muerte de civiles fue un fenómeno nunca antes visto en otro acontecimiento bélico; en la Guerra Civil española se vieron afectados tanto niños, mujeres y ancianos.

La publicación en México de fotomontajes de Renau tomados de *Nueva Cultura* confirma lo que le mencionó el artista a Manfred Schmidt acerca de la circulación de la revista valenciana en México:

En el 39, unos meses después de llegar, estaba yo en una reunión a la que me invitaron un grupo de amigos, mejicanos y españoles emigrados, artistas,

⁴⁸⁰ “La LEAR en España”, *Frente a Frente*, n.º 11 (1937): 5.

⁴⁸¹ *Nueva Cultura*, año 3, n.º 1 (1937).

⁴⁸² La Guerra Civil española es considerada la guerra que a más civiles afectó, entre ellos a un número importante de mujeres y niños. Por el impacto de este fenómeno, pintores, fotógrafos y fotomontadores en diversas ocasiones representaron este tema en sus obras. David Alfaro Siqueiros, cuando regresó del Frente Republicano Español a México editó la revista *Documental. Catálogo de Carteles, Manifiestos y Volantes*, en las páginas centrales se publicó un tipo cartel con la fotografía de un niño muerto de la guerra civil con su placa de registro —parece que el registro de uno de los niños es el mismo que aparece en el fotomontaje de *Nueva Cultura*—, en la parte superior aparece el título “Los posibles”, acompañado del siguiente texto: “Asesinos de niños, mujeres y ancianos, partidarios en México de los trogloditas fascistas italo-germanos de la aviación franquista, que en España asesinaron a decenas de miles de niños, mujeres y ancianos, y que hoy conspiran contra las conquistas nacionales y populares de la Revolución mexicana... y los cuales no vacilarían en provocar otro cuartelazo, que significaría hundir al país en una nueva y más cruenta guerra civil”, *Documental* (1939), 23.

⁴⁸³ Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *Historia del diseño gráfico en México, 1910-2010*, (México: Conaculta/INBA, 2010), 201.

escritores. Yo estaba hablando de eso, *Nueva Cultura*, la catástrofe de la derrota, que había perdido mi archivo. Un mejicano conocía *Nueva Cultura* porque en México circulaba *NC*, y me dijo que a ver si podía trabajar en ese sentido en Méjico, que sería muy interesante.⁴⁸⁴

En julio de 1939 el fotomontador inició el trabajo mural *Retrato de la burguesía* en el SME, y unos meses después inició su participación en las revistas *LUX* y *Futuro*. Por la naturaleza ideológica y fin de estas publicaciones, que básicamente tenían un propósito de propaganda y crítica política, las colaboraciones gráficas de Renau mantienen un diálogo con las ilustraciones y fotomontajes que había producido en las revistas españolas con esta misma tendencia. Algunas portadas mantienen un sentido crítico hacia el fascismo, el imperialismo y el sistema capitalista.

Diseños de carteles en México

Renau, además de retomar la producción de gráfica para revistas de corte político, también retomó la producción de carteles de cine. Por mediación de la cantante Margarita Saval, prima de Manuela Ballester, Renau conoció a Jesús Grovas, quien pronto lo invitó a realizar carteles de cine. En septiembre 1939 produjo el cartel para la película *En un burro tres baturros* (dir. José Benavides, 1939).⁴⁸⁵ Ése fue el inicio de una larga relación laboral que llevó a Renau a firmar, en 1946, una exclusividad con la productora.⁴⁸⁶ En diferentes ocasiones Renau mencionó que su trabajo como diseñador de carteles de cine fue sólo un trabajo para mantener a su familia, sin ninguna relevancia estética. A pesar de esta idea, encontramos en los carteles de cine estrategias y técnicas que había puesto en práctica en el cartel político. El cartel comercial y publicitario le permitió experimentar y consolidar las técnicas que posibilitaron una comunicación dinámica, directa y efectiva.

En la producción de Renau la retroalimentación entre cartel comercial, político y cultural es innegable, porque utilizó los mismos recursos formales y técnicos: la

⁴⁸⁴ Josep Renau en entrevista con Manfred Schmidt *apud* Bellón, *Josep Renau, La abrumadora responsabilidad del arte*, 287.

⁴⁸⁵ Renau, *Josep Renau. Carteles del cine mexicano*, 33. Renau cobraba por cartel de 100 mil pesos.

⁴⁸⁶ Manuela Ballester menciona en sus diarios que la primera vez que Grovas le propuso a Renau firmar una exclusiva fue el 9 de octubre de 1945. El 5 de septiembre de 1946 Grovas le ofrece a Renau 2000 pesos para firmar el contrato de exclusividad. Finalmente firma el contrato el 3 de octubre de 1946.

fotografía, el fotomontaje, el dibujo y la significación de colores. Juan Renau, colaborador cercano del taller familiar publicitario Estudio Imagen, señala, en su libro ya mencionado sobre la técnica aerográfica,⁴⁸⁷ que la característica del cartel político es que “está más cercano, sin duda, de la verdadera creación, puesto que el carácter del tema a interpretar es más amplio y da lugar a que el ingenio del artista se encauce por derroteros mucho más complejos”,⁴⁸⁸ mientras que el cartel comercial tiene que cumplir con las características que el cliente solicita, de la mano con el estilo y la técnica que logren reflejar la fuerza psicológica y emocional para estimular al público a consumir el producto. Jordi Ballester, otro colaborador del estudio, recuerda el proceso de producción de los carteles de cine en la empresa familiar de publicidad:

Algunos días aparecía en el gran caballete una cartulina que debía ser de 70 × 100 cm, que se iba cubriendo poco a poco, como un vegetal que crece, primero de líneas de lápiz, después de tintas planas a base de gouaches, siguiendo un orden que iba desde las más claras a las más oscuras [...] Entonces la gran cartulina del gran caballete sufría la metamorfosis más sorprendente y mágica (Renau estaba utilizando el aerógrafo): de aquellas tintas planas que formaban un rompecabezas arisco y angulado en varios colores, aparecían brazos, caballos, palmeras, tetas, casas, playas [...] y sobre todo rostros familiares: Jorges Negretes, Silvias Pinales, Tin Tanes.⁴⁸⁹

En los archivos de la Fundación Renau y de Carlos Renau se encuentra una serie de documentos fotográficos y gráficos que coinciden con la descripción de Jordi [Fig. 4.8-11]. Por su parte, Juan Renau describe las etapas de creación de los carteles en el taller: primero se definía el tema, después se buscaba la traducción plástica para desarrollarlo, se producía un boceto o *sketch*, más adelante se pensaba en los elementos técnicos que se iban a implementar, ya sea dibujo, fotomontaje o fotolitografía, finalmente, se definía el tipo de letra y su acomodo.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ En este libro Juan Renau describe los procesos y las técnicas de trabajo que se implementaron en Estudio Imagen, bajo la batuta de Josep Renau. El estudio lo fundó en 1950, trabajó toda la familia Renau y Ballester: Ruy, hijo mayor de Renau, Manuela Ballester y sus hermanas Rosita y Fina, y otros colaboradores. Renau, *Técnica aerográfica*.

⁴⁸⁸ Renau, *Técnica aerográfica*, 173.

⁴⁸⁹ Jordi Ballester, “Un estudio en la avenida Coyoacán”, en José Vicente Selma, *Renau carteles de cine (México)*, XV Festival de cine de Alcalá de Henares, 12 al 19 de octubre (1985), 7.

⁴⁹⁰ Renau, *Técnica aerográfica*, 180-191.

El uso de la fotografía es esencial en la concepción del cartel, por lo que Renau es considerado en España precursor del fotografismo y el fotodiseño. En el caso de los carteles de cine, el director de la película le facilitaba las fotografías fijas de la misma. Renau escogía con cuáles fotogramas trabajaría, definía la superposición de escenas o puntos de vista para formar la composición. Las fotografías en ocasiones eran proyectadas en el fondo blanco y después se dibujaban las líneas y las sombras, otras veces se imprimía directamente la fotografía o se pegaba la imagen ampliada al tamaño necesario, después, se integraban los elementos con brocha de aire; en la última etapa se definía el tipo de letra y el tamaño del texto.

En el caso del cartel político era fundamental el archivo de imágenes que Renau conformó a lo largo de su vida, basado en los recortes de revistas ilustradas y en fotografías que él mismo tomaba. En el taller de Renau había un estudio profesional de fotografía, él mismo se consideraba un pintor-fotógrafo, así lo menciona en una entrevista con la historiadora Raquel Tibol: “Siendo yo pintor y fotógrafo a la vez, el ejercicio del fotomontaje se me iba paulatinamente revelando como un poderoso método de crítica y autocrítica”.⁴⁹¹ El uso de la fotografía funciona como un referente de la realidad, pero lo que le da significado con sentido crítico es la yuxtaposición de imágenes al momento de la construcción del fotomontaje; en la misma entrevista hace referencia acerca del poder de este método: “En general, el método catalítico más capaz de activar un proceso reflexivo consiste, según mi experiencia, en provocar al exportador, elevado *ad absurdum* los términos de una contradicción o paradoja concreta y real, dejando al aire cierta problemática no resuelta”.⁴⁹² Renau intentaba reservar el método del fotomontaje para los carteles políticos, sin embargo, en muchas ocasiones lo encontramos en la publicidad, por ejemplo, en el cartel de la película *Mi influyente mujer*, del director Rogelio A. González, en el que utilizó un motivo que es común en los fotomontajes políticos: las manos tomando unas monedas, que aparece en uno de los encartes de la serie publicada en la revista *Estudios, Los diez mandamientos*, “No robarás”.

Durante sus años de exilio en Berlín, Renau planeaba escribir un libro sobre carteles. Desarrolló un relato histórico sobre el cartel en el que señala que este medio en sus inicios tenía la intención de imitar a la pintura, era cercano al realismo y al dibujo al

⁴⁹¹ Raquel Tibol, “Entrevista con Josep Renau”, *Calli*, n.º 46 (1970): 9.

⁴⁹² *Ibíd.*, 10.

natural. Poco a poco la construcción del cartel se fue complicando, con las vanguardias artísticas dio un giro al experimentar con la composición y la combinación de técnicas. El cartelista tenía que mantener un equilibrio entre los recursos pictóricos, fotográficos y de diseño. Además, es importante pensar en elementos visuales que provoquen efectos psicológicos en las masas.

Otro aspecto que le importaba a Renau del cartel como medio de comunicación político, ideológico y pedagógico era su carácter público, en este sentido hacia el paralelismo del cartel con el muralismo, sólo que el cartel tenía un carácter efímero y el muralismo no. El cartel, al igual que la pintura mural al exterior, va dirigido a un público indeterminado, esto hace a los dos medios un arte democrático.⁴⁹³ Consideraba que el cartel era “Un grito pegado en la pared” porque:

Es el único hecho cultural que no exige del usuario esfuerzo ni propósito alguno, y ello por la sencilla razón de que forma parte integrante de nuestra vida diaria. El cartel va en busca del público, situándose estratégicamente en los puntos en que las gentes se aglomeran, viven o circulan: centros públicos, avenidas, calles, suburbios de las poblaciones grandes y pequeñas, estaciones, vías de comunicación.⁴⁹⁴

El cartel cuestiona el valor de original y copia, lo importante es su carácter profundo y espontáneo que le permite manifestarse en cualquier lugar sin que el espectador lo busque, por lo que es un vehículo de movimientos rebeldes, crítica política y mensajes ideológicos. Desde la publicación del texto *La función social del cartel*, Renau dejó claro cuál era la importancia del cartel político como medio de propaganda de la lucha contra el fascismo. El cartel soviético puso la base sobre la verdadera función social, implementó recursos realistas, como el uso de la fotografía, y su difusión en las calles permitió convertirlo en un verdadero arte de masas.⁴⁹⁵

Renau no abandonó la producción de carteles políticos durante su estancia en México; sin embargo, para producir este tipo de carteles tenía que sentir una afinidad con las ideas o las causas que tenía que comunicar. Produjo carteles para causas del exilio

⁴⁹³ Josep Renau, “Sobre la pintura mural”, conferencia manuscrita, Berlín, agosto de 1974.

⁴⁹⁴ Renau, “Carteles de paz”, en Josep Renau, *Función social del cartel*, Fernando Torres, ed. (Valencia: Fernando Torres, 1976), 79.

⁴⁹⁵ Renau, *Función social del cartel publicitario*, 38-40.

español, para causas políticas y sociales internacionales, asimismo, para organismos mexicanos relacionados con la lucha obrera o afines al ideario revolucionario. El primer cartel que realizó en México para un evento político fue para la velada conmemorativa del XXII aniversario de la URSS en el Palacio de Bellas Artes organizada por la Sociedad de Amigos de la URSS [Fig. 4.12],⁴⁹⁶ el 7 de noviembre de 1939. En la conmemoración participaron Enrique Beltrán, Margarita Nelken, Víctor Manuel Villaseñor y el coro del Conservatorio Nacional de Música. Éste fue un cartel a dos tintas, roja y negra, que representa en la parte central unas manos rojas alzando una bayoneta coronada por una estrella, unos personajes caricaturescos se escapan de la fuerza soviética, entre los personajes se identifica a Hitler, a un obispo, a un burgués y a un político, la tipografía es similar a los carteles de películas *Western*. Este cartel presenta un estilo como de dibujos animados, poco común en la producción de Renau.

En 1942 produjo otro cartel para la Sociedad de Amigos de la URSS, para la convención nacional que se celebró el 22 de junio de 1942 en el teatro del SME, donde participó Vicente Lombardo Toledano. En dicha asamblea se acordó crear un Comité Mexicano de Ayuda a la Unión Soviética y estrechar las relaciones diplomáticas entre la URSS y México, de hecho, el evento se organizó bajo la consigna “México y la URSS deben estrechar su amistad”, demanda dirigida al presidente Manuel Ávila Camacho.⁴⁹⁷ El cartel de Renau se tituló *La revolución mexicana aclama la reanudación de relaciones con la URSS. La sexta parte del mundo en territorio. La primera en heroísmo por la libertad* [Fig. 4.13] Este cartel representa a un revolucionario mexicano pintado de rojo sobre el territorio soviético. La creación de este cartel da muestra, por un lado, de que Renau se involucró en las causas políticas internacionales desde su llegada a la Ciudad de México y, por otro, la relación con grupos de la izquierda nacional.

El primer cartel para una institución nacional mexicana fue para los Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución celebrados del 4 al 20 de noviembre de 1941 en la Ciudad de México [4.14], evento convocado por el presidente Ávila Camacho, miembro

⁴⁹⁶ Este organismo se creó en todo el mundo. En España fue fundado en 1933 por un grupo de intelectuales; algunos de sus fundadores fueron: Pío Baroja, Federico García Lorca y Rafael Giménez. José Mancisidor, Germán List Arzubide y Fausto Pomar fueron los fundadores de la sección mexicana.

⁴⁹⁷ Adolfo Mejía González, *México y la Unión Soviética en la defensa de la paz* (México: Agencia de Prensa Nóvosti, 1986), 48-49.

del Partido de la Revolución Mexicana (PRM).⁴⁹⁸ Este partido fue creado por Lázaro Cárdenas el 30 de marzo de 1938 con la intención de renovar los valores abanderados por la Revolución mexicana a favor de los campesinos, obreros y clases populares, los cuales se perdieron durante el gobierno de Plutarco Elías Calles y el Maximato. Unos años después Renau confirmó el carácter revolucionario del PRM, “cuyos objetivos originales consistían en seguir el desarrollo revolucionario, en impedir a la reacción clerical y criolla el acceso al Estado surgido en la Revolución, en preservar la soberanía nacional”.⁴⁹⁹ Recordemos también que la Revolución mexicana fue un ejemplo a seguir durante la lucha republicana en el periodo de la Guerra Civil española por la lucha de la democracia, la secularización del Estado y las reformas sociales.⁵⁰⁰

Los Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución está diseñado con elementos constructivistas: desde un punto de vista contrapicado, un deportista musculoso atraviesa el plano de forma diagonal lanzando una jabalina, en el fondo se observa el monumento a la Revolución⁵⁰¹ donde emerge una diagonal formada de banderas de México opuesta al deportista. En este cartel Renau utilizó la pistola de aire para marcar los ángulos y las sombras: en él predominan los tonos rojos y azules y fue impreso en litografía El Cromo. Además, apareció un timbre postal de 10 centavos y diseñó una portada para una serie de pequeños libros que difundían los reglamentos de diferentes deportes como lucha grecoromana, levantamiento de pesas y baloncesto [Fig. 4.15-16]; en dicha portada se encuentra en primer plano a una gimnasta parada de manos en una barra, de fondo ondea la bandera mexicana. Al parecer creó toda la identidad sobre la contienda deportiva.

Pronto Renau comenzó a participar en diferentes certámenes de cartelismo tanto nacionales como internacionales. En 1942 participó en el concurso Un hemisferio unido, convocado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA); con el cartel *Unite Against Agression* obtuvo el primer lugar de la sección Latinoamericana [Fig. 4.17].⁵⁰²

⁴⁹⁸ El PRM fue creado por Lázaro Cárdenas el 30 de marzo de 1938 con la intención de renovar los valores abanderados por la Revolución mexicana a favor de los campesinos, obreros y clases populares, dichos valores se perdieron durante el gobierno de Plutarco Elías Calles y el llamado Maximato.

⁴⁹⁹ Renau, “Rango Universal de la pintura Mexicana”, 35.

⁵⁰⁰ Mateos, *De la guerra civil al exilio*, 229.

⁵⁰¹ En este monumento y mausoleo se encuentran los restos de Venustiano Carranza y Francisco I. Madero; es obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, fue inaugurado por el presidente Lázaro Cárdenas en 1938.

⁵⁰² El concurso se dividió en dos secciones: en la primera, se presentaron carteles producidos por pintores norteamericanos y canadienses; en la segunda, se presentaron carteles de artistas latinoamericanos. El concurso propuso 15 títulos para nombrar a los carteles. En cada sección se premiaron 17 carteles respectivamente. En la sección latinoamericana participaron 473 carteles. El primer premio de la sección

Una serpiente es atravesada por el mástil de una bandera sostenida por tres manos, las cuales simbolizan la unión y la fuerza de los diferentes pueblos que buscan destruir al fascismo, representado por la serpiente. En este cartel Renau cita una vez más un fotomontaje de Heartfield: *Folgt dem Beispiel Spaniens!* (¡Sigue el ejemplo español!), el cual apareció en el número 9 de la revista *AIZ* del 27 de febrero de 1936 [Fig. 4.18].⁵⁰³ En el fotomontaje del alemán, en color sepia, aparecen no sólo las tres manos sosteniendo la bandera, sino los tres brazos, lo que permite identificar su origen, ya que cada brazo porta un emblema perteneciente a los diferentes partidos obreros soviéticos; la serpiente que hieren tiene marcada tres veces la cruz gamada del nazismo. Los cambios que hizo Renau configuran otro mensaje; en su cartel suprime la connotación comunista para adecuarlo a la temática del concurso neoyorkino. Para celebrar dicho premio Renau organizó una “Gachupinada” a la que invitó a Pablo Neruda, Antonio del Toro, Luis Córdova, Enrique Delano, José Antonio Fernández de Castro, Miguel Prieto, Octavio Paz, Elena Garro y Fernando Gamboa, entre otros.⁵⁰⁴

En 1943 Renau recibió dos premios en el cartelismo mexicano, el primero por el cartel *La patria mexicana defendida por sus hijos* [Fig. 4.19], presentado para el Concurso de Exaltación Patriótica organizado por la SEP. Renau representó la identidad mexicana con tres elementos: los brazos sosteniendo una bayoneta en gesto de lucha revolucionaria, una pirámide prehispánica y sobre ella el símbolo del escudo nacional: el águila devorando a una serpiente; el fondo está dividido por los colores de la bandera nacional. El segundo premio lo obtuvo por el cartel *Defensa Civil* presentado en el Concurso de la Defensa Civil, el cual fue galardonado con el primer lugar [Fig. 4.20].⁵⁰⁵ En esta ocasión,

norteamericana fue para el artista neoyorquino Stanley W. Crane, con el mismo título que el cartel de Renau, y el segundo lugar fue para otro artista neoyorquino, John A. Gaydos, con el título *Hands off the Americas*. El segundo premio de la sección latinoamericana fue para el artista José R. Gayoso de Buenos Aires, Argentina. También fueron reconocidos, por parte de México, los carteles de Francisco Eppens y de los también exiliados Ramón Tarragó y Julián Oliva Martínez. El MoMA organizó una exposición con los carteles ganadores, ésta fue exhibida del 21 de octubre al 22 de noviembre de 1942. Cf. *Un hemisferio Unido carteles*, catálogo de la exposición (Nueva York: MoMA, 1942).

⁵⁰³ <https://heartfield.adk.de/print/pdf/node/3492>

⁵⁰⁴ Diarios de Manuela Ballester, 26 de agosto de 1942: “Lista de gente que invitaremos a la ‘Gachupinada’ que celebraremos el día que Renau cobre el Premio del United Hemisphere International Poster Competition del Museum of Art de Nueva York”.

⁵⁰⁵ Renau obtuvo cuatro votos que le valieron el primer premio de 500 pesos, el segundo lugar lo obtuvo José Espert y fue premiado con 250 pesos. En el concurso también se presentaron carteles de José Horna, Fernando Lechuga Ugalde y José Sala Brat. “Primeros premios del concurso de carteles de la Defensa Civil”, *El Universal* (14 de julio de 1943): 4.

Renau presentó un cartel muy sencillo en el que aparecen misiles descendiendo, el más grande de ellos tiene inscrita la leyenda “Defensa Nacional”.

También participó en el concurso nacional para la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1946,⁵⁰⁶ obteniendo el primer lugar con el cartel titulado *ONU Pax*.⁵⁰⁷ En él, en primer plano está ubicado el mundo, en tonalidades blanco y negro, protegido por la sombra de las alas de una mujer ángel; la sombra de figura femenina sostiene una rama de olivo, el fondo está cubierto con los colores del arcoiris. Este cartel lo elaboró en el contexto de la convención fundacional de la ONU llevada a cabo en San Francisco [Fig. 4.21]. La participación de México en esta convención fue contundente, debido a su posición en contra del gobierno de Franco, pues esta postura contribuyó a la exclusión del gobierno golpista ante la comunidad internacional. La creación de este organismo internacional generó en la comunidad internacional la esperanza para el restablecimiento de la paz mundial. En 1949 Renau diseñó otro cartel para la ONU; en esta ocasión representó un muro en construcción intentando ocultar una estrella, se podría entender que es la estrella del comunismo, en el muro también se refleja la sombra de unas manos [Fig. 4.22]. Este cartel lo realizó en un contexto muy diferente al primer cartel; el primero tenía un espíritu esperanzador frente a la posibilidad de restablecer la Segunda República en España con la ayuda internacional, pero para 1949 esta esperanza estaba borrada. En este momento la ONU mostró mayor aceptación hacia el gobierno franquista.

Otro tipo de cartel que produjo Renau fue para campañas de empresas estatales, ferias culturales y congresos gremiales. Realizó una campaña para ferrocarriles de México, por ejemplo, diseñó un cartel con el título *Los ferrocarriles nacionales son las arterias de México*; produjo los carteles para publicitar la I y la III Feria del libro en 1942 y 1944, respectivamente; produjo el cartel del Primer Congreso de la Industria Eléctrica y Nacional celebrado del 26 al 29 de mayo de 1948 en la Escuela Normal de Maestros. En la década de 1950 diseñó los carteles para el VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, celebrado del 20 al 25 de octubre de 1952, y para la I Convención de la Industria de las Artes Gráficas, celebrada del 15 al 17 de octubre de 1957.

La colaboración de Renau con el partido del Estado mexicano continuó después del sexenio de Ávila Camacho, pues, a pesar de la posición ambigua del gobierno

⁵⁰⁶ Josep Renau, *ONU Pax*, 1946, FJR/IVAM, 15/1.15.

⁵⁰⁷ Este cartel fue publicado en el n.º 9 de la revista *Mujeres* (1961). FJR/IVAM, 15/1.5.

mexicano sobre las relaciones comerciales y diplomáticas con el gobierno de Franco, el presidente mexicano apoyó al gobierno de la Segunda República en el exilio. En el siguiente sexenio, con el presidente Miguel Alemán, el Partido Nacional Revolucionario (PNR) se transformó en 1946 en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), así el movimiento revolucionario se institucionalizó, consolidando este hecho la creación de un nuevo partido de Estado. Para el historiador Daniel Cosío Villegas este acontecimiento era muestra de la crisis de los principios revolucionarios que había perseguido el Estado mexicano hasta ese momento: “La crisis proviene de que las metas de la Revolución se han agotado, al grado de que el término mismo de la revolución carece ya de sentido”.⁵⁰⁸ Más adelante, Renau coincidió con la percepción de que el PRI carecía de carácter revolucionario:

La carta conservadora estaba echada: ya no se trataba de desarrollar la Revolución, sino de conservar las instituciones creadas por ella, es decir, de sustraer estas instituciones creadas por ella al impulso renovador de las fuerzas revolucionarias fundamentales, los obreros y los campesinos mexicanos, muy particularmente del proletariado, extraordinariamente desarrollado y radicalizado por el proceso democrático-revolucionario.⁵⁰⁹

Esta crítica la realizó a la distancia, ya en el exilio berlinés, pero en la década de 1940 no era tan clara la pérdida de valores revolucionarios, seguramente Renau en esos años seguía teniendo la percepción de que el partido producto de la Revolución mexicana seguía comulgando con los valores sociales por los que lucharon, pero con un objetivo modernizador. En junio de 1947⁵¹⁰ colaboró con propaganda para el PRI apoyando la difusión de la Seguridad Social, institución creada en 1944, encargada de la salud y los servicios sociales para el bienestar de los trabajadores. Produjo tres carteles muy distintos entre sí; el primero de ellos se titula *Trabaja, el Seguro Social vela por ti* [Fig. 4.23], litografía que podría parecer la escena de una película del cineasta ruso Dziga Vértov: en tonos rojos, en primer plano, dos campesinos trabajan la tierra, un ojo los observa, probablemente el de su patrón que vela por su seguridad, en su pupila se reflejan los

⁵⁰⁸ Daniel Cosío Villegas, “La crisis de México”, *Cuadernos de América*, XXXII, n.º 2 (1947): 29.

⁵⁰⁹ Renau, “Rango Universal de la pintura Mexicana”, 35.

⁵¹⁰ El 25 de junio de 1947 Renau entregó los carteles al Seguro Social: “A las seis y media ya estaba despierta, no he dormido más de dos horas y media. Renau ha entregado al Seguro Social los tres carteles”.

trabajadores. El segundo cartel está dirigido a los dueños de las industrias y se titula *Señor industrial: el Seguro Social reduce sus problemas al prevenir y atender los accidentes y enfermedades de trabajo que perturban el ritmo y el rendimiento de sus negocios* [Fig. 4.24]. En éste Renau presenta una imagen con fuerza psicológica: se observa al industrial con la imagen mental de un accidente de un trabajador representado por una mano atrapada entre engranes y ensangrentada. El tercer cartel se titula *No permitas que nadie juegue con tu destino: el Seguro Social asegura tu porvenir* [Fig. 4.25]; de los tres, éste es el menos potente en cuanto a las imágenes, pero presenta una propuesta innovadora en la composición al simular un tablero de ajedrez: mientras que en las casillas negras representó a la familia, las manos, la vejez y la salud, una mano atraviesa el tablero colocando a un peón en el centro del tablero. Después de que Renau entregó estos tres carteles, el Seguro Social le solicitó un plan de propaganda para la institución. El 9 de julio de 1947 Renau les presentó un informe y otra propuesta de cartel.⁵¹¹

También realizó carteles en apoyo a la Campaña de Recuperación Económica emprendida por el gobierno de Miguel Alemán en enero de 1947.⁵¹² Ante las circunstancias económicas que se dieron durante la segunda Guerra Mundial la Secretaría de Economía promovió el consumo y la producción de productos mexicanos. Renau colaboró con algunos carteles para esa campaña, el primero de ellos con el título *Mexicano: Ten fe en tu propia obra: adquiere artículos que México produce y ayudarás a crear la grandeza industrial de la patria* [Fig. 4.26]. Es éste un fotomontaje estructurado en forma de “U” que muestra la mano de un trabajador mexicano invirtiendo en la industria mexicana, representado esto con monedas mexicanas, engranes industriales y edificios industriales.⁵¹³ Otro cartel de esta campaña apela a la población mexicana con el título *Fe en México ¡Hombre de empresa, técnico, obrero y campesino! La patria necesita tu esfuerzo* [Fig. 4.27]. En este cartel Renau recurrió a la misma composición del cartel que realizó para el Partido Comunista Español (PCE) en 1936, *Obreros, Campesinos, Soldados, Intelectuales, reforzad las filas del Partido Comunista*; en diagonal aparecen los rostros de los personajes mencionados, sólo que en el cartel mexicano los rostros están dibujados con los ángulos más marcados, con un tipo mucho

⁵¹¹ Diarios de Manuela Ballester, 9 de julio de 1947: “Renau se ha ido a Cuernavaca esta tarde. En la mañana ha presentado al Seguro Social el cartel y el informe sobre la publicidad”.

⁵¹² “Llamado a la Nación del presidente Miguel Alemán Valdés”, 19 de enero de 1947, en *Memoria Política de México*. <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1947LNPA.html>

⁵¹³ La imagen de este cartel sólo se conserva en negativo, se ubica en el AJR/IVAM, sig. 79/4.7.

más mexicano y sin mirada; además, están iluminados con los colores de la bandera mexicana, mientras que en el cartel español ondea la bandera de la URSS.

Otra colaboración importante con el PRI fue para la campaña electoral de Adolfo Ruiz Cortines, para la cual produjo dos carteles cuyo objetivo era motivar el voto por el candidato del PRI: *Vota por la revolución el tres de julio* y *La juventud con la revolución vote así PRI el tres de julio* [Fig. 4.28-29]. En los dos carteles Renau volvió a recurrir al Monumento a la Revolución como emblema de la identidad mexicana, pero además recurrió a la imagen de Venustiano Carranza, Miguel Hidalgo y Benito Juárez. Durante la campaña de Ruiz Cortines produjo otro cartel: *Ruiz Cortines, Unión de Organizaciones Revolucionarias Populares de Sinaloa* (1951). En primer plano se observa el rostro del candidato, en tono rojizo, mirando hacia el territorio sinaloense de donde emerge una bandera de México [Fig. 4.30]. La pregunta que surge es qué llevó a Renau a apoyar la campaña presidencial del PRI y el triunfo de Ruiz Cortines, si en la misma contienda electoral participó el líder sindical Vicente Lombardo Toledano⁵¹⁴ representando al partido que él mismo fundó en 1948 para recuperar el sentido de una fuerza política emanada de la revolución: el Partido Popular.⁵¹⁵

Partido de masas para defender la independencia nacional, elevar la vida del pueblo y promover e impulsar la verdadera industrialización del país [...] Un partido democrático, nacional, revolucionario, antiimperialista, integrado por

⁵¹⁴ Vicente Lombardo Toledano es uno de los llamados “Siete Sabios” de la generación de 1915. Fue considerado uno de los padres de la Revolución mexicana porque durante las siguientes dos décadas luego de terminada la contienda armada se dedicó a propagar y defender la ideología revolucionaria en los ámbitos magisteriales y obreros. En la década de 1930 fue director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad y se posicionó como uno de los más grandes líderes del movimiento sindical obrero en México, primero con la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM) en 1933. Después fue el secretario general de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), fundada en 1936 y de la Confederación de Trabajadores de América Latina (CTAL), fundada en 1938. Véase Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana* (México: Tusquets, 1999). Rosa María Otero y Gama de Lombardo, “Efemérides 1894-1947”, en *Vicente Lombardo Toledano, Escritos Autobiográficos* (México: Centro de Estudios Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004), 50-110.

⁵¹⁵ El 6 de julio de 1952 se llevaron a cabo las elecciones presidenciales. En la contienda participaron Adolfo Ruiz Cortines, candidato del PRI, Miguel Henríquez Guzmán, de la Federación de Partidos del Pueblo Mexicano (FPPM), Vicente Lombardo Toledano, candidato del Partido Popular (PP) y Efraín González Luna, del Partido Acción Nacional (PAN). “Lombardo Toledano era también candidato del Partido Comunista y del Partido Obrero Campesino Mexicano, ambos sin registro oficial”. Elisa Servín, “Las elecciones presidenciales de 1952, un intento de cambio democrático”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 23, documento 285 (2002). <http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc23/285.html>

obreros, campesinos, intelectuales progresistas y otros núcleos de la pequeña burguesía de la ciudad y el campo.⁵¹⁶

La campaña de Lombardo Toledano fue apoyada por el Partido Comunista Mexicano (PCM) y por el Partido Obrero Campesino Mexicano. La participación de Renau en la campaña de Ruiz Cortines puede tener tres lecturas: la primera puede ser entendida como una desavenencia entre Renau con la izquierda mexicana, una señal de diferencias con Vicente Lombardo Toledano, con quien colaboró durante años en sus publicaciones; la segunda lectura tiene que ver con la falta de interés de Renau en los problemas políticos mexicanos; más allá de una relación ideológica, Renau llevaba una relación laboral con el partido del Estado, pues llevaba años produciendo la publicidad del PRI. En la década de 1950 Renau estaba ocupado en el movimiento internacional por la paz, abanderando las protestas contra el franquismo y contra la intención de la instalación de bases militares norteamericanas en España, así que la política interna de México seguramente no estaba dentro de sus preocupaciones. La última lectura tiene que ver con que Renau sintiera un genuino apoyo a la candidatura de Ruiz Cortines por la línea que adoptó en su proyecto de gobierno al proponer una renovación de los principios políticos, sociales y educativos de la Revolución mexicana y una vuelta a los principios agrarios que había implementado el presidente Cárdenas. Ruiz Cortines tenía interés en reavivar la Revolución de 1910, para esto tenía que implementar una depuración de los agentes en el poder y contaba, además, con el apoyo de la organización más importante de trabajadores de México, la Confederación de Trabajadores de México (CTM), apoyo que no pudo conseguir Lombardo Toledano para su campaña.⁵¹⁷

Ya como presidente, Ruiz Cortines le comisionó a Renau la publicidad de los II Juegos Juveniles Nacionales organizados por la Confederación Deportiva Mexicana celebrados del 20 de noviembre al 2 de diciembre de 1952 [Fig. 4.31]. En esta ocasión presentó un cartel en tonos azules y rojos en el que se marcan en gran contraste las luces y las sombras, en el centro representó a un atleta pintado con aerógrafo. Ese mismo año Ruiz Cortines también le comisionó al valenciano la campaña para los II Juegos

⁵¹⁶ Vicente Lombardo Toledano, “La perspectiva de México. Una democracia del pueblo”, *apud* Krauze, *La presidencia imperial*, 173.

⁵¹⁷ Krauze, *La presidencia imperial*, 136-137.

Deportivos Panamericanos, en los que participarían alrededor de 25 países del continente americano.

También en esos años Renau produjo dos portadas para *La República*, el órgano oficial del PRI. La primera colaboración corresponde al número del 1º de julio de 1953 [Fig. 4.32]; en ésta Renau diseñó la portada y la contraportada, de modo que si se desprenden resulta un cartel dedicada al político liberal mexicano Melchor Ocampo, el filósofo de la Constitución de 1857. En el extremo izquierdo del pequeño cartel, Renau produjo un grabado del rostro de Ocampo, y en el centro, sobre una mancha roja, reprodujo la leyenda “Es preferible aceptar los combates de la libertad y no el silencio de la esclavitud”, dos jóvenes son los herederos de los beneficios de la libertad. Casi un año después volvió a colaborar en *La República* con la portada del número del 1º de junio de 1954 [Fig. 4.33], la cual continuó la consigna de años atrás, comandada por Miguel Alemán, de consumir productos mexicanos, muy al estilo de los fotomontajes *The American Way of Life (TAWL)* que estaba produciendo en ese momento, en ésta representó a un campesino sosteniendo en la mano productos mexicanos.

Renau no fue el único artista republicano en el exilio que se desarrolló en el cartelismo mexicano, también artistas como Germán Horacio, José Espert, Francisco Rivero Gil, Manuela Ballester, Ramón Tarragó, Julián Oliva, Giménez Botey y José Horna ganaron premios en este rubro.⁵¹⁸ Renau también convivió con cartelistas mexicanos como Santos Balmori o Francisco Eppens.

Renau y la participación en las revistas obreras mexicanas. *LUX: La revista de los trabajadores*

Las revistas *LUX* y *Futuro* promovieron las causas de la lucha obrera, expresaron su postura en contra del fascismo y, además, apoyaron desde los primeros días a la lucha republicana en la Guerra Civil española. Fueron el espacio donde se desarrolló una poética de la Guerra Civil española, compuesta de textos e imágenes. Funcionaron como vehículo y soporte material de ideas sobre el suceso bélico español.⁵¹⁹ En ellas colaboraron escritores y artistas del exilio que pudieron expresar lo que estaba sucediendo

⁵¹⁸ Cabañas, *Rodríguez Luna*, 131.

⁵¹⁹ Lucía di Salvo León y Patricio Herrera González, “¿Una poética del exilio? La revista y el exilio republicano español en Latinoamérica”, *Latinoamérica*, n.º 62 (2016): 13-34.

y había sucedido en el conflicto. Al analizar los colaboradores exiliados que participaron en la revista, podemos dibujar la red de intelectuales en torno a la revista y al contexto cultural de esos años. Las dos publicaciones permitieron visibilizar el conflicto en un contexto sumergido en tensiones políticas nacionales e internacionales, sin embargo, se posicionaron desde un principio en la defensa de la España Republicana. Por esta razón, es en estas dos revistas obreras mexicanas donde se rastrea la continuación de la producción de ilustraciones y fotomontajes políticos de Renau en el exilio, luego de participar en las publicaciones españolas anarquistas *Orto y Estudios*.

El primer órgano de difusión del SME se llamó *Rojo y Negro*; éste apareció el 14 de diciembre de 1915 y sólo se editaron cuatro números. José Rosales Vega, director del periódico, menciona: “*Rojo y Negro* se señaló como periódico de vanguardia; órgano de una agrupación socialista. El sindicato integró el primer Partido Socialista Obrero”.⁵²⁰ En marzo de 1926 se editó *Electro-uniión*, publicación que apareció hasta mayo de 1926.

La existencia de la revista *LUX: la revista de los trabajadores* inició el 15 de enero de 1928 por iniciativa de Gabriel Álvarez Monterrubio, secretario de Educación y Propaganda del SME, y la redacción de la misma estuvo a cargo de Pedro Ruiz. La revista se creó con el fin de informar sobre lo que ocurría en los sitios de trabajo y fomentar la unión entre los sindicalizados.⁵²¹ Las portadas de los primeros números de *LUX* fueron diseñadas por algunos miembros agremiados que tenían cierta noción de dibujo o diseño, entre los primeros colaboradores están Luis David, José Amaro, Eugenio Romero y Vicente Rivera Melo.⁵²²

En 1936 la revista le dio prioridad al discurso visual en el interior con fotografía, fotomontaje y gráfica. Los principales ilustradores de portadas, entre 1936 y 1937, fueron Santos Balmori, miembro de la LEAR, y Francisco Eppens, quien se integró a la revista en 1937. En el ámbito nacional, durante el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas, se publicaron en la revista múltiples artículos a favor del gobierno —era la primera vez en la historia del SME que se sumaba a un proyecto político del Estado—. ⁵²³ Además, promovieron y difundieron las acciones del Comité Central del Sindicato como parte de un Frente Popular, configurado por el Partido Comunista Mexicano (PCM) y la CTM.

⁵²⁰ José Rosales de la Vega, “Rojo y Negro”, *LUX*, (diciembre 1939): 55.

⁵²¹ Francisco Celis Vertiz, “La expresión periodística del Sindicato Mexicano de Electricista”, *LUX* (diciembre 1939): 53.

⁵²² Humberto González, “1928-2008: 80 aniversario de *LUX*”, *LUX* (enero-febrero 2008): 102.

⁵²³ Enrique de la Garza Toledo, *Historia de la industria eléctrica en México*, I (México: UAM, 1994), 93.

Cárdenas sumó a los obreros como base del proyecto social de nación, por lo que en la parte gráfica la figura central fue el obrero y las masas.⁵²⁴ En el ámbito internacional, la revista siempre expresó públicamente su apoyo a la República española durante el conflicto bélico, se opuso al ascenso del nazismo alemán y estuvo atento a los pasos del Estado soviético. Para el número de enero de 1936, la portada fue realizada por Santos Balmori; en ésta aparece el secretario general del SME, Francisco Breña, frente a un mitin en apoyo al presidente Lázaro Cárdenas.⁵²⁵ Asimismo, se publicó un fotomontaje referente al fascismo, titulado *El sombrío panorama mundial a fines de 1935*.

El año de 1936 fue un año agitado para el SME porque el organismo llevó a cabo una de las huelgas más importantes de los trabajadores electricistas. La huelga tuvo como objetivo renovar su contrato colectivo, así como mejorar las condiciones laborales en temas de seguridad social y jornadas de trabajo. *LUX* suspendió su publicación después del número de marzo. La revista reapareció en septiembre con un número monográfico celebrando la victoria de la huelga; para esta ocasión se publicaron artículos y fotografías que cubrieron paso a paso los acontecimientos de la huelga. Para la portada, Santos Balmori presentó un grabado con fondo rojo en el que apareció un obrero revelándose contra la explotación capitalista, personificada por un hombre de frac. El obrero aguerrido muestra en la palma de la mano ¡Alto!, en la parte superior de la imagen se lee “Aún existe en México el derecho de huelga”. El comité central del sindicato que obtuvo el triunfo de la huelga estuvo integrado por Francisco Breña, secretario general, David Roldán, secretario del Trabajo, Manuel Paulín, secretario de Educación y Propaganda, y Mario Pavón, asesor. El secretario de Educación y Propaganda publicó un editorial en el número de septiembre de 1936, en el que menciona:

Las noticias que dicho movimiento dio a la prensa de la capital son necesariamente fragmentarias y, a veces, hasta tendenciosas, *LUX* considera haber cumplido con su deber como revista de trabajadores al dedicar su presente número para dar información, con una extensión y fidelidad mayor, de un movimiento huelguista que interesó

⁵²⁴ John Lear, “Representing Workers, the Workers Represented: Artist, Unions and Print Production in the Mexican Revolution”, *Third Text* 28, n.º 3 (2014), 244.

⁵²⁵ Lear señala el parecido de la ilustración de Santos Balmori con la fotografía de Lenin.

profundamente no sólo a nuestros agremiados, sino a todos los trabajadores organizados de la República.⁵²⁶

El número dedicado a la huelga publicó un fotoreportaje de Enrique Díaz sobre los mítines y actos públicos de la huelga. El número cerró, en la contraportada, con una pintura titulada *Mujeres*, acompañada con la leyenda “Nuestro camarada Santos Balmori rinde con este vigoroso dibujo un homenaje a las heroicas mujeres del Frente Popular Español que actualmente luchan en contra de los rebeldes fachistas de su país, quienes pretenden ahogar en sangre las libertades del proletariado español”.⁵²⁷ Esta contraportada fue la primera de muchas dedicadas a la Guerra Civil española [Fig. 4.33]. A partir de ese momento, el apoyo a la Segunda República, en la recién iniciada guerra, fue un tema presente en la publicación electricista. Comenzaron a publicarse y a difundirse fotografías y gráficas respecto al acontecimiento bélico.

El apoyo del SME al Frente Popular Republicano fue activo; mes tras mes en la revista *LUX* se presentaron las acciones de ayuda por parte de los obreros electricistas, también se publicaron diversos fotomontajes. Las contraportadas de las revistas, en los últimos meses de 1936, estuvieron dedicadas a la Guerra Civil española. Éste fue el caso de la contraportada del número de noviembre, en la que se publicó un fotomontaje con diferentes imágenes de la guerra, un grupo de milicianas, la Pasionaria y campos de guerra con milicianos muertos con el siguiente pie de página: “La actual contienda en España donde el pueblo todo —hombres, mujeres, niños— lucha heroicamente contra el fascismo destructor de los derechos y reivindicaciones del proletariado”.

En el número de marzo de 1937 *LUX* anunció la entrada de Francisco Breña Álvarez como director de la revista. En las páginas centrales apareció la crónica del evento que organizó el Frente Popular Mexicano, la LEAR, el PCM y el SME para celebrar el aniversario del triunfo electoral del Frente Popular Español, el 16 de febrero, en el Palacio de Bellas Artes. La participación de Francisco Breña fue contundente, exhortó a las diferentes agrupaciones a ofrecer ayuda económica para el Frente Popular Español: “Nuestros hermanos españoles necesitan víveres, armas, dinero y amparo para sus viudas y huérfanas. Demos esa ayuda en cuanto nos lo permitan las circunstancias. Cualquier

⁵²⁶ Manuel Paulín Ortiz, “La huelga del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *LUX*, (septiembre 1936): 5.

⁵²⁷ Santos Balmori *Mujeres*, Contraportada *LUX* (septiembre 1936).

cosa que hagamos valdrá más que el mejor de los discursos que aquí podamos pronunciar”.⁵²⁸ La revista volvió a cerrar con un dibujo de Santos Balmori referente a la Guerra Civil española, titulado *¿Dejaréis que asesinen a la España Nueva?*; la imagen muestra a una bestia fascista asesinando a un miliciano del Frente Popular.

En el número de abril se incorporó a la revista, como parte del equipo gráfico, Francisco Eppens. La portada estuvo a cargo de Santos Balmori, quien representó a un líder obrero enmascarado engañando a las masas. La representación del líder manipulando a las masas puede ser una crítica a Vicente Lombardo Toledano o a Luis Napoleón Morones, ya que el sindicato, en ese momento, había roto relaciones con los líderes sindicales por no haber apoyado la huelga de 1936, y en julio de 1937 se separaron oficialmente de la CTM. En las páginas centrales de este número se publicó un fotomontaje titulado *La obra del fascismo en España*, compuesto por imágenes perturbadoras de la destrucción y la muerte provocadas por los bombardeos que se llevaron a cabo en Madrid el 16 de diciembre de 1936. El número cerró con una ilustración de un obrero español con las siglas del Frente Popular, acompañado de la leyenda “¡No pasarán!”.

A partir del número de junio de 1937, y hasta los últimos números de diciembre, se publicó una serie de carteles de la Guerra Civil española de Espert, también artículos, gráfica y fotografías de *New Masses* y *Current History* sobre la contienda española. En 1938 la parte gráfica estuvo a cargo de Francisco Eppens y Antonio Arias Bernal, quienes representaron muchas veces en las portadas, mediante dibujos y grabados, a los obreros mexicanos combativos y a los milicianos españoles en guerra, asimismo, continuó la publicación de fotografías y fotomontajes sobre la Guerra Civil española y el gobierno soviético. Por ejemplo, en la portada de abril, realizada por Arias Bernal, se representó a un miliciano muerto, atravesado por una bayoneta en un campo de batalla.

En febrero de 1938, a través de la revista *LUX*, el secretario general, Manuel Paulín, junto con el secretario de Educación y Propaganda, Francisco Breña, firmó un boletín con el título *Los frutos del fascismo*. En este texto, los miembros del Comité Central del SME expresaron su postura en contra de la matanza de niños perpetrada por aviones fascistas el 30 de enero en Barcelona.⁵²⁹ En junio de ese año la revista publicó una carta dirigida al SME firmada por Jorge Carreras, quien comentó: “Todos los

⁵²⁸ “El aniversario del triunfo electoral del Frente Popular Español”, *LUX* (marzo 1937): 29 y 32.

⁵²⁹ “Los frutos del fascismo”, *LUX* (febrero 1938) contraportada.

españoles antifascistas sabemos la continua ayuda moral y material que vosotros, obreros mexicanos, nos prodigáis en honor a la libertad y al derecho de los débiles”.⁵³⁰ En el número de julio, en las páginas centrales se volvieron a publicar aterradoras fotografías de los bombardeos a Barcelona, con el encabezado “La barbarie fascista”.⁵³¹

En los últimos meses de 1938 entró un nuevo Comité Central del SME, por esta razón la revista quedó a cargo del secretario de Educación y Propaganda, Ramón G. Colin.⁵³² En el editorial del mes de enero, Colin se pronunció a favor de la lucha obrera internacional, en este sentido indicó:

En un anhelo decidido para hacer prevalecer las condiciones favorables a los trabajadores dentro del sistema democrático, en un gesto de fraternal comprensión para aquellos trabajadores hermanos nuestros de España y de China, que con la mano defienden los principios que a nosotros también nos han favorecido, debemos ser pródigos en nuestra ayuda.⁵³³

Las portadas de 1939 fueron producidas por Francisco Eppens con dibujos a color, en muchas de ellas representó a los obreros electricistas combativos, con un estilo mexicanista. La portada de marzo fue la única que no produjo Eppens; en esa ocasión se presentó un fotomontaje en blanco y negro, sin firma, compuesto por diversas fotografías sobre mujeres y niños desamparados [Fig. 4.36].⁵³⁴ El fotomontaje está vinculado con el editorial dedicado al conflicto español y la inevitable derrota del Frente Popular:

Con rapidez desconcertante van desarrollándose los acontecimientos relacionados con la guerra de España [...] Cualquier resolución que tenga el caso de España, es indudable que nada ni nadie podrá impedir que el mundo entero se vea afectado por la influencia decisiva de sus resultados. Mayormente en este terreno ideológico.⁵³⁵

⁵³⁰ “Carta de Jorge Carreras al SME”, *LUX* (junio 1938): 38.

⁵³¹ “La barbarie fascista”, *LUX* (julio 1938).

⁵³² En el informe que entrega Colin al sindicato menciona que la revista *LUX* tiene un tiraje de 3600 ejemplares con un promedio de 42 páginas. *LUX* (enero 1939): 20.

⁵³³ Ramón Colin, “Editorial”, *LUX* (1939): 6.

⁵³⁴ Seguramente Ramón Colin tomó el fotomontaje de alguna revista española para reproducirlo en la portada de *LUX*.

⁵³⁵ Colin, “Editorial”, 7.

A partir del número de junio, y hasta noviembre de 1939, el español Ricardo Castellote colaboró en la revista con una serie de artículos que llevaba por título “Experiencias de la guerra de España”.⁵³⁶ El editorial del mes de septiembre, con el título “Estalló la guerra”, anunció el principio de la segunda Guerra Mundial. Para ese momento, Josep Renau ya estaba colaborando en la producción del mural colectivo *Retrato de la burguesía*, en el cubo de las escaleras del nuevo edificio del sindicato, en la colonia Tabacalera.⁵³⁷ En el número de noviembre José Revueltas dio cuenta de la producción del mural en el artículo “Pintura que funciona”. El escritor anunció la participación de siete pintores mexicanos y españoles: Siqueiros, Pujol, Arenal, Berdecio, Prieto, Luna y Renau: “son los nombres de estos militantes de la pintura que realizarán la decoración más revolucionaria y novedosa en las paredes del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”.⁵³⁸ Destacó las novedades técnicas que el colectivo implementaría en el mural, “utilizando los recursos más insólitos: estenciles, fotografía de insospechados efectos de luz”. Revueltas identificó a Renau como “el primer cartelista del mundo”.

En el mes de diciembre se editó un número monográfico sobre el 25 aniversario del SME; en éste se publicaron artículos sobre la formación del sindicato, fundado el 14 de diciembre de 1914, y sobre la huelga de 1936. También se publicó otro artículo sobre el mural en el que aparecieron las primeras fotografías de la obra, en una de ellas podemos ver a Renau en un andamio pintando parte del techo con aerógrafo [Fig. 4.37].⁵³⁹ Juan R. Mar describió a los miembros de la sección española Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Josep Renau; de este último mencionó:

Formándose en el mundo, con toda la vibración expresiva del mundo, siendo un ejemplo en la España republicana de artista capaz de sentir y servir la acción política revolucionaria en sus más graves variantes. Lo más de su tiempo y de su esfuerzo se lo llevaron las realizaciones publicitarias políticas

⁵³⁶ Ricardo Castellote fue nombrado en 1934 comisario y subsecretario de la Junta de Defensa en Guipúzcoa. Fue director del periódico *Órgano Central del Partido Comunista Vasco*, después fue enviado a París, ahí fue redactor de *La voz de Madrid*.

⁵³⁷ La revista anunció en 1938 el inicio de la construcción de la nueva sede sindical. Durante ese año y hasta 1941, cuando fue inaugurado, la revista *LUX* fue informando a los trabajadores el desarrollo de la construcción del nuevo edificio sindical.

⁵³⁸ José Revueltas, “Pintura que funciona”, *LUX* (noviembre 1939): 35.

⁵³⁹ El artículo originalmente salió publicado un mes antes, en el mes de noviembre en la revista *Si*.

y comerciales, en la que puso siempre una gran originalidad y una técnica refinada.⁵⁴⁰

Después del incidente del asalto a la casa de León Trotsky, perpetrado por algunos artistas mexicanos, entre ellos, *el Coronelazo*, el SME le solicitó a Renau finalizar el mural. Cuando terminó el mural en julio de 1940, Renau propuso a los miembros del comité electricista la creación de otro mural: *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*. Fue en este momento cuando el artista español colaboró en las portadas de la revista *LUX*.

Renau colaboró con el diseño de portadas sólo en cuatro números de la revista: diciembre de 1940, enero, febrero y marzo de 1941. En todos los números utilizó el fotomontaje como procedimiento formal. Era la primera ocasión que la portada de *LUX* estaba configurada por fotomontajes a color,⁵⁴¹ aunque desde 1936 se habían publicado diferentes fotomontajes en el interior de la revista sobre temas soviéticos y de la Guerra Civil española. Los símbolos que utilizó estaban relacionados principalmente con la industria eléctrica. Como veremos, sólo en la última portada, la de marzo, desarrolló un tema de crítica social y recurrió a imágenes antagónicas para señalar un juicio sobre la desigualdad de las clases sociales en México. Si bien no exaltó la figura del obrero en la publicación, sí tocó el tema de la unión obrera con la industria eléctrica y tocó un tema sensible para la sociedad mexicana, la desigualdad social.

En la primera portada que realizó Renau en diciembre de 1940, desarrolló el tema de la industria eléctrica y la unión obrera.⁵⁴² En primer plano aparecieron dos manos rojas entrelazadas en un gesto de fraternidad; en el fondo se observan unas chimeneas de la hidroeléctrica de Nonoalco semicubiertas por nubes. En el fotomontaje identificamos las prácticas habituales que utilizaba Renau: elección del tema, manipulación del archivo visual, reciclaje de imágenes y utilización de la pistola de aire. La imagen de la hidroeléctrica que apareció en la portada pertenece a la serie de fotografías que Renau

⁵⁴⁰ Mar, "La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato de Electricistas", 57-58.

⁵⁴¹ En el número de marzo de 1940, el ilustrador Benítez Álvarez realizó un fotomontaje que podríamos describir como tímido. Es una ilustración monocromática en azul. Dibujó una torre de electricidad, en la composición integró unos fragmentos de fotografías de generadores. El primer fotomontaje claro que presentó la revista en la portada fue el del número de marzo de 1939.

⁵⁴² Para revisar las referencias de todas las portadas de Renau en la revista *LUX* ver Anexo I: Portadas de Josep Renau para las revistas obreras mexicanas.

había tomado como parte de la recopilación iconográfica para el boceto-montaje del mural del SME. La figura de las manos sobreimpresas forma parte del banco o archivo visual sobre un estudio de manos en diferentes posiciones que él mismo tomó. La composición de la portada y los elementos figurativos están basados en diseño que realizó Renau para el libro *El sindicalismo. Historia, filosofía y economía* de Marín Civera en 1931, en *Valencia* [Fig. 4.38]. Además, la postura de las manos y cómo están incluidas en la imagen de la portada de *LUX* es muy similar al fotomontaje *México y España* de Agustín Jiménez [Fig. 4.39], publicado en *Revista de Revistas* el 23 de julio de 1933, donde se representa la fraternidad de las dos naciones con el *close-up* de un estrecho saludo de manos entre un cúmulo de nubes. En este número de *LUX* el Comité Central le da la bienvenida al recién electo presidente Manuel Ávila Camacho, sumándose al proyecto nacional del nuevo mandatario con la confianza de que continuará el apoyo a la clase obrera que expresó Cárdenas en su sexenio.

En la portada de enero de 1941, en la parte inferior, vemos el diseño del nuevo edificio del sindicato. Del centro de éste, sobre las siglas del sindicato iluminadas por focos rojos, emerge un puño atravesado por rayos eléctricos, símbolo del triunfo obrero. El diseño del edificio, que utilizó Renau para la portada, apareció en varios números de la revista ilustrando diversos artículos sobre el proceso de construcción. El nuevo edificio funcionalista, construido por el arquitecto Enrique Yáñez, fue inaugurado en julio de ese mismo año por el presidente Ávila Camacho. La imagen del puño es una cita a un fotomontaje de John Heartfield que apareció en abril de 1937 en la revista *Volks Illustrierte* bajo el título de “La voz de la libertad en la noche alemana en la onda 29,8. Dedicado a la emisora clandestina que noche tras noche emite a pesar de la Gestapo la lucha por la paz, la libertad y la democracia”.⁵⁴³

En la siguiente portada, correspondiente a febrero, Renau utiliza la imagen de una bobina con emisión de rayos eléctricos, la cual simula un globo terráqueo cuya cara frontal muestra a México. La imagen de esta bobina formaba parte del fotomontaje-boceto propuesto para el mural de *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*.

La última colaboración para la revista fue la portada de marzo de 1941. En esta ocasión, Renau produjo un fotomontaje muy crítico. En una composición de corte

⁵⁴³ Heartfield, *Guerra en la paz*, 105.

constructivista que juega con la geometría del triangular, en la parte inferior izquierda de la portada, bajo la luz de un reflector cinematográfico, aparece una mujer indígena con sus hijos y más arriba unas manos llenas de dinero. La composición señala el contraste entre la pobreza de la mujer y la riqueza de algunas clases privilegiadas. Propone una imagen dialéctica, en donde advierte las contradicciones de las clases sociales. En el índice de la revista aparece la reproducción de la portada con la leyenda “Hay que iluminar la verdadera situación de las masas mexicanas”. Este comentario es profundamente crítico hacia la sociedad mexicana. En pocas ocasiones Renau expresó un juicio directo hacia los problemas sociales del país. Uno de los aspectos que llamó la atención de Josep Renau y su esposa, la artista Manuela Ballester, cuando llegaron a la Ciudad de México, fue la pobreza extrema que se veía en las calles. En la primera entrega de la revista del exilio *Romance* se publicó una reseña sobre el mercado de la Merced. El artículo, de autor anónimo, está acompañado de una serie de fotografías tomadas por los hermanos Mayo y por Renau. En él se menciona que “El mercado de La Merced es una especie de olla revuelta donde al sol del otoño hierven los indios que bajan de los montes a vender, por dos centavos, miserables productos de la tierra”.⁵⁴⁴ El texto es despectivo y mordaz en la descripción de la pobreza que se ve en el mercado. Es probable que Renau sea el autor de la nota. Las fotos del valenciano que ilustran el artículo ponen especial atención a los indígenas vendiendo sus productos. Regresando a la portada de *LUX*, la fotografía de la indígena con el niño en brazos parece pertenecer a la serie de la Merced.

Los elementos iconográficos del niño y la madre como víctimas del sistema o las manos tomando dinero como símbolo de la avaricia por parte de los que más tienen, remiten a la iconografía de los primeros fotomontajes en las revistas *Orto* o *Estudios*. Por ejemplo, las manos que aparecen en la portada de *LUX* también aparecen en un fotomontaje de la serie *Los diez mandamientos*, “No robarás”,⁵⁴⁵ donde Renau hace una fuerte crítica al sistema capitalista.

La participación tan breve de Renau en *LUX* se puede explicar por los cambios que se dieron en el Comité Central a partir de diciembre de 1940. En ese número, se despidió de su cargo el secretario del Exterior, Luis Espinoza Casanova —quien junto con el secretario general, David Roldán, había impulsado la creación del mural *Retrato*

⁵⁴⁴ Un Versailles de *Quatre sous*, “El mercado de La Merced”, *Romance*, n.º 1(1940): 23.

⁵⁴⁵ Véase imagen en Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, 19.

de la burguesía—. El nuevo Comité Central del organismo inició la transformación de una tendencia ideológica radical de izquierda, que había caracterizado al sindicato, por una tendencia de centro-derecha, siguiendo el llamado del presidente Ávila Camacho de buscar la “unidad nacional”.⁵⁴⁶ Esto puede explicar por qué fue tan breve la colaboración de Renau en la revista y por qué no fue posible llevar a cabo su proyecto de mural para el *hall* del edificio sindical. Finalmente, Renau había participado en *LUX* por la relación que se dio con los miembros del comité que habían apoyado la producción del mural, ligados a la lucha obrera nacional e internacional.

La colaboración en la revista *Futuro*

La revista *Futuro* fue fundada por Vicente Lombardo Toledano en 1933. Desde el inicio de su carrera política, Toledano incursionó en el periodismo político y cultural. En 1919 colaboró como editorialista en el *Heraldo de México* y en la revista de letras y arte *México Moderno*.⁵⁴⁷ En 1922 fundó el Grupo Solidario del Movimiento Obrero, uno de los primeros organismos en donde artistas e intelectuales se involucraron en los problemas obreros y campesinos del país. Al grupo se adscribieron políticos, artistas e intelectuales: José Clemente Orozco, Alfonso Caso, Xavier Guerrero, Diego Rivera, Guillermo Toussaint, Adolfo Best, Carlos Pellicer y Manuel Gómez Morín, entre otros. En ese mismo año, Toledano editó la *Revista de la Escuela Nacional Preparatoria*. La siguiente publicación que editó fue la revista *Derecho Obrero*, que tuvo como objetivo asesorar jurídicamente a los trabajadores de la Confederación Regional Obrero Mexicana (CROM). En diciembre de 1933, siendo dirigente de la nueva gran central sindical, la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM), director de la Escuela Nacional Preparatoria y fundador de la Preparatoria Gabino Barreda, creó la revista *Futuro*. En este momento Toledano era un confeso “marxista no comunista”,⁵⁴⁸ de hecho fue el primer egresado de la Universidad Nacional que se declaró marxista.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, 58.

⁵⁴⁷ *El Heraldo de México* fue fundado el 1° de abril de 1919 por Salvador Alvarado. Otros editorialistas fueron Martín Luis Guzmán, Enrique González Martínez y Manuel Gómez Morín. Rosa María, “Efemérides”, 52.

⁵⁴⁸ Krauze, *Caudillos culturales*, 351.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, 358.

El maestro y líder sindical tenía presente el valor de los obreros en el proyecto del régimen revolucionario y la importancia de la educación marxista.

Frente a la prensa aliada y alineada con el gobierno del Maximato, *Futuro* surgió como una publicación antagónica, por lo tanto, enfocó su discurso a la clase trabajadora de México con el propósito de dar a conocer los problemas de la sociedad moderna mexicana y difundir algunos acontecimientos internacionales, bajo la visión ideológica marxista en versión estalinista. También funcionó como medio de difusión de las acciones de la CTM y de la Confederación de Trabajadores de América Latina (CTAL) en el país. En el sexenio de Lázaro Cárdenas, *Futuro* apoyó las políticas socialistas del mandatario. En el plano internacional, apoyó al gobierno de la Segunda República española antes, durante y después de la guerra civil, criticó a los gobiernos fascistas de Italia y de Alemania. Durante el gobierno de Ávila Camacho, *Futuro* difundió las políticas gubernamentales en temas de educación, agrarismo y política internacional. Ante la segunda Guerra Mundial, la revista siguió paso a paso los acontecimientos militares y diplomáticos, mostrando su total apoyo a las fuerzas aliadas y su postura en contra de las potencias del Eje.

La historia de la revista *Futuro* está dividida en cuatro épocas:⁵⁵⁰ la primera abarca de diciembre de 1933 a mayo de 1934; la segunda, de septiembre de 1934 a diciembre de 1935; la tercera, de febrero de 1936 a abril de 1944 y la cuarta, de febrero de 1945 a octubre de 1946. En la primera época sólo se editaron 10 números. En 1933 Lombardo Toledano, por mediación de Leopoldo Méndez, contactó a su viejo amigo Emilio Amero para la dirección gráfica de la nueva publicación.⁵⁵¹ Toledano estaba interesado en que el fotógrafo colaborara en la revista. Para este momento Amero había colaborado en *Life Magazine* y *The New Yorker*.⁵⁵² Amero, finalmente, se convirtió en el primer director

⁵⁵⁰ Getsemaní Barajas hace una investigación exhaustiva sobre las épocas de *Futuro* y los fotomontajes políticos que se publicaron en ella. Cf. Barajas, “El fotomontaje de propaganda política...”.

⁵⁵¹ Lombardo Toledano fue un gran admirador del trabajo de Emilio Amero. De los pocos artículos sobre arte y estética que escribió para la revista *Futuro*, encontramos un artículo sobre Emilio Amero en el que Lombardo Toledano menciona: “Emilio Amero es de los pocos artistas a quienes la naturaleza reveló la esencia del volumen, de la luz y de la forma: modalidades que adopta el universo, siempre nuevo y proteico”. Vicente Lombardo Toledano, *Futuro* (enero 1934): 29.

⁵⁵² Emilio Amero fue invitado por José Vasconcelos en 1921 para realizar un mural en la biblioteca principal de la Secretaría de Educación Pública, finalmente no pintó el mural porque tuvo algunas diferencias con Vasconcelos por su amistad con Vicente Lombardo Toledano, sólo asistió a Orozco en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. En 1925 decidió migrar a Nueva York, después de un periodo de experimentación fotográfica y cinematográfica influenciado por la obra de Man Ray y Moholy-Nagy, regresó a México en 1930. Algunas de sus fotografías fueron publicadas en la revista Véase Arie Zúñiga, *Emilio amero Modernista*, (México, Museo Nacional de Arte, 2008).

gráfico de *Futuro*,⁵⁵³ formó un equipo integrado por Agustín Jiménez, encargado de la parte fotográfica, y Guillermo Toussaint, a cargo de los dibujos. Lombardo Toledano contó con el apoyo económico del español Ángel Casán Carné, fundador del Movimiento Obrero Español en México. La revista se imprimió en la Imprenta Mundial, fundada por Rafael Quintero, un militante de la Casa del Obrero Mundial.⁵⁵⁴

En la primera época de la revista las portadas no fueron ilustradas. Las ilustraciones y las fotografías aparecieron acompañando a los textos. Se publicaron dibujos de George Grosz, pinturas de David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.⁵⁵⁵ Dentro de los articulistas figuraban Luis Cardoza y Aragón, Manuel Maple Arce, Gabriel García Maroto y José Mancisidor, entre otros. Los colaboradores trataron temas sobre el fascismo europeo y los gobiernos dictatoriales de América Latina. La portada del primer número tuvo un diseño de corte constructivista.⁵⁵⁶ Sobre un fondo rojo, un círculo negro en la parte inferior es acompañado de un triángulo que fragmenta de forma horizontal toda la página, simulando el efecto de un reflector iluminando el nombre del editor y el cabezal. Este diseño fue utilizado durante los siguientes 10 números, hasta mayo de 1934; lo único que se modificaba número tras número eran los colores del fondo.

En el primer número se publicaron fotografías de Manuel Álvarez Bravo de la serie de la Tolteca y un fotomontaje de Agustín Jiménez. El fotomontaje estaba compuesto por fragmentos de engranes y piezas de maquinaria, acompañado de un texto: “Las maquinarias deben ser los esclavos del hombre para evitar que los hombres sean explotados por algunos semejantes. El progreso técnico unido a un régimen social de justicia hará de las máquinas instrumentos cada vez más eficaces y más bellos”.⁵⁵⁷ En el editorial, Vicente Lombardo Toledano presentó la revista: “*Futuro* se propone servir, en la medida de las posibilidades con que cuenta una publicación de su género, a la sociedad del mañana, juzgando el pasado y el porvenir”.⁵⁵⁸ Además, Toledano prometió dar cuenta de los problemas de México a los pueblos de habla española y discutir los problemas de la sociedad moderna mexicana. Más adelante, se publicó el montaje fotográfico de Lola

⁵⁵³ Algunas fotografías de Amero aparecieron en la revista *Contemporáneos*. En los tres años que trabajó en México antes de retornar a los Estados Unidos mantuvo una relación muy estrecha con Agustín Jiménez.

⁵⁵⁴ Rodolfo Dorante, “Por qué ha luchado *Futuro*”, *Futuro* (diciembre 1943): 64.

⁵⁵⁵ Rodríguez, “Fotomontaje en México”, 7.

⁵⁵⁶ *Futuro*, 1º de diciembre 1933. Sale a la venta con el precio de 25 centavos en la ciudad y 35 centavos en la capital.

⁵⁵⁷ Jiménez, inscripción fotomontaje, *Futuro* (diciembre 1933): 4.

⁵⁵⁸ Vicente Lombardo Toledano, “Editorial” (diciembre 1933): 26.

Álvarez Bravo *Canana, maíz y hoz* (1927), ilustrando lo que se convertiría en una de las secciones de la revista, “Nuestra encuesta ¿Cuáles han sido los beneficios de la Revolución mexicana?”.

La revista tuvo como misión informar sobre la situación internacional en relación con el ascenso del fascismo en Europa y también se ocupó de la derrota de la República española en las elecciones de 1933. En el número 3 de *Futuro* se publicó un artículo sobre este tema bajo el título “La democracia en el régimen capitalista al desnudo”.⁵⁵⁹ El texto cerró con estas palabras de apoyo en nombre de la revista: “¿Qué le espera a la República española? *Futuro* cree que le aguarda lo que a todas las naciones del mundo: la sustitución del régimen burgués por el régimen socialista”.⁵⁶⁰

En la segunda época de la revista, Emilio Amero y Agustín Jiménez abandonaron la dirección gráfica, por lo que prácticamente desaparecieron las imágenes de la publicación. La revista se convirtió en un medio de apoyo incondicional a los problemas políticos que afrontó la Segunda República española durante la década de 1930, antes y durante la guerra civil. El número de febrero de 1935 estuvo dedicado a España, el volumen monográfico se tituló: “La revolución de octubre de 1934 en España, causas, desarrollo, fracaso, porvenir”;⁵⁶¹ estuvo integrado por artículos de Henri Barbusse, Ellen Wilkinson y Enrique Santiago, entre otros. En las páginas centrales se publicaron algunas fotografías en las que aparecen Francisco Largo Caballero, edificios dañados por los disparos de Barcelona y cuerpos mutilados.⁵⁶²

Unos meses después, en junio, *Futuro* dedicó otro número especial a la situación política de España: “La revolución en España, nuevos documentos y revelaciones”.⁵⁶³ Destaca el artículo del director de la revista *Leviathan*,⁵⁶⁴ Luis Araquistain, “La Revolución de Octubre en España”,⁵⁶⁵ en el que hace un estudio sobre las causas del surgimiento de la Revolución de Octubre. Además, se publicaron fotografías del

⁵⁵⁹ Anónimo, “La democracia en el régimen capitalista al desnudo”, *Futuro* (enero 1934): 27.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ *Futuro* (febrero 1935).

⁵⁶² *Futuro* (febrero 1935): 141-144.

⁵⁶³ *Futuro* (junio 1935).

⁵⁶⁴ En el Archivo Histórico de Lombardo Toledano se encuentra una carta de Luis Araquistain donde comenta que está preparando el artículo para la revista *Futuro*. Además, le sugiere a Lombardo Toledano hacer un intercambio de algunos números de *Futuro* por la revista *Leviathan* y le solicita que le envíe un artículo sobre la evolución de la CROM. Véase *Carta de Luis Araquistain a Lombardo Toledano*, Madrid 20 de marzo de 1935, Archivo Histórico Lombardo Toledano, Universidad Obrera.

⁵⁶⁵ Luis Araquistain, “La Revolución de Octubre en España”, *Futuro*, n.º 5 (1935): 389.

encarcelado Xavier Bueno, editor del periódico *Avance*, y de algunos obreros asesinados. Rafael Alberti y María Teresa de León proporcionaron a la redacción de la revista estas fotografías sobre los excesos de la represión del gobierno del Bienio Negro. La serie fotográfica terminó con las imágenes de Alberti y de León acompañadas de una nota manuscrita, firmada el 18 de junio de 1935: “Saludamos desde las páginas de la revista *Futuro* a la Confederación General de Obreros y Campesinos de México por la realización del Frente Único”.⁵⁶⁶

En el número de noviembre y diciembre de 1935, se anuncia que la revista bajará el precio a 10 centavos, para hacerla más accesible a los lectores. Poco a poco *Futuro* se convirtió en una revista masiva; para 1938 tenía un tiraje de 40 mil ejemplares. En la tercera época, la revista continuó tratando temas sobre el movimiento obrero y la Revolución mexicana. Publicó números monográficos referentes a la recién iniciada Guerra Civil española, incluso tuvo un corresponsal en España, el tabasqueño Andrés Iduarte. En algunos números también se publicaron artículos en contra de Trotsky y a favor de la Unión Soviética.

En esta etapa colaboraron miembros de la LEAR, como el fotomontador alemán Enrique Gutmann.⁵⁶⁷ En el número de mayo de 1936 se publicó su primer fotomontaje, dedicado al mitin organizado por Lombardo Toledano en la Plaza de la Constitución el 12 de abril de 1936 (véase la figura 43).⁵⁶⁸ En el fotomontaje las masas obreras exigen sus derechos por medio de una serie de consignas: “Contra los asesinos del pueblo”, “¡Viva la patria mexicana, libre de explotación!”, “Por una sociedad sin clases”.⁵⁶⁹ En el mismo número se publicó el artículo “La derrota del fascismo español en las elecciones del 16 de febrero”, escrito por Andrés Iduarte desde España, el texto describe cómo sucedieron las elecciones que le dieron el triunfo al Frente Popular.⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ *Futuro* (junio 1935). Lombardo Toledano continúa como director de la revista. El comité editorial está compuesto por Víctor Manuel Villaseñor, Francisco Zamora y Jesús Silva Herzog. Las portadas son diseñadas a una sola tinta en blanco y negro.

⁵⁶⁷ Rodríguez, “Fotomontaje en México”, 10.

⁵⁶⁸ *Futuro* (mayo 1936): 16-22.

⁵⁶⁹ Sobre los fotomontajes de Gutmann, Olivier Debrouse señala que el artista alemán los elaboró con una técnica distinta a la que utilizó Renau; utilizaba fotografías de Manuel Montes de Oca y Enrique Díaz, con ellas “crea una especie de andamio estructural al repetir incontables veces una misma imagen”, la imagen aparece tal cual sin que sea retocada, pero sí recortada de manera geométrica. Olivier Debrouse, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 342.

⁵⁷⁰ *Futuro* (mayo 1936): 23-26.

Cuando inició la Guerra Civil española, el apoyo al gobierno republicano se hizo evidente en la revista. En el mes de agosto de 1936 se publicó un discurso que dictó el embajador de la República española en México en el teatro principal, el 26 de julio, en apoyo a la República por la recién iniciada guerra.⁵⁷¹ Gutmann colaboró con un segundo fotomontaje, ahora acerca de la huelga del SME de 1936, acompañando al artículo “El por qué de la huelga”.⁵⁷²

En los siguientes números de la revista continuó la publicación de artículos y gráfica a favor del ejército republicano y en contra del bando sublevado. En agosto de 1936 la CTM organizó un evento en apoyo a la República española. En septiembre, *Futuro* difundió la intervención que ahí dictó Anselmo Carretero, militante del Partido Socialista Obrero Español, con el título “¡Arriba el Proletariado Español!”⁵⁷³ Carretero reconoció las luchas del movimiento obrero mexicano y agradeció el apoyo que había mostrado el sector obrero a la causa Republicana: “La mayoría de vosotros no conocéis España, ni la conoceréis nunca, y sin embargo, inmediata y espontáneamente habéis comprendido que los trabajadores españoles en este momento luchan por algo más que por sus propios intereses, que luchan por las causas del proletariado internacional”. En este número aparecieron ilustraciones de William Gropper y de *New Masses* sobre temas antifascistas.

En octubre de 1936 la revista editó un número monográfico dedicado al conflicto español, con el título “Homenaje a España”. En el editorial, Toledano declaró el completo apoyo de *Futuro* a la República española, además reconoció el apoyo internacional que otorgaron el presidente Lázaro Cárdenas y Narciso Bassols en la convención de Ginebra. Toledano agregó:

Y así hemos visto a los más destacados elementos de izquierda fundar comités de ayuda a España y de apoyo a su régimen y así *Futuro*, en este número, presenta en toda su amplitud y su hondura la tragedia de España, y se solidariza con sus elementos dirigentes, a quienes amenaza la fuerza de reacción de los traidores [...] Los de derecha olvidan que esa rebelión ha sido posible en España como fue posible en México la que se realizó contra Madero, porque se hallaba en pie el ejército organizado de la reacción.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ *Futuro* (agosto 1936): 10.

⁵⁷² *Futuro* (agosto 1936): 6-12.

⁵⁷³ *Futuro* (agosto 1936): 15-19.

⁵⁷⁴ *Futuro* (octubre 1936): 5.

En esta ocasión se dio a conocer una serie de testimonios de intelectuales de todo el mundo apoyando al gobierno de la República. El mensaje del grupo mexicano también hizo hincapié en el paralelismo que había entre el golpe de Estado que perpetró Victoriano Huerta contra el gobierno revolucionario maderista: “Ningún mexicano de inteligencia y de corazón dejará de percibir la semejanza entre nuestra situación de 1913 y la actual del pueblo español”. Más de 40 intelectuales, políticos y artistas firmaron la declaración de apoyo. Aparecen los nombres de Manuel Álvarez Bravo, Antonio Castro Leal, Roberto Montenegro, Jesús Silva Herzog, Juan de la Cabada, Fernando Gamboa, Silvestre Revueltas, Arqueles Vela, Paloma Valencia, Anamaría Reyna, Genaro Estrada, Carlos Mata, Julio Prieto, Santos Balmori, Gabriel Fernández Ledesma, Juan O’Gorman y Vicente Lombardo Toledano, entre otros. También se reconoció la participación de las mujeres en la contienda. Se reprodujo un óleo de Santos Balmori dedicado a las milicianas republicanas, titulado “Saludos a las mujeres de Madrid”.⁵⁷⁵ Esta imagen había aparecido un mes antes en la revista *LUX*. La pintura de las milicianas de Balmori funcionó como un símbolo de reconocimiento de la labor de las mujeres en la Guerra Civil española.

En marzo de 1937 la revista cobró fuerza, buscaba competir con revistas de gran importancia nacional como la revista *Todo*⁵⁷⁶ y *Hoy*,⁵⁷⁷ por lo que anuncia un cambio en el diseño. Además, se publicó una reflexión sobre el valor de la ayuda mexicana a España, escrito por Gastón Lafarga.⁵⁷⁸ La ilustración contigua al artículo es un cartel satírico de Pere Català (1889-1971) con el título “El pueblo español saluda al nazismo”.⁵⁷⁹ Al final de la revista se anunció la proyección de *España en llamas* en el Teatro Hidalgo, evento organizado por la Universidad Obrera.

Futuro, en abril de 1937, regresó al diseño de portadas ilustradas. La portada estuvo a cargo de Luis Audirac, con un dibujo en blanco y negro de una calavera nazi.⁵⁸⁰ Además, se publicaron dibujos de Carmen C. de Antúnez, Francisco Díaz de León y

⁵⁷⁵ *Futuro* (octubre 1936): 24.

⁵⁷⁶ Félix Palavicini fundó la revista en 1933. En ella participaron los fotógrafos Enrique Díaz y Agustín Jiménez.

⁵⁷⁷ Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo fundaron la revista en 1937.

⁵⁷⁸ *Futuro* (marzo 1937): 28-29.

⁵⁷⁹ *Futuro* (marzo 1937): 30. Este cartel también es conocido con el nombre de ¡*Aplastemos al fascismo!* de 1936.

⁵⁸⁰ Luis Audirac, ilustrador y periodista, fue corresponsal del periódico *Excelsior* y director propietario del periódico *El Regional* en 1928. Luis Audirac, *Me dijo el viento. Apuntes sin importancia* (México: Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, 1949).

William Gropper. Continuó el seguimiento de la guerra civil. Se reprodujo la intervención de Narciso Bassols en la Unión Radio, instalada en el Ministerio de Propaganda en Valencia. Bassols explicó en su discurso cómo fue la defensa de la República española que promovió en Ginebra, como miembro de la Sociedad de Naciones.⁵⁸¹

En mayo del 1937 Luis Audirac fue presentado oficialmente como director gráfico de la revista. La portada fue diseñada por Santos Balmori y en la contraportada se publicó un dibujo de Ramón Peinador Checa sobre el 1º de mayo en España. Un mes después, en la contraportada de junio, se imprimió el fotomontaje de Renau, publicado anteriormente en *Nueva Cultura*, “El Santa Claus de los niños españoles”. Como mencioné anteriormente, fue uno de los fotomontajes que se publicaron antes de que Renau llegara a México. En el índice no se le da el crédito al valenciano, sólo se indica que es un fotomontaje tomado de la revista *Nueva Cultura*.

Desde este momento, en el diseño de portadas de la revista colaboraron Emilio Amero, Miguel Covarrubias, Enrique Gutmann, Leopoldo Méndez, Lola Álvarez Bravo, Julio Prieto y Juan Madrid. Los ilustradores de portadas más frecuentes fueron Santos Balmori, con 16 portadas publicadas entre 1937 y 1946, y Josep Renau, que elaboró 37 portadas entre 1940 y 1946.⁵⁸² También colaboraron con ilustraciones Gonzalo Paz Pérez, Miguel Covarrubias y Leopoldo Méndez. Las ilustraciones más habituales fueron dibujos, grabados, fotografías y fotomontajes. Muchas de las fotografías que ilustraron los reportajes o ensayos internacionales fueron tomadas de diferentes revistas internacionales, entre las que se encuentran *Life*, *Ken*, *U.S. Camera*, *War in Spain*, *Time*, *Look*, *Newsweek* y *Servicio Sovfoto*.⁵⁸³

El alemán Henri Gutmann fue uno de los primeros ilustradores que utilizó fotografía para la realización de portadas en *Futuro*. Una de sus fotografías fue utilizada como portada de mayo de 1938, la imagen en blanco y negro muestra unas chimeneas industriales desde una perspectiva en contrapicado. La siguiente portada fotográfica se publicó en marzo de 1939, en ésta se repite el motivo de las chimeneas industriales, pero

⁵⁸¹ *Futuro* (abril 1937): 28.

⁵⁸² Barajas, “El fotomontaje de propaganda política...”, 99.

⁵⁸³ La Guerra Civil española es considerada la primera “guerra mediática”. La prensa nacional e internacional cubrió todos los acontecimientos en las ciudades y en los campos de batalla. Ninguna guerra en la historia había sido tan fotografiada y filmada. Este fenómeno propició la apropiación y circulación de imágenes de guerra tanto fotográficas como cinematográficas. Véase Rafael R. Tranche y Beatriz de las Heras, “Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 13 (2016): 4.

ahora desde una perspectiva frontal; la fotografía en blanco y negro fue tomada de la revista *U.S. Camera*. En este número fueron publicados los testimonios de los combatientes mexicanos que regresaron de la Guerra Civil española acompañados de los retratos tomados por Lola Álvarez Bravo.⁵⁸⁴

El primer número de *Futuro* en el que colaboró Josep Renau fue el de julio de 1939, esto significa que inmediatamente a su llegada a México entabló relación con Vicente Lombardo Toledano. En esa ocasión, la portada fue diseñada por Miguel Covarrubias, además colaboraron con las ilustraciones Juan Madrid, Luis Audirac, Gropper y Antonio Rodríguez Luna. Se incluyeron fotografías de *Ken*, *Life* y *War in Spain*. Renau participó con dos dibujos, el primero ilustró el artículo de José Bergamín “Carta Abierta”. En el artículo, Bergamín critica las palabras del papa Pío XII a los españoles: “tranquilidad, prosperidad, honor y orden”. Bergamín señala: “El papa Pío se equivoca al hablar así a los españoles; al dirigirse exclusivamente —¡Y con qué exclusiva impiedad!— a aquellos sólo que al parecer, y a su parecer sobre todo, con la ayuda de Dios —de Hitler y de Mussolini— ganaron territorialmente la guerra”.⁵⁸⁵ Remite a las palabras de Mateo IX:12 sobre la importancia de la misericordia. La ilustración de Renau retomó las palabras del versículo de Mateo reproduciendo el texto: “Andad, pues, y aprended qué es misericordia”, el personaje principal de la ilustración es el papa Pío XII, quien bendice la guerra apoyada por Mussolini y Hitler, causa de muerte y destrucción [Fig. 4.40]. La escena es un montaje dibujado, la mirada del lector puede hacer el recorrido narrativo a través de la simultaneidad de las imágenes. Es una historieta, en un solo espacio, en contra del apoyo de la Iglesia al gobierno fascista de Franco y sus aliados italianos y alemanes, que sirvió para que ganara la Guerra Civil española.

El segundo dibujo que realizó Renau para este número se tituló *La España salvada por Franco*, la ilustración acompañó el artículo de Julián Reynoso, un oficial del ejército del Ebro, “Signo y sentido de la victoria de Franco”. En el texto se argumenta que Franco ganó la guerra gracias a la ayuda de ejércitos extranjeros:

Estos factores extranjeros y extranjerizantes son los que impusieron brutalmente su dominio a la República, que no pudo contrarrestarles en la

⁵⁸⁴ La lista de los testimonios y retratos está compuesta por el teniente Roberto Mercado Tinoco, Andrés García Salgado, el mayor A. D. Serrano, el coronel Carlos Álvarez Alegría, el teniente coronel David Alfaro Siqueiros. *Futuro* (marzo 1939): 16-17.

⁵⁸⁵ *Futuro* (julio 1939): 13.

debilidad de un abandono casi total [...] La España que triunfa con Franco es la negación de los destinos ibéricos. Con la República muere una posibilidad del desarrollo del ser español. La España de Franco es una España antisocial, antinacional.⁵⁸⁶

La ilustración que desarrolló Renau para este artículo representa a la nación española como un árbol muerto y la bandera franquista desgarrada [Fig. 4.41]. En el suelo yacen varias calaveras, en la esquina se lee: “No florecerá vuestra idea sobre las tumbas ni vuestros edificios aguantarán derechos sobre la inquietud subterránea de tanta sangre española”. Este mismo tema lo había desarrollado en el punto número 2 de la serie *Los 13 puntos de Negrín*: “Liberar de nuestro territorio las fuerzas invasoras”. En ese montaje Renau utilizó, al igual que en el dibujo para *Futuro*, un árbol seco donde ondea una bandera nazi y presenta a la muerte con una calavera. El símbolo de un árbol seco será recurrente en otras portadas que producirá Renau en *Futuro*, siempre como representación de la derrota de la nación, consecuencia de la guerra.

En este número de *Futuro* se publicó un artículo referente a las posturas contradictorias sobre la llegada de los refugiados españoles a México. Tema que se suscitó a partir de la llegada de los exiliados republicanos. Una buena parte de la comunidad española, que habitaba en México antes del exilio del 1939, pertenecía al sector industrial y comercial. La mayoría estaba a favor de Franco, por lo que fue un escándalo la aceptación de la llegada de los “rojos”.⁵⁸⁷ En el artículo “Quiénes son los refugiados españoles”, se expusieron las dos posturas en relación con tema. Por un lado, se publicaron diferentes opiniones de los medios que estuvieron en contra de la llegada de los exiliados, a través de una serie de fragmentos sobre la prensa mexicana que expresó desacuerdo sobre la decisión del gobierno de acoger a los republicanos. Éste fue el caso de los periódicos *Excelsior*, *El Universal* y *Hoy*, este último, por ejemplo, escribió el 24 de julio de 1939:

En efecto, delante de un mundo egoísta y glacial, que cierra sus puertas a los necesitados y a los perseguidos, nuestra patria ofrecía generosamente su regazo. Pero resulta que los refugiados no vienen a sumarse al país, sino a

⁵⁸⁶ *Futuro* (julio 1939): 30.

⁵⁸⁷ A pesar de las diferencias ideológicas muchos de los españoles que ya radicaban en México ayudaron con empleos a sus compatriotas exiliados.

engrosar las filas de la CTM; no traen la paz, sino la guerra; no son huéspedes de México, sino de Lombardo Toledano. En semejantes circunstancias, a nadie debe extrañar que, si la secta está de plácemes, la nación se halle profundamente resentida.⁵⁸⁸

En la siguiente página del artículo se expuso la postura contraria en defensa de los exiliados. En forma de lista se dio cuenta “de los distinguidos intelectuales españoles que han arribado a México, huyendo de la barbarie fascista que ha dominado en su patria”, en la lista aparecieron alrededor de 40 nombres entre pintores, escritores y científicos.⁵⁸⁹ Sobre Josep Renau se mencionó: “Cartelista y pintor; director general de Bellas Artes; profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia; director y fundador de la revista *Nueva Cultura*”.⁵⁹⁰ La ilustración que acompañó al artículo fue el dibujo de Antonio Rodríguez Luna, “*Llegada al campo de Argeles Sur-le-Mar*, de la monografía próxima a publicarse *40 días en campos de concentración*”.⁵⁹¹

Como mencioné anteriormente, la revista *Futuro* abrió la puerta a algunos escritores, críticos, fotógrafos y artistas españoles que llegaron con el exilio. Un caso destacado fue la colaboración fotográfica de Foto Mayo, quienes se convirtieron en los fotógrafos de planta de las actividades políticas y diplomáticas de Lombardo Toledano en la CTM y en la CTAL, además, cubrieron otros eventos importantes del gobierno mexicano. Los hermanos Mayo realizaron múltiples fotoreportajes para *Futuro* de 1940 a 1944. El primero se publicó en el número de febrero de 1940.⁵⁹² Cubrieron la presentación del primer barco petrolero que compró México después de la expropiación petrolera, bautizado con el nombre de *Cerro Azul*.⁵⁹³ En este mismo número apareció un texto de José Bergamín: “Robinson contra don Quijote”.⁵⁹⁴ También se anunció la Conferencia de los Organismos de Ayuda a los Refugiados Españoles de América, que

⁵⁸⁸ *Futuro* (julio 1939): 22.

⁵⁸⁹ Algunos de los artistas enlistados fueron: José Bardasano, Aurelio Arteta, José Castro Escudero, Enrique Climent, Roberto Fernández Balbuena, Aurelio García Lesmes, Ramón Gaya, Ramón Peinador y Miguel Prieto. *Futuro* (julio 1939): 23.

⁵⁹⁰ *Futuro* (julio 1939): 23.

⁵⁹¹ Éste fue uno de los dibujos que se expuso en la primera muestra de los pintores españoles en México.

⁵⁹² Los Hermanos Mayo conformaron una asociación de fotógrafos compuesta por Cándido Souza, Francisco Souza, Julio Souza, Pablo Castillo y Faustino Castillo. Fotografiaron la Guerra Civil española. Fueron los encargados de traer a México la primera Leica, cámara portátil que utilizaba rollo de 35 mm y era capaz de hacer hasta 36 exposiciones seguidas. Véase Debrouse, *Fuga mexicana*, 254.

⁵⁹³ “Ya tiene México barco para su petróleo”, foto reportaje de Foto Mayo. *Futuro* (febrero 1940): 2-6.

⁵⁹⁴ *Futuro* (febrero 1940): 28-29.

se celebraría ese mes de febrero, solicitando la ayuda de América para los refugiados: “Los pueblos de América deben ser los defensores de la noble causa de los refugiados republicanos españoles y combatientes internacionales”.⁵⁹⁵

La primera portada de Renau para *Futuro* apareció ocho meses después de estos primeros dibujos.⁵⁹⁶ La portada se imprimió en el número correspondiente a marzo de 1940, es una ilustración que tiene de fondo los colores de la bandera mexicana: verde, blanco y rojo. En el centro aparecen los elementos del escudo nacional mexicano: un águila devorando una serpiente; pero en esta imagen el águila está en la punta de una torre de extracción petrolera y con las alas extendidas, la serpiente está enroscada en la torre. La ilustración se podría interpretar como un símbolo de progreso y poder nacional, ya que en este número se celebró el segundo aniversario de la expropiación petrolera. En esta ocasión también colaboró la escritora y crítica madrileña Margarita Nelken (1894-1968), los escritores mexicanos Efraín Huerta (1914-1982) y José Revueltas (1914-1976).

La siguiente portada en la que colaboró el valenciano fue la de junio de 1940, en esta ocasión recurrió al fotomontaje como procedimiento formal. Fue el primer fotomontaje de crítica política a los gobiernos fascistas que produjo en México, al estilo de la revista *Orto* o *Estudios*. Esta portada está estrechamente relacionada con la iconografía y la composición del mural *Retrato de la burguesía*. Paralelamente, Renau estaba concluyendo el mural del SME, que había iniciado junto con Siqueiros y el Equipo Internacional de Artistas Plásticos. La temática del mural está relacionada con la recién finalizada Guerra Civil española y sus devastadoras consecuencias, así como una crítica al ascenso del fascismo y al sistema capitalista. La portada de Renau nos recuerda la técnica, composición y temática que desarrolló en las ilustraciones para la revista *Estudios*, por la combinación entre fotografía, brocha de aire y contrastes de color; en relación con la temática, por el uso de imágenes antifascistas y de guerra.

En el fotomontaje de la portada de *Futuro* vemos al fondo un cúmulo de nubes rojas provocadas por el fuego de los edificios incendiados, en el centro un árbol seco con un signo de dólar, en lugar de hojas, Renau colocó los rostros de Adolfo Hitler, Winston Churchill, Benito Mussolini e Hirohito. Una pila de soldados muertos se encuentra bajo el árbol, la mano de uno de ellos sale del marco de la imagen quedando encima de la

⁵⁹⁵ “Refugiados” *Futuro* (febrero 1940): 30.

⁵⁹⁶ Para revisar las referencias de todas las portadas de Renau en la revista *Futuro* ver Anexo I: Portadas de Josep Renau para las revistas obreras mexicanas.

cintilla de la fecha y el precio de la revista. Esta misma idea del árbol, como imagen central del montaje, la volverá a utilizar, como veremos, en la portada de *Futuro* de enero de 1943. La imagen de los soldados muertos, el árbol y los rostros de los mandatarios fascistas son impresiones fotográficas y el fondo incendiado con los edificios destruidos están integrados con pistola de aire y pincel. La imagen mantiene un diálogo con el relato “La situación militar en mayo”, de Raúl Álvarez Barraza, sobre los acontecimientos de ese mes en la recién iniciada segunda Guerra Mundial y los ataques de las fuerzas fascistas.⁵⁹⁷ El fotomontaje es una crítica al fascismo y al imperialismo norteamericano. A través de imágenes perturbadoras de soldados muertos con los rostros destrozados, en yuxtaposición con la imagen del árbol seco con los rostros del fascismo y capitalismo, Renau señala quiénes son los responsables de la destrucción y muerte en la recién finalizada Guerra Civil española y en el inicio de la segunda Guerra Mundial, el efecto de *shock* es inevitable ante la escena de guerra.

En este mismo número de *Futuro* aparece una nota sobre el atentado contra Trotsky perpetrado por algunos miembros del PCM el 24 de mayo, entre ellos Siqueiros y Arenal. En la sección “Perfiles del mes” la publicación acusa a Trotsky de haber organizado un autoatentado:

No deja de ser extraño que a una persona se le dirijan 300 disparos de ametralladora desde las puertas de su alcoba y resulte sin el menor rasguño [...] Trotsky la única explicación es que se metió debajo de la cama al oír los disparos [...] Lo cierto es que todo esto se parece demasiado a todas esas piezas de teatro misterioso que se han representado en los últimos días en ciertos teatros.⁵⁹⁸

Después del atentado Trotsky inició la denuncia ante las autoridades mexicanas, en varias declaraciones acusó a los miembros de la revista de ser los autores intelectuales del atentado y estar detrás de la intención de matarlo por órdenes del la Dirección Política Estatal (GPU, por sus siglas en ruso), organismo de espionaje del estalinismo. En una declaración titulada “*Futuro, El Popular y La Voz de México* y los agentes de la GPU”,⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ *Futuro* (junio 1940): 11-13.

⁵⁹⁸ “El perfil del mes”, *Futuro* (junio 1940): 24.

⁵⁹⁹ León Trotsky, “*Futuro, El Popular, La voz de México* y los agentes de la GPU. Explicaciones suplementarias e indispensables a mis declaraciones del 2 de julio”, Coyoacán, 5 de julio de 1940, en *Los gangsters de Stalin* (México: Fontamara, 2017): 93-101.

Trotsky hace una serie de acusaciones contra la publicación: “Acuso a *Futuro* de haber participado en la preparación moral del atentado, mediante su campaña “malintencionada, con la colaboración en muchos casos de futuros participantes en el asalto mismo. Acuso a *Futuro* de haber ayudado a los asaltantes, por todos los medios posibles, a borrar las huellas del crimen, después del 24 de mayo; de haber vituperado con falsas e insensatas acusaciones de “autoasalto”, obstaculizando así la investigación objetiva [...] Acuso a *Futuro* de ser agentes de la GPU”.⁶⁰⁰

En medio de este ambiente político de la revista, Renau inició seis años de colaboraciones como diseñador para *Futuro*. La revista siempre expresó su postura antitrotskyista y antifascista. Entre las decenas de portadas que producirá Renau encontramos fotografía intervenida con aerógrafo, fotolitografía, dibujo, *collage* y fotomontaje. A través del análisis de las portadas podemos identificar cómo Renau continuó con la práctica del reciclaje de imágenes fotográficas y de algunos carteles del periodo de la guerra civil. En 1941 produjo cuatro portadas para los números de marzo, octubre, noviembre y diciembre. Los siguientes dos años prácticamente realizó todas las portadas de la revista, con excepción del número de marzo de 1943, que estuvo a cargo de Foto Mayo.⁶⁰¹ Se puede considerar la producción de portadas de Renau en *Futuro* la continuación de las portadas que realizó para la revista anarquista *Estudios*, por la fuerza iconográfica de denuncia contra el fascismo, por la configuración en el diseño como si fueran pequeños carteles y por la variedad de recursos técnicos que implementó: el uso de fotomontaje, fotolitografía, dibujo y uso del color.

En 1941 Luis Audirac abandonó la dirección gráfica de la revista. Algunos de los colaboradores gráficos que participaron ese año fueron Emilio Amero, Santos Balmori, Foto Mayo, Enrique Gutmann, Lola Álvarez Bravo, Manuel Rodríguez Lozano, Juan Madrid, William Gropper y Margaret Burke-White. La revista siguió, número tras número, los acontecimientos de la segunda Guerra Mundial. Muchos de los artículos sobre la guerra fueron ilustrados por fotografías tomadas de las revistas *Time*, *Life*, *Newsweek* y *Servicio Sovfoto*. En el número de enero, el editorial le da la bienvenida al nuevo presidente de la República, Manuel Ávila Camacho. En el texto, la redacción manifestó abiertamente la confianza en que Ávila Camacho continuaría con el proyecto

⁶⁰⁰ *Ibidem*, 94.

⁶⁰¹ Renau recibía como pago por el diseño de las portadas 200 pesos. Diarios de Manuela Ballester, 31 de julio de 1943.

de nación de Lázaro Cárdenas, creado bajo la bandera de la Revolución mexicana: “Este programa puede sintetizarse así: continuación de la obra del régimen de Cárdenas en tres cuestiones esenciales: lucha por la independencia económica y política del país, elevación del estándar de vida de las masas populares y afianzamiento de la democracia”.⁶⁰² Frente al nuevo gobierno, la revista reafirmó su adhesión a los principios revolucionarios, en este sentido se menciona: “La íntegra lucha de *Futuro* se mantiene como en los primeros días. Por la Revolución, por la paz auténtica; contra las maquinaciones tortuosas y los asaltos, descarados o encubiertos, de la reacción y de los revolucionarios simuladores, todos ellos enemigos del progreso y de la independencia de México”.⁶⁰³

En la portada de marzo, Renau realizó una fotolitografía basada en una fotografía de Enrique Gutmann: una niña de primaria vestida de blanco tocando un tambor de banda de guerra, desde un plano medio y un punto de vista contrapicado. Este número fue dedicado a la celebración de los cinco años de la CTM. Por este motivo, la revista tuvo 100 páginas de extensión, el doble de las páginas habituales. A partir de la página 43, se publicó una crónica gráfica sobre algunos momentos importantes en la historia del organismo. Se publicaron fotoreportajes de Mayo, Enrique Díaz y Enrique Gutmann. Una de las páginas estuvo destinada a la publicación periódica que editó la CTM para la semana dedicada a la España republicana titulada *España Libre*. La CTM se solidarizó con el pueblo español: “La clase obrera de México comprendió la importancia de la lucha del pueblo español. Dando ejemplo de solidaridad con los que luchaban por la independencia de su país”.⁶⁰⁴ La contraportada del número monográfico fue ilustrada por una fotolitografía realizada por Lola Álvarez Bravo, técnica poco común dentro de la producción visual de la fotógrafa mexicana.

El director de la revista, Vicente Lombardo Toledano, como presidente de la CTAL, estaba profundamente comprometido con la lucha antifascista nazi. Así lo demostró en el número de julio, el cual inició con una carta de Toledano a los trabajadores de América Latina, en la que declaró:

La agresión de Alemania contra la Unión Soviética ha vuelto en la contienda armada a todos los continentes de la tierra. Ese acontecimiento coloca a los pueblos de América Latina frente a nuevos grandes problemas que han de

⁶⁰² “La lucha electoral y la independencia de México”, *Futuro* (enero 1941): 4.

⁶⁰³ “Mensaje” *Futuro* (enero 1941): 3.

⁶⁰⁴ *Futuro* (marzo 1941).

resolver con firme decisión si quieren conservar su autonomía, asegurar su porvenir y cooperar a la derrota del fascismo y a la reorganización de la democracia como régimen universal de gobierno.⁶⁰⁵

En octubre, Renau vuelve a colaborar en la portada de *Futuro*. En esta ocasión con un tema referente a la segunda Guerra Mundial, sobre la invasión nazi a territorio soviético. El diseño está dividido en dos planos diferentes: en la parte superior se encuentra un *close-up* de un francotirador equipado con uniforme invernal, y en la parte inferior, un plano panorámico de un campo de guerra nevado con una bandera nazi ondeando en el centro. Es la primera vez que se reproduce la imagen de la portada en el interior de la revista como un cartel pequeño colocado como ilustración al texto inicial. Este mismo gesto lo veremos en otros números de la revista. El texto que acompaña la ilustración, sin título ni autor, relata cómo será el invierno próximo en la guerra:

El hielo y la nieve que cubran los campos del Frente Oriental ayudarán a un pueblo heroico, el pueblo soviético, a resistir mejor la invasión de los enemigos de la alegría y la creación humana [...] Encima del hielo, detrás del ejército Rojo, vigorizará su resistencia. Bajo la nieve los hombres de Francia, Polonia, Checoslovaquia, de España atizarán el fuego antifascista que ha de liberarlos de la esclavitud.⁶⁰⁶

La ilustración acompaña completamente al relato sobre la guerra en el próximo invierno. Los dos planos que componen la imagen, junto con el texto que acompaña asemeja a la idea lecto-visual de Renau, sugiriendo una narrativa cinematográfica.

Las dos últimas portadas de *Futuro*, del año 1941, también fueron producidas por Renau. La de noviembre tocó el tema del aniversario de la Revolución mexicana, con una litografía que expone un cuerpo atlético, referente al desfile deportivo militar del 20 de noviembre, enmarcado por el monumento a la Revolución mexicana. La portada de diciembre es una litografía de la puerta de Brandemburgo y una guillotina iluminadas por un sol naciente. La operación Barbaroja había iniciado en junio de 1941, la Alemania nazi

⁶⁰⁵ Vicente Lombardo Toledano, “La agresión nazi a la URSS. Mensaje a los trabajadores de América”, *Futuro*, (julio 1941): 1.

⁶⁰⁶ *Futuro* (octubre 1941): 2.

invadía a la URSS. Una parte de las portadas que diseñó Renau, en 1941, son una representación crítica del terror causado por las potencias fascistas del Eje.

Todas las portadas de *Futuro* de 1942 fueron diseñadas por Josep Renau, la mayoría fueron fotolitografías, sólo realizó tres *collages*, en los cuales combinó fotografía con litografía. También recicló elementos iconográficos de algunos carteles del periodo de la Guerra Civil española. En las ilustraciones predominó el estilo realista, los motivos visuales son referencias directas al contexto de la guerra y al nacionalismo mexicano. La portada de enero nos recuerda al cartel que realizó Renau para la película *Los marinos de Cronstandt*, en 1937. La portada vuelve a funcionar como ilustración del primer texto de la revista, el cual describe cómo terminó el año sumergido en una cruel guerra: “1941 deja al marcharse muchas ciudades muertas y silenciosas, muchas campiñas arrasadas y estériles, muchos montones de escombros metálicos”.⁶⁰⁷ Hitler, Mussolini, Hirohito y Franco son los protagonistas de la destrucción y la muerte humana, el fascismo se está propagando por todo el mundo, bajo esta idea la revista se posiciona, “*Futuro* se pronuncia en contra de la prensa de derecha, los sinarquistas y Acción Nacional, quienes apoyaron las acciones de Hitler, Franco, Mussolini”.

En las siguientes dos portadas Renau no abordó el tema de la segunda Guerra Mundial. En el número de febrero produjo una ilustración que tiene de fondo el continente americano y las manos de los obreros unidas, es muy parecida a la portada de la revista *LUX* de marzo de 1940. En la portada de marzo representó con una fotolitografía, desde un punto de vista contrapicado, a un militar mexicano vigilante y detrás de éste la bandera nacional. La imagen ilustró el texto “Nuestra bandera”, donde se expresó lo que representa la bandera nacional en la historia del país.

Renau retomó el tema antifascista en la portada de abril. En la escena vemos un tanque soviético sobre cadáveres nazis. La portada ilustró el texto inicial, “El tanque de la esperanza”, en él se expresó el apoyo a la lucha soviética contra el nazismo, la narración dibuja la imagen representada por Renau: “¡Ved! El tanque avanza, derrumba los montículos del camino, pasan sobre la nieve que se está derritiendo. Nada lo puede detener. Es tan inexorable su paso, como el paso mismo de las estaciones. Es un tanque soviético, un tanque de esperanza”.⁶⁰⁸ El punto de vista del tanque es en contrapicada,

⁶⁰⁷ *Futuro* (enero 1942).

⁶⁰⁸ “El tanque de la esperanza”, *Futuro* (abril 1942): 1.

parece un fotograma de una película bélica. En este número, diferentes artículos tienen como objetivo señalar que América Latina se tiene que unir contra el fascismo y denuncian a las agrupaciones a favor del nazismo. El realismo que desarrolló Renau en las portadas de *Futuro* está basado en fotografías documentales, la mayoría de las portadas están dibujadas, ya sea sobre la proyección de las fotografías o sobre la propia impresión.

Renau, sólo produjo un fotomontaje para las portadas de *Futuro* de 1942; éste se publicó en el número de agosto. Parecido a la composición de los carteles del cine, que para ese año ya producía con frecuencia, combinó dos técnicas: la fotografía retocada y la impresión fotográfica de una escena documental de guerra.⁶⁰⁹ En primer plano se encuentra el *close up* de una mujer pensando en la guerra, la escena onírica está compuesta con un fragmento de fotografía en blanco y negro de un campo de batalla. La imagen se relaciona con el texto inicial titulado, “Condición de la Victoria”, relato sobre las consecuencias de la guerra que está viviendo el pueblo soviético: “Millones de soldados caídos bajo la metralla, mujeres violadas y sacrificadas, hombres, ancianos y niños asesinados a sangre fría, riqueza y obra de arte destruidas, es decir, vida, sangre, dolor, esfuerzo, creación, todo eso lo ha entregado el pueblo soviético, luchando contra la barbarie, a la causa de la libertad y la civilización”.⁶¹⁰ Al igual que otras portadas, la relación entre texto e imagen posibilita una narrativa sobre la consecuencia psicológica de la guerra. Recordemos que la Guerra Civil española y la segunda Guerra Mundial inauguraron la mediatización de la guerra, fenómeno que alude a las imágenes de la destrucción, la muerte y la injusticia social en la cultura visual. La imagen, junto con el texto, ancla la narrativa sobre el terror psicológico de la guerra en la sociedad civil. En este número el general Hidalgo Cisneros, jefe de Aviación Republicana en España, escribió un ensayo sobre “España y la Guerra” en el que hizo hincapié sobre la ayuda de Franco a los países del Eje y cómo la antigua colonia española en América no oculta su simpatía por el dictador español.⁶¹¹

⁶⁰⁹ El primer cartel de cine de Renau está fechado en 1939, eso quiere decir que desde que llegó a México fue uno de los trabajos que realizó sin parar hasta su salida a la RDA. Hasta 1942 podemos rastrear los primeros carteles en donde combina impresión de fotografía con gráfica, por ejemplo, en *La Gallina Chueca*, de Fernando de Fuentes, *El verdugo de Sevilla*, de Fernando Soler y *Cuando viajan las estrellas*, de Tito Goud. Cf. Renau, *Josep Renau. Carteles del cine mexicano*, 110-127.

⁶¹⁰ “Condición de la victoria”, *Futuro* (agosto 1942) 1.

⁶¹¹ Hidalgo Cisneros, “España y la Guerra”, *Futuro* (agosto 1942): 32-34.

Renau reactualizó un cartel del periodo de la Guerra Civil española para la portada de *Futuro* de septiembre de 1942 para conmemorar la Independencia de México. El cartel original de 1937, al que hace referencia la portada, llevó el título de “1808-1936: de nuevo por nuestra independencia”, creado por Renau mientras estuvo a cargo de la Dirección General de Bellas Artes. El cartel de la guerra civil pertenece al tipo de carteles donde Renau difundió consignas del PCE con motivos iconográficos de armas, manos y brazos.⁶¹² Para la versión de la portada de *Futuro*, Renau cambió la bandera de España por la de México y colocó las fechas “1810-1942”. Se retomó la portada para ilustrar el texto introductorio, “1810-1942”, el cual revaloriza la importancia de la independencia en 1942 y pide identificar a los enemigos de los valores de la patria: “a los que admiran a Hitler y odian a Hidalgo, Juárez y Zapata”.

En la portada de octubre Renau retoma una cita directa a uno de los carteles emblemáticos que produjo en su etapa como director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado, titulado *Victoria: hoy más que nunca*, el cual también se imprimió como tarjeta postal. En la imagen se encuentra el rostro de un piloto aviador en primer plano y con una “V” dibujada de aviones que inscriben la palabra victoria.⁶¹³ En la portada de *Futuro*, en primer plano se reproduce la “V” formada por un árbol seco, al fondo se forma otra “V”, pero dibujada como en el cartel, con aviones de guerra. José Revueltas, en esta ocasión, presentó un ensayo titulado “China, un pueblo ejemplar”; para este escritor China representó el campo de experimentación de las políticas de guerra del totalitarismo: “una cadena de agresiones se sucedió a partir de la invasión japonesa a China, Etiopía, España, Austria, Checoslovaquia, Polonia, Francia, Inglaterra, la URSS, los Estados Unidos, son los nombres que tienen los eslabones de la cadena”.⁶¹⁴

Para el número conmemorativo de la Revolución Mexicana, Renau produjo un *fotocollage* de una familia de campesinos mexicanos señalando una estrella soviética con el rótulo “Stalingrado” en el centro. La imagen hace alusión a la batalla de Stalingrado, que había iniciado a finales de octubre y al mismo tiempo alude al contexto revolucionario de los campesinos mexicanos. En el texto inicial se reconoce a Lázaro Cárdenas, Miguel Alemán y Vicente Lombardo Toledano como los representantes actuales de la Revolución mexicana, herederos de los principios de la izquierda. Asimismo, se reconoce el apoyo

⁶¹² Cabañas, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, 127.

⁶¹³ *Ibidem*, 225 y 231.

⁶¹⁴ José Revueltas, “China un pueblo ejemplar”, *Futuro* (octubre 1942): 19.

que han dado a la lucha contra el fascismo internacional. Carlos J. Contreras publicó el ensayo “La defensa de Madrid”, el autor reconoció el apoyo que México y la Unión Soviética le ofrecieron a España después de los acontecimientos de Madrid: “alentada únicamente por la solidaridad antifascista y por la fuerte mano soviética y el corazón de México hacía morder a las huestes franquistas, a los legionarios sin madre, a los moros salvajes, a los Camisas Negras de Mussolini y a las guardias secretas de Hitler [...] Lo que fue Madrid en España es Stalingrado en el mundo”,⁶¹⁵ el texto está ilustrado con fotografías de las destrucciones y muertes en las calles de Madrid.

Más adelante, en el mismo número de noviembre, Renau tiene otra colaboración ilustrando el artículo del novelista soviético Mijaíl Schólojov titulado “La ciencia del odio”, en el artículo se relata el impacto de la guerra en la sociedad rusa, que afecta a niños y mujeres. La ilustración de Renau se titula, “El terror Nazi”, la imagen es parecida en la composición y en la iconografía al punto dos, “Libera de nuestro territorio las fuerzas invasoras”, de *Los 13 puntos de Negrín*. En una composición diagonal, estilo constructivista, Renau dibujó una gran esvástica negra y en el centro algunos cuerpos debajo de un cráneo, del centro de éste, emerge un brazo empuñando una daga, creando una figura híbrida. La ilustración de Renau está acompañada de otra, realizada por el TGP, donde se representa a dos personas colgadas. Una vez más, Renau representó las consecuencias catastróficas de la guerra con motivos antifascistas e imágenes de muerte.

Futuro cerró el año con un homenaje a Vicente Lombardo Toledano; la portada que produjo Renau para este número también fue un homenaje para el líder sindical. La imagen central del fotomontaje está basada en una de las fotografías más emblemáticas de Toledano, con su pipa en la boca, tomada por Foto Mayo. José Revueltas le dedicó un texto al líder sindical y Pablo Neruda le dedicó un poema.

En 1943 Renau vuelve a producir prácticamente todas las portadas, con excepción de la portada de marzo que ilustró Foto Mayo, con una imagen fotográfica de un militar. En los últimos meses del año la revista tuvo problemas económicos, por lo que no aparecieron los números de octubre y noviembre. Ese año, Renau produjo un total de nueve portadas para la revista, cinco de ellas abordaron el tema de la segunda Guerra Mundial y cuatro abordaron temas nacionales. Cinco de las portadas fueron fotomontajes y cuatro, ilustraciones. No abandonó el uso de imágenes fotográficas ni el reciclaje de

⁶¹⁵ Carlos J. Contreras, “La defensa de Madrid”, *Futuro* (noviembre 1942): 16-19.

imágenes; estos gestos los tuvo en las portadas de enero, mayo, junio y julio. La revista continuó dando seguimiento a la segunda Guerra Mundial, se ocupó de la situación española y atacó a la derecha mexicana encarnada en el sinarquismo.

Renau inició el año produciendo una portada referente a la segunda Guerra Mundial; retomó, con algunas modificaciones, el tema de la portada que había producido en junio de 1940. Reutilizó el mismo árbol seco, pero ahora en lugar de presentar los rostros de Mussolini, Churchill, Hirohito y Hitler, en las ramas del árbol cuelgan de una soga los nombres de los mismos personajes, con excepción del nombre de Churchill, pues en su lugar apareció el nombre de Franco. En la portada de enero de 1943 desaparecieron los cadáveres recién sacrificados por la guerra, en su lugar hay una pila de cráneos, la guerra comenzó a transformar su paisaje, parece que el fascismo es derrotado. El editorial “1943 el año de la victoria”, habla de la derrota del nazismo por las fuerzas soviéticas, norteamericanas e inglesas. En esta portada Renau regresó al tipo de fotomontaje crítico, es la secuela del fotomontaje de junio de 1940, tres años de guerra permitieron conocer el desenlace del poder fascista que parecía llegar a su fin.

Cinco meses después, Renau continuó con el relato de la derrota nazi en la portada de junio, mediante otro fotomontaje. En él observamos en primer plano la fotografía de soldados nazis muertos en un campo de guerra cercado, a lo lejos el Kremlin está iluminado por dos reflectores que forman la “V” de la victoria. En el editorial de ese número se anunció la noticia de la disolución de la III Internacional, se señaló: “Disolver la Internacional Comunista como centro dirigente del movimiento obrero internacional, liberar a las secciones internacionales”.

En el número de abril, recupera la figura de uno de los héroes nacionales de la Revolución mexicana, la figura de Emiliano Zapata. El diseño de la portada está dividida en dos planos; en la parte superior está representada la figura del héroe mexicano con un rifle y su sombrero en tintas blanco y negro iluminado por un sol brillante; en la parte inferior se ve una vista topográfica de la división de tierras protegidas por la sombra de Zapata. Es de las pocas imágenes con elementos nacionalistas que produjo Renau para *Futuro*. Nuevamente en la portada de julio representa símbolos nacionalistas. Recicla la figura de un joven obrero con los brazos alzados sosteniendo una bayoneta y la bandera nacional ondeando, ésta formó parte del boceto para el mural *La electrificación de México*, propuesto para el *hall* del SME. La imagen refiere a la convocatoria que se hace

en este número para asistir a la Conferencia Continental de la Juventud por la Victoria, que se llevaría a cabo en la Ciudad de México del 28 al 31 de julio. Renau produce las portadas de agosto y septiembre con el tema referente a la derrota nazi en la guerra, la cual parecía muy cerca. En estos números se anunció la Convención de la Federación de Organismos de Ayuda a la República Española (FOARE) en solidaridad a los refugiados, que se celebraría el 25 de agosto en la Ciudad de México. Por cuestiones económicas, la revista *Futuro* no se editó en octubre y noviembre. En diciembre, la revista editó un número de aniversario para celebrar sus 10 años de existencia.

En la portada de aniversario Renau retomó la idea geométrica de los primeros años de la revista, otra vez recurrió a una composición constructivista, las figuras geométricas del círculo y el triángulo organizan el espacio. En la base de la composición colocó un campesino, detrás de él, un continente señalando las fechas de la revista “1933-1944”. En el texto del editorial se evoca la misión de *Futuro* y se destaca el contexto en el que se fundó la publicación. Rodolfo Dorante escribió, “Por qué ha luchado *Futuro*”, donde apunta que la tarea de la revista ha sido orientar a las masas de México y América Latina sobre el contexto internacional y nacional. Reconoce la importancia de la publicación dentro de la prensa combativa, ubicándola dentro de la tradición del *Machete*. Además, reconoce la tarea de Lombardo Toledano como guía de la clase trabajadora y académica. Finalmente, hace un recuento de las etapas de la revista y de los colaboradores. Dentro de la lista aparece Renau como parte de la tercera época.⁶¹⁶

La revista continuó con problemas económicos, Lombardo Toledano, su director, estaba dedicado de tiempo completo a atender los compromisos de la CTAL, por lo que su publicación fue irregular. La revista reapareció en abril de 1944, en ese año se publicaron los números de abril, mayo, junio y julio. Renau sólo colaboró para la portada de abril, con una ilustración sin referencia política.

En el año 1945, la llamada “cuestión española” atravesó por un proceso tenso en el ámbito internacional. En el ocaso de la segunda Guerra Mundial, los gobiernos fascistas de Mussolini, Hitler e Hirohito fueron derrocados, pero no sucedió esto con el gobierno fascista de Franco. Un sector de la comunidad internacional hizo el llamado, ante los organismos y conferencias encargadas de organizar y establecer los lineamientos de paz mundial, a derrocar al único gobierno fascista que había sobrevivido después de la guerra.

⁶¹⁶ Dorante, “Por qué ha luchado FUTURO”, *Futuro* (diciembre 1943), 64-67.

El presidente de la CTAL, Vicente Lombardo Toledano, fue uno de los más preocupados y ocupados de denunciar ante la comunidad internacional la necesidad de destituir al gobierno de Franco. En el Congreso General de la CTAL, en Cali, Colombia, en diciembre de 1944, el líder sindical llamó a la comunidad obrera de América Latina a unir fuerzas contra la dictadura falangista e incitó a los líderes obreros a romper relaciones con el gobierno de Franco. En agosto y septiembre de 1945, en el Congreso Obrero Mundial, en París, Vicente Lombardo Toledano, como representante de la CTAL, reclamó una vez más la liberación de los países que estuvieran gobernados bajo un régimen dictatorial, como era el caso de España, Portugal y Argentina. Dos acontecimientos diplomáticos fueron tomados por los exiliados republicanos como buena señal para el restablecimiento del gobierno de la República. El primero de ellos fue la conferencia de San Francisco en abril de 1945. El representante de México, Luis Quintanilla, expresó su rechazo contra el gobierno franquista. Momentáneamente, la ONU no reconoció al gobierno de Franco, por lo que no fue incluido en el organismo. El segundo, fueron los acuerdos de Postdam encargados de restablecer la paz y perseguir a los criminales de la guerra nazi. Ante estos acuerdos, las Cortes de la República en el exilio instauraron un gobierno republicano, Diego Martínez Barrio y José Giral fueron elegidos representantes del gobierno. Sin embargo, los Aliados nunca tomaron alguna determinación directa para derrocar al gobierno franquista, sino que, al contrario, hubo un apoyo económico. Lombardo Toledano, ya electo vicepresidente de la Federación Sindical Mundial (FSM), en los últimos meses de 1945, no dudó en acusar públicamente a Inglaterra y los Estados Unidos de apoyar económicamente al gobierno de Franco.⁶¹⁷

A pesar de sus múltiples ocupaciones, Lombardo Toledano no abandonó la idea de volver a editar la revista *Futuro*. En noviembre de 1944 ya tenía el plan de comenzar una nueva etapa de la revista para 1945. Toledano envió una serie de cartas a diversos escritores y artistas anunciando el regreso de la revista,⁶¹⁸ en ellas mencionó que los objetivos fundamentales de la revista en esta nueva etapa serían: “Constituirse en un servidor de calidad de los intereses progresistas de México, sin exceptuar a ninguna de las clases sociales que integran la nación, y ser el defensor de esos mismos intereses

⁶¹⁷ Patricio Herrera González, “La cuestión franquista y la posición obrera latinoamericana: las acciones de Vicente Lombardo Toledano”, en Serra Puche *et. al.* 1945.

⁶¹⁸ Carta de Vicente Lombardo Toledano a David Alfaro Siqueiros solicitándole que le comunique a Julio Bracho, Alfonso Reyes, Carlos Velo y a Jaime Torres Bodet sobre la nueva etapa de la revista. 25 de noviembre 1944. Archivo Histórico Vicente Lombardo Toledano, Universidad Obrera, ID. 35675, leg. 585.

fundamentales progresistas y democráticos de todos los pueblos de América”.⁶¹⁹ Además, abordaría los problemas de la posguerra alentando los acuerdos de la carta del Atlántico y la conferencia de Teherán y la lucha contra el fascismo. La revista estaría constituida por ensayos de carácter filosófico, científico, artístico y político.

En febrero de 1945 reaparece *Futuro* con el subtítulo *Al servicio de América*. El primer colaborador gráfico fue Santos Balmori. Con un nuevo diseño en la portada, la ilustración abarcó la mitad superior de la hoja, la mitad inferior la ocupó el cabezal con la información de la revista. Este diseño se conservó todo el año. En este número participó David Alfaro Siqueiros con el artículo “Balance de las Artes Plásticas durante 1944”, ilustrado con fragmentos de los murales de Bellas Artes y de Chillan, Chile. También, se publicó el discurso de Lombardo Toledano en el Congreso de Cali.

Josep Renau se integró nuevamente al equipo gráfico de *Futuro* a partir del número de abril de 1945. El 15 de marzo —recuerda Manuela Ballester— “Ha llamado Padres a Renau. Quiere el maestro que Renau continúe haciendo las portadas de *Futuro*”.⁶²⁰ La colaboración del valenciano durará hasta febrero de 1946; en este periodo produjo ocho portadas. A partir de este año, Renau tuvo un cambio rotundo en su estilo, abandonó el realismo fotográfico para volcarse al dibujo geométrico, icónico, apegado más a la estética del diseño gráfico corporativo. Las portadas se volvieron poco expresivas, sin el dramatismo realista y sin el sentido crítico que habían caracterizado las ilustraciones para la revista. En este periodo abandonó los fotomontajes y fotolitografías de crítica política, con excepción de la portada de abril de 1945 y la de febrero de 1946, donde representó, por un lado, el tema de la lucha obrera y, por el otro, atacó a los grupos reaccionarios mexicanos que apoyaban al gobierno de Franco. En las portadas de esos años Renau empleó la técnica de *scratch* para la producción de ilustraciones, técnica que será recurrente en la gráfica de la década de 1950. Ésta consiste en raspar con diferentes herramientas el fondo negro del papel o la cartulina obteniendo líneas blancas, es decir, se dibuja en negativo.

En la portada de abril de 1945, Renau abordó el tema de la lucha obrera, en el centro dibujó unas manos fuertes, de obrero sosteniendo un mazo y encima una paloma

⁶¹⁹ Carta de Vicente Lombardo Toledano a José de la Mora. Archivo Histórico Vicente Lombardo Toledano, Universidad Obrera, ID 35668, leg. 585.

⁶²⁰ Manuel O. Padrés fue el administrador de la revista *Futuro*. Diarios de Manuela Ballester, 15 de marzo de 1945.

de la paz, en segundo plano un grupo de obreros con los brazos levantados como gesto de triunfo. En ese número se publicaron varios artículos relacionados a los acontecimientos del Congreso Obrero Mundial, celebrado en Londres entre el 6 y el 17 de febrero. Dentro de los llamamientos del congreso se solicitó a la ONU no reconocer a los gobiernos dictatoriales de España, Argentina y Portugal.⁶²¹ En la portada de febrero de 1946, la última que produjo para *Futuro*, Renau vuelve a recurrir a la técnica del *scratch* con un dibujo de crítica política dedicado a la reacción mexicana, representada por una calavera moviendo una lápida con la leyenda “aquí yace la reacción mexicana”, los grupos contrarios a la Revolución salen de la tumba. La imagen está relacionada con el discurso que dictó Lombardo Toledano en la clausura del Primer Congreso Nacional Ordinario del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), el 14 de enero de 1946. En esa ocasión, Toledano denunció a la prensa reaccionaria que se posicionó en contra de la Revolución, al sinarquismo, al clero y al Partido Acción Nacional (PAN), todos ellos representantes de la ultraderecha mexicana.⁶²² Asimismo, anunció la crisis de algunos grupos que pertenecieron al sector revolucionario:

Muchos de los revolucionarios de nuestro país han perdido hace tiempo su contacto con el pueblo, y se dedican a actividades diversas, para provecho personal exclusivamente. En el campo político, en varias regiones del país, no se respeta la voluntad popular; ni la voluntad de los revolucionarios ni la voluntad de los reaccionarios.⁶²³

La colaboración de Renau en *Futuro* terminó en febrero, pero la revista se publicó hasta el mes de octubre de 1946. Es posible que Renau haya abandonado la revista porque, en febrero, comenzó la producción del mural *España hacia América* en el Salón del Casino de la Selva, en Cuernavaca, proyecto al que se dedicó casi de tiempo completo.

Finalmente, podemos concluir que la participación de Renau en *LUX* y *Futuro* contribuyó a la poética de la Guerra Civil española y de la segunda Guerra Mundial publicada en la prensa obrera mexicana. Estas publicaciones fueron el espacio para que

⁶²¹ “Llamamientos a los pueblos y a los trabajadores del mundo. Desde la Conferencia Obrera Mundial” firmados por el Comité de la Conferencia Obrera Mundial. *Futuro* (abril 1945): 40-42.

⁶²² Rafael Barajas, *La raíz nazi*, 156-157.

⁶²³ Vicente Lombardo Toledano, “Movilización total del pueblo para aplastar la ofensiva reaccionaria”, *Futuro* (enero 1946): 23.

Renau configurara su visión sobre el antifascismo y el antiimperialismo de los años en guerra. En las ilustraciones y portadas implementó el fotografismo donde mezcló texto, fotografía, dibujo y pintura para representar la catástrofe humana y material de la guerra. Mediante las fotolitografías y los fotomontajes, exaltó los símbolos de la lucha antifascista y obrera internacional, presentes en la cultura visual de los medios masivos de comunicación de los primeros años de la década de 1940. Las imágenes de Renau, principalmente en la revista *Futuro*, funcionaron como un metalenguaje de la línea política de la revista, fueron el complemento visual a las posturas políticas de Vicente Lombardo Toledano en relación con los derechos de los obreros y la lucha contra del fascismo internacional.

Como mencioné, Renau, después de colaborar en estas dos revistas, no volvió a colaborar en otras revistas mexicanas con fotolitografías o fotomontajes realistas y críticos, el regreso a las publicaciones mexicanas fue para el órgano del PRI, *La República*, durante el sexenio de Ruiz Cortines. Sus diferencias con Siqueiros no abrieron la posibilidad de que Renau participara en las revistas de crítica política 1945 y 1946, en ellas participaron “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”.⁶²⁴ Colaboraron, además de David Alfaro Siqueiros, el TGP, José Clemente Orozco y Diego Rivera. La revista de gran formato fue concebida como un catálogo de fotomontajes y carteles sobre las preocupaciones de la sociedad mexicana. Sin embargo, para 1945 Renau ya no tenía la intención de integrarse o pertenecer al contexto artístico mexicano de esos años, sino todo lo contrario, sus preocupaciones políticas y artísticas se enfocaron en la situación española.

La relación laboral con Vicente Lombardo Toledano duró varios años, desde 1939 hasta 1946, además de producir las portadas de la revista *Futuro*, produjo más de 40 portadas para publicaciones de Toledano editadas por la Universidad Obrera, también produjo algunas portadas para Alejandro Carrillo, director del periódico *El Popular*, y realizó carteles para la misma universidad, carteles desaparecidos actualmente, pero que menciona el propio Renau en el documento mecanografiado “Lista general de

⁶²⁴ “1945 una nueva revista”, *Futuro* (diciembre 1945): 23.

originales”,⁶²⁵ éste es el caso del cartel *Viva la independencia de México, en el II aniversario de la expropiación petrolera* (1940).

Durante la década de 1940 Lombardo Toledano estuvo a cargo de la CTAL. En 1941 abandonó la secretaría general de la CTM para dedicarse de tiempo completo a los problemas obreros del continente frente al entorno internacional de la segunda Guerra Mundial. A partir de ese año, Renau comienza a producir una serie de portadas para las ediciones de pequeños libros publicados por la Universidad Obrera sobre discursos o textos que presentaba Toledano en reuniones y congresos. Una de las primeras portadas fue para el discurso que dio el líder sindical el 11 de octubre, frente al Consejo Nacional del SNTE que llevó a cabo la SEP, sobre no admitir la intromisión de la Iglesia en la orientación de la educación nacional. La conferencia se publicó con el título *¿Educación científica o educación sinarquista?* La portada de Renau fue muy sencilla, en un fondo verde sobre una mancha negra jugó con la tipografía del título.⁶²⁶ El mismo mes, pero el día 17, Toledano pronunció un discurso en la Arena México en contra de los agentes de la “quinta columna” en México, la forma en que se estaba organizando en México el Partido Nazi y la relación con los partidos falangistas mexicanos encarnados en la Unión Nacional Sinarquista y el PAN. Se sabe que este discurso provocó agitación en la opinión pública. La prensa lo acusó de “comunista” por su postura antifascista.⁶²⁷ Renau diseñó la portada de la publicación de este discurso con el título *Cómo actúan los nazis en México*, en un fondo negro y con letras rojas.

En mayo de 1942 el periódico *Excélsior* publicó un discurso supuestamente escrito por Toledano denunciando la falta de compromiso de los dirigentes sindicales de América Latina en la lucha contra el fascismo. Lombardo Toledano denunció ante las autoridades mexicanas este suceso, el 13 de mayo; finalmente, publicó el documento con el título *Una intriga nazi contra la defensa del continente americano*. La portada que diseñó Renau para esta publicación recuerda a la portada del número extraordinario contra el fascismo editado por *Nueva Cultura*,⁶²⁸ porque recurre a dos tintas: negra y roja, y a la mancha de tinta sobre la tipografía.

⁶²⁵ Josep Renau, “Lista general de originales”, documento mecanografiado, FJR/IVAM, sig. 2/7.9.

⁶²⁶ Para consultar las referencias de las portadas que produjo Renau para los libros de la Universidad Obrera de México ver Index II.

⁶²⁷ Otero, “Efemérides”, 86-87.

⁶²⁸ *Nueva Cultura*, n.º 4 (1935).

Varias de las publicaciones de Lombardo Toledano muestran el discurso y las acciones antifascistas que adoptó y llevó a cabo durante el periodo de la segunda Guerra Mundial (1940-1945). Durante este tiempo apoyó a grupos internacionales de Alemania como Pro-Cultura Alemana; de la Unión Soviética, los Amigos de la URSS, y de la República española, la FOARE, que tenían actividades en México. Promovió la lucha antifascista en los sindicatos de Latinoamérica, como lo menciona Andrea Acle-Kreysing: “El antifascismo cobró sentido al describir no sólo una realidad europea, sino también local. Al dotar de un sentido más amplio a tópicos como la defensa de la civilización en contra de la barbarie fascista, antifascismo sirvió en América Latina como un ejercicio de afirmación cultural”.⁶²⁹ Ejemplo de esto es la propaganda de repudio por la persecución de la comunidad judía por parte del nazismo; el 20 de agosto de 1942 Toledano pronunció un discurso multitudinario, donde trazó un paralelismo histórico entre la persecución de los judíos y la persecución de los pueblos indígenas de América.⁶³⁰ Este discurso fue publicado con el título *Judíos y mexicanos, ¿razas inferiores?* La portada la diseñó Renau; sobre la misma estética, jugó con el color del fondo y la tipografía, añadiendo algún elemento geométrico. Muchas de las portadas que realizó para los discursos de Toledano fueron muy simples, únicamente pensaba en un color para el fondo, el cual estaba relacionado muchas veces con el tema del que trataba el texto, por ejemplo, *CTAL. El libro blanco y azul. En defensa del pueblo argentino y en contra del régimen fascista que ha sojuzgado al país hermano del sur*.⁶³¹ La portada fue diseñada con los colores de la bandera argentina: blanco y azul.

Algunas portadas fueron más complejas, integrando dibujos o fotografías. Por ejemplo, en la portada de *Prolegómenos para una nueva América*,⁶³² Renau recurrió a una fotografía de Lombardo Toledano en un estrado dando un discurso frente a la multitud. La fotografía pertenece a uno de los eventos de la gira que realizó el líder sindical por Colombia, Cuba, Ecuador, Perú, Chile, Bolivia, Panamá, Costa Rica y Nicaragua entre diciembre de 1942 y abril de 1943. Esta publicación presentó los informes sobre

⁶²⁹ Andrea Acle-Kreysing, “Antifascismo: un espacio de encuentro entre el exilio y la política nacional. El caso de Vicente Lombardo Toledano en México (1936-1945)”, *Revista de Indias* 76, n.º 267 (2016): 583.

⁶³⁰ *Ibidem*, 591.

⁶³¹ Vicente Lombardo Toledano, *CTAL. El libro blanco y azul. En defensa del pueblo argentino y en contra del régimen fascista que ha sojuzgado al país hermano del sur* (México: Universidad Obrera de México, 20 de febrero, 1946).

⁶³² Vicente Lombardo Toledano, *Prolegómenos para una nueva América* (México: Universidad Obrera de México, diciembre, 1943).

dicha gira.⁶³³ También utilizó motivos nacionalistas mexicanos, por ejemplo, en la publicación *Actualidad viva de los ideales del cura Hidalgo* utilizó un grabado del busto del personaje mexicano. Esta portada ilustró el discurso que dio Toledano al recibir el grado de doctor *honoris causa* por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.⁶³⁴ En diferentes ocasiones recurrió al mapa de Mexico, por ejemplo, en el libro de Alejandro Carrillo, *La revolución industrial de México*, sobre un mapa de México con los colores de la bandera dibujó edificios industriales. También recurrió a motivos comunistas, esto se observa en la portada sobre el libro que escribió Lombardo Toledano sobre la vida de Lenin, *Lenin, el genio*, Renau dibujó la sombra de líder soviético; otro ejemplo es el libro que escribió Alejandro Carrillo con el título *La verdad sobre la URSS ayer y hoy*, donde dibujó dos estrellas rojas con la hoz y el martillo y unas bolsas de dinero, elementos que sirvieron para simbolizar el enfrentamiento entre el sistema socialista contra el capitalista.

Las portadas de estos libros no tienen la complejidad en composición e iconografía que tenían las portadas de *Futuro*, pero son muestra de la relación cercana que existía entre Renau y Lombardo Toledano durante los primeros seis años de la década de 1940, periodo en que el líder sindical tuvo mayor actividad en la lucha antifascista internacional por su posición como secretario general de la CTAL. Manuela Ballester recuerda cuando conoció al líder sindical el 14 de junio de 1945: “Por la mañana he terminado las letras de las portadas de *Futuro*, Renau ha trabajado en la enciclopedia. Por la tarde hemos salido a entregar las portadas, nos ha recibido Lombardo Toledano. Es la primera vez que hablo con él. Tiene un gran afecto por Renau”.⁶³⁵

⁶³³ Otero, “Efemérides”, 90.

⁶³⁴ Vicente Lombardo Toledano, *Actualidad viva de los ideales del cura Hidalgo* (México: Universidad Obrera de México, 8 de mayo 1943).

⁶³⁵ Diario de Manuela Ballester, 14 de junio de 1945, Mixcoac. Transcripción de Carlos Renau.

Imágenes
Capítulo IV



Figura 4.1

Los trovadores, 1939, Técnica mixta, 47 x 66 cm. Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim.



Figura 4.2

Fotografía tomadas por Renau para su archivo de imágenes, s.f., fotografía sobre cartón. ACR



Figura 4.3

Contraportada *Reforma social*, n.º.1, septiembre, 1935. ACR

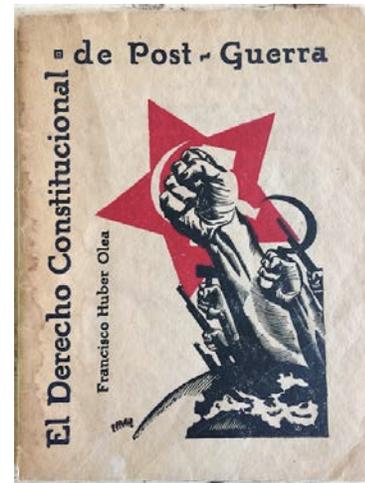


Figura 4.4

Francisco Húber Olea, *El derecho constitucional de Post-Guerra*, México, 1936. ACR



Figura 4.5

Portada revista *Frente a Frente*, n.º. 4, julio 1936. HNM.

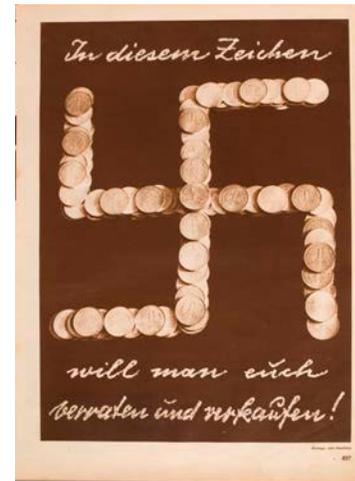


Figura 4.6

John Heartfield, "In diesem Zeichen will man euch verraten und verkaufen," AIZ, julio 1932.

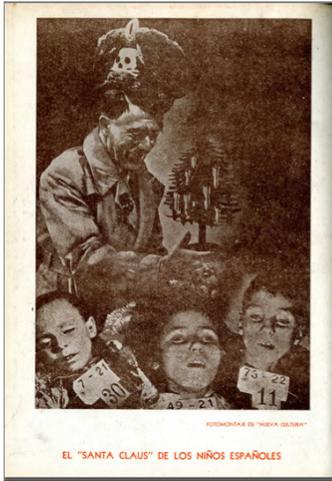


Figura 4.7
 Contraportada *Futuro*, junio 1937. CEFPSLT.



Figura 4.8
 Proceso de trabajo para el cartel de la película *Territorio verde*
 (Horacio Peterson, 1952). FJR/IVAM. Sig. 20/1.3.



Figura 4.9
 Proceso de trabajo para el cartel de la película *Territorio verde*
 (Horacio Peterson, 1952). FJR/IVAM. Sig. 20/1.3.

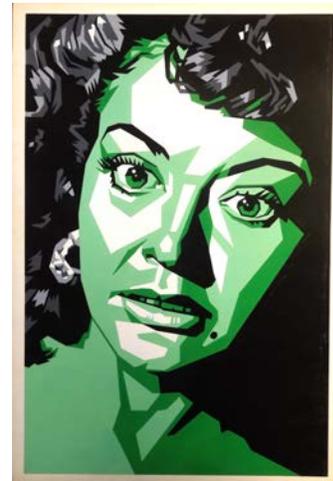


Figura 4.10
 Proceso de trabajo para el cartel de la película *Territorio verde*
 (Horacio Peterson, 1952). FJR/IVAM. Sig. 20/1.3.



Figura 4.11
 Proceso de trabajo para el cartel de la película *Territorio verde*
 (Horacio Peterson, 1952). FJR/IVAM. Sig. 20/1.3.



Figura 4.12
Velada conmemorativa. XXII Aniversario de URSS, 1939,
 litografía, 94 x 69. Col. Rafael Barajas.



Figura 4.13

La Revolución Mexicana aclama la reanudación de relaciones con la URSS, 1942, litografía, 55 x 70 cm. FJR/IVAM.



Figura 4.14

Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución, 1941, litografía, 90 x 70 cm. ACR.



Figura 4.15

Sello postal *Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución*, 1941. ACR.

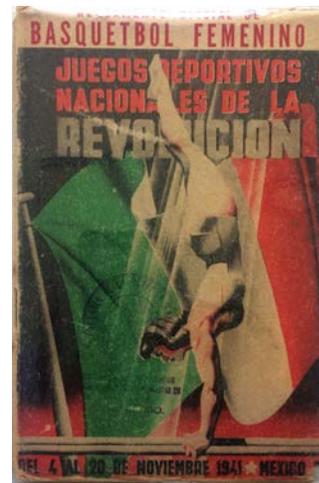


Figura 4.16

Libro *Juegos Deportivos Nacionales de la Revolución. Basquetbol femenino*, del 4 al 20 de noviembre, 1941, México D.F. ACR.



Figura 4.17

Unite Against Aggression, 1942, fotomontaje, 70 x 56 cm. FJR/IVAM.



Figura 4.18

John Heartfield, *Folgt dem Beispiel Spaniens*, AIZ nº 9 del 27 de febrero de 1936. Foto: Willi Münzenberg.



Figura 4.19

La patria mexicana defendida por sus hijos, 1943, offset, 91 x 67 cm. FJR/IVAM.



Figura 4.20

“Primeros premios del concurso de carteles de la Defensa Civil”, *El Universal*, 14 de julio de 1943, p. 10. HNM.



Figura 4.21

ONU PAX, 1946. Publicado en la revista *Mujeres*, septiembre 1961. FJR/IVAM. sig. 15/1.15.

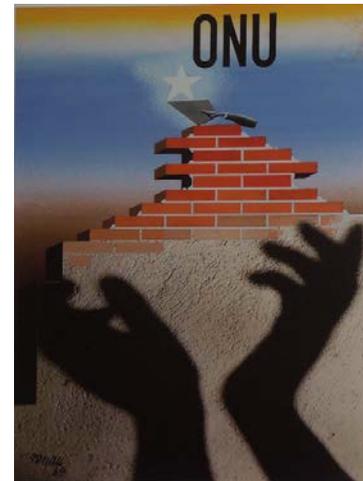


Figura 4.22

ONU, 1949, tempera sobre cartón, 36.7 x 28.3 cm. FJR/IVAM.



Figura 4.23

Trabaja, el Seguro Social vela por ti, 1947, tempera, 68 x 46. FJR/IVAM.



Figura 4.24

Señor industrial. El seguro social reduce sus problemas, 1947, tempera, 68 x 46. FJR/IVAM.

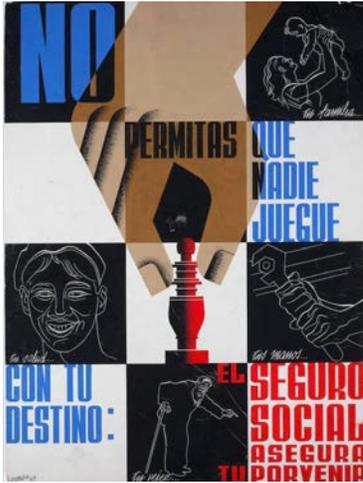


Figura 4.25

No permitas que nadie juegue con tu destino: el Seguro Social asegura tu porvenir, 1947, tempera, 68 x 46. FJR/IVAM.



Figura 4.26

Mexicano: Ten fe en tu propia obra: adquiere artículos que México produce y ayudarás a crear la grandeza industrial de la patria, 1947, negativo. FJR/IVAM. Sig. 79/4.7.



Figura 4.27

Fe en México ¡Hombre de empresa, técnico, obrero y campesino! La patria necesita tu esfuerzo, 1947, offset, 69 x 94 cm.



Figura 4.28

Vota por la revolución el tres de julio, 1951, fotografía. Archivo Manuel García.

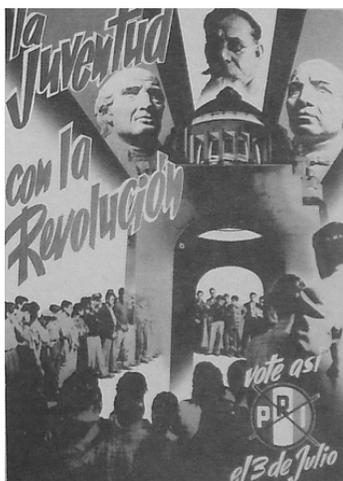


Figura 4.29

La juventud con la revolución vote así PRI el tres de julio, 1951, fotografía. Archivo Manuel García.



Figura 4.30

Ruiz Cortines: Unión de Organizaciones Revolucionarias Populares de Sinaloa, 1951, litografía, 59 x 43.5 cm. FJR/IVAM.



Figura 4.31

II Juegos Juveniles Nacionales, 1952, offset, 90 x 70 cm. ACR.



Figura 4.32

Revista La Republica: Órgano del Partido Revolucionario Institucional, 1 de junio 1953. GLQ



Figura 4.33

Revista La Republica: Órgano del Partido Revolucionario Institucional, junio 1954. ACR.



Figura 4.34

Santos Balmori, *Mujeres*, *Lux*, septiembre 1936, SME. HNM.



Figura 4.35

Portada *Lux*, marzo 1939, SME. HNM.



Figura 4.36

Josep Renau pintando el techo de *Retrato de la burguesía*, SME. *Revista Lux*, diciembre 1939. HNM.



Figura 4.37

Marín Civera, *El sindicalismo. Historia, filosofía y economía*, Valencia, 1931. ACR.



Figura 4.38

Agustín Jiménez, *México y España*, en *Revista de Revistas*, 23 de julio de 1933. HNM.



Figura 4.39

“Andad pues, y aprended qué es misericordia”, en *Futuro*, julio 1939. ACR.



Figura 4.40

“La España Salvada por Franco”, en *Futuro*, julio 1939. ACR



Figura 4.41

“El terror nazi”, en *Futuro*, noviembre 1942. ACR.

V. Gráfica y revistas del exilio en México (1940-1958)

Josep Renau y las revistas del Partido Comunista Español en el exilio

Antes del exilio los artistas e intelectuales republicanos tenían la experiencia de producir revistas con el objetivo de difundir la “nueva cultura” y las ideas políticas durante la Segunda República y durante la Guerra Civil española. Pintores, escultores, escritores y fotógrafos encontraron en los medios impresos el espacio de producción y distribución de sus escritos y trabajos visuales. Los diferentes grupos políticos: anarquistas, socialistas y comunistas produjeron sus propios medios de comunicación, haciendo de éstos, objetos políticos.

Renau colaboró en muchas de estas revistas como escritor, ilustrador y editor. Como ya lo señalé en el capítulo I, Renau exhibió en las publicaciones periódicas una buena parte de su trabajo como fotomontador, dibujante y diseñador. Además, escribió crítica y teoría del arte defendiendo la dimensión política de éste. En las revistas *Octubre*, *Orto*, *Estudios* y *Nueva Cultura* se puede rastrear su trabajo como colaborador de revistas antes y durante de la guerra civil; en éstas se puede ver que su militancia política comunista se vio reflejada a lo largo de colaboraciones tanto escritas como visuales.

La dinámica de producción de revistas no se detuvo durante el viaje de los exiliados a México. Durante el traslado de los diferentes grupos de republicanos en los trasatlánticos Sinaia, Mexique e Ipanema se produjeron diarios de a bordo y periódicos artesanales, donde se difundían noticias sobre el mundo y lo que pasaba a bordo, poemas, caricaturas y algunas notas sobre la vida política de México.

En cuanto arribaron a la Ciudad de México, los artistas, escritores y periodistas continuaron con la labor de editar publicaciones periódicas de corte cultural, político y científico, además de colaborar en revistas nacionales. Muchos se integraron a la redacción de revistas y periódicos, colaboraron en *Letras de México* (1937–1947), *ARS* (1942–1942), *Taller* (1938–1941), *Tierra Nueva* (1940–1942), *El hijo Pródigo* (1943–1946), *Rueca* (1941–1942), *Filosofía y Letras* (1951–1958); en la prensa diaria *El Popular* (1938–1961), *Excélsior* (1917–actual), *El Nacional* (1943–2018), *Novedades*

(1955–actual) y *La Prensa* (1928–actual).⁶³⁶ Renau, junto con Gabriel García Maroto, practicó la crítica de arte de manera ocasional. Sin embargo, algunos artistas compaginaron la crítica de arte de forma profesional con la producción plástica, éste fue el caso de José Moreno Villa, Ceferino Palencia y Ramón Gaya.⁶³⁷ En muy pocas ocasiones Renau publicó trabajos escritos en revistas mexicanas. Sus colaboraciones teóricas y críticas las publicó principalmente en las revistas del exilio. Sin embargo, encontramos algunos ejemplos: en *El Popular* publicó una nota luctuosa sobre Orozco titulada “Se ha apagado el volcán”⁶³⁸ y en *México en la Cultura* se publicó el discurso luctuoso que pronunció en el entierro de Miguel Prieto en México.⁶³⁹

Es notable la colaboración de Renau en la revista *ARS. Revista mensual*.⁶⁴⁰ Estuvo dirigida por el mexicano Agustín Velázquez Chávez y el secretario de redacción fue el escritor y poeta español Juan Rejano.⁶⁴¹ La redacción tuvo como principal preocupación integrar a autores tanto latinoamericanos como españoles.⁶⁴² En el primer número de la revista cultural y de arte, publicado en enero de 1942, Renau apareció como colaborador junto con Samuel Ramos, José Moreno Villa, Enrique González Martínez, Agustín Vázquez Chávez, Luis Enrique Délano, Alfonso Reyes y Aarón Copland. Renau fue presentado como “uno de los jóvenes pintores y dibujantes españoles, que desempeñó el cargo de director general de Bellas Artes en la República Española. En Valencia fue profesor de Arte y fundó y dirigió la importante revista *Nueva Cultura*. En México ha reafirmado sus triunfos artísticos”.⁶⁴³

Renau colaboró en los tres primeros números con un relato, dividido en tres entregas, sobre la defensa del tesoro artístico español en tiempos de guerra titulado

⁶³⁶ Véase Luis Suárez, “Prensa y libros, periodistas y editores”, en VV. AA. *El exilio español en México, 1939-1982* (México: FCE, 1982), 601-619; Miguel Cabañas Bravo, “Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”, *Revista de historiografía*, n.º 13, VII (2010): 36-37; Ana González Neira, *Prensa del exilio republicano 1936-1977* (Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2010), 42-44.

⁶³⁷ Cabañas, “Exilio político y crítica artística”, 38.

⁶³⁸ José Renau, “Se ha apagado el volcán”, *El Popular* (8 de septiembre de 1949): 6.

⁶³⁹ José Renau, “El homenaje de los españoles”, *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n.º 388 (1956): 3.

⁶⁴⁰ La revista sólo se publicó durante cinco meses, el primer número apareció en enero de 1942 y el último en mayo de 1943.

⁶⁴¹ Para ampliar la participación de Juan Rejano en la redacción y edición de revistas culturales en el exilio véase Iliana Olmedo, “Juan Rejano, editor de revistas culturales en el exilio”, *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, n.º 1-6 (2014): 7-24.

⁶⁴² José Ramón López García, Manuel Aznar Soler, *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (E-book, Editorial Renacimiento, 2017), A-415.

⁶⁴³ Anónimo, “Colaboran en este primer número”, *Ars*, n.º 1 (1942): 2.

“Testimonios de nuestros tiempos. La defensa del tesoro artístico español durante la guerra civil”. Con una breve introducción sobre la recién anunciada reapertura del Museo del Prado en Madrid desmentía las acusaciones de haber vendido obras artísticas al extranjero que se le hicieron a los encargados de salvaguardar el tesoro artístico. Renau relata cómo emprendió esta labor, considerada por él mismo como la acción política más importante de su vida. En esta ocasión utilizó el texto del documento oficial que presentó en París en la Sociedad de Naciones en 1937, después publicado en francés en los volúmenes 39 y 40 de la revista *Museumion*, el órgano oficial internacional de museos con el título “L’organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile”.⁶⁴⁴ En la primera entrega del artículo, Renau explicó cómo se organizó el pueblo español;⁶⁴⁵ en la segunda, relató las acciones del gobierno a través de la organización y tareas de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico.⁶⁴⁶ En la última parte, explicó cómo se orquestó la evacuación y traslado del tesoro artístico a Valencia y Cataluña ante la amenaza de la guerra.⁶⁴⁷ La colaboración en *ARS* destacó porque, por primera vez, de la propia voz de uno de los actores más importantes de la labor de salvaguardar el patrimonio artístico español, se daba a conocer el relato testimonial sobre dicho rescate en el contexto artístico de la Ciudad de México.⁶⁴⁸

Es importante recordar que las revistas del exilio funcionaron como espacios de unión de los republicanos,⁶⁴⁹ con ella buscaron fortalecer su identidad y las raíces culturales. En su mayoría, tocaron temas relacionados con el regreso de la democracia a su país de origen, el reconocimiento de la cultura española y se cuestionaron constantemente para quién y para qué escribir o producir arte en el exilio. Ana González

⁶⁴⁴ Renau, *Arte en Peligro*, 19. Renau menciona en el texto introductorio de *Arte en Peligro* que en ese libro se podrá leer por primera vez el texto en castellano que da testimonio sobre los trabajos de salvamento y preservación del Patrimonio Artístico e Histórico español durante la guerra de 1936 a 1939. Pero en realidad la primera publicación del texto en castellano se dio en los tres artículos de *Ars*.

⁶⁴⁵ Josep Renau, “Testimonio de nuestros tiempos. La defensa del tesoro artístico español durante la guerra civil”, *Ars*, n.º 1 (1942): 40.

⁶⁴⁶ Josep Renau, “Testimonio de nuestros tiempos. La defensa del tesoro artístico español durante la guerra civil. Segunda parte”, *Ars*, n.º 2 (1942): 49.

⁶⁴⁷ Josep Renau, “Testimonio de nuestros tiempos. La defensa del tesoro artístico español durante la guerra civil. Concluye”, *Ars*, n.º 3 (1942): 41.

⁶⁴⁸ Como veremos más adelante, Renau publicó cinco años después fragmentos de este documento de 1937 en la revista del exilio *Las Españas* en el número de noviembre de 1947 con el título “El arte entre llamas”.

⁶⁴⁹ Ana González Neira señala que podemos llamar prensa del exilio a “aquella nacida en la diáspora y que su línea editorial posee, en mayor o menor grado, un compromiso político republicano. La prensa en el exilio la entendemos como aquella que surge durante los años del éxodo de la guerra civil”. González, *Prensa del exilio republicano*, 63.

Neira señala tres periodos diferentes en la prensa del exilio: el primero va de 1936 a 1945, abarca desde el inicio de la Guerra Civil española y las primeras revistas políticas de apoyo a partidos y sindicatos hasta el fin de la segunda Guerra Mundial; el segundo, comprende de 1946 a 1951, este periodo corresponde al momento después del triunfo de los Aliados hasta el establecimiento de las relaciones diplomáticas entre el franquismo y los Estados Unidos; el último, corresponde al periodo de 1952 a 1977, años que corresponden a la firma del tratado con los Estados Unidos para la instalación de bases militares hasta la conclusión de la dictadura franquista.⁶⁵⁰ A lo largo de estos tres periodos se editaron revistas sindicales, políticas, institucionales, de comunidades autónomas, científicas y culturales.

Renau fue un asiduo colaborador de las revistas del exilio en diferentes etapas, y de diferentes géneros. Participó en 10 de ellas, en las revistas culturales *Romance*, *España Peregrina* y *Las Españas*; en las revistas de comunidades autónomas *Mediterrani* y *Orfeo català*; en las revistas del Partido Comunista Español (PCE) *Nuestra Bandera*, *España Popular*, *Nuestro Tiempo* y *España y la Paz*; así como en la revista institucional *Boletín de Información* de la Unión de Intelectuales Españoles. Las colaboraciones consistieron tanto en publicaciones escritas —crítica de arte y artículos políticos— como en el diseño y en la producción de ilustraciones.

Las primeras dos revistas de corte cultural que editaron los republicanos en el exilio fueron *España Peregrina* (1940-1941) y *Romance. Revista Popular Hispanoamericana* (1940-1941). *España Peregrina* fue el órgano de la Junta de Cultura Española,⁶⁵¹ tuvo una vida efímera por problemas económicos, sólo aparecieron nueve números.⁶⁵² Su formato era de 23 × 16 cm. La directiva estuvo conformada por José Carner, José Bergamín y Juan Larrea. El primer número apareció en febrero de 1940 con el objetivo de velar por los desterrados y salvaguardar la cultura española. La revista tocó temas como la unidad de todos los intelectuales exiliados, la expresión de los sentimientos de nostalgia y extrañamiento de los desterrados, asimismo, presentó reflexiones sobre la

⁶⁵⁰ González, *Prensa del exilio republicano*, 82-84.

⁶⁵¹ Arribaron a México en el trasatlántico *Veendam*.

⁶⁵² El número 10 de *España Peregrina*, aunque se preparó no llegó a publicarse sino hasta 1977 a manera de epílogo.

guerra civil, sobre el futuro de la civilización occidental en el nuevo mundo por el recuento de Europa y América, y sobre la relación entre hispanidad e indigenismo.⁶⁵³

En el segundo número, celebraron el primer aniversario de la creación de la Junta de Cultura Española y recordaron la preocupación sobre la preservación de la cultura: “Las circunstancias no admiten dilaciones [...] era necesario preparar la sucesión de los organismos españoles de orden cultural que el destierro invalidaba creando un instrumento adecuado a las circunstancias inéditas en que la emigración española iba a tener que desenvolverse”.⁶⁵⁴ Además de la publicación de *España Peregrina*, la Junta de Cultura Española inauguró la Casa de Cultura Española, en febrero de 1940.

En la revista la poesía fue un género muy presente, los temas de literatura y de arte fueron menos abundantes, además de las colaboraciones de Renau, encontramos otras de Juan Rejano. Renau publicó dos artículos, el primero de ellos se tituló “Reflexión sobre la crisis ideológica del arte”,⁶⁵⁵ el segundo, fue una reseña del libro de Luis Cardoza y Aragón sobre la pintura mexicana *La nube y el reloj*. En “Reflexión sobre la crisis ideológica del arte”, Renau tomó como pretexto la Exposición Internacional de Surrealismo, inaugurada el 14 de enero en la galería de Inés Amor, organizada por André Breton, Wolfgang Paalen y César Moro,⁶⁵⁶ para discutir sobre la ideología y el compromiso social del arte. Criticó al cubismo, al dada, al surrealismo, al futurismo porque “han dejado como tales una experiencia negativa, dispersando a los artistas y creando en cada uno de ellos un problema individual angustioso”. Para Renau, el individualismo artístico provoca un arte aislado de la realidad humana, los hace ser artistas “museólogos” que sólo piensan el arte en las cuatro paredes de un museo, el arte intelectualizado. Frente a los artistas “puros”: “existe una corriente saludable, una fuerza irresistible que atrae a buena parte de artistas a la lucha al lado de las fuerzas positivas que mueven la historia contemporánea”, los artistas deben reconocer las contradicciones entre la obra y la posición ideológica y psicológica frente a la realidad.

La colaboración de Renau en *Romance. Revista Popular Hispanoamericana*, como veremos más adelante, se concreta en un reportaje fotográfico, faceta poco conocida

⁶⁵³ Caudet, *El exilio republicano en México*, 191-263.

⁶⁵⁴ “Una buhardilla y un manifiesto”, en *España Peregrina*, n.º 2 (1940): 78.

⁶⁵⁵ Renau, “Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte”.

⁶⁵⁶ Justino Fernández, “Catálogo de exposiciones, 1940”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* II, n.º 7 (1941): 87-95.

del valenciano. La revista fue editada por EDIAPSA, bajo la dirección de Juan Rejano.⁶⁵⁷ Como parte del comité de redacción y colaboración había tanto personalidades mexicanas y latinoamericanas como españolas: Juan Rejano, Lorenzo Varela, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo, Adolfo Sánchez Vázquez, Miguel Prieto —todos pasajeros del Sinaia—, Pablo Neruda, Pedro Henríquez Ureña, Juan Marinello, Martín Luis Guzmán y Enrique González Martínez. Miguel Prieto fue el director artístico de la publicación.⁶⁵⁸ En *Romance* se identifica la estrecha relación que había entre artistas y escritores de las dos naciones. Se presentaron artículos de artistas españoles, mexicanos y de Hispanoamérica.

El primer número apareció el 1º de febrero de 1940, publicándose en la primera plana un artículo de Xavier Villaurrutia sobre José Clemente Orozco y el horror.⁶⁵⁹ En la segunda página la redacción anuncia su propósito: “recoger en sus páginas las expresiones más significativas —por la calidad de su pensamiento y sensibilidad— del movimiento cultural hispanoamericano” englobando en el término “hispanoamericano” a toda la cultura que comparte el español como idioma.⁶⁶⁰ Expresaron que el espíritu de la revista consistía en la apertura a la cultura de otros pueblos para enriquecer la cultura española y así consolidar la cultura universal.

La lista de colaboradores que se publica es muy nutrida, consta de cerca de 90 artistas y escritores, entre ellos aparece el nombre de José Renau. En este primer número presentó, junto con los hermanos Mayo, la serie de fotografías sobre el mercado de la Merced [Fig. 5.1]. Dando muestra con este trabajo de la pasión del valenciano por la fotografía y el impacto de enfrentarse a una nueva dinámica social.⁶⁶¹ La serie fotográfica ilustró una reseña sobre el ambiente y las diferencias sociales que se perciben en la Merced. Ésta fue la única colaboración *ex profeso* para la revista. Sin embargo, a través de algunos artículos podemos rastrear las actividades artísticas del valenciano, como su participación en la Exposición de Artistas Españoles en la Casa de la Cultura de la Junta de Cultura Española, en el número 80 de la calle de Dinamarca.

⁶⁵⁷ Giménez Siles fundó, con capital mexicano, Ediciones y Distribución Ibero-Americana de Publicaciones, S. A. (EDIAPSA).

⁶⁵⁸ Caudet, *EL exilio republicano en México*, 129.

⁶⁵⁹ Xavier Villaurrutia, “José Clemente Orozco y el horror”, *España Peregrina*, n.º 1 (1940): 1.

⁶⁶⁰ Anónimo, “Propósito”, *Romance. Revista Popular hispanoamericana*, año I, n.º 1 (1940): 2.

⁶⁶¹ En la década de 1980 Renau publicó en la revista *L' Spill* el artículo *Exil* acompañado con una serie de fotografías que tomó en el trasatlántico *Veendam*. En el archivo de la Fundación Josep Renau también se conservan las fotografías del viaje.

En el número 5 de *Romance*, del 1º de abril de 1940, Luis Cardoza y Aragón hace una reseña de dicha exposición y de la exposición de Picasso, que se presentaron de manera conjunta.⁶⁶² La reseña está ilustrada por un fragmento del óleo *Isla del Palmar* pintado por Renau. Cardoza hace hincapié en el acento que tienen algunos artistas sobre los recuerdos de la lucha en tiempos de guerra, señala “Con ímpetu y premura se señalan en este ejemplar empeño: he ahí el talento evidente de Miguel Prieto, José Renau, Fernández Balbuena, aun Moreno Villa, viejo amigo nuestro”. En este aspecto el crítico se detiene en Renau:

Trasciende profunda inconformidad. Lo sentimos siempre dispuesto a empezar, insatisfecho. Su capacidad parece que no ha logrado ahondar hasta su plenitud. Lo realizado, por interesante que pueda parecer a los demás, a él se diría que apenas le interesa ya, acaso por el hecho mismo de estar ya realizado. Fertilidad de la exigencia consigo mismo de estar ya realizado. Fertilidad de la exigencia consigo mismo.⁶⁶³

De acuerdo con la lista de obra que Justino Fernández presentó en su catálogo de exposiciones de 1940, Renau expuso en esa ocasión cuatro pinturas. *Isla de Palmar*, *Pintura*, *Naturaleza muerta* y *Anfitrite*.⁶⁶⁴ Al parecer ningún cuadro tocó un tema político.

Los primeros años en la Ciudad de México y la colaboración en las revistas del PCE

En los primeros cinco años de exilio Renau no sólo colaboró en revistas culturales, también colaboró en las primeras publicaciones del PCE en el exilio: *España Popular* y *Nuestra bandera*. El PCE en el exilio editó estas dos publicaciones periódicas, con el objetivo de crear órganos de información sobre las acciones del partido. Funcionaron como espacios educativos y de propaganda de las teorías marxistas, leninistas y

⁶⁶² La exposición de Picasso estuvo integrada por 36 dibujos entre los que se encontraba la serie *La metamorfosis de Ovidio y Sueño y mentira de Franco*. En la Exposición de Artistas Españoles participaron Antolín Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Enrique Climent, Miguel Prieto, Pablo Almena, Manuela Ballester, Camps Ribera, Roberto Fernández Balbuena, Elvira Gascón, Soledad Martínez, José Narezo, Fernández Balbuena.

⁶⁶³ Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de artistas españoles en la Casa de Cultura de España”, *Romance. Revista Popular hispanoamericana*, n.º 5 (1940): 7.

⁶⁶⁴ Fernández, “Catálogo de exposiciones”, 101-103.

estalinistas.⁶⁶⁵ Además, privilegiaron los elogios al comunismo y las proclamas contra el derrocamiento del franquismo. *España Popular* fue creado como un medio de comunicación dirigido a los militantes de base y *Nuestra bandera* fungió como un medio para difundir las directrices ordenadas por la dirección comunista asentada en la URSS.⁶⁶⁶

En México la prensa política editada por partidos y sindicatos en el exilio tuvo libertad de expresión, el gobierno no persiguió ni restringió la publicación de revistas y periódicos.⁶⁶⁷ Permitió actuar al PCE siempre y cuando no interfirieran en la vida política del país.⁶⁶⁸ México y París fueron los principales centros donde el partido encontró la libertad para editar sus publicaciones culturales e informativas, a diferencia de otros países de Europa del Este. Por ejemplo, en la URSS la producción de información fue más controlada.⁶⁶⁹ En México se instalaron importantes escritores y artistas comunistas como José Bergamín, Pedro Garfias, Juan Rejano, Wenceslao Roces, Adolfo Sánchez Vázquez, Juan Vicens, Luisa Carnés y Miguel Prieto, entre otros, colaborando en diferentes revistas tanto mexicanas como del PCE.⁶⁷⁰ Este grupo, junto con los líderes del partido, fueron los encargados de nutrir y organizar las páginas de las revistas del PCE.

A través de la participación de Renau en las revistas del PCE *España Popular* y *Nuestra Bandera*, podemos rastrear la trayectoria del artista comprometido políticamente y su militancia comunista en los años de exilio. Renau retomó el papel de editor

⁶⁶⁵ Adolfo Sánchez Vázquez menciona que los dirigentes comunistas asentados en la URSS organizaron al grupo del Comité Central en la Ciudad de México. Entre los dirigentes encontramos a Vicente Uribe, Antonio Mije, Jesús Hernández, Santiago Carrillo, Comorena y Francisco Antón. Fernando Hernández Sánchez, “La política comunista española desde México durante la guerra mundial: exilio, aislamiento y ‘operaciones especiales’”, *La estación de Finlandia*. <https://laestaciondefinlandia.wordpress.com/2014/01/09/la-politica-comunista-espanola-desde-mexico-durante-la-guerra-mundial-exilio-aislamiento-y-operaciones-especiales/>

⁶⁶⁶ Pablo Jesús Carrión Sánchez, “La delegación del PCE en México (1939-1956): origen y límite de una voluntad de liderazgo de oposición”, *Espacio, tiempo y forma*, n.º 16 (2004): 311.

⁶⁶⁷ Además del PCE, el Partido Socialista Obrero Español (PESOE) editó sus propios medios de expresión: *Adelante* y *Renovación*; el Partido de Izquierda Republicana editó *Izquierda Republicana* y *República Española*. Véase Matilde Eiroa San Francisco, “La producción periodística del exilio republicano”, *Arbor* 189, n.º 759 (2013): 3. <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1549/1572>

⁶⁶⁸ Existe una discusión sobre la cercanía e interacción entre el PCM y el PCE en el exilio. Se piensa que los primeros cuatro años el PCE tuvieron un mayor acercamiento con el PCM porque se tenía la idea del comunismo organizado como un solo partido internacional. Finalmente, el PCE y el PCM lucharon por intereses propios. Fernando Hernández Sánchez, *Los años de plomo. La construcción del PCE bajo el primer franquismo* (Barcelona, Crítica, 2015), 30.

⁶⁶⁹ Matilde Eiroa San Francisco, “Sobrevivir en el socialismo. Organización y medios de comunicación de exiliados comunistas en las democracias populares”, *Historia social* n.º 69 (2011), 81.

⁶⁷⁰ Manuel Aznar Soler, *El Exilio literario de 1939. Actas del primer Congreso Internacional* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1995), 17.

practicado años atrás en la revista *Nueva Cultura* y en el periódico *Verdad*.⁶⁷¹ En los primeros cinco números del semanario de propaganda política *España Popular. Semanario al servicio del pueblo español* figuró como director propietario de la publicación, junto a Jesús Izcaray como redactor.⁶⁷² El primer número apareció el 18 de febrero de 1940,⁶⁷³ con un saludo a México y al general Lázaro Cárdenas [Fig. 5.2]. En esta nota aprovecha la redacción para mencionar su razón de ser:

Nuestro semanario nace en México para divulgar los auténticos valores de España y para pugnar por la conquista de nuestra Patria, hoy oprimida por sus enemigos de dentro y de fuera. Nace al amparo de las libertades mexicanas que han dado asilo a miles de compatriotas nuestros, liberándolos así del suplicio de los campos de concentración de Francia.⁶⁷⁴

España Popular ofrecía opiniones de los militantes de base, de la situación política de España y la URSS. Tenía una función de propaganda y pedagogía comunista. En los primeros números cubrieron y apoyaron eventos de apoyo a los refugiados en México. Por ejemplo, el número 2 del semanario estuvo dedicado prácticamente a la Conferencia Panamericana de ayuda a los republicanos españoles celebrado en el Palacio de Bellas Artes del 14 al 18 de febrero de 1940. *España Popular* produjo una gran pancarta que sirvió de fondo para la mesa de los conferencistas, en ella se leía “*España Popular. Semanario al servicio del pueblo español* saluda a la conferencia panamericana de ayuda ¡Salvad a nuestros hermanos!”; a lo largo de este número se pueden leer algunas

⁶⁷¹ Este periódico lo dirigió junto con Max Aub. Renau mandó llamar de París a Aub el 26 de enero de 1938 para que se hiciera cargo de los teatros incautados por la Segunda República. Cf. Manuel Aznar Soler, “El diario barcelonés *La Vanguardia* durante el año 1938” en *El correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, n.º 2 (2008): 140-143.

⁶⁷² Izcaray fue periodista de *El Imparcial*, el *Heraldo de Madrid* y el *Ahora*. Después se afilió al PCE, al iniciarse de la Guerra Civil española se integró a la redacción de *Mundo Obrero*. Fue premio Nacional de Literatura en 1938, año en el que dirigió *Frente Rojo*. Después de la derrota de la República permaneció en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer. Arribó a México a bordo del *Sinaia*. De forma clandestina regresó a España en 1940, donde tuvo contacto con la guerrilla. Carlos Fidalgo. “El reportero que vino a conocer a la guerrilla... Cuando a Girón aún le llamaban ‘El Barbas’”. *Diario de León* (28 de julio de 2019). https://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/reportero-vino-conocer-guerrilla-cuando-giron-aun-llamaban-el-barbas_1351830.html

⁶⁷³ La redacción y administración del periódico en el primer número se ubicaba en San Juan de Letrán, número 13, departamento 311, a partir del segundo número la ubicación cambió a la calle Rosales, número 2, departamento 3. El costo era de 10 centavos.

⁶⁷⁴ Anónimo, “Nuestros saludos a México y a Cárdenas”, *España Popular*, n.º 1 (1 febrero, 1940): 1.

intervenciones en la conferencia como la de Douglas Jacobs,⁶⁷⁵ delegado de la *Spanish Refugee Relief Campaign*, o la intervención del dirigente comunista Vicente Uribe.

En los números 3 y 4 del periódico, publicados en marzo de 1940, apareció un anuncio de la revista *Futuro*,⁶⁷⁶ en ese mes Renau produjo la primera portada para la revista obrera mexicana con un tema nacionalista. Además, aparecen anuncios de la Universidad Obrera de México, esto es una muestra de la relación entre el líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), Vicente Lombardo Toledano, con la redacción del semanario y con los dirigentes del PCE en el exilio. Es de llamar la atención una nota que sale en el número 3 de *España Popular* titulada “Nadie robó el Tesoro artístico”, la cual habla sobre las mentiras en relación con el robo por parte del bando republicano del patrimonio artístico; dicha nota parece de la autoría de Renau, en ella se menciona: “Día tras día se van desvaneciendo las calumnias que los franquistas lanzaron contra nosotros. Los mismos periódicos de Franco están ya reconociendo que todas las noticias en torno a la desaparición del tesoro artístico, eran viles mentiras”.⁶⁷⁷ Con este argumento Renau inicia la serie de artículos que publicó en *ARS* sobre el salvamento del patrimonio español. En la nota de *España Popular*, más adelante vuelve a reiterar la labor tan importante de salvamento: “Nadie robó el tesoro artístico. Sólo difamadores profesionales pueden todavía divulgar lo contrario. Lo que hicimos fue salvarlo de la brutalidad fascista que lo destrozaba con sus bombas”.⁶⁷⁸

El último número en el que Renau aparece como gerente fue en el 5,⁶⁷⁹ número extraordinario que trató el tema del terror franquista. En el siguiente número desaparece el nombre de Renau y en su lugar aparece José Armisen como gerente. No se sabe cuál fue la razón de la salida del valenciano, pudo ser por la carga de trabajo en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) que en ese momento estaba realizando.

El nombre de Renau vuelve a aparecer en el periódico en plena segunda Guerra Mundial como firmante de unas cartas enviadas a Moscú y a Londres dirigidas a la Sociedad para las Relaciones Culturales en el Exterior (Volks), y a la Academia de

⁶⁷⁵ Discurso de Douglas Jacob, “Es urgentísimo traer a América a los españoles refugiados en Francia”, *España Popular*, n.º 2 (1940): 3.

⁶⁷⁶ *España Popular*, n.º 3-4 (marzo 1940).

⁶⁷⁷ Anónimo, “Nadie robó el tesoro artístico”, *España Popular*, n.º 3-4 (11 marzo, 1940): 7.

⁶⁷⁸ Ídem.

⁶⁷⁹ *España Popular*, n.º 5 (13 marzo, 1940).

Ciencias, respectivamente.⁶⁸⁰ Los republicanos residentes en México expresaron a las dos naciones su apoyo en la lucha del pueblo soviético en contra de la agresión nazi:

Declaramos nuestra plena solidaridad con la lucha de las democracias del mundo, encabezadas por la URSS, Inglaterra y los Estados Unidos contra la barbarie hitleriana y afirmamos nuestra fe en la victoria sobre el nazifascismo, enemigo mortal del progreso y la cultura de la humanidad entera, cuyo aplastamiento garantizará, además, la definitiva liberación de nuestra patria española.⁶⁸¹

También se publicaron notas de obras y galardones que obtuvo Renau. En el sepelio del dirigente comunista Pedro Checa, Renau realizó un dibujo, se instaló en la cámara mortuoria para dibujar el rostro de Checa, el cual regaló al PCE.⁶⁸² También se anunció el triunfo de Renau en el concurso convocado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) sobre la unidad continental frente al fascismo. La nota subraya la notable carrera de Renau en la producción de carteles políticos, sobre todo para el PCE, “carteles de lucha, de esfuerzo, de heroísmo”.⁶⁸³ Mencionan otros carteles políticos galardonados en certámenes convocados por el gobierno mexicano como el de los Juegos Deportivos de la Revolución y el concurso patriótico Potrero del Llano, donde alcanzó la medalla de plata.

Renau colaboró en otra de las revistas del PCE, *Nuestra Bandera*, en esta ocasión en el diseño de portadas. *Nuestra Bandera* tuvo una primera época en Valencia, fue fundada durante la Guerra Civil española como órgano central del PCE, bajo la edición de la Comisión Nacional de Agit-Prop. El primer número se publicó el 15 de julio de 1937 con un formato de 20 × 15 cm. La segunda época de la revista se encuentra ubicada en Barcelona, ahí se editó a partir de 1938, cinco meses después de la etapa valenciana; en esta etapa agrega el subtítulo *Revista mensual de orientación, política, económica y*

⁶⁸⁰ Además de Renau, entre los firmantes artistas y escritores se encuentra José Carnés, José Bergamín, León Felipe, Wenceslao Roces, Margarita Nelken, Juan Larrea, Pedro Garfias, Rodolfo Halfiter, Enrique Segarra, Miguel Prieto, Antonio Ballesteros, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, José Bardasano y Luisa Carnés, entre otros.

⁶⁸¹ “Los intelectuales españoles de México saludan a sus colegas de la URSS e Inglaterra” *España Popular*, (30 septiembre, 1941): 3.

⁶⁸² “Un dibujo de Pedro Checa, obra de José Renau”, *España Popular* (11 septiembre, 1942): 3.

⁶⁸³ Anónimo, “José Renau alcanza un nuevo e importantísimo galardón”, *España Popular*, (30 octubre, 1942): 2.

cultura; estuvo dirigida por Dolores Ibárruri, el consejo de redacción estaba compuesto por Pedro Checa, Vicente Uribe y Antonio Mije, además dentro de los colaboradores encontramos a José Díaz, Manuel Azaña y Juan Negrín. Se publicaron textos acerca de temas culturales de autores como Antonio Machado y Federico García Lorca.

Ya en el exilio mexicano, *Nuestra Bandera* volvió a aparecer en junio de 1940; el último número de esta etapa se publicó en diciembre de 1944. Apareció mensualmente durante cinco años y estuvo dirigida por Antonio Mije y como gerente estuvo Ángel Sánchez. Fue editada por Industrial Gráfica con la dirección social de Rosales número 2, a un precio de entre 30 y 50 centavos. Algunos de los colaboradores habituales fueron Vicente Uribe, José Díaz, Dolores Ibárruri, Antonio Mije, Amaro del Rosal, Jesús Izcaray, jefe de redacción de *España Popular*. También se publicaron en todos los números textos de Stalin y Lenin. En el primer número advierten sus objetivos: “Luchamos contra la guerra imperialista, expondremos los hechos más salientes de la situación internacional y defenderemos la justa política de paz de la Unión Soviética y del camarada Stalin [...] Nuestro norte es el marxismoleninismo y las enseñanzas de Stalin”.⁶⁸⁴ Además, aclaran que *Nuestra Bandera* continuará el combate por la clase obrera, por la liberación de los presos por el franquismo y por la unión revolucionaria del pueblo español.

Nuestra Bandera no fue una revista ilustrada en el interior. En los primeros cinco números en el diseño de la portada sólo apareció el sumario de la revista y el encabezado. En el número 6 se da un cambio de diseño, aparece una fotografía de un desfile en el Kremlin en la portada,⁶⁸⁵ el número estuvo dedicado al XXIII aniversario de la gran revolución socialista. Después de este número las portadas regresaron al diseño original, donde sólo se presenta el sumario en la parte central.

En el segundo año de la revista, en el número 1-2,⁶⁸⁶ Antonio Mije escribe el artículo “Un año de solidaridad americana con el pueblo español y a favor de los refugiados republicanos españoles” a propósito de la Conferencia Panamericana de Ayuda a los Refugiados Españoles celebrada en el mes de febrero de 1939 en la Ciudad de México con el objetivo de asistir a los republicanos que se encontraban en los campos

⁶⁸⁴ *Nuestra Bandera*, año I, n.º 1 (junio 1940): 2.

⁶⁸⁵ *Nuestra Bandera*, año I, n.º 6 (noviembre 1940).

⁶⁸⁶ Antonio Mije, “Un año de solidaridad con el pueblo español y a favor de los refugiados republicanos españoles”, *Nuestra Bandera*, año II, n.º 1-2 (enero-febrero 1941): 23-40.

de concentración. A partir de ese momento, Mije reconoce la ayuda de la CTM y del periódico *El Popular*. También recibieron apoyo del Partido Comunista Mexicano (PCM); en su congreso celebrado en marzo de 1940, el secretario general del PCM, Dionisio Encina, solicitó la solidaridad con los emigrados españoles.⁶⁸⁷

Vuelve aparecer en el número 6-7, del segundo año, la imagen de Stalin en la portada.⁶⁸⁸ En el número 10 hubo un intento por cambiar el formato de la revista a un tamaño más grande y con ilustraciones en el interior [Fig. 5.3].⁶⁸⁹ El diseño de la portada estuvo a cargo de José Bardasano, muy al estilo de los carteles de la guerra civil, en la escena se aprecia la imagen de un soldado con su rifle y al frente una bandera soviética. En la portada se anuncia la dirección de la revista a cargo de Mije y como gerente Ángel Bracho. En interiores se incluyeron unos grabados de Goya: *Duro es el paso* y *Esto es peor* y el *Paraíso fascista* de Castelao. Este número, suigéneris, fue el único que apareció con ilustraciones en interiores y fue el último que se publicó ese año. La revista cierra con unas palabras de Viacheslav Mólotov en la contraportada:

No es la primera vez que nuestro pueblo tiene que enfrentarse con un enemigo agresor y presuntuoso. Ayer nuestro pueblo respondió a la campaña de Napoleón en Rusia, con la guerra por la salvación de la Patria y Napoleón fue batido y derrotado. Ocurrirá lo mismo con el presuntuoso Hitler, que comenzó esta nueva campaña contra nuestro país.

Nuestra Bandera reaparece para abrir el tercer año de la publicación en enero-febrero de 1942 con el mismo diseño que tenía antes del número ilustrado por Bardasano. En la parte superior de la portada está el encabezado y en la parte media derecha una fotografía de perfil de Dolores Ibárruri. Se vuelve a interrumpir por algunos meses la publicación de la revista. Nuevamente, reaparece en julio de 1942 con un número extraordinario conmemorativo a la muerte de José Díaz, secretario general del PCE, fallecido en la URSS el 20 de marzo de 1942.

Nuestra Bandera regresó con un cambio de diseño en la portada, vemos en el extremo derecho una cintilla blanca con el sumario y en el centro sobre un fondo rojo una

⁶⁸⁷ Ídem.

⁶⁸⁸ En este número aparece la administración en Tacuba, número 52. *Nuestra Bandera*, año II, n.º 6-7 (junio-julio 1941).

⁶⁸⁹ En este número la administración se encuentra en Dinamarca, número 26. *Nuestra Bandera*, año II, n.º 10 (octubre 1941).

ilustración sin autor, que bien puede ser de Renau o de Bardasano, del rostro de José Díaz, en el fondo un fotomontaje de diferentes escenas de España en guerra. Este diseño será el que dará continuidad a la identidad de la revista en los números siguientes. En el número conmemorativo participaron los dirigentes más importantes del partido: Pedro Checa, Victorio Codovilla, Dolores Ibárruri, Juan Comorera, Antonio Mije y Santiago Carrillo. En la última parte de la revista la administración explica el formato que llevará: “Constará de 48 páginas de texto y un dibujo o fotografía en la portada y su precio será de 0.30 centavos de peso mexicano el ejemplar”, además reiteran cuál es la misión de la revista: “Revista antifascista al servicio de la causa de las democracias, por la clase de trabajos que publica, así como por la calidad de las firmas que en ella colaboran, es la revista de estudios políticos y sociales que mayores posibilidades ofrece para una consulta permanente de los problemas políticos actuales de España”.⁶⁹⁰

En este nuevo diseño la tendencia fue presentar alguna fotografía o ilustración del rostro de los principales dirigentes del Partido Comunista e ideólogos: Lenin, Stalin, Dolores Ibárruri y Pedro Checa, entre otros. En este sentido, Renau colaboró en la portada de diciembre de 1942⁶⁹¹ con un grabado —que para estos años era una técnica poco utilizada por él [Fig. 5.4], pero que desarrollará en otras publicaciones del exilio más adelante—⁶⁹² donde presenta el rostro de un soldado ruso en técnica *scratch*.

Soló en dos ocasiones la revista modificó el diseño de la portada, la primera fue en septiembre de 1942; en este número aparece un fotomontaje con diferentes escenas de campesinos, soldados, obreros y en el centro la leyenda “Stalingrado”, en esta ocasión el número inicia con la publicación de un “Llamamiento del Comité Central del Partido Comunista de España”, donde instan a los españoles a la Unión Nacional, esto no significa “una formación política o parlamentaria cualquiera; es el agrupamiento de todo el pueblo cuando están en peligro los bienes comunes”.⁶⁹³ Otra portada que rompió con el diseño compuesto por un retrato de algún personaje comunista fue la que produjo Renau para el número 10, en el cuarto año de *Nuestra Bandera*, en octubre de 1943 [Fig. 5.5].⁶⁹⁴ Es una

⁶⁹⁰ *Nuestra Bandera*, Número extraordinario (1942).

⁶⁹¹ *Nuestra Bandera*, año II, n.º 8 (diciembre 1942).

⁶⁹² En un testimonio de Helgar menciona que en los primeros años Renau tuvo algún acercamiento con el TGP, el retrato del soldado creado con esta técnica puede ser una señal de este acercamiento.

⁶⁹³ Anónimo, “Llamamiento”, *Nuestra Bandera*, año III, n.º 5 (septiembre 1942): 5.

⁶⁹⁴ Anónimo, “La Unión Soviética, artífice de la lucha por la libertad de los pueblos”, *Nuestra Bandera*, año IV, n.º 10 (noviembre 1943): 1.

portada constructivista donde predomina la geometrización del espacio, el contraste de color y el uso de fotografía. El diseño de la portada rompe con la maquetación que usualmente utilizaban, desaparece la cinta blanca con el sumario y predomina el fotomontaje en toda la portada. En la parte superior, en dos triángulos, aparecen los rostros de Lenin y Stalin, un tanque de guerra irrumpe en la parte inferior creando un espacio oblicuo. La portada nos recuerda a las portadas de *Estudios*, *Octubre* o *Nueva Cultura* en las técnicas y composición, pero con una iconografía propia del realismo socialista. El fotomontaje establece un diálogo con el editorial titulado “La Unión Soviética, artífice de la lucha por la libertad de los pueblos”, el texto recuerda los 26 años del inicio de la Revolución de Octubre y su significado: “En la sexta parte de la tierra, la victoriosa Revolución de Octubre estableció ya desde entonces, los cimientos inmovibles de un nuevo orden político, económico y social, que habría de tener, con el correr del tiempo, profundas y poderosas influencias en toda la vida contemporánea”.⁶⁹⁵ Éste fue el último número de la etapa mexicana de *Nuestra Bandera* en el que Renau colaboró con el diseño de la portada.

Nuestra Bandera se dejó de publicar en México en diciembre de 1944, después iniciaría una nueva época en Tolousse, Francia. El primer número de la etapa francesa apareció en enero de 1945, se publicó de forma continua hasta 1950. Después reapareció en 1952; la revista perduró hasta la caída del régimen franquista. En esta etapa encontramos una colaboración de Renau en el número de mayo y junio de 1966. Produjo un grabado en *scratch* para la portada, donde representa a una familia de campesinos en lucha y las masas manifestándose en el fondo [Fig. 5.6].

En 1943 desapareció la Internacional Comunista, esto trajo como consecuencia en el PCE que se estableciera una dinámica continua de sanciones y control. En ese tiempo se dieron muchas expulsiones del partido. Jesús Hernández reportaba al Comité Central del Partido en la Unión Soviética: “En toda la república mejicana no sobrepasarán el número de 800 los militantes que tenemos. De ellos más de 150 han sido expulsados (*sic*) del Partido. Se excluye a la gente por las cosas mínimas y con la naturalidad [...] El partido vive minado y corroído por un malestar que encuentra su desahogo en críticas acerbas a la Delegación del Partido”.⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ Ídem.

⁶⁹⁶ Jesús Hernández, “A la delegación del C.C del PC de E. en la Unión Soviética”, México, 2 de abril de 1944, *apud* Carrión, “La delegación del PCE en México”, 320.

A través de los diarios de Manuela Ballester se puede hacer una lectura de la postura tanto de ella como de Renau sobre la situación del partido en el primer lustro de la década de 1940. Ante la inestabilidad del PCE por la lucha interna entre Jesús Hernández, Antonio Mije y Vicente Uribe, Renau expresó la posibilidad de crear un nuevo organismo, el Partido Republicano Unido:

No deben de gobernar representantes de los partidos, sino los mejores españoles. Los representantes de partidos pueden ser hombres mediocres y habíamos de tragarlos. Un partido de España y por España bajo la consigna de salvar y reconstruir España. Se acerca la época de la total y absoluta unión de los españoles de buena fe y capaces, los que no lo sean, quedarán fuera.⁶⁹⁷

En los comentarios de Manuela se advierte una falta de fe en el partido y la idea de unión: “Yo confío en que Negrín está en camino de lograr esto. Es el más indicado por ahora para conseguir aquí la necesaria unidad de acción de nosotros los refugiados”.⁶⁹⁸ Ante este espíritu de unidad, Renau comenzó a organizar reuniones en Cuernavaca para plantear la posibilidad de crear una nueva fuerza política.⁶⁹⁹ A pesar de la inestabilidad del partido Renau nunca se separó de sus filas ni creó un nuevo partido, finalmente, escribió un informe “planteándole el estado de su conciencia y sus ideas sobre la política actual”.⁷⁰⁰

La participación de Renau en las revistas del PCE vuelve a tener relevancia a partir de la década de 1950. Durante el segundo lustro de la década de 1940 se concentró principalmente en la producción del mural *España hacia América*, aunque destaca su participación en la revista cultural *Las Españas*.

La colaboración en *Las Españas*

La colaboración de Renau en la revista cultural *Las Españas* fue más extensa que en *España Peregrina* y en *Romance*; participó en la primera época en cuatro números con artículos escritos y con ilustraciones. Fue el encargado de crear la identidad de la revista con el diseño del cabezal. Manuel Andújar, uno de los fundadores de la revista señala:

⁶⁹⁷ Diarios de Manuela Ballester, 23 de febrero de 1945. Archivo Carlos Renau.

⁶⁹⁸ Ídem.

⁶⁹⁹ Diarios de Manuela Ballester, 27 de febrero de 1945. Archivo Carlos Renau.

⁷⁰⁰ Diarios de Manuela Ballester, 20 de marzo de 1945. Archivo Carlos Renau.

“José Renau dibujó el título *Las Españas. Revista Literaria*, que iría, en tinta morada, como cabecera”.⁷⁰¹ Finalmente, en 1949, Renau rompió relación con la publicación de manera abrupta por cuestiones de índole política, las cuales analizaremos más adelante. En la ruptura de Renau con *Las Españas* se puede leer el radicalismo político, estalinista, que lo caracterizó en esos años, el cual dio salida en la década de 1950, a través de las revistas del PCE *Nuestro Tiempo*, *España Popular* y *España y la Paz*. La gráfica y los textos que publicó en éstas reflejan la idea del arte apegada al realismo socialista, estética dictada desde la Unión Soviética.

Las Españas pertenece a la segunda etapa de las revistas del exilio, que inicia tras el fin de la segunda Guerra Mundial, cuando las expectativas del derrocamiento del franquismo se fueron diluyendo. La comunidad internacional en un primer momento no reconoció al gobierno fascista de Franco, pero poco a poco las medidas de rechazo desaparecieron.

La primera época de la revista abarcó de 1946 a 1950, con la publicación de 18 números, y la segunda época, de 1951 a 1956, bajo la dirección de José Ramón Arana y Manuel Andújar, y a partir de 1947 se unió Anselmo Carretero. El primer número vio la luz el 1º de octubre de 1946, los editores aclararon en este número que la revista estaba dedicada a la cultura española sin adscripción a ningún credo político, pero sí abiertos a discusiones políticas:

LAS ESPAÑAS no se debe a ninguna capilla literaria, ni está obligada con ninguno de los sectores que componen la emigración política española. Es una revista literaria absolutamente independiente, que aspira a ser un instrumento más en la reconquista y reconstrucción de España, en la difusión de nuestra cultura, en el conocimiento y exaltación de nuestros valores [...] Nuestra revista está abierta a todos los intelectuales españoles sin distinción de credo religioso y político, sin más frontera que la señalada por quienes no han sabido sentir la tragedia y la necesidad de la patria.⁷⁰²

En el segundo número, de noviembre de 1946, aparece en la lista de colaboradores Renau, junto con Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert, Pedro Bosch Gimpera, José Herrera

⁷⁰¹ Manuel Andujar, “Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica”, en José Luis Abellán, *El exilio español de 1939. Revistas, pensamiento, educación*, vol. III (Madrid, Taurus, 1978), 51.

⁷⁰² Anónimo, “Editorial”, *Las Españas*, año I, n.º 1 (octubre 1946): 7.

Petere, Luis Álvarez Santullano, Juan David García Bacca, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Suárez Guillen y Adolfo Vázquez Humasqué. Otros nombres habituales fueron Margarita Nelken, Adolfo Sánchez Vázquez y José Moreno Villa.

En este número, Renau participó con el texto “El pintor y la obra”. Relato sobre su labor como pintor muralista. En este año Renau había iniciado el proyecto mural del Casino de la Selva, el relato versa sobre las intenciones y los propósitos de la pintura mural, acompañado por una serie de fotografías del proceso del mural de Cuernavaca. En el número cinco, número extraordinario dedicado al cuarto centenario de Miguel de Cervantes, publicó un texto titulado “Allá y aquí”, ilustrado con un grabado de su autoría representando a Miguel de Cervantes [Fig. 5.7].

En el número seis de la revista aparece como editor Anselmo Carretero y anuncia la constitución de la Unión de Intelectuales Españoles en México, quienes se declaran abiertamente antifranquistas; en este número se publica el texto constitutivo del organismo. En esta ocasión, Renau publicó el artículo “El color del desaliento”, en éste continuó con la reflexión sobre los valores de la pintura, en esta ocasión sobre la importancia del color, “uno de los caracteres para mí más singulares lo constituye una fuerte resistencia a utilizar el contraste vivo de los colores”.⁷⁰³ Estas reflexiones corresponden al momento que vivía Renau como pintor, pues en esa época estaba produciendo su primer mural bajo su dirección, en el que experimentó con el color bajo la técnica al temple con caseína.

En este mismo número en la página 7 ilustró con un grabado un poema de Miguel Hernández titulado “El hijo” [Fig. 5.8]. El poema es abrazado por la ilustración en donde se aprecia a una pareja desnuda enmarcada con los símbolos del sol sobre él y la luna sobre ella. Los dos grabados realizados por Renau para *Las Españas* son el antecedente de un periodo prolífico como grabador. Más adelante señalaré la manera en que Renau se desarrolló como grabador de imágenes políticas, optó por esta técnica como vía de expresión en las publicaciones comunistas del exilio, en la década de 1950.

En el número extraordinario dedicado a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), los editores expresaron la inquietud sobre el papel de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) ante el franquismo, ante

⁷⁰³ Josep Renau, “El color del desaliento”, *Las Españas. Revista literaria*, año II, n.º 6 (septiembre 1947): 5.

el fin de la segunda Guerra Mundial: “si las Naciones Unidas no tienen ninguna base para derrocar al gobierno de Franco, el fascismo es legal, y el proceso de Núremberg una venganza monstruosa sin justificación posible ante la historia”.⁷⁰⁴ Además, se publicó el “Llamamiento a la UNESCO” ilustrado por un fragmento de lo que después veremos en el diseño del cartel que realizó Renau para la ONU en 1949 [Fig.5.9], donde se muestran las sombras de unas manos en el mapa de España. Uno de los objetivos de este número extraordinario fue presentar un informe sobre la cultura española bajo el franquismo y agradecer la invitación del gobierno de la República de España en el exilio a la reunión del Consejo Ejecutivo de la UNESCO. Para esta ocasión Renau presentó el artículo “Arte entre llamas”, en el que habla sobre la defensa del patrimonio artístico contra la agresión fascista de 1936.⁷⁰⁵ Éste fue un fragmento de los artículos publicados en *ARS*, basado en el informe testimonial que presentó Renau frente a la Sociedad de Naciones en París en 1937. Ésta fue la última participación de Renau en *Las Españas*.

El 10 de junio de 1948 se constituyó el grupo “Amigos de *Las Españas*”, quienes conformaron el grupo fundamental del Ateneo Español de México. Unos meses después, en noviembre, Renau les escribía una carta de agradecimiento desde Cuernavaca:

Profundamente agradecido a ustedes por el homenaje íntimo que mañana celebrarán en honor de los señores Horacio, Olivia y yo mismo, ya por fuerza mayor me es imposible encontrarme personalmente con ustedes, les envío estas líneas deseando sirvan para hacerme presente y para comunicar a los organizadores, amigos, colegas y a todos los asistentes mi más cordial saludo.⁷⁰⁶

Un año después de estas palabras, Renau rompería relaciones con los editores de *Las Españas*, probablemente por los cuestionamientos expresados de forma abierta al gobierno de la República y la reflexión sobre la guerra perdida. El pensamiento político de *Las Españas* en los últimos años de la década de 1940 se ocupó de cuestionar no a la República como ideal político, pero sí a su estructura, a los partidos políticos. En el número 1, de enero de 1949, en el editorial se plantearon tres preguntas a los exiliados:

⁷⁰⁴ *Las Españas. Revista literaria*, año II, n.º 7 (noviembre 1947): 1.

⁷⁰⁵ Josep Renau, “El arte entre llamas”, *Las Españas. Revista literaria*, año II, n.º 7 (noviembre 1947): 22-23.

⁷⁰⁶ Carta de Renau a los amigos de *Las Españas*, Cuernavaca, 4 de noviembre de 1948. Ateneo Español de México.

¿Por qué hemos fracasado? ¿Por qué perdimos una guerra que se pudo ganar? ¿Por qué desembocamos en la guerra?⁷⁰⁷ Estos mismos cuestionamientos fueron expresados en el folleto editado en octubre por *Las Españas*, escrito por José Ramón Arana *Por un movimiento de reconstrucción nacional*. La propuesta política de la revista era lograr la unión de la lucha antifranquista e idear una nueva República, sin buscar en el pasado, sino pensando en una nueva idea de nación. Planteaban un apartidismo como vía para lograr la unión antifranquista.⁷⁰⁸ Si bien en la primera época de la revista confiaban en las instituciones republicanas en el exilio, el panorama internacional de principios de la década de 1950 provocó el cuestionamiento de estas, motivo por el que los editoriales escritos por Arana analizaban el “fracaso” de la República volteando hacia la lucha que se podría emprender en el interior de España.⁷⁰⁹

A los comunistas en el exilio nos les pareció la postura política de *Las Españas*. Está postura provocó que Renau abandonara la participación en la revista para incorporarse al consejo de redacción y colaborar en una nueva publicación del PCE, *Nuestro Tiempo*, esta nueva revista comunista fue la trinchera desde donde atacaron las ideas de *Las Españas*.

Renau en las revistas del PCE en la década de 1950: *Nuestro Tiempo, España Popular y España y la Paz*

Al término de la segunda Guerra Mundial, tras la derrota de las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón), la comunidad republicana en el exilio se encontraba a la expectativa del rechazo internacional al gobierno golpista de Francisco Franco. En los primeros años de la posguerra, la comunidad internacional, representada por la ONU condenó al franquismo por propuesta de Luis Quintanilla, representante del gobierno mexicano ante este organismo, en el contexto de la Convención de San Francisco. El 19 de junio la ONU no admitió a “aquellos Estados cuyo régimen han sido establecidos con la ayuda de fuerzas militares pertenecientes a los países que han hecho la guerra contra

⁷⁰⁷ Anónimo, “Editorial”, *Las Españas* (enero 1949), 2.

⁷⁰⁸ James Valender, Gabriel Rojo Leyva, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)* (México: El Colegio de México, 1999), 62.

⁷⁰⁹ Pablo González Iglesias, “El exilio intelectual republicano en México a través de la vida y obra de José Ramón Arana” (tesis de licenciatura, Universidad Carlos III, 2017), 18-28. Jorge de Hoyos Puente, *La utopía del regreso. Proyectos de Estado y sueños de nación en el exilio republicano en México* (México: Colmex, 2013), 247-249.

las Naciones Unidas, mientras que tales regímenes estén en el poder”.⁷¹⁰ También en Postdam la ONU condenó al franquismo y la Asamblea General del 13 de noviembre de 1946 firmó una condena, la cual fue revocada unos años después, el 4 de noviembre de 1950; eventualmente el organismo internacional reconoció al gobierno franquista en 1955. Esta situación motivó la protesta constante de los diferentes grupos de exiliados ante la falta de solidaridad de los organismos internacionales, conocido como “la cuestión española”. Renau se sumó activamente a las manifestaciones contra el franquismo en este periodo (1947-1958) a través del diseño de carteles, fotomontajes e ilustraciones.

Los Estados Unidos otorgaron préstamos y firmaron un pacto con el gobierno español, en septiembre de 1953, para instalar bases militares norteamericanas. Las manifestaciones en contra de estas políticas dentro de España también cobraron fuerza: huelgas obreras, protestas universitarias y nuevas prácticas artísticas críticas al sistema. Durante la década de 1950 el gobierno de Franco entró a otra etapa económica, política, social y cultural. Si bien durante la década de 1940 permaneció aislado en el ámbito internacional, la siguiente década se caracterizó por una apertura económica, que tuvo impacto en las manifestaciones culturales y artísticas.

Desde finales de la década de 1940 la ONU mostró una apertura paulatina en la aceptación del gobierno franquista, esta situación provocó las constantes protestas en el ámbito internacional y, por supuesto, en los españoles republicanos en el exilio. En la prensa mexicana el periódico *El Popular* publicó regularmente las protestas internacionales en contra de esta situación, por ejemplo, en una nota del 1º de abril de 1949 titulada “Polonia pedirá a las Naciones Unidas que apliquen medidas enérgicas contra Franco” donde se constata el rechazo del embajador de Polonia ante la ONU, Julius Katz-Suchy, poniendo el problema de la cuestión española en la orden del día abogando por el primer acuerdo de rechazo del gobierno franquista que se hizo en diciembre 1946, “en dicha resolución se condena al régimen de Franco y recomienda el retiro de las misiones diplomáticas en Madrid, prohibiendo la entrada de la España franquista”.⁷¹¹ Otra nota señaló la movilización internacional contra el franquismo dirigida a impedir que la ONU incluya a España. En México, la Federación de Organismos de Ayuda a la República

⁷¹⁰ Carrión, “La delegación del PCE en México”, 313.

⁷¹¹ James B. Canel, “Polonia pedirá”, *El Popular* (1 de abril de 1949): 1.

Española (FOARE)⁷¹² y la Confederación de Trabajadores de América Latina (CTAL) son las organizaciones encargadas de organizar la protesta en toda América Latina.⁷¹³

El PCE, en el interior, apoyó las manifestaciones culturales en contra del gobierno franquista. En el exilio el partido también expresó su posición frente a la situación interna de España y las acciones de la comunidad internacional a través de organizaciones sociales y publicaciones periódicas. Periódicos y revistas continuaron siendo la vía de comunicación entre los militantes en el exilio y en el interior, la vía de protesta antifranquista. *España Popular* fue el órgano más importante del PCE en México, tuvo una duración de cuatro décadas. Durante la década de 1950 aparecieron otras publicaciones como *Nuestro Tiempo* y *España y la Paz*. Éstas fueron la respuesta del PCE al movimiento por la paz internacional iniciado en 1949, a las protestas en contra de la instalación de bases militares estadounidenses en España y a las manifestaciones de oposición a las Bienales Hispanoamericanas organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica, encargado de promover en el exterior las políticas culturales del franquismo. A través de estos medios el PCE trató, desde el exilio, los problemas económicos, políticos y sociales que se vivían en el interior de España, los problemas del partido y las acciones republicanas antifranquistas, en lo particular, y antifascista, en lo general, emprendidas en el ámbito internacional.

La revista comunista *Nuestro Tiempo, revista española de cultura* (1949-1953) se fundó en julio de 1949⁷¹⁴ editada por Juan Vicens. El comité de redacción estuvo compuesto por Antonio Ballesteros, Rafael de Buen, José I. Mantecón, Miguel Prieto, José Renau y Wenceslao Roces. En la revista se conjugaron las cuestiones culturales con temas políticos y sociales. En el editorial del primer número hacen hincapié sobre el compromiso político que deben tener los intelectuales militantes, el arte debe de tener la función de transformar la realidad, liberar a la sociedad y al hombre, además debe de seguir los lineamientos de la Unión Soviética y el pensamiento de Marx y Engels. En el

⁷¹² Organismo constituido en México para ayudar a los republicanos españoles fue creado en los últimos meses de 1938. A partir de 1940 José Mancisidor fungió como su presidente.

⁷¹³ Anónimo, "Se inicia gran movilización contra Franco y La Falange", *El Popular* (4 de abril de 1949): 1 y 6.

⁷¹⁴ La redacción se encontraba ubicada en Edison, número 2, departamento 502.

segundo número le dieron espacio a un tema de la cultura mexicana, la literatura de la Revolución mexicana, ensayo escrito por José Mancisidor.⁷¹⁵

Por otro lado, el grupo de la redacción aprovechó para posicionarse en contra de “otras corrientes intelectuales españolas”, atacando con esta idea indirectamente al grupo de *Las Españas*. Se pronunciaron a favor de librar una batalla en contra del falangismo, “confusionismo, a la deformación y a la mixtificación, el esclarecimiento ideológico”, contra el imperialismo y el antisocialismo. El grupo de *Nuestro Tiempo* creía que el grupo de escritores encargado de *Las Españas* no estaba en contra del franquismo por expresar su posición a favor de una vía alternativa al comunismo en relación con el regreso de la democracia en España, razón por la cual los tachaban de franquistas.⁷¹⁶ En este sentido, Renau escribió en el segundo número de *Nuestro Tiempo* el artículo “La causa española y los especuladores del derrotismo”,⁷¹⁷ el texto inicia con una cita de Dolores Ibárruri de un discurso pronunciado en el pleno del Partido Comunista en Toulouse, el 5 de diciembre de 1945:

Nosotros consideramos que nuestra guerra fue justa: que la resistencia armada de nuestro pueblo a la agresión fascista es la página más gloriosa de nuestra historia patria, y si fuese necesario, volveríamos a empezar de nuevo como en 1936.

A través de cinco apartados Renau atacó a *Las Españas*, directamente a José Ramón Arana, refiriéndose a los editoriales de la revista, comentó: “Nos encontramos con un conjunto inorgánico de juicios generalmente negativos, todos ellos de orden político, a lo que una equívoca formulación y una deliberada vaguedad prestan con frecuencia un doble sentido de afirmación revolucionaria y nihilismo crítico”.⁷¹⁸ Los acusa de estar en contra de la democracia, de estimular el derrotismo político y de perseguir las ideas nihilistas de Friedrich Nietzsche y las ideas de Henri Bergson, pensadores que influenciaron a Hitler. Renau menciona en este sentido que “las tendencias —idealistas, místicas, nacionalistas o universales— ajenas a todo conocimiento realista y científico del proceso histórico y

⁷¹⁵ José Mancisidor, “Aspectos positivos de la literatura de la Revolución mexicana”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 2 (septiembre 1949): 50-51.

⁷¹⁶ Caudet, *El exilio republicano en México*, 348-342.

⁷¹⁷ Renau, “La causa española y los especuladores del derrotismo”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 2 (septiembre 1949): 19.

⁷¹⁸ Ídem.

contrarias a toda claridad teórica revolucionaria”⁷¹⁹ conducen a la negación de la lucha contra el franquismo.

Nuestro Tiempo apareció en los años más álgidos de la Guerra Fría; en 1947 el PCE había sido apartado del gobierno de la República en el exilio y no tenía buena relación con el partido socialista, políticamente se encontraban aislados. El primer número salió a la luz bajo el contexto del Congreso de los Partidarios de la Paz, celebrado en París en abril de 1949; en este número se publicó una serie de documentos, como el “Manifiesto Mundial de Partidarios de la Paz”,⁷²⁰ firmado por el comité mundial, representado por el Premio Nobel Frédéric Joliot-Curie como presidente, y la “Resolución sobre la organización y la acción del Comité Mundial de Partidarios de la Paz”.⁷²¹ Por su parte, la delegación española estuvo presente en el congreso pronunciando su apoyo al movimiento, abanderando la lucha antifascista, presentó cinco mociones donde expresó principalmente los desacuerdos contra el franquismo, por ejemplo, en la moción tres denunciaron la actitud de aceptación y apoyo de otros Estados hacia el gobierno de Franco:

El Congreso denuncia ante la opinión democrática de todos los países, no sólo la vergonzosa pasividad de los gobiernos, que, llamándose democráticos, prorrogan interesadamente el régimen fascista español, sino las actividades ejercidas por esos gobiernos, o por ellos consentidas, cuando no sugeridas y estimuladas, para que, a través de conductos subterráneos lleguen empréstitos a las finanzas fascistas, Estados Mayores a la España de Franco para revalorizar al ejército fascista.⁷²²

Además, enviaron saludos a los republicanos exiliados en México, señalando en su comunicado la adhesión al Congreso y la esperanza de que el régimen franquista termine. Entre los firmantes está Renau, José Giral, Honorato Castro, Wenceslao Roces, Adolfo

⁷¹⁹ *Ibíd.*, 26.

⁷²⁰ Anónimo, “Manifiesto del Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 1 (julio 1949): 16-18.

⁷²¹ “Resolución sobre la organización y la acción del Comité Mundial de Partidarios de la Paz”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 1 (julio 1949):19.

⁷²² “Moción presentada por las delegaciones españolas”, *Nuestro Tiempo*, n.º 1 (julio 1949): 20-21.

Sánchez Vázquez, José Moreno Villa, Juan Rejano, León Felipe y Max Aub, entre otros.⁷²³

La colaboración de Renau en *Nuestro Tiempo* abarcó de 1949 a 1953, se destacó por la publicación de artículos sobre temas teórico-políticos sobre arte. Las colaboraciones gráficas fueron muy pocas porque en la línea editorial de la revista predominó el texto más que las imágenes. También se tradujeron textos de Stalin, Lenin, Georg Lukács y Roger Garaudy. Se publicó poesía, ensayos, reseñas y críticas. En el primer número, Renau publicó el primero de los textos teóricos de una serie de cuatro que tenía planeado publicar sobre el problema de la crisis ideológica por la que atravesaba el arte. Planeaba publicar cuatro ensayos con el título general “Abstracción y realismo. Comentarios sobre la ideología en las artes plásticas” y con los subtítulos: I. Significación de la obra de arte como objeto del mercado artístico, II. La crisis ideológica en el arte de nuestros días, III. Crítica y abstracción: tendencias formales del arte capitalista y IV. Las corrientes del nuevo realismo en la pintura. De esta serie, sólo logró publicar los dos primeros ensayos, quedando en el tintero los dos últimos.

El primero de los textos abordó el significado de la obra de arte como objeto artístico; para Renau el arte “no es una cosa o un objeto, sino un acto de comunicación, es decir, un medio de relación entre los hombres. La obra de arte en las grandes épocas de plenitud y en el seno de las sociedades primitivas, ha jugado siempre un papel de máxima trascendencia, junto a la religión y la filosofía, como precioso vehículo del pensamiento de los hombres”.⁷²⁴ Acorde con el contexto artístico expuso el enfrentamiento entre el arte realista socialista y el llamado “arte puro”: el artista marxista debe luchar contra el carácter cosificador que la sociedad capitalista confiere a la obra de arte.⁷²⁵ Durante la Guerra Civil española los artistas optaron por la producción de un arte revolucionario, realista y antifascista, sin embargo, después de la segunda Guerra Mundial la tendencia del arte optó por una expresión individualista, antirrealista, surrealista y abstraccionista.

⁷²³ Los firmantes del saludo sumaron 2700. “Mensaje de saludo al Congreso de París”, *Nuestro Tiempo*, n.º 1 (julio 1949): 21. En México también se adhirió al Congreso la CTAL, representada por Vicente Lombardo Toledano. Además, en julio se anunció la Convocatoria para el Congreso Continental de la Paz, que se celebraría del 5 al 10 de septiembre de 1951 en la Ciudad de México. Cf. “La CTAL envía su adhesión al I Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz”, *El Popular* (7 de abril de 1949): 1; “Convocatoria al Congreso Continental por la Paz, que se reunirá en México”, *El Popular* (9 de julio de 1949): 1.

⁷²⁴ Renau, “Abstracción y realismo I”, *Nuestro Tiempo*, n.º 1 (julio 1949): 36.

⁷²⁵ Ídem.

Más de un año después, en el número 4-5, Renau publicó la segunda entrega de la serie con el subtítulo “La crisis ideológica en el arte de nuestros días”,⁷²⁶ donde propuso como salida ante tal crisis adoptar el materialismo dialéctico “como superación ideológica y metódica del racionalismo mecanicista burgués, permite al hombre discernir racionalmente, entre la maraña de los hechos vivos, la naturaleza de estas fuerzas históricas y la posibilidad de actuar sobre ellas revolucionariamente”.⁷²⁷ El artista tiene que cumplir un papel activo y protagónico frente a su realidad histórica y evitar la enajenación abstraccionista. Renau se entregó a la escritura de estos artículos, Manuela Ballester así lo expresó: “Renau no está para nada más que lo del artículo de *Nuestro Tiempo*,⁷²⁸ el resultado le valió la felicitación de los camaradas del PCE.”⁷²⁹

Con una nueva imagen en septiembre de 1951, la revista inicia una segunda época. Continúa en la dirección Juan Vicens y como gerente general se integró Ángel Sánchez. La portada se transformó, en lugar de aparecer el sumario, insertaron fotografías de personajes relevantes de la historia de España; en el primer número apareció Francisco Javier Mina; en cada número el color de fondo fue cambiando, colocando siempre el cabezal en la parte superior. En esta nueva etapa, el editorial estuvo dedicado a “la venta de España a los yanquis y la defensa de la cultura”. Denunciaron el pago que hicieron los Estados Unidos a España por 400 millones de dólares y el pacto que se estaba dando entre Truman y Franco a cambio de instalar las bases militares, por un lado, y el apoyo político y económico de España, por el otro. Los editores se pronunciaron en contra de la invasión extranjera:

NUESTRO TIEMPO, revista española de cultura, hecha por intelectuales españoles que son una parte indivisible de nuestro heroico y sufrido pueblo se esforzará —en esta nueva etapa de su publicación— por ocupar dignamente su puesto de combate, consciente de que la mejor y más efectiva defensa de la cultura encadenada está hoy en contribuir a ganar la batalla de

⁷²⁶ Renau, “Abstracción y realismo II”, *Nuestro Tiempo*, n.º. 4-5 (septiembre 1950): 25-36.

⁷²⁷ *Ibidem*, 26.

⁷²⁸ Diarios de Manuela Ballester, 21 de julio de 1949.

⁷²⁹ Diarios de Manuela Ballester, 9 de septiembre de 1949: “Ha llegado Renau de México y trae muy agradables noticias, le han felicitado los camaradas por su artículo de arte que ha publicado en *Nuestro Tiempo*”.

la paz, en la unión sagrada de las fuerzas nacionales y patrióticas para la liberación de España y la expulsión de los invasores extranjeros.⁷³⁰

Casi dos años después, Renau vuelve a publicar otro artículo en esta nueva época de la revista, con el título “Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica”,⁷³¹ donde retomó el tema de la protección del patrimonio artístico español durante la guerra civil, señalando la importante participación del PCE en la defensa y preservación del patrimonio histórico y artístico de España. Los comunistas intervinieron en la creación de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Además, denunció a los franquistas por la venta de algunas obras a otros países acusándolos de “vende patrias”.

En el número 2, la redacción se pronunció en contra de la Exposición Bial Hispanoamericana organizada por el Instituto de Cultura Hispánica que se celebraría en el mes de octubre en Madrid. En la nota “Dos exposiciones, dos mundos” criticaron las tendencias artísticas que se presentarían:

A juzgar por lo que dice la prensa al servicio de ese Gobierno, se enfrentarán en la exposición principalmente dos tendencias a cual más reaccionaria y trasnochada: la vieja escuela academicista anquilosada y las que llaman allí tendencias modernas, es decir, las abstraccionistas y formalistas, de sentido pesimista y morboso, que en el momento en que los sectores avanzados de la humanidad las arrinconan con los trastos inútiles, es natural que encuentren ayuda y protección en los que oprimen a España.⁷³²

En el texto también tocaron el tema del movimiento que encabezó Picasso en contra de la bial franquista proponiendo la organización contrabienales en París y Caracas. Picasso publicó un manifiesto en septiembre de 1951 en el diario *El Nacional* de Caracas, donde propuso la organización de las exhibiciones como símbolo de protesta. En el periódico *El Popular*, el domingo 21 de octubre, se publicó este manifiesto con el título

⁷³⁰ “La venta de España a los yanquis y la defensa de la cultura”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, n.º 1 (septiembre 1951): 4.

⁷³¹ Josep Renau, “Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, n.º 1 (septiembre 1951): 22-27.

⁷³² Anónimo, “Dos exposiciones, dos mundos”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, año III, n.º 2 (octubre 1951): 46.

“Carta de Picasso y otros artistas y escritores españoles a los artistas de América Latina (publicado por *El Nacional* de Caracas)”, en éste se hace el llamado a rechazar la invitación del gobierno de Franco a participar en la muestra: “Acudir a España, aceptar la invitación oficial es asumir la responsabilidad moral de colaborar con un régimen que la opinión mundial ha condenado y condena”.⁷³³ En ese mismo número de *Nuestro Tiempo*, el Taller de Gráfica Popular (TGP) se unió al llamado de Picasso y expresó su rechazo a la bienal franquista.⁷³⁴

En la siguiente entrega de la revista apareció la “Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México” en contra de la Primera Bienal Hispanoamericana y celebran la ola de rechazo expresada por los artistas hispanoamericanos: “nosotros como pintores españoles, al expresar nuestra profunda oposición a esa farsa del Instituto de Cultura Hispánica, expresamos así la fidelidad a nuestro pueblo”.⁷³⁵ Frente a esta protesta importantes artistas mexicanos se unieron al repudio de la muestra española. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Xavier Guerrero, Frida Kahlo y Santos Balmori, entre otros, firmaron el manifiesto publicado el 4 de octubre en *El Popular* con el título “Exposición que no es más que una maniobra fascista. Artistas e intelectuales mexicanos protestan por la organización de un acto de propaganda franquista”,⁷³⁶ donde expresaron abiertamente la negativa a participar en la bienal porque esto significaría colaborar con el régimen franquista.⁷³⁷

Como respuesta al llamado de Picasso, en México se organizó la Primera Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México

⁷³³ “Carta de Picasso y otros artistas y escritores”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, año III, n.º 2 (octubre 1951): 6.

⁷³⁴ “El Taller de Gráfica Popular hace suya y se adhiere en todas sus partes y conceptos a la carta que hemos recibido firmada por Pablo Picasso y otros muchos artistas, en la que denuncian una nueva y cínica maniobra de propaganda del franquismo, que esta vez trata de usar el arte, valiéndose del nombre del llamado Instituto de Cultura Hispánica, para evocar a una Exposición Bienal de Pintura para el 12 de octubre de ese año. Al rechazar esta nueva maniobra de propaganda franquista, invitamos a todos los verdaderos artistas mexicanos y latinoamericanos a adherirse a dicha carta, ayudando así a la lucha del pueblo español por la restitución de su libertad”. Leopoldo Méndez e Ignacio Aguirre firman como representantes de la agrupación artística. *El Popular* (21 de octubre de 1951): 6.

⁷³⁵ Anónimo, “Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, año III, n.º 3 (1951): 80.

⁷³⁶ *El Popular* (4 de octubre 1951): 1 y 5.

⁷³⁷ Miguel Cabañas Bravo realizó una investigación exhaustiva sobre la respuesta de los artistas republicanos en México y los artistas mexicanos ante la convocatoria de la I Bienal Hispanoamericana. Véase Miguel Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte* (México: IIE, UNAM, 1996).

que se celebró en el espacio de La Flor en el Bosque de Chapultepec, del 12 de febrero al 12 de abril.⁷³⁸ En la exposición participaron 63 artistas mexicanos y 28 españoles con cerca de 300 obras.⁷³⁹ Josep Renau, además de participar en la exposición, diseñó el cartel, el cual fue publicado en el número 6 de *Nuestro Tiempo*, de julio de 1952, donde representó dos paletas de pintor con los colores de la bandera mexicana y española dando como resultado una composición abstracta. En este número Renau y el artista mexicano Chávez Morado publicaron dos artículos sobre la Contrabienal Mexicana y sobre la Bienal Hispanoamericana. La reseña de Morado inicia con el recuerdo de cuando visitó España en tiempos de guerra, esto significó un acercamiento a la lucha antifascista republicana. Hace hincapié en el rechazo de los artistas a la invitación de la bienal de Franco, mientras que en la Exposición de Artistas Mexicanos y Españoles están representados “todos los grandes pintores de México y de España y también la juventud talentosa”. Para Morado, lo que une el arte mexicano con el español es la representación realista y el dramatismo, los primeros luchan por los campesinos y los segundos, por la independencia de su país. La reseña está ilustrada por un buen número de pinturas y grabados que se presentaron en la exposición mexicana.

Por su parte, Renau publicó en *Nuestro Tiempo* el artículo “Sobre la Bienal franquista” dividido en tres subtítulos: El escenario de la farsa, la farsa, la gran estafa; primero denunció la injusticia y la desigualdad que sufría el pueblo español bajo el franquismo y el enriquecimiento de la oligarquía. Más adelante, acusó al Instituto de Cultura Hispánica de intentar ligar la tradición del arte español con la tradición de los pintores falangistas. En la última parte se detuvo en las tendencias artísticas que intentaban promover la política cultural franquista, representadas por el abstraccionismo, el surrealismo y el cubismo:

El contenido temático de la Bienal corresponde plenamente, desde la primera hasta la última de las obras expuestas, a los propósitos de la maniobra diversionista del franquismo con respecto a la realidad española, a la lucha

⁷³⁸ La primera exposición conjunta entre artistas mexicanos y españoles fue organizada por la Junta de Cultura Española en marzo de 1940. Cf. *España Peregrina*, n.º 3 (abril 1940): 135.

⁷³⁹ Entre los artistas mexicanos se encuentran: Diego Rivera Alfaró Siqueiros, Rufino Tamayo, Xavier Guerrero, Chávez Morado, Pablo O'Higgins, María Izquierdo, Olga Costa, Leopoldo Méndez, Adolfo Mexiac, Fanny Rabel y Alberto Beltrán; entre los españoles, Antonio Rodríguez Luna, Josep Renau, José Moreno Villa, Elvira Gascón, José Bardasano, Juana Franciscisca Bardasano, Miguel Prieto, Vicente Rojo, Manuela Ballester, Ceferino Palencia y German Horacio, entre otros. Cabañas, *Artistas contra Franco*, 70-71.

contra las nuevas tendencias del Realismo Socialista en el terreno del arte, y a la sórdida tarea de degradar la condición humana del artista y unirlo al gobierno de tradición nacional y al carro imperialista de una nueva carnicería universal.⁷⁴⁰

Renau aclara que no todos los artistas en el interior de España están en la línea del arte del franquismo, sino que hay grupos de jóvenes artistas que están luchando por el antiimperialismo y están a favor de la lucha por la paz. Concluyó resaltando la labor que hacían los artistas comunistas emigrados para emprender la lucha contra el franquismo y recuperar la democracia y la paz en España.

Los textos que publicó Renau en *Nuestro Tiempo* muestran el radicalismo ideológico que adoptó en la década de 1950, suponiendo una etapa estalinista. Ante el momento histórico que vivía la España franquista, tomó la pluma para posicionarse desde la trinchera del PCE ante la situación de la intervención norteamericana y ante la aceptación de las políticas económicas, sociales y culturales del gobierno golpista por parte de la comunidad internacional. El último texto que publicó Renau en la revista tocó un tema puramente estético, abordó el carácter progresista de la obra de Leonardo da Vinci.⁷⁴¹ El texto se publicó entre artículos y poemas sobre la muerte de Stalin y entre reseñas del Congreso de los Pueblos por la Paz celebrado en Viena el 12 de diciembre de 1952.

La colaboración gráfica de Renau en *Nuestro Tiempo* muestra la tendencia que desarrolló en la gráfica que produjo para las publicaciones del PCE en el exilio. Adoptó el grabado bajo la técnica de *scratch* de estilo Agit-Prop, conforme al realismo socialista del momento, enfrentando así las tendencias que el mismo llamó abstraccionistas. En la década de 1950 el grabado continuó siendo el medio propio para el activismo político por su esencia de arte realista y social. En este sentido, Hannes Meyer, editor de varios libros del TGP, señaló que el grabado “tiene una cualidad estratégica funcional en lo social político incalculable, que es la multirreproducción que le ha dado su bien ganada

⁷⁴⁰ Josep Renau, “Sobre la Bienal franquista”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, n.º 6 (julio 1952): 43.

⁷⁴¹ Josep Renau, “Leonardo de Vinci, genio progresista de la humanidad”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, año V, n.º 8 (marzo 1953): 28-35.

beligerancia, en el pasado y en el presente y que evidentemente en el futuro lo será más, cuando las máquinas sirvan al arte y no el arte a las máquinas” .⁷⁴²

En la primera época de *Nuestro Tiempo* no aparecieron ilustraciones, a excepción de la ilustración que publicó Renau con motivo del cumpleaños número 70 de Stalin. En ese número de la revista el editorial estuvo dedicado a reconocer los logros de Stalin como dirigente y organizador de la revolución social rusa, poniendo el acento en la importancia de la aportación cultural y tecnológica soviética [Fig. 5.10]:

La cultura soviética, estaliniana, es la que acaba de poner al servicio del progreso, de la creación de vida y de bienestar, la energía nuclear, que las potencias del imperialismo y de la guerra soñaban con mantener encadenada, como arma de destrucción y de muerte, como arma de esclavizamiento, en la siniestra bomba atómica.⁷⁴³

Al final del texto, cubriendo toda la página de la revista, Renau presentó un grabado en *scratch* del rostro de Stalin de perfil con una paloma de la paz recargada en su hombro, en una composición constructivista, de forma vertical emerge la industria soviética, en el pie de imagen se lee:

La revista NUESTRO TIEMPO, con motivo de su LXX aniversario, saluda con cariño y admiración a J. V. STALIN, sabio y político genial, campeón de la paz, defensor de los derechos de los pueblos, maestro y guía de toda la humanidad avanzada y progresiva y defensor incansable de la causa del pueblo español.⁷⁴⁴

Unas páginas más adelante, Miguel Prieto presentó un dibujo del perfil del rostro de Dolores Ibárruri con motivo de su cumpleaños número 54, la revista le dedicó las siguientes palabras [Fig. 5.11]: “La revista NUESTRO TIEMPO saluda cariñosamente a DOLORES IBÁRRURI, Sria. Gral. del Partido Comunista de España, guía y símbolo del pueblo español” .⁷⁴⁵

⁷⁴² Hannes Meyer, ed., *TGP México. El Taller de la Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva* (México: La Estampa Mexicana, 1949), XIV.

⁷⁴³ “Una fecha gloriosa para la humanidad”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, n.º 3 (enero 1950): 5.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, 7.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, 31.

Nuestro Tiempo cambió de diseño en su segunda época, las imágenes tuvieron más presencia, integradas por fotografías documentales, grabados y dibujos.⁷⁴⁶ En el primer número de la nueva etapa, Renau publicó el cartel *¡Fuera de España los yanquis!* Cartel editado por el CEP encabezado por el doctor José Giral,⁷⁴⁷ el CEP celebraría el Primer Congreso Español en pro de la paz del 2 al 4 de noviembre de 1951 [Fig. 5.12]. En el cartel, Renau presentó un grabado con el mapa de España encadenado por el imperialismo yanqui, sobre él se indican los lugares en los cuales se pretendían instaurar las bases militares. Como lo veremos más adelante, esta imagen será reproducida en otras publicaciones del exilio en México y en América Latina. Renau diseñó también la identidad de cuatro secciones de la revista mediante viñetas; la primera sección se tituló “La paz es la vida” [Fig. 5.13], la ilustración estaba compuesta por diferentes banderas del mundo y una paloma de la paz; la siguiente sección llevó el nombre de “El frente socialista y democrático”, la viñeta representó de un lado la ciudad industrializada y del otro el trabajo en el campo en progreso [Fig. 5.14]; “El modo de vida norteamericano” es la tercera sección, en la cual hace referencia a la serie de fotomontajes políticos que en ese momento estaba produciendo Renau con el mismo nombre, la viñeta es una cita a una ciudad estadounidense en donde aparecen espectaculares con las leyendas “FBI”, “Atomic War” o “Wall Street”; la última viñeta la hizo para la sección “Las garras del imperialismo español”, en la que representó una garra del águila imperial sobre el mapa de España [Fig. 5.16]. El mapa de España funcionó en varios de los grabados que Renau produjo para *España Popular* y *España y la Paz* como símbolo del espacio geográfico de lo político y como motivo de su crítica y activismo.

A propósito del recién celebrado Congreso Español por la Paz en noviembre de 1951, la portada del número 4 de *Nuestro Tiempo* estuvo ilustrada con la paloma de la paz de Picasso, el editorial estuvo dedicado a dicho evento. El fragmento de la Numancia del mural de Renau *España hacia América*, del Casino de la Selva, ilustró el poema *De cómo Cipión destruyó Numancia*. En el número 5 apareció en la portada un grabado de

⁷⁴⁶ La reaparición de *Nuestro Tiempo* en su nueva etapa fue anunciada en *España Popular*: “Acaba de aparecer el N.º 1 (Nueva etapa) de la revista NUESTRO TIEMPO que ha sido objeto de importantes transformaciones en su contenido y presentación [...] Una magnífica revista sobre problemas de la cultura y el arte”. La revista tenía un precio de 2 pesos con una extensión de 64 páginas. *España Popular* (31 octubre, 1951): 2.

⁷⁴⁷ *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, n.º 1 (septiembre 1951): 7.

Renau de Antonio Machado,⁷⁴⁸ mismo que ilustró en el interior un artículo sobre el poeta español escrito por el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez.

Con motivo de la muerte de Stalin, Renau pintó un retrato de gran formato, este se publicó en la primera página del número 8 de *Nuestro Tiempo*,⁷⁴⁹ el editorial estuvo dedicado a este acontecimiento con el título “¡Ha muerto el camarada Stalin!”. Ésta fue la última colaboración de Renau en la revista, penúltimo número que apareció; el último, apareció en julio de 1953. Renau pintó el cuadro de Stalin en su estudio de Coyoacán en la Ciudad de México; en el archivo de Ángel Sánchez, uno de los redactores de *Nuestro Tiempo*, se conserva una serie de fotografías de Renau pintando el retrato.⁷⁵⁰

***España Popular* y el contexto antifranquista**

En marzo de 1949 *España Popular* celebró los nueve años de existencia del periódico, en la nota conmemorativa refrendaron su papel como medio de lucha y de denuncia en contra del gobierno español y el momento económico, político y social que se vivía en el interior del país. Anunciaron que continuarían denunciando los crímenes del franquismo, fomentando el retorno de la democracia y de la paz, y peleando por los derechos de los obreros, campesinos y el pueblo español: “Consideramos de nuestro deber insistir, explicar, con obligada reiteración, el grave peligro de hoy: la entrega de España al imperialismo norteamericano, hecha por el franquismo”.⁷⁵¹ El pacto entre Franco y los Estados Unidos se concretó el 26 de septiembre de 1953, ante esta situación *España Popular* continuó siendo la voz de lucha del comunismo español en México. Por ejemplo, en la edición del 30 de noviembre de 1953, se publicaron los pronunciamientos en contra del pacto “yanqui-franquista” de los exiliados republicanos en México y en Uruguay. Por parte de los asilados en México apareció la “Declaración de la Unión de Intelectuales Españoles en México ante el pacto militar entre los Estados Unidos y Franco”. La Unión de Intelectuales y Escritores en México (UIEM) abanderó la protesta desde México; entre los firmantes estuvieron León Felipe, como presidente de la UIEM, Roberto Fernández

⁷⁴⁸ *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, n.º 4 (diciembre 1951). *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, n.º 5 (enero 1952).

⁷⁴⁹ *Nuestro Tiempo Revista española de cultura*, n.º 8, Segunda época (marzo 1953).

⁷⁵⁰ Ángel Sánchez, miembro del PCE, fue socio de Estudio Imagen, estudio de diseño que fundó Renau en 1950.

⁷⁵¹ Anónimo, “9 años de España Popular”, *España Popular* (11 marzo, 1949): 1.

Balbuena, como vicepresidente, además se adhirieron 70 intelectuales entre los que se encontraba Renau.⁷⁵²

La postura de crítica radical que por años mantuvo el periódico le valió represión y ataques. Un grupo de periodistas mexicanos, la mayoría del periódico *El Popular*, denunció públicamente un atentado que recibió el periódico comunista el 10 de febrero de 1955. En las instalaciones del periódico, agentes de la policía irrumpieron en la imprenta robando la edición de ese día: “Tratar de silenciar la voz de la emigración republicana sólo beneficia a los intereses franquistas —enemigos abiertos de toda clase de libertades—, a sus mercaderes falangistas en México y a las fuerzas extranjeras a quienes Franco entrega el territorio”.⁷⁵³

Después de colaborar como director en los primeros números de *España Popular* y alejarse por unos años, a partir de 1947 Renau volvió a participar en el periódico. Se publicaron varios de los carteles que produjo para eventos antifranquistas y para el movimiento por la paz, por ejemplo, el 21 de noviembre de 1947 apareció el cartel para la IV Convención de la FOARE, programada entre octubre y noviembre [Fig. 5.17]. En el cartel representó en primer plano un grupo de obreros fusilados muertos, la pared está manchada de sangre, en el cartel original se lee la leyenda “contra el terror franquista”. Utilizó tintas rojas y moradas, y grabado en *scratch*. El 26 de octubre de 1951, se publicó el cartel que anunciaba el Congreso Español de la Paz [Fig. 5.18], Renau retomó la frase *¡Fuera de España los yanquis!* Y también retomó la viñeta que había diseñado para la sección “Las garras del imperialismo español”, de la revista *Nuestro Tiempo*,⁷⁵⁴ con tintas roja y negra, las garras del águila imperial dejan su sombra en el territorio español, simbolizado con el mapa de España. El cartel ilustra una nota donde anuncian la próxima celebración del congreso, el cual se llevó a cabo el 2 de noviembre en el teatro de los telefonistas.⁷⁵⁵ Este cartel también se publicó unos días antes en la portada de *España* y

⁷⁵² Anónimo, “En toda América se manifiesta la protesta de los españoles contra el Pacto Yanqui-Franquista”, *España Popular* (1953): 2.

⁷⁵³ Los periodistas firmantes fueron: José Alvarado, Ernesto Álvarez, Jorge Carrión, Horacio Quiñones, Efraín Huerta, Francisco Martínez de la Vega, Eugenio Múzquiz, Rogelio Rivera, Carlos Rojas, Gregorio Rosas Herrera, Paulino Vázquez y Adelina Zendejas. “Ante el atentado contra España Popular. Enérgica condena de destacados periodistas”, *España Popular* (4 marzo, 1955): 1.

⁷⁵⁴ La misma viñeta de la sección “Las garras del imperialismo español” de la revista *Nuestro Tiempo* Renau la reutilizará en la sección “España bajo la garra yanqui” que apareció en *España Popular* en el año de 1955.

⁷⁵⁵ Anónimo, “El Congreso Español de la Paz impulsará y ampliará el movimiento español por la Paz”, *España Popular* (26 octubre, 1951): 1.

la Paz del 15 de octubre de 1951, ilustrando el artículo de la primera plana: “El Congreso Español de la Paz impulsará y ampliará el movimiento español por la paz”.⁷⁵⁶ En el congreso se llegó al acuerdo de constituir el Consejo Español por la Paz en México, el cual se conformó el 4 de noviembre de 1951, fue nombrado como presidente el doctor José Giral, acompañado de 50 miembros, entre los que se encontraba Renau; la lista completa se publicó el 9 de noviembre en *España Popular*.⁷⁵⁷

Renau publicó tanto en *España Popular* como en *España y la Paz* el cartel que produjo para el Congreso de los Pueblos por la Paz celebrado en Viena en 1952,⁷⁵⁸ ilustrando el artículo “El pueblo español en el Congreso de Viena” [Fig. 5.19]; fue fotomontaje de un mundo en el que se refleja la sombra de una paloma de la paz, en la parte superior un fragmento de ala protege a las naciones. Este cartel obtuvo el primer premio del concurso que convocó el congreso y fue impreso en inglés y español. En *España Popular* ilustró un discurso del presidente del Consejo Español de la Paz, doctor José Giral, previo al congreso mundial, quien proclamaba: “Por la paz de España, por la independencia nacional y los más altos intereses de nuestra patria, solicito la adhesión de todos al gran Congreso de los Pueblos por la paz”.⁷⁵⁹ Además, diseñó una postal para la campaña *Ayuda a las víctimas del franquismo* emprendida por el grupo valenciano [Fig. 5.20], prosolidaridad con los presos antifranquistas españoles. Se publicó en *España Popular* el 28 de octubre de 1955, con el título *Ayuda a las víctimas del franquismo*, con un estilo expresionista, en tintas amarilla y negra, se ve la imagen de un hombre demacrado con los brazos encadenados en alto.

En algunas ilustraciones que publicó Renau en *España Popular*, también recurrió al reciclaje de fotomontajes y carteles que había producido en el periodo de la Guerra Civil española. Por ejemplo, el 21 de septiembre de 1951, ilustró el artículo “El régimen robará el trigo a los campesinos. Luchar por el pan, es luchar por la paz y la vida” [Fig. 5.21].⁷⁶⁰ Renau reutilizó al campesino del fotomontaje n.º 8 “Profunda reforma agraria que liquide el viejo régimen feudal en el campo” de *Los 13 puntos de Negrín* realizados

⁷⁵⁶ Anónimo, “El Congreso Español de Paz”, 1.

⁷⁵⁷ Entre los miembros se encontraba Wenceslao Roces, Honorato Castro, León Felipe, Juan Rejano, Ceferino Palencia, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Carlos Velo, Fernando Gaos, Enrique Segarra y Tomás Espresate, entre otros. *España Popular* (9 de noviembre, 1951): 4.

⁷⁵⁸ Se publicó primero en *España y la Paz* el 15 de octubre de 1952 y después en la primera plana de *España Popular* el 12 de diciembre de 1952.

⁷⁵⁹ *España Popular* (12 de diciembre, 1952): 1.

⁷⁶⁰ *España Popular* (21 de septiembre, 1951): 5.

en 1938 [Fig. 5.22]; pero en el fotomontaje para *España Popular* imprimió como fondo la imagen de un campesino labrando la tierra en forma del mapa de España, como personaje principal, en primer plano, un campesino con un trinche para trabajar la tierra, en el pie de imagen se lee: “La abolición de la propiedad latifundista y el reparto de la tierra entre los obreros agrícolas y campesinos pobres, sólo será posible con la derrota de la camarilla de vende patrias y criminales falangistas”. Otro ejemplo es la publicación del cartel que produjo Renau en 1937, *1808-1936 De nuevo por nuestra independencia*, que apareció el 11 de noviembre de 1955, acompañado de un pie de foto que reivindica la imagen como símbolo de unidad y de lucha frente a la invasión estadounidense en España.

Entre 1952 y 1957, Renau produjo una serie de grabados en *scratch* denunciando las injusticias en contra de obreros y estudiantes, y los negocios de Franco con el gobierno estadounidense. Se unió a la denuncia internacional por la captura del comunista Gregorio López Raimundo, torturado por la policía franquista en 1951, tras la huelga de los tranvías en Barcelona. Con el título *Los puños en alto, el corazón comunista ¡López Raimundo no se dobla!* [Fig. 5.23], en la parte central del grabado emerge López Raimundo con el torso desnudo golpeado y los brazos en alto encadenados, a su alrededor una serie de personajes amenazándolo con armas. La ilustración acompaña el poema de Juan Rejano “Abrazo a Gregorio López Raimundo”, la imagen recrea el primer verso:

Así, desnudo, herido, casi despedazado
Por las jaurías del crimen,
Por sapos hediondos con el yugo y las flechas
En vez de arterias y entrañas,
Así, golpe tras golpe, cien horas, veinte hienas purulentas
Desgarrando tu carne de hojas tiernas y heroicas,
Hijas del roble ibérico,
Así, erguido entre tanta cobardía enloquecida,
Primaveral columna sobre un plinto de rosas
Fraternales y banderas del pueblo,
Mudos los labios, el corazón cantando de esperanza,
Quedarás esculpido para siempre con la luz de los héroes juveniles

En la memoria grávida de España.⁷⁶¹

Ante la propuesta Dolores Ibárruri, secretaria general del PCE, de crear un Frente Nacional Antifranquista, Renau concibió un grabado, con una composición como si fuera fotomontaje, sin un marco delimitado y con escenas y figuras superpuestas donde representa los brazos de los obreros derribando la columna del nazismo, coronada por la muerte simbolizada con un cráneo con el yugo y las flechas falangistas y una bandera de los Estados Unidos, en el fondo nuevamente coloca al mapa de España como si fuera un cementerio inundado de cruces, el pie de imagen evoca la consigna de la *Pasionaria*:

En el Frente Nacional Antifranquista pueden participar en primer lugar los partidos republicanos y obreros, las organizaciones sindicales y democráticas y los grupos antifranquistas civiles y militares, tanto del interior como del exterior e incluso personas aisladas que acepten su programa y se comprometan a trabajar por su realización. Hasta ahora teníamos que luchar contra el franquismo. Ahora tenemos que luchar contra el franquismo y contra el imperialismo yanqui que ha clavado sus garras en España.⁷⁶²

Para conmemorar los 14 años del inicio la Guerra Civil española, Renau presentó un grabado con el título *Unidad ayer: unidad hoy*; nuevamente recurre al mapa de España, en el centro ondea una gran bandera rodeada del pueblo unido [Fig. 5.24].⁷⁶³ Por primera vez en la edición del 2 de octubre de 1952, una ilustración de Renau funcionó como cabecal, cubriendo prácticamente la mitad de la primera plana de *España Popular*, con una poderosa imagen donde se confrontan el águila imperial estadounidense y los puños de la población que salen del territorio español, retomó nuevamente la leyenda *¡Fuera de España los yanquis!* [Fig. 5.24],⁷⁶⁴ la cual se convirtió en el *leitmotiv* de la lucha republicana. En la parte inferior se inscriben unas palabras de Dolores Ibárruri: “Queremos una España española, una España para los españoles, un pueblo libre y dueño de sus destinos”.

⁷⁶¹ El poema está fechado el 25 de mayo de 1952, pero salió publicado en *España Popular* el 6 de junio de 1952, 1.

⁷⁶² *España Popular* (11 de julio de 1952): 2.

⁷⁶³ *España Popular* (18 de julio de 1952): 1.

⁷⁶⁴ *España Popular* (2 de octubre de 1952): 1.

A finales del sexenio de Miguel Alemán los exiliados republicanos solicitaron al gobierno mexicano mantener el derecho de asilo, publicaron una carta en el periódico titulada “Los Republicanos Españoles a la opinión mexicana”, en ella mencionan: “Estamos seguros de que el gobierno y el pueblo mexicano mantendrán incólume el derecho de asilo para los republicanos españoles acogidos a él”. No será sino hasta el gobierno de Adolfo López Mateos cuando se les negará el derecho de asilo, siendo el presidente Adolfo Ruiz Cortines el último que recibió en México exiliados republicanos. Dentro de los firmantes de la carta aparece el nombre de Renau, como ex director general de Bellas Artes y pintor.⁷⁶⁵

Ocho meses después, el 16 de marzo de 1951, Renau vuelve aparecer como firmante y con el crédito de ex director general de Bellas Artes del “Llamamiento de Unidad de la Emigración Republicana”.⁷⁶⁶ Entre 1946 y 1952, España vivió alzas de precios y devaluación de salarios, razones que motivaron una serie de huelgas.⁷⁶⁷ Ante esta situación, en Barcelona se declaró en marzo de 1951 una huelga general. En el llamamiento los republicanos declararon su apoyo a la protesta en Barcelona:

¡Españoles!

El pueblo barcelonés, al levantarse contra el régimen de Franco, contra el hambre y el peligro de guerra, ha hablado en nombre de todos los españoles. Barcelona ha demostrado que se puede derrocar la tiranía franquista y reconquistar la democracia si el pueblo une sus esfuerzos por encima de diferencias políticas y sociales [...] Nos dirigimos a los españoles que sufren directamente el yugo franquista, invitándoles a unirse allí donde se encuentren [...] Nos dirigimos a los españoles que se encuentran en la emigración, a los órganos y personas responsables de los partidos e instituciones de la República [...] ¡La lucha no ha terminado! Barcelona sólo

⁷⁶⁵ Arturo Souto y Miguel Prieto son otros pintores firmantes, los otros nombres que aparecen en la lista son catedráticos, escritores y políticos. *España Popular* (24 de marzo de 1950): 2.

⁷⁶⁶ El llamamiento lo firmaron más de 100 republicanos en el exilio entre los primeros nombres aparece el de José Giral, ex presidente del Consejo de Ministros y miembro del Buró del Consejo Mundial de la Paz; Dolores Ibárruri, secretaria general del PCE y vicepresidente de las Cortes y Vicente Uribe, ex ministro de la República. *España Popular* (13 de abril, 1951): 1.

⁷⁶⁷ Mercedes Vázquez de Prada, “La oposición al régimen franquista en Barcelona. Algunas muestras entre 1948 y 1951”, *Hispania. Revista española de historia* 63, n.º 215 (2003): 1057-1078.

es el comienzo. La continuación de la lucha unida de los patriotas y demócratas españoles será la muerte del franquismo y la liberación de España.⁷⁶⁸

España Popular cubrió las actividades del Consejo Español de la Paz, por ejemplo, el 31 de octubre se organizó el “Gran mitin por la paz del mundo y contra la venta de España”, celebrado el domingo 26 de ese mes. Participaron José Giral, León Felipe y Wenceslao Roses. En la fotografía del acto inaugural se ve el grabado de Renau del mapa de España encadenado como escenario de la mesa de los conferencistas.

Como miembro del Consejo Español por la Paz, Renau fue invitado a la reunión del Consejo Mundial de la Paz, que se celebró en Viena del 23 al 28 de noviembre de 1953. En este viaje visitó otras ciudades comunistas. Fue invitado por el Comité Polaco de la Paz a Polonia, visitó Varsovia y Praga; es posible que Renau haya asistido al primer congreso del PCE que se celebró de forma clandestina en esta última ciudad. Después, el Instituto Húngaro de Relaciones Culturales lo invitó a Budapest; por invitación de la Unión de Pintores de la Unión Soviética viajó a Moscú, Leningrado, Kiev y Tiflis. En la Unión Soviética tuvo un encuentro con Dolores Ibárruri. En una nota escrita en Moscú y fechada el 17 de mayo de 1954, Renau mencionó:

Luego de haber visitado la Unión Soviética, estoy más convencido que nunca de que la tarea más inmediata que tenemos planteada los pintores comunistas y progresivos españoles es la de ayudar con todas nuestras fuerzas en el freno de la lucha política como en el de la evasión pictórica a la heroica lucha que mantiene nuestro pueblo, por romper la doble cadena que lo asfixia: la opresión franquista y la ignominiosa ocupación del imperialismo yanqui.⁷⁶⁹

A su regreso, en mayo de 1954, *España Popular* le realizó una entrevista en la que le preguntaron sobre su encuentro con Dolores Ibárruri. La respuesta dio cuenta del interés de Ibárruri sobre los problemas de los comunistas españoles exiliados en México. Renau también comentó sobre su visita a la tumba de José Díaz en Tiflis: “Ante aquella tumba,

⁷⁶⁸ *España Popular* (13 de abril, 1951): 1.

⁷⁶⁹ Nota manuscrita de Renau, Moscú, 17 de mayo de 1954, la fecha y el lugar fueron agregadas por Renau después de la escritura original de la nota, seguramente la nota fue escrita antes de su regreso a México. FJR/IVAM, sig. 2/7.8.

pasaba por mi mente todo lo que es y significa nuestro Partido, sus hombres, tantos y tantos héroes de la liberación de España”.⁷⁷⁰

Al final de la entrevista Renau comentó la intención de realizar una serie de conferencias sobre el arte y la cultura de la Unión Soviética. Tarea que sí realizó; el 2 de diciembre de 1955, Renau dictó una conferencia sobre la pintura rusa organizada por la Peña Artística del Club de las J. S. U en la Casa Catalana. En esa ocasión criticó al realismo ideológico ruso y la relación con la expresión pictórica. La pintura sacrifica calidad y experimentación técnica en aras de mostrar temas ideológicos, mencionó, “resultado de ello es un notable desequilibrio entre la forma y el contenido que, en última instancia, viene a perturbar seriamente la plenitud de la obra de arte”.⁷⁷¹ Unos meses después presentó una serie de conferencias sobre la historia antigua y contemporánea del arte soviético, en el número 90 de la calle Versalles, sede de la redacción y oficinas de *España Popular*. En su archivo se conservan algunas de las conferencias que dictó Renau sobre el tema, por ejemplo, en la cuarta sesión, impartida el 10 de diciembre de 1956, a las 9:00 de la noche, presentó el tema “Índole histórica de la experiencia plástica del pueblo ruso. Primera etapa: hasta Pedro I el Grande”;⁷⁷² Tenía planeadas un total de ocho sesiones: la V sesión abordaría la “Índole histórica de la experiencia plástica del pueblo ruso. Segunda etapa: desde la revolución de Pedro I, hasta finales del siglo XIX”; la VI, “La pintura rusa del siglo XIX”; la VII sesión, “La pintura rusa en las primeras décadas del siglo XX. Organización y orientación en los primeros tiempos de la Revolución de Octubre”, y la VIII, “La pintura soviética actual: organización de los pintores y bases ideológicas del realismo socialista”.⁷⁷³

A pesar de las críticas al arte soviético por concentrarse en el mensaje y no en la forma, Renau estaba convencido de que el arte tenía que ser realista y cumplir una función social. Así lo expresó en la entrevista que apareció en la sección “Arte y vida” de *España Popular*, realizada por Luis Romero, quien le preguntó sobre el papel del realismo en la pintura, a lo cual el artista valenciano contestó: “En mi opinión la historia del arte no es otra cosa que la historia del realismo, es decir, la historia de los esfuerzos de la humanidad

⁷⁷⁰ Anónimo, “Después de un viaje por el mundo del socialismo y de la paz entrevista con nuestro camarada José Renau”, *España Popular* (14 de mayo, 1954): 1-2.

⁷⁷¹ “Sobre la pintura rusa. Conferencia de José Renau”, *España Popular* (2 de diciembre, 1955): 3.

⁷⁷² “Antecedentes históricos y problemas ideológicos de la pintura soviética”, México D. F., 10 de diciembre de 1956. Conferencia mecanografiada. FJR/IVAM, sig. 13/5.3.

⁷⁷³ Documento mecanografiado, fechado en Veracruz, el 4 de diciembre de 1956. FJR/IVAM, sig. 13/5.3.

por conquistar métodos de la realidad que la rodea”.⁷⁷⁴ Para Renau, el reto del realismo socialista era lograr un equilibrio entre forma y contenido, sin sacrificar la experimentación técnica por el mensaje, el gran enemigo era el arte abstracto y el “arte puro”. Sus ideas sobre el arte y su función política y social no se transformaron con los años, para la década de 1950 seguía pensando lo mismo que décadas atrás. En la última pregunta Romero tocó el tema sobre qué esperaba del futuro de su arte, a lo que contestó: “Quisiera haber expresado plásticamente, con toda la fuerza y la claridad que siento, la experiencia y la emoción política y humana que han ido desarrollándose en mí desde que desperté a la vida de mi pueblo, desde que comencé a participar en sus luchas como militante del Partido Comunista Español”.⁷⁷⁵

Después del viaje a Europa del Este, Renau volvió a publicar grabados y fotomontajes en las páginas de *España Popular* y también fue más activa su participación en el partido. El 1º de octubre de 1954, publicó una imagen emblemática denunciando las injusticias que vivían los presos políticos del franquismo en España, con el título “Compatriota, ¿qué haces por nosotros?” [Fig. 5.26]; nuevamente retomó el mapa de España, ahora atravesado por unos barrotes, simulando una cárcel, de donde salen unas manos con gestos, reclamando libertad. La imagen ilustró la conferencia pronunciada por Gregorio López Raimundo el 1º de julio de 1954, días después de ser liberado. En esa misma edición fueron presentados una serie de testimonios en contra del pacto yanqui-franquista a un año de su firma, y para ilustrar estas repulsas se republicó el cartel *España vendida por franco. ¡Fuera de España los yanquis!*

Renau realizó un grabado en *scratch* promoviendo la unidad nacional antifranquista bajo el título *El crisol de nuestra victoria* [Fig. 5.27], en éste, en primer plano se muestran las manos de los obreros estrechadas que devienen en la masa manifestándose, en el centro emerge fuego como símbolo del poder de las masas, en el horizonte se vislumbra el campo y la industria española. Esta imagen la produjo en apoyo al manifiesto del PCE que redactó con motivo de la celebración del 1º de mayo de 1955: “la Dirección de nuestro Partido llama a los obreros, a los campesinos, a los intelectuales

⁷⁷⁴ Luis Romero, “Arte y vida. Luis Romero entrevista a José Renau”, *España Popular*, (14 de octubre, 1955): 3.

⁷⁷⁵ Ídem.

y a todos los trabajadores, a hacer de ella una jornada de unidad antifranquista”.⁷⁷⁶ El PCE profesaba la unidad nacional como solución para poder derrocar al franquismo.

Como respuesta a un artículo que publicó Indalecio Prieto, líder del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), en la revista *Adelante*,⁷⁷⁷ Renau le reclamó la falta de apoyo al llamado de la “Unidad Nacional” y el alejamiento con el PCE en esos momentos políticos, publicó en dos entregas el texto “Las inconsecuencias de Indalecio Prieto”. En la primera parte, Renau sale a la defensa de los Frentes Populares como salida democrática para el derrocamiento del franquismo:

Las masas hacen suya actualmente la política de Frente Nacional de nuestro Partido, porque ven en ella la salida democrática, necesaria y posible, a la gravísima situación reinante en el país, porque ven en ella la única política capaz de organizar y producir el derrocamiento del franquismo, la expulsión de los dominadores yanquis de nuestra España y la defensa de la paz y de la independencia de España, y de evitar que España sea devorada por el incendio atómico que febrilmente preparan los agresores.⁷⁷⁸

A lo largo de esta primera entrega, Renau se encargó de defender la importancia actual e histórica del PCE en la unidad nacional y en la lucha antifranquista. En la segunda parte, publicada unos días después, continuó con la discusión sobre el intento de Prieto de desprestigiar la participación del PCE en la cultura durante la guerra antifascista de 1936. En este sentido, trae a cuenta la labor del salvamento del patrimonio artístico de España, cerró el artículo con unas palabras que le dedicó Dolores Ibárruri a Prieto un año atrás: “Los comunistas amamos la independencia de España y lo hemos demostrado con todos los hechos. ¿Está dispuesto el señor Prieto a marchar también con los comunistas en la lucha por la independencia de España; en la lucha por el derrocamiento del régimen

⁷⁷⁶ “Unidos somos más fuertes que el franquismo ¡Viva el primero de mayo! Jornada de unidad antifranquista ¡Obreros! ¡Campesinos! ¡Intelectuales! ¡trabajadores de España!”, *España Popular* (27 de mayo, 1955): 1.

⁷⁷⁷ El periódico *Adelante* fue órgano del PSOE. El líder comunista Antonio Mije comentó sobre la publicación: “La llamada Delegación de la Ejecutiva del Partido Socialista en México ha venido publicando un boletín que, desde el título hasta el pie de imprenta, era un vertedero de injurias; de ataques contra los comunistas. Sobre Franco, su régimen y la situación de nuestros compañeros en España, ni una palabra, como si tal problema no existiera”. Antonio Mije, “La social democracia española y la realidad política actual de España”, *Nuestra Bandera*, n.º 4-5 (octubre 1940): 70.

⁷⁷⁸ José Renau, “La inconsecuencia de Indalecio Prieto”, *España Popular* (26 de noviembre, 1954): 1.

franquista?"; Renau concluyó que el PCE sí estaba dispuesto a colaborar con él.⁷⁷⁹ La rivalidad entre Prieto y el PCE surgió desde la Guerra Civil española y continuó hasta la Guerra Fría, las críticas del socialista hacia el gobierno soviético imposibilitaron una reconciliación.

La actividad de Renau representando al PCE continuó en 1955, presentó un discurso en la celebración del XXIV aniversario de la proclamación de la República de España, junto con otros representantes de otros partidos como Luis Salvador, del Partido de los Socialistas de Cataluña (PSC), o Antonio Iturrioz, representante del Partido Socialista Vasco (PSV); también participó José Giral, presidente del Consejo Español de la Paz y por parte de México intervino el senador Pedro de Alba. En su intervención, Renau abordó el contenido democrático de la lucha antifranquista, resaltó los acuerdos de Viena del movimiento por la paz y la importancia de consolidar la unidad nacional. Inició el discurso recordando la lucha republicana en la guerra civil:

Los tres años de cruenta lucha en defensa de la República, los raudales de heroísmo derramados por las masas españolas frente a la agresión fascista, en las condiciones más adversas que se hayan presentado a pueblo alguno, es la prueba más terminante de la legitimidad popular del régimen republicano, y de las perspectivas de desarrollo que habría para nuestra patria.⁷⁸⁰

En la parte final de su intervención, Renau hizo hincapié en la importancia de lograr una unidad nacional para combatir todos los problemas que se estaban presentando en España y así derrocar a Franco, vuelve a hacer un llamado al PSOE a unirse con el PCE en la lucha contra el fascismo:

Para terminar, quiero expresar la firme confianza del Partido Comunista de España en el hecho de que, si las diversas fuerzas políticas de la emigración, sabemos levantar un fuerte movimiento de unidad patriótica y revolucionaria [...] no estará muy lejano el día en que podamos gritar desde las calles y plazas de nuestra querida España ¡Viva España independiente! ¡Viva la República Española!⁷⁸¹

⁷⁷⁹ *Ibíd.*, 2.

⁷⁸⁰ Anónimo, "Gran sentimiento republicano y patriótico en la celebración del XXIV aniversario de la proclamación de la República de España", *España Popular* (22 de abril de 1955): 2.

⁷⁸¹ *Ídem.*

Hasta 1957, Renau continuó produciendo grabados bajo la técnica del *scratch*, denunciando las injusticias sociales internas de España y promoviendo la reconciliación de las diferentes facciones políticas republicanas en el exilio para lograr la unidad nacional. El grabado *¡Por un salario mínimo vital!* es un llamado a que los trabajadores de España se levanten [Fig. 5.28]: “El Partido Comunista llama a los trabajadores a la lucha por la elevación del salario”. En la imagen Renau representó a una madre pobre con su hija en brazos, en primer plano surgen dos puños sosteniendo una bandera con la consigna “Por un salario mínimo vital”.⁷⁸²

El 2 de febrero de 1956, el líder comunista Santiago Carrillo publicó un artículo “Sobre el ingreso de España a la ONU”,⁷⁸³ donde expresó el desacuerdo de los comunistas ante la colaboración internacional, sobre todo de los estadounidenses e ingleses, en la ayuda para que España ingresará a la ONU en 1955. Este golpe político y diplomático no desalentó la lucha y el reclamo emprendido por el PCE contra el gobierno de España. En el verano de 1956, Renau retomó nuevamente el mapa de España para presentar un grabado que ilustró la “Declaración del Partido Comunista de España por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del poder español” [Fig. 5.29].⁷⁸⁴ Sobre el mapa las miradas enojadas del pueblo español reclaman venganza, en el centro una mano va borrando las miradas para dar espacio a un paisaje soleado en el centro del mapa, la imagen está acompañada de un pequeño texto: “El Partido Comunista de España declara solemnemente estar dispuesto a contribuir sin reservas a la conciliación nacional de los españoles, a terminar con la división abierta por la guerra civil y mantenida por el general Franco”.⁷⁸⁵

Sobre el mismo tema Renau produce otro grabado llamando a la reconciliación nacional con el título “Con el agua al cuello” [Fig. 5.30], imagen dividida en dos planos, inferior y superior. En la parte superior se observa a Franco hundiéndose en el agua de los reclamos y levantamientos del pueblo, en la profundidad las masas aclaman por mejores condiciones de vida, el grabado ilustra el artículo “Qué es y qué no es la reconciliación Nacional”. La última colaboración gráfica de Renau en *España Popular* se registró el 1º de mayo de 1957, en esa ocasión presentó un grabado conmemorando el

⁷⁸² *España Popular* (25 de noviembre de 1955): 1.

⁷⁸³ Santiago Carrillo, “Sobre el ingreso de España a la O.N.U.”, *España Popular* (3 de febrero de 1956): 1.

⁷⁸⁴ *España Popular* (6 de julio de 1956): 1.

⁷⁸⁵ Ídem.

día del trabajo; en éste, intelectuales, obreros y estudiantes se ven unidos en la lucha por mejores condiciones de vida en España [Fig. 5.31].⁷⁸⁶

En *España Popular* encontramos la participación de otros artistas exiliados que produjeron grabados y dibujos políticos que denunciaron de igual forma las situaciones económicas, políticas y sociales críticas que se vivía bajo el gobierno de Franco, este fue el caso de Manuela Ballester, María Luisa Martín y José Bardasano. Otro elemento visual que convivió con la gráfica política fue la fotografía documental y la caricatura.

Además de su papel como medio promotor del activismo político y crítico del contexto español de esos años, *España Popular* también se encargó de informar sobre la vida y los acontecimientos artísticos y culturales de los republicanos en México. Por ejemplo, cubrió el sepelio de Miguel Prieto, quien murió el 12 de agosto de 1956, al cual acudieron muchos artistas, políticos e intelectuales ligados a los partidos comunista y socialista. Publicaron las palabras que le dedicó Renau, las cuales celebraron la actuación de Prieto como artista comunista a favor de la causa republicana:

Tus compañeros de causa, de la causa de que fuiste firme y apasionado combatiente, te rinden homenaje en esta hora postrera y te guardarán siempre en su memoria colectiva, como espejo vivo de la indeclinable y orgullosa voluntad de lucha de ese pueblo español que tan bien conociste, y que fue la razón misma de tu fe, de tu obra y de tu vida.⁷⁸⁷

En el número del 1º de noviembre de 1956, se anunció un homenaje que la comunidad valenciana le organizó a Renau por su trayectoria artística; se llevó a cabo en la Casa Regional de Valencia el día 7 de ese mes, en la misma nota lo felicitaron por el premio obtenido en el Concurso Nacional de Timbres Postales organizado por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas de la República Mexicana.⁷⁸⁸ En ese mismo número, Renau también publicó un texto celebrando el cumpleaños número 75 de Picasso, donde destacó la importancia y trascendencia de la obra picassiana por su carácter representativo y vital, y su militancia en el PCE. Destacó que la respuesta de Picasso ante la lucha de la República en contra de Franco fue contundente, eso lo demostró con la serie de grabados

⁷⁸⁶ *España Popular* (1º de mayo de 1957): 1.

⁷⁸⁷ “Palabras del camarada Renau”, *España Popular* (17 de agosto de 1956): 3. Las palabras de Renau en el entierro de Miguel Prieto también fueron publicadas en *México en la Cultura* (19 de agosto de 1956): 3; y también en el *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 2 (1956): 8.

⁷⁸⁸ “Homenaje a José Renau”, *España Popular* (1º de noviembre, 1956): 2.

Sueños y Mentiras de Franco y la pintura del *Guernica*, “obra capital de nuestra época”.⁷⁸⁹

Renau criticó y reflexionó sobre el papel de *España Popular* entre la comunidad republicana en México, reconoció las fortalezas y debilidades en el trabajo realizado en el periódico. En un documento manuscrito, sin fecha, con el título “Intervención en el grupo sobre *España Popular*” señaló la escasa popularidad de la publicación entre otros grupos políticos no comunistas, atribuye que esto sucede por la falta de “una información más comunitaria y unos planteamientos políticos, vivos, fluidos y objetivos, le hubieran facilitado extraordinariamente su difusión entre las masas de la civilización antifranquista”. Esto sucede por dos razones: por un lado, por la falta de preparación de los colaboradores como periodistas profesionales y por la falta de experiencia en el manejo de información; por el otro, por la falta de claridad en la concepción de la línea política del partido, produciendo esto confusión:

Los comunistas sabemos que todo elemento de confusión en la línea política y en los términos objetivos de nuestra lucha, tiene graves repercusiones en nuestra propia conciencia revolucionaria, repercusiones que se expresan, en primer lugar, en unas manifiestas fallas prácticas.⁷⁹⁰

La convicción política es fundamental para lograr comunicar al lector y hacer del periódico un actor de influencia pública en temas ideológicos y políticos; en este sentido, Renau pensaba en el periódico comunista como un agente de acción “para afectar el comportamiento de ciertos actores en un sentido favorable a sus propios intereses”.⁷⁹¹ Sin embargo, también señaló las partes positivas de la actividad del periódico, reconociendo la importancia del papel político que ha fijado *España Popular* en el conjunto de la migración republicana “sobre todo, como instrumento decisivo en el mantenimiento de esa unidad interna y de esa lealtad fundamental de nuestro partido en América” que le ha valido el reconocimiento de los principales dirigentes del partido, como Dolores Ibárruri.

⁷⁸⁹ José Renau, “En los 75 años de Picasso”, *España Popular* (1º de noviembre, 1956): 5.

⁷⁹⁰ Josep Renau, “Intervención en el grupo sobre *España Popular*”. Documento manuscrito, s. f. FJR/IVAM, sig. 2/7.3.

⁷⁹¹ Héctor Borrat, “El periódico, actor del sistema político”, *Análisis*, n.º 12 (1989): 67.

Renau en el movimiento español por la paz

En los mismos años que Renau colaboró en *España Popular*, a partir del verano de 1951, también participó en otro periódico comunista, *España y la Paz*. Esta publicación estuvo ligada de manera velada al PCE,⁷⁹² a diferencia de otras publicaciones abiertamente afiliadas al organismo en México como *España Popular*, *Nuestra Bandera* y *Nuestro Tiempo*. Surgió como puerta de salida para difundir las acciones artísticas, científicas y culturales promovidas por el Consejo Mundial de la Paz constituido en 1949, con el objetivo de promover la paz mundial y el desarme nuclear. Además, el consejo realizó campañas antiimperialistas y en contra de las armas de destrucción masiva en el contexto de la Guerra Fría. Estuvo integrado por artistas, escritores y activistas relacionados con los partidos comunistas de Europa y de América Latina. Asimismo, *España y la Paz* funcionó como órgano del Consejo Español de la Paz (CEP),⁷⁹³ filial del organismo internacional en México. La publicación fue la voz de las principales luchas que abanderó el CEP: el repudio a la creación de bases militares estadounidenses y los abusos del gobierno norteamericano en España.⁷⁹⁴ En el primer número expresaron las razones de su publicación:

Sale a la luz este periódico, ESPAÑA Y LA PAZ, en horas de suprema gravedad para la suerte de nuestra patria y para la paz del mundo. Un peligro común gravita sobre la vida de España y la paz mundial. Y esta identidad en la amenaza es lo que conjuga, en el título mismo de nuestro periódico y en el movimiento de opinión y de lucha que viene a servir, los dos grandes objetivos consustanciados para nosotros, como españoles y como hombres de este tiempo: la Paz y España.⁷⁹⁵

⁷⁹² El Consejo Mundial por la Paz estuvo ligado al Kominform, Buró Comunista de Información. Como respuesta al movimiento por la Paz pro-soviético la CIA creó el Congreso por la Libertad de la Cultura. Véase Germán Alburquerque, *La trinchera letrada. Intelectuales Latinoamericanos y Guerra Fría*, (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2011), 34. Cf. Jorge Octavio Fernández Montes, “Voces y llamamientos de la cultura por la paz. Génesis del pacifismo prosoviético de México en los albores de la Guerra Fría”, en *Política y cultura*, n.º 41 (marzo 2014).

⁷⁹³ El presidente del Consejo Español de la Paz fue José Giral; los vicepresidentes: Manuel Márquez, Honorato Castro, Ramón Ruiz Rebollo, León Felipe, Juan Solares, Francisco Matz y José de Tapia; el secretario general fue Wenceslao Roces; algunos miembros: Juan del Campo, Juan Rejano, Josep Renau, Carlos Velo y Tomás Espresate, entre otros.

⁷⁹⁴ Paola Uribe, “Rasgos de visualidad del exilio español antiimperialista en el periódico *España y la Paz*”, *Reflexiones Marginales*, n.º 51 (2019).

⁷⁹⁵ Anónimo, “Nuestras razones de ser”, *España y la Paz*, año I, n.º 1 (15 de agosto, 1951).

España y la Paz vio la luz el 15 de agosto de 1951 bajo la dirección de León Felipe. Entre el consejo de redacción encontramos a Fernando Benítez, José Bergamín, José Giral — presidente del CEP—, Luisa Carnés, Manuel Márquez, Ceferino Palencia, Wenceslao Roces, Juan Rejano, Fernando Vázquez Ocaña y Luis Buñuel. Las oficinas se ubicaron en Bucareli 107, departamento 507. A lo largo de su historia aparecieron 47 números, entre 1951 y 1955, con una periodicidad quincenal y a un costo de 50 centavos.⁷⁹⁶

En la publicación, además de los llamamientos, discursos, denuncias y cartas, los elementos visuales tuvieron gran importancia. El periódico de gran formato (42.5 × 32.5 cm) incluyó dibujos, grabados, caricaturas, fotografías periodísticas y algunos fotomontajes. Entre los artistas que colaboraron encontramos a Pablo Picasso, Josep Renau, Elvira Gascón, Vicente Rojo, Manuela Ballester, Miguel Prieto y Gabriel García Maroto, entre otros. Desde el primer número retomaron a Goya como representante de la tradición artística española comprometido políticamente y que demostró a través de su obra estar a favor de la paz. En este sentido, el doctor Honorato Castro escribió el artículo “Una Adhesión de calidad a favor de la paz la de D. Francisco Goya y Lucientes”, el cual inicia: “Pero si el gran pintor aragonés murió en Burdeos el 16 de abril de 1828, ¿cómo se puede decir ahora que da su adhesión a favor de la paz?”. Para el escritor la firma pacifista de Goya es recibida a través del legado de los 83 dibujos que constituyeron la serie *Los desastres de la guerra*, varios de los cuales fueron publicados en diferentes números del periódico.

Pablo Picasso dio identidad al movimiento del Comité Español por la Paz al retomar el símbolo de la paloma de la paz, el cual veremos repetido innumerables veces en las expresiones visuales publicadas en *España y la Paz*. Sobre la creación de Picasso, Juan Rejano le dedica un texto titulado “Picasso, La Paz, España”, donde expresa: “Bajo estas alas trazadas amorosamente por Picasso se esconde la más dura condena contra los instigadores de la guerra, contra el gánster imperialista que acaricia con una mano la biblia y con la otra la bomba atómica”.⁷⁹⁷ El activismo político cultural de Picasso no sólo vio salida en la participación del movimiento por la paz, también fue impulsor y participe

⁷⁹⁶ No existe el número 46 por un error de impresión. Los dos últimos números, el 47 y el 48, aparecieron de manera irregular por falta de recursos.

⁷⁹⁷ Honorato Castro, “Una adhesión de calidad a favor de la paz la de D. Francisco de Goya y Lucientes”, *España y la Paz* (1º de julio de 1952): 3.

de la contrabienal Hispanoamericana en París, en respuesta a las bienales organizadas por el gobierno franquista en España y en América Latina.⁷⁹⁸ Para los artistas republicanos en el exilio, además de la publicación de revistas, las exposiciones fueron otra vía más de activismo político.

Dentro de los diferentes medios y técnicas artísticas que se utilizaron en *España y la Paz*, el grabado fue el más recurrente para representar las imágenes antiimperialistas y a favor de la paz. En el número seis de *España y la Paz*, del 1º de noviembre de 1951, encontramos la única colaboración visual mexicana,⁷⁹⁹ ésta es un homenaje del TGP al CEP [FIG. 5.32],⁸⁰⁰ titulada “400, 000 firmas españolas por la paz”, de Francisco Mora, misma que ilustra el artículo con el mismo nombre. Este grabado muestra la unión de los campesinos en contra del tanque de guerra comandado por Franco y el imperialismo yanqui. Es inevitable entablar la relación de los grabados presentados en *España y la Paz* con la producción gráfica que realizó el colectivo para el movimiento mundial por la paz. El TGP apoyó la lucha a través del Comité Mexicano de los Partidarios por la Paz, produciendo carteles y hojas de información, ejemplo de esto es el cartel que realizaron Arturo Bustos y Mariana Yapolsky para el Congreso Continental Americano por la Paz. Los motivos que caracterizaron los grabados del TGP fueron la figura del campesino y del pasado prehispánico, los cuales representaban la lucha anticolonialista y antiimperialista defendida por el Comité Mexicano, por otro lado, también utilizaron los motivos de la lucha internacional encarnados en la paloma de la paz, la bomba atómica o la maternidad. Muchos de los grabados del TGP para el movimiento por la paz fueron publicados en el diario *El Popular*,⁸⁰¹ diario que también dio espacio a la publicación de trabajos, principalmente escritos, sobre la lucha del CEP.

Regresando a los grabados que aparecieron en *España y la Paz*, es indispensable señalar la participación de Vicente Rojo. En el número 29, por ejemplo, ilustró el artículo

⁷⁹⁸ Cabañas, *Artistas contra Franco*.

⁷⁹⁹ La participación de artistas no republicanos fue mínima en *España y la Paz*, sin embargo, encontramos la colaboración de algunos artistas extranjeros como el dibujante norteamericano Gregorio Prestopin y el grabador belga Frans Masereel, ambos representaron al obrero como víctima de la guerra.

⁸⁰⁰ El congreso se llevó a cabo el 2 de noviembre de 1951 en el Teatro de los Telefonistas en Villalongín, número 50.

⁸⁰¹ Es sabido que el TGP apoyó las luchas internacionales de las ligas procultura alemana y prosoviética, y también manifestó su apoyo a la lucha antifranquista emprendida por los artistas republicanos en el exilio. Se tiene registro que tanto republicanos como alemanes tuvieron relación con el TGP. De acuerdo con un relato de Ignacio Aguirre recogido por Helga Prignitz, Josep Renau acudió, en 1941, a una reunión convocada por el TGP en donde se discutió sobre la dirección del colectivo. Véase Humberto Musacchio, *El Taller de Gráfica Popular* (México: FCE, 2007), 47.

“Los yanquis buscan petróleo en España para alimentar su dispositivo de guerra” con dos grabados surrealistas de tinte político. En el primero, aparece una máquina invadiendo España, manipulada por un militar norteamericano. En el segundo, el petróleo español cobra venganza en contra de un militar norteamericano. Lo interesante de estos grabados es que nos presentan al Vicente Rojo exiliado republicano, una faceta poco conocida de su producción visual. Nos hacen recordar al joven artista que formó parte del *Movimiento 1959* y editor de la revista socialista *Juventud de España* (1956).⁸⁰²

Por otro lado, también fue importante la colaboración de dos artistas republicanas, Elvira Gascón y Manuela Ballester, quienes contribuyeron al activismo político a favor de la paz con la producción visual publicada en *España y la Paz*. Ellas representaron en sus dibujos y grabados los temas característicos del movimiento por la paz. Desde antes del exilio, las dos artistas apoyaron al frente cultural republicano desde el comunismo, colaborando en la publicación de revistas y en la labor de salvar el patrimonio artístico en tiempos de la Guerra Civil española.

El más asiduo colaborador de *España y la Paz* fue Josep Renau, contribuyó en gran medida con grabados, fotomontajes y reproducción de carteles. En el primer número presentó un grabado icónico en el imaginario de la lucha contra el pacto yanqui-franquista.⁸⁰³ En éste se observa el mapa de España encadenado por el imperialismo yanqui, sobre él se indican los lugares en los cuales se pretendían instaurar las bases militares [Fig. 5.33].⁸⁰⁴ Este mapa se convertiría después en el cartel emblemático que estaría presente en congresos en México y América Latina.⁸⁰⁵ El cartel se publicó como ilustración en otras revistas y periódicos del Partido Comunista Español: *España Popular* y *Nuestro Tiempo*.⁸⁰⁶ Podríamos decir que el mapa encadenado se cristalizó como el símbolo de la lucha del CEP.⁸⁰⁷

⁸⁰² Aurelio Velázquez Hernández, “El movimiento español 1959: entre la Revolución cubana y los servicios secretos mexicanos”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n.º 61 (2015): 129-155.

⁸⁰³ El 23 de septiembre de 1953 el gobierno de Franco concretó un pacto militar con el gobierno de los Estados Unidos, el cual incorporaba a España en los planes bélicos del imperialismo norteamericano, quien instaló cuatro bases militares en territorio español.

⁸⁰⁴ En el Archivo de la Fundación Josep Renau se ubica una serie de negativos sobre el mapa de España.

⁸⁰⁵ El grabado estuvo presente en el Congreso Continental de la Cultura celebrado en Chile, encabezado por Pablo Neruda.

⁸⁰⁶ *Nuestro Tiempo*, segunda época, año III, n.º 1 (septiembre 1957). *España Popular*, año XV, n.º 731 (octubre 1954).

⁸⁰⁷ Publicar una misma imagen en diferentes medios es una práctica que llevaron a cabo los medios gráficos republicanos desde la Guerra Civil española. La repetición de las imágenes configura los imaginarios visuales de la guerra y del activismo político. Véase Jordana Mendelson, *Revistas y guerra. 1936-1939* (Madrid: Museo Reina Sofía, 2007).

Las ilustraciones y los grabados de Renau funcionaron casi como portadas del periódico y fueron los más contundentes al representar el tema del antiimperialismo. Utilizó motivos como el mapa, las masas obreras, la paloma de la paz y la imagen bíblica de los jinetes del apocalipsis [Fig. 5.34]. Por su tradición como diseñador y fotomontador, se pueden apreciar grabados con principios del fotomontaje,⁸⁰⁸ donde la fragmentación sintetiza la idea y en otros momentos dota de narrativa a la imagen. Tanto los motivos iconográficos como los elementos técnicos se pueden apreciar en la ilustración que enmarca el encabezado “El pacto Yanqui-Franquista es una abominable traición”, uno de los últimos grabados que Renau hizo para la publicación, vemos a los cuatro jinetes del apocalipsis que llevan en sus manos un cheque del Wall Street Bank para comprar el territorio español. Otro grabado-montaje es el que produjo para conmemorar el primer año de la publicación, el 15 de agosto de 1952. En primer plano representó el número 1 de *España y la Paz* con el icónico mapa encadenado, atrás el rostro de una mujer sufriendo con los brazos y puños en alto y una explosión, en último plano emerge la paloma de la paz, el pie de imagen indica: “Un año de vida. Un año de lucha incesante por la paz del mundo, por la independencia de España. He ahí lo que representa este hermoso montaje del pintor José Renau, donde el pueblo español, con la paloma sobre su cabeza, enciende su corazón por estas nobles dos causas que, en la entraña, son una sola” [Fig. 5.35].⁸⁰⁹ También es relevante el grabado “Las manos del pueblo español” [Fig. 5.36]; sobre el mapa de España cercado, como si se elevaran hacia el cielo, una secuencia de manos tanto de mujeres como de hombres van marcando las etapas de la vida: la vejez, la juventud y la niñez, esta última alcanza la palabra PAZ situada en el extremo superior derecho, el texto que acompaña la imagen refuerza la idea: “Las manos del pueblo español — hombres, mujeres, niños— buscan apasionadamente la paz, entre los peligros de guerra que el régimen de la venta de España ha echado sobre él. Dibujo del pintor español José Renau, con motivo de la reunión del Congreso de los Pueblos por la Paz”,⁸¹⁰ celebrado el mes de noviembre de 1952 en Viena.

⁸⁰⁸ La influencia del fotomontaje, en el grabado también lo podemos encontrar frecuentemente en los fotomontajes de Alberto Beltrán miembro del TGP. En algunos de los grabados de Beltrán se aprecia yuxtaposición de imágenes que generan una narrativa vertical, por ejemplo, en el grabado *Pedimos la prohibición de la bomba atómica* (1952).

⁸⁰⁹ *España y la Paz*, n.º 18 (15 de agosto, 1952): 1.

⁸¹⁰ *España y la Paz*, n.º 26 (15 de diciembre, 1952): 1.

Además de la producción de grabados, Renau publicó carteles relacionados con los Congresos para la Paz, que aparecieron también en *España y la Paz*. Asimismo, diseñó el cartel del Congreso Español de la Paz de 1951 y los carteles del mencionado Congreso de los Pueblos por la Paz, para este evento produjo dos versiones: en la primera, diseñó un mundo bajo la sombra de la paloma de la paz y en la segunda versión colocó en primer plano, una escultura clásica con dos palomas en cada mano y de fondo una fotografía panorámica de las masas trabajadoras [Fig. 5.37]. En este evento participaron artistas e intelectuales militantes comunistas de diferentes países como Iliá Ehrenburg, Louis Aragon, Pablo Picasso, Juan Marinelo, Pablo Neruda, Georg Lukács, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Luis Buñuel, Gabriela Mistral y Daniel Cosío Villegas, entre otros.⁸¹¹

Algunos fotomontajes antiimperialistas de Renau también fueron publicados en *España y la Paz*. Por ejemplo, en el número 10 presentó el fotomontaje *Hilo directo con el infierno* en el que se ve a Hitler en conexión telefónica con Truman [Fig. 5.38]. Esta imagen revela una de las ideas reflejadas en varios artículos del periódico y que, en general, tenían los republicanos españoles al ver al imperialismo norteamericano como heredero del imperialismo de Hitler. Otro fotomontaje que critica la intervención estadounidense en España es el que apareció en la portada principal del 1º de octubre de 1951, en el contexto del Congreso Español de la Paz que se celebró en México del 2 al 4 de noviembre, donde presentaron el “Pacto por la Paz” avalado por 56000 firmantes. En la imagen, Renau coloca sobre el mapa de España un agente de la policía norteamericana con los pies sobre la Puerta de Alcalá, el pie de página indica [Fig. 5.39]: “Zafio, brutal, insolente, sintiéndose dueño de lo que pisa, este general del Pentágono, como si estuviera en un cuartel o en una madriguera gangsteril de Wall Street, pone las patas —signo inequívoco del imperialismo yanqui— sobre la madrileña Puerta de Alcalá en la Paza de la independencia, que es, como si dijéramos, en el corazón de España”.⁸¹²

Otro tema presente en los fotomontajes publicados por Renau en *España y la Paz* fue la guerra de Corea (1950-1953) [Fig. 5.40]; este conflicto conmocionó a la prensa internacional,⁸¹³ por lo que el 30 de abril de 1952 *España y la Paz* publicó un fuerte

⁸¹¹ Albuquerque, *La trinchera letrada*, 40.

⁸¹² *España y la Paz*, n.º 4 (1 de octubre, 1951): 1. Este fotomontaje volvió a publicarse en *España Popular* el 3 de septiembre de 1954 con el título “El super gobierno actual descaradamente”.

⁸¹³ Manuela Ballester constata en sus diarios el impactó que causó esta noticia: “Todo está impregnado de Corea, los periódicos, la radio, las conversaciones, los niños hacen guerra entre coreanos y yanquis. En

fotomontaje que denunciaba las atrocidades de la guerra de Corea como consecuencia de las armas bacteriológicas con el título “La peste de Corea”, acompañado de la siguiente narración:

Armado con los medios más refinados de la técnica moderna y poniendo la ciencia al servicio de la muerte y la destrucción, la Bestia del Apocalipsis de nuestros días ha desencadenado sobre Corea y sobre China el azote espantoso de la guerra bacteriológica. Para que la humanidad no se vea empujada a las simas de una barbarie y una matanza mil veces más crueles que las de las pestes bíblicas; para que la Bestia del Apocalipsis no cabalgue sobre el suelo ni envenene el cielo de nuestra patria ni de ningún país del mundo, unamos todos los españoles nuestra voz de protesta al clamor de la protesta mundial contra el crimen atroz de la guerra bacteriológica y defendamos la independencia de España luchando por un Pacto de Paz.⁸¹⁴

El fotomontaje retomó una de las fotografías que habían aparecido en el primer número de *España y la Paz* ilustrando un artículo sobre la guerra de Corea. Esta ilustración fue una de las más contundentes publicadas en la historia del periódico. Renau también retomó otro tipo de fotomontaje, al estilo de Testigos Negros de Nuestros Tiempos, sección de la revista *Nueva Cultura*. A través de tres secuencias fotográficas describe de manera irónica a los personajes del fascismo; la primera, está protagonizada por Hitler con el título “El amo de ayer” [Fig. 5.41]; en la segunda, vemos a Truman con el título “El amo de hoy”;⁸¹⁵ en la última, aparece Franco, la titula “Y el criado de siempre”. Renau recurrió a la ironía y al humor que caracterizó siempre su crítica política a través del fotomontaje.

En la historia del periódico sólo en dos ocasiones se publicaron ilustraciones a color. La primera fue el cartel que realizó Renau para el Congreso Español para la Paz, *¡Fuera de España los Yanquis! Congreso Español de la Paz* y la segunda, fue la última

cuanto a mí, el pensamiento, los horizontes presentes y futuros, la pasión... también es Corea. No es necesario ser muy listo para ver que es en Corea donde están resolviéndose muchos de los problemas universales”. Diarios de Manuela Ballester, 9 de enero de 1951. Transcripciones. Archivo Carlos Renau.

⁸¹⁴ *España y la Paz*, n.º 12 (30 de abril, 1952): 1.

⁸¹⁵ Josep Renau, “El amor de ayer, el amor de hoy y la criada de siempre”, *España y la Paz*, n.º 15 (1 de julio, 1952): 8.

colaboración de Renau en *España y la Paz*, y el único número que se publicó en 1954 [Fig. 5.43]. Esta ilustración también apareció en la revista *Eulenspiegel*, donde comenzó a colaborar ese año tras su regreso de Europa del Este. La ilustración es otro grabado-fotomontaje titulado “Haremos de España un porta-aviones insumergible”, un portaaviones con el rostro de una calavera está anclado con las garras del imperialismo al territorio español. En la misma página Renau aparece como firmante de la petición “Acción de todos los españoles en defensa de la paz, la vida y la independencia de España” emprendida por el CEP a 18 meses de haberse firmado el pacto yanqui-franquista el 26 de septiembre de 1953.⁸¹⁶

Los motivos recurrentes de las ilustraciones fueron la paloma de la paz, el mapa de España, el águila imperial, manos unidas, obreros y la maternidad. Estos motivos dialogaron con los discursos, proclamas y críticas publicadas en el periódico. *España y la Paz* fue la vía de difusión de la visualidad antiimperialista que produjo un grupo de artistas republicanos que coincidieron con el realismo socialista, y que continuaron con la convicción de que el arte y los medios impresos cumplen la función de objetos para la lucha política y social. Muchos de los fotomontajes que publicó Renau podrían pertenecer a la serie podrían ser parte de la serie *The American Way of Life*, de la que hablaré más adelante.

Las aportaciones escritas de Renau en *España y la Paz* se concentran en un artículo y una entrevista. El artículo apareció en el número donde conmemoraron la muerte de Stalin. Una fotografía del mandatario ruso abrazado por una niña fue la imagen que ocupó la portada, con el titular “La muerte del presidente Stalin llena de luto a todos los hombres amantes de la paz”. La redacción se unió al duelo expresado en todo el mundo por este acontecimiento. En la página tres junto a un texto de Jean Paul Sartre, se publicó el texto de Renau “El arte y la paz”, donde desarrolló, en primer lugar, cómo entender la lucha por la paz desde el frente artístico:

El filósofo, el científico y el artista no deben quedar satisfechos al aportar su adhesión, su firma o su opinión. Tienen que ir mucho más lejos: tienen que llegar a conclusiones positivas sobre la profundidad significación de la Paz desde el punto de vista de su peculiar condición intelectual y profesional, y

⁸¹⁶ La petición también fue firmada por todos los miembros del Consejo entre los que se encuentra Carlos Velo, José Giral, Wenceslao Roces, Juan Rejano, León Felipe, Honorato Castro, Antonio Rodríguez Luna y Ángel Gaos, entre otros. *España y la Paz*, n.º 47 (28 de septiembre, 1954).

enriquecer con estas conclusiones —y a ser posible con su obra misma— la conciencia pacifista de las gentes y de los pueblos.⁸¹⁷

Para Renau, el artista se tiene que ocupar de fundamentar su obra desde un orden histórico e ideológico. La historia del arte desde la dialéctica marxista ha reflexionado sobre el hecho de que las guerras violentas nunca han sido apoyadas por los grandes artistas, en este sentido, señala: “cuando los verdaderos artistas han escogido temas guerreros para sus obras, ha sido, circunstancialmente, para exaltar las guerras que sus pueblos se han visto obligados a sostener en defensa de su vida o de su independencia, es decir, de su derecho a la paz”,⁸¹⁸ como fue el caso de Francisco de Goya, Eugène Delacroix o Honoré Daumier. En la primera Guerra Mundial, los artistas adoptaron el arte como medio de repulsa contra lo deshumano de esta guerra, como, por ejemplo la obra de George Groz, Otto Dix, Kathe Kollwitz y John Heartfield. Renau dedicó un párrafo a reflexionar sobre la catástrofe que representa la guerra para el patrimonio artístico de los países, pérdida que representa la destrucción de la historia cultural de la humanidad. Para concluir, resalta la participación de los artistas vanguardistas “consecuentes con su propia condición espiritual y humana” que se han adherido al movimiento por la paz como son Pablo Picasso, Henri Matisse, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros o Fernand Legér, congregados a través de la figura del Consejo Mundial por la Paz.

El 28 de septiembre de 1954, la redacción le dedicó media plana a la entrevista de Renau, “La ruta de la paz”, al regresar del Congreso de Viena y de la gira que realizó, desde octubre de 1953 por Austria, Polonia, Checoslovaquia, Hungría y la Unión Soviética. Para ilustrar la entrevista Renau publicó algunas fotografías de este viaje, como una, acompañado del pintor ruso Glushenko. Habló de la impresión que le causó la visita a Varsovia por la huella que dejó el nazismo en ella. Sobre la Unión Soviética comentó: “En la Unión Soviética, los obreros y los estudiantes, los científicos y los artistas, todos en conjunto y cada uno por su lado, están empeñados en una tarea de incalculable alcance histórico”.⁸¹⁹ Resaltó la importancia que tiene el arte y la cultura en una sociedad

⁸¹⁷ José Renau, “El arte y la paz”, *España y la Paz*, n.º 31 (6 de marzo, 1953): 3.

⁸¹⁸ Ídem.

⁸¹⁹ Anónimo, “La ruta de la paz. Entrevista con José Renau”, *España y la Paz*, n.º 47 (28 de septiembre, 1954): 6.

socialista como la soviética, donde las masas están en contacto con estas expresiones. La descripción que realizó Renau de Rusia tiene una carga utópica y de idealismo romántico.

A pesar de que en la entrevista reconoció el trabajo de la sociedad soviética por construir una vida socialista, no quedó convencido sobre la línea de las expresiones artísticas que se desarrollaron en la URSS, donde contenido y forma mostraban un desequilibrio. No había una búsqueda de la forma experimental para transmitir el mensaje socialista, sino todo lo contrario, el Estado controlaba los lineamientos del realismo socialista. Éste fue uno de los motivos por los que Renau, más adelante, decidió no mudarse a la URSS.

Para finalizar la entrevista, la redacción le preguntó sobre la percepción de la situación española en esos países, a lo cual contestó que notó interés y preocupación internacional frente a los abusos del pacto yanqui-franquista, esta reacción fue expresada públicamente en el Congreso de Viena: “En la breve resolución del Consejo Mundial, se dio notable relieve a la aciaga situación en que el gobierno franquista ha colocado a España. Nunca como ahora ha sido tan grande y trascendente el valor de las palabras”.⁸²⁰ Éste fue el último número de *España Popular* en el que Renau participó antes de su exilio en Berlín.

El *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles* fue la última publicación del exilio en la que colaboró Renau, ésta no era comunista, sino que integró a intelectuales de diferentes tendencias políticas. La colaboración de Renau en esta publicación se puede leer como un logro sobre la petición del PCE de que los republicanos de los diferentes partidos unieran fuerzas para combatir al gobierno de Franco y apoyaran así la lucha antifranquista que se estaba llevando a cabo en el interior de España.

La Unión de Intelectuales Españoles en México fue fundada en julio de 1947 por 200 intelectuales. En abril de 1956 se integró una nueva junta directiva en la que fue nombrado León Felipe como presidente y Moisés Barrio Duque, José Renau y Max Aub como vicepresidentes.⁸²¹ A los seis meses de haberse integrado el nuevo comité, la UIEM publicó por primera vez el *Boletín de Información* con el objetivo de crear un medio que funcionara como un instrumento de resistencia antifranquista y un puente entre la lucha

⁸²⁰ *Ibidem*, 7.

⁸²¹ “Nueva directiva de la Unión de Intelectuales”, *España Popular* (13 de abril de 1956): 3.

de los diferentes actores intelectuales en el exilio, en este sentido, Francisco Caudet comenta:

Los exiliados, que conocían la reciente resistencia en España, en especial en esos años, al régimen franquista, entendieron que debían tomar la iniciativa e intentar enlazar con los movimientos del interior. Era cada vez más evidente para los exiliados republicanos que su activismo político y cultural solamente tendría relevancia si conseguían colaborar estrechamente con la resistencia antifranquista que había ido cristalizando en el exilio interior.⁸²²

El primer número salió en agosto de 1956 y el último en abril-mayo de 1961, se publicaron un total de 13 números. Participaron escritores españoles en el exilio, tanto de México como de otros países; escritores españoles que vivían en España y, en menor medida, escritores mexicanos. El *Boletín de Información* surgió con la intención de crear un medio de comunicación de ida y vuelta entre los republicanos exiliados y los que estaban resistiendo en el interior de España. La UIEM quería convertir el *Boletín* en un órgano de unidad entre los intelectuales en el exterior y en el interior de España.⁸²³

En los tres primeros números de la revista, Renau publicó, con el seudónimo de Juan Romani, tres textos criticando las Exposiciones Bienales Hispanoamericanas de Arte organizadas por el Estado franquista.⁸²⁴ Con el título general “Panorama de la pintura española contemporánea, esquema informativo y crítico a través de las exposiciones bienales”,⁸²⁵ trató dos aspectos particulares: “Las Bienales desde afuera”⁸²⁶ y “Las Bienales desde dentro”, primera y segunda parte.⁸²⁷ En “Las Bienales desde afuera” recopiló diferentes reseñas periodísticas que abordan la repuesta de los artistas e intelectuales republicanos exiliados, la protesta iniciada por Picasso con la organización

⁸²² Caudet, *El exilio republicano en México*, 471.

⁸²³ Guadalupe Barrios Rivero, *El Boletín de Información: Lecturas del exilio republicano español en México*, IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria del 3 al 5 de junio 2015, Ensenada, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8614/ev.8614.pdf

⁸²⁴ Es la única ocasión en que Renau utiliza un seudónimo en la publicación de un texto.

⁸²⁵ La I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte se inauguró el 12 de octubre de 1951 en Madrid; La II E.B.H. de A. se celebró en La Habana, de mayo a septiembre de 1954; la III E.B.H de A. se llevó a cabo en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956.

⁸²⁶ Romani (seudónimo de Renau), “Panorama de la pintura española contemporánea. Primera parte”, 23-32. En ese número del *Boletín* se anunciaron los premios de Manuela Ballester y Josep Renau otorgados por el concurso convocado por la SCOP, Dirección General de correos, con motivo del centenario del primer timbre postal mexicano (1856-1956), “Éxitos de artistas españoles”, 12.

⁸²⁷ Romani, “Panorama de la pintura española contemporánea. Segunda parte”, 27-32. Romani, “Panorama de la pintura española contemporánea (continuación)”, 50-60.

de las contra Bienales y la reacción de los artistas mexicanos. Integró su propia posición expresada en una emisora de radio de Checoslovaquia, el 3 de diciembre de 1953, mientras viajaba por Europa del Este, donde reconoció el apoyo de los artistas mexicanos al rechazar la invitación a la II Bienal: “Sabem perfectamente que no se trata más que de hacer jugar al arte el aprobioso papel de encubridor de la naturaleza fascista de la dictadura del general Franco”.⁸²⁸ También expuso las reacciones franquistas ante las protestas de la emigración republicana y la polémica artística entre realismo y abstraccionismo que puso en la mesa la convocatoria de las Bienales y las contra Bienales.

Por otra parte, en “Las Bienales desde dentro” Renau hace un reporte detallado de las tres bienales: quiénes participaron como jurados, cuáles fueron las obras premiadas y algunos testimonios de la crítica. En la siguiente entrega del *Boletín*, se publicó la segunda parte de “Las Bienales desde dentro”, donde continúa la descripción del ambiente artístico y cultural en los contextos de las Bienales, inicia comentando sobre la participación de los mecenas y el mercado del arte en las tendencias y géneros artísticos que se producen en España; además, para finalizar presenta una crítica sobre la desaparición de las escuelas nacionales y regionales a partir de la organización de la I Bienal.

Es interesante cómo Renau construyó estos tres artículos: parecen “montajes periodísticos” porque los temas los desarrolla basándose en fragmentos de notas periodísticas y testimonios, la voz del relato proviene de los medios impresos de comunicación. Al parecer, los artículos del *Boletín* fueron retomados por Renau de una serie de cuadernillos que editó, con una periodicidad de entre 15 días y un mes, entre el verano de 1950 y 1952, facturado de manera manual y un solo ejemplar, con el título *La cultura bajo el franquismo*.⁸²⁹ Por ejemplo, el número 8 estuvo dedicado a documentar la I Bienal Hispanoamericana, lo dividió en siete secciones, similares a los subtítulos del artículo “Las bienales desde dentro”: antes de la inauguración, el acto de la inauguración, artículos de descripción y de crítica, comentarios parciales diversos y polémicas, Picasso y Dalí, los premios, de México, Venezuela etc. Renau reproducía fragmentos de periódicos como *La Vanguardia*, *el ABC*, *Arriba*, etc., yuxtaponiendo diferentes puntos de vista sobre cada una de las secciones.

⁸²⁸ Romani, “Panorama de la pintura española contemporánea. Primera parte”, 26.

⁸²⁹ En el archivo de la Fundación Josep Renau se encuentran seis números: el n.º 8 (15 de enero de 1952); el n.º 10 (15 de febrero de 1952); el n.º 12 (1º de abril de 1952); el n.º 13 (15 de mayo de 1952); el n.º 14 (1º de junio de 1952); el n.º 15 (15 de julio de 1952). Sig. 1/2.

The American Way of Life: última obra política en México

The American Way of Life (TAWL) significó para Renau el retorno a la producción de fotomontaje político como medio de crítica y denuncia en el contexto de la Guerra Fría. Fue la última obra política que produjo en el periodo mexicano. En diferentes ocasiones Renau señaló que fue pensada desde los primeros meses de su llegada a México, al percatarse de la influencia de los Estados Unidos en la forma de vida mexicana debido a su cercanía geográfica. La crítica que realiza TAWL sobre la influencia de la cultura estadounidense se adelanta a las críticas que después se expresaron en las nuevas generaciones de artistas en México. Por ejemplo, en las fotografías “dom art” de Juan José Gurrola realizadas en la década de los sesenta sobre la americanización de la vida mexicana, donde en una de las imágenes presenta unos chiles rellenos bañados con una sopa Campbell’s;⁸³⁰ también esta crítica se desarrolla en la película de Rubén Gaméz, *La formula secreta*, en donde en una de las secuencias vemos un cuerpo que recibe una transfusión de Coca-Cola y una tira de salchichas rodean la Ciudad de México.⁸³¹

Otro momento importante que impulsó la creación de la serie fue la relación estrecha que comenzó a darse entre el gobierno de Franco y el gobierno de Truman hacia finales de la década de 1940. Fue en 1949, cuando Renau inició formalmente TAWL y la terminó en 1976, cuando la presentó en el Pabellón de Venecia. El fotomontaje significó la vía para continuar la creación de imágenes con función social en México, después de ver cancelada la posibilidad de seguir su labor como muralista.

Al abandonar el Casino de la Selva, en 1950, fundó Estudio Imagen, publicidad plástica, empresa familiar ubicada en Avenida Coyoacán 501, departamento 405.⁸³² La empresa se dedicó a realizar encargos publicitarios: carteles, portadas, anuncios, imagen de marcas para empresas cinematográficas, cerveceras o farmacéuticas. En ella trabajó

⁸³⁰ Natalia de la Rosa y Paola Uribe, “La creación artística: Whit a Little help from my friends”, en Rita Eder (ed.), *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967* (México, IIE-UNAM, 2015): 281-314.

⁸³¹ Rita González y Jesse Lerner, *Cine experimental: 60 años de medios de vanguardia en México*, (Santa Mónica, Smart Art Press, 1998).

⁸³² Ruy Renau, en entrevista con Albert Forment, le comentó que Carlos de la Vega fue socio de Renau. Por otra parte, en una plática personal con Julio Sánchez me comentó que su padre, Ángel Sánchez Ramírez, quien perteneció al PCE y fue parte de equipo editorial de *Nuestro Tiempo*, también fue socio de Renau en *Estudio Imagen*. Forment, “Vanguardia artística y compromiso político” (borrador), 280. Archivo Carlos Renau.

principalmente la familia: Ruy Renau, Manuela Ballester, Rosa y Josefina Ballester; también contó con colaboradores eventuales como Vicente Rojo, Ramón Puyol, Jordi Ballester y Antonio de la Serna. El trabajo que realizó Renau en el estudio fue para vivir, labor que le absorbía gran parte de su tiempo. Sin embargo, encontró los momentos y las vías para dar salida a la necesidad de producir arte político, ejemplo de ello son las ilustraciones y grabados para las revistas del PCE y la creación de *TAWL*.

The American Way of Life fue pensada como una unidad textual, dividida en capítulos en los que critica el capitalismo, el colonialismo, el racismo, el consumo y la mujer como objeto sexual. El objetivo principal de los fotomontajes era señalar las paradojas de la sociedad estadounidense. La idea original era producir 197 fotomontajes divididos en 12 capítulos:⁸³³ I. Personalidad diferenciada, II. Sobre la herencia histórica, III. Educación popular, IV. Juventud, divino tesoro, V. La mujer, el más alto producto de la tecnología norteamericana, VI. Misticismo y religiones, VII. Humanismo, VIII. Segregación racial, IX. Algunas peculiaridades democráticas, X. Capitalismo popular. XI. Política exterior y XII. En resumen.

Renau concibió esta serie como si fuera una película, un filme gráfico, donde cada uno de los capítulos estaría ligado como una secuencia fílmica:

Aquellos fotomontajes fueron hechos en Méjico aunque se editaron como libro aquí, en la RDA. En principio, todo aquel material se preparó para hacer una serie de diapositivas y pasarlas por los sindicatos. Iban unos comentarios en cinta acompañando a las proyecciones. Pero este proyecto ni comenzó. Sólo hice algunos pases privados.⁸³⁴

Es interesante el sentido cinematográfico que pensó Renau para la serie porque está ligado a una de las actividades que estaba realizando en esos mismos años, entre 1950 y 1956,⁸³⁵ en la industria de cine con el cineasta español Carlos Velo,⁸³⁶ quien dirigía los Noticieros

⁸³³ “El Modo de Vida Norteamericano (título de una serie de fotomontajes)”, FJR/IVAM. Sig. 13/5.4. Documento mecanografiado.

⁸³⁴ Juan Antonio Hormigón, “Un día con Renau”, *Triunfo* (12 de junio de 1974): 37.

⁸³⁵ Currículum de Renau para la publicación *Who’s Who in the UNITES NATIONS*. Texto mecanografiado. FJR/IVAM, sig. 12/3.1.

⁸³⁶ Carlos Velo participó en el Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937 en el ciclo de proyecciones de cine con el documental *Almadrabas* (1933). En ese mismo ciclo se proyectó el documental de *Las Hurdes* (1933) de Luis Buñuel.

Mexicanos EMA y era el director técnico de Teleproducciones, empresa fundada por el productor mexicano Manuel Barbachano Ponce; la cual producía los noticieros Tele revista y Cine Verdad. Renau colaboró en *La construcción del canal de Suez* (1953-1955), *La tercera dimensión* (1952-1955), reportaje dentro de Cine Verdad y *Nuevos timbres*, otro reportaje dentro de Cine Verdad.⁸³⁷ En el archivo de la Fundación Josep Renau se encuentran los “guiones gráficos” o *storyboard* de dos películas más que realizaría Renau, *La gran serpiente de los mares* y *Cómo se desnudaban ayer y cómo se visten hoy*.⁸³⁸ Los guiones son un conjunto de cartones donde Renau colocó recortes cuadro por cuadro de las imágenes que filmaría, acompañados de los diálogos y la música que complementarían la filmación.

En Alemania, Renau continúa produciendo animaciones para la televisión alemana. Trabajó para el programa “Dibujos de actualidad” inmediatamente a su arribo a Berlín, donde realizaba animaciones al momento. También produjo la película animada *Lenin Poem*, en 1960.⁸³⁹ Los fotomontajes de *TAWL* se presentaron en un programa especial dedicado al tema de la vida americana,⁸⁴⁰ una crítica sobre el programa en el periódico *Neues Deutschland* mencionó:

Con sus fotomontajes, Renau muestra lo que existe detrás de las fachadas de los rascacielos, viste los pensamientos y los sentimientos de las personas de ese desgarrado país, de forma concreta. Su material son fotos, recortes de periódicos, la oleada de las revistas ilustradas, todo ello reunido en un trabajo asiduo que ha durado años, con el fin de desenmascarar, de acusar. José Renau es un maestro de la sátira con medios documentales. Su presentación ante la televisión lo ha puesto nuevamente en claro.⁸⁴¹

⁸³⁷ Luis E. Parés y Chema González encontraron las películas mexicanas en las que colaboró Renau en el archivo de Televisión Azteca. Junto con las animaciones que realizó Renau para la televisión alemana, Parés y González programaron un ciclo de proyecciones en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con el título “Renau, cineasta”, que se llevó a cabo del 19 de junio al 28 de junio de 2019.

⁸³⁸ *La gran serpiente de los mares*, FJR/IVAM, sig. 30/1, *Cómo se desnudaban ayer y cómo se visten hoy*, FJR/IVAM, sig. 30/2.

⁸³⁹ Es posible que Renau se haya inspirado en la película de Vertov *Tres canciones a Lenin* (1934) para realizar la animación alemana.

⁸⁴⁰ El programa se transmitió el 5 de abril de 1962 a las 21:25 horas. Recorte de la programación de la Televisora de la RDA. FJR/IVAM, sig. 12/13.7.

⁸⁴¹ “Un fotomontaje de José Renau en la televisión de la R.D.A”. Nota mecanografiada en papel membretado de la Agencia de noticias de la República Democrática Alemana *Allgemeiner Deutlicher Nachrichtendienst*, fechada el 10 de abril de 1962. FJR/IVAM, sig. 12/3.10.

The American Way of Life es la obra más importante de carácter “lecto-visual”, así lo confirmó el mismo Renau: “Obra difícil de entender desde los parámetros usuales del *establiment* estético, conservador o vanguardista, por su especificidad tiempo-espacial y carácter lecto-visual, principalmente insólita y única, creo, por el simple hecho de que no hay otra semejante”.⁸⁴² Cada uno de los fotomontajes formuló un mensaje y una crítica, este principio recupera lo que menciona Jacques Rancière sobre el principio del cine y del montaje ideogramático de Sergéi Eisenstein:

Es, en efecto, lenguaje ideogramático [...] el ideograma es una significación engendrada por el encuentro de dos imágenes [...] el choque de dos planos o de dos elementos visuales de un plano compone, en contra de los valores miméticos de los elementos representados, una significación, el elemento de un discurso donde la idea se pone directamente en imágenes y lo hace según el principio dialéctico de la unión.⁸⁴³

En lo formal, Renau experimentó en *TAWL* con el color, rompió con los límites del marco, continuó con la reapropiación de imágenes y textos de revistas ilustradas norteamericanas como *Life*, *Look* y *Fortune*. Desde su llegada a México conformó un banco de imágenes importante, así recuerda esta labor Ruy Renau: “Tenía un archivo perfectamente organizado. Agarraba una imagen y la coloreaba si hacía falta. Y si por casualidad necesitaba un hombre de pie, pues me cogía a mí de modelo, tomaba una foto y le cambiaba la cabeza. La iconografía salía del archivo. Trabajaba sobre una idea más abstracta y luego iba tomando cuerpo”.⁸⁴⁴

Las revistas ilustradas funcionaron como sus fuentes iconográficas. En las noches él, y muchas veces sus hijos, recortaba mujeres, hombres, niños, robots, máquinas, etc.⁸⁴⁵ Después los acomodaba en *folders* a los que les asignaba una clasificación con letras y números. En el archivo de la Fundación Josep Renau se encuentran los índices y en ellos se puede ver cómo clasificaba las imágenes; pensó en una primera gran clasificación

⁸⁴² Josep Renau, “A raíz del ciclo de fotomontajes *The American Way of Life*”, *Cimal*, n.º 5 (septiembre-octubre 1979): 7.

⁸⁴³ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre ficción en el cine* (Barcelona: Paidós, 2005), 35.

⁸⁴⁴ Manuel García, “Teoría y Práctica de un artista”, en García, *Josep Renau fotomontador*, 28.

⁸⁴⁵ En el archivo de la Fundación Josep Renau y en el archivo de Carlos Renau se conservan las carpetas clasificadas de recortes y fotografías que Renau utilizó en sus fotomontajes.

numérica: 0-Cosas, 1-Tierra, 2-Vida, 3-Hombre, 4-Pueblo, 5-Sociedad, 6-Religión, 7-Estética, 8-Técnica y 9-Cultura.⁸⁴⁶ Dentro de estas clasificaciones generales hacia subclasificaciones con otros números y letras. Por ejemplo en 1-Tierra: el 10 corresponde a varios/geología/aparatos y esquemas científicos, el 10/A corresponde a catástrofes, el 10/B a minerología, el 11 a montañas, el 12 a rocas, etc. Renau clasificó las imágenes del mundo en letras y números, lo que le permitió manipular su archivo; cuando configuraba sus fotomontajes muchas veces pensaba en claves numéricas y alfabéticas. Otras veces sólo pensaba en figuras, personajes y colores, realizaba pequeñas tarjetitas donde dibujaba la idea del fotomontaje y después hacía una descripción de los motivos, tonalidades y texto. Ruy Renau describe bien el proceso de la concepción de los fotomontajes de *TAWL* en una carta dirigida al historiador del arte Albert Forment:

Mi padre poseía una envidiable “Memoria gráfica”. Si necesitaba determinada imagen para un trabajo recordaba a la perfección cuál era y en qué lugar se podía encontrar [...] Una vez cristalizada la idea (en la mente de mi padre), procedíamos a copiar fotográficamente las imágenes seleccionadas y a procesarlas. Esto quiere decir que las copias obtenidas se podían colorear (a la sazón existía un procedimiento, “Flexichrome” si mal no recuerdo), virar en sepia, en verde, en azul: deformar durante la ampliación, etc. Después se recortaba cuidadosamente (muy cuidadosamente) y se pegaba con goma de zapatero (que tenía la virtud de que el sobrante se podía quitar con facilidad). Entonces llegaba la fase de terminación. Esta fase correspondía exclusivamente a mi padre, quien utilizando finos pinceles, brocha de aire, retocadores especiales, etc. Se sentaba en la mesa de dibujo sin levantarse hasta haber terminado el montaje. Una vez hecho esto, fotografiaba el montaje terminado y hacíamos una copia en 5 × 7 blanco y negro que, me imagino, permitía apreciar el “impacto” del fotomontaje. La última parte del proceso consistía en protegerlo con un barniz especial.⁸⁴⁷

⁸⁴⁶ Índices de clasificación de archivo. FJR/IVAM, sig. 65/1.

⁸⁴⁷ Carta de Ruy Renau a Albert Forment, 23 de enero de 1993, 4 y 5, *apud*, Forment, “Vanguardia artística y compromiso política” (tesis), 316. Archivo Carlos Renau.

En México produjo cerca de 70% de la serie.⁸⁴⁸ Entre 1949 y 1957 diseñó 49 fotomontajes. La mayor producción la hizo entre 1956 y 1957, diseñando 30 de ellos. Esto se puede explicar porque, como antes mencioné, en 1954 Renau viajó a Europa del Este donde conoció a Walter Heynowski, editor de la revista alemana *Eulenspiegel*, a quien le mostró algunos de los fotomontajes de *TAWL*. Heynowski le propuso a Renau colaborar en la revista publicando algunos fotomontajes de la serie y otras ilustraciones. A su regreso a México, Renau comienza a enviar ilustraciones de ese estilo. Por ejemplo, en *España Popular* del 24 de agosto de 1954, se publicó un grabado de tema antiimperialista norteamericano, con el mismo mensaje que presentó en el fotomontaje *Yes Yes Adolf*, en el que expone que los Estados Unidos representan al nuevo fascismo, en la ilustración se ve la Estatua de la Libertad decapitada levantando con una mano la esvástica hitleriana, la cabeza yace en el suelo con una hacha que tiene escrita la leyenda “Antikommunistisches Gesetz” [Fig. 5.43]. El pie de imagen señala que este grabado a color había sido publicado en *Eulenspiegel* de Berlín “con motivo de la aprobación de la ley anticomunista del 24 de agosto de 1954 por el Congreso norteamericano”. Algunos de los fotomontajes de *TAWL* se publicaron por primera vez en *Eulenspiegel* en 1960. Por ejemplo, en el número del 4 de septiembre se publicó el fotomontaje *El verdadero amor del rey del petróleo* (1957) [Fig. 5.44]; el 3 de noviembre de ese año se publicó *Un donativo para los pueblos hambrientos* (1956) [Fig. 5.47]. Estos fotomontajes fueron realizados en México, pero se publicaron en Alemania.

Renau llegó a Berlín en 1958 con la promesa de Heynowski de que colaboraría en *Eulenspiegel* y con la posibilidad de que la revista editara un libro de artistas con la serie completa de fotomontajes. Pero se encontró con la sorpresa de que Heynowski ya no trabajaba para la revista, sino que ahora trabajaba para la televisión de la RDA, por ese motivo el primer trabajo de Renau fue en un programa donde realizaba dibujos en vivo. En una carta, Heynowski le informó a Manuela Ballester sobre las actividades de Renau a un mes de su llegada a tierras alemanas: “En la televisora hemos hecho hasta ahora tres filmes, de los cuales el último ha causado sensación. Trabajamos los dos en un campo gráfico completamente nuevo [...] ha comenzado a trabajar para *Eulenspiegel*”.⁸⁴⁹

⁸⁴⁸ Véase anexo serie completa *The American Way of Life*. En la lista están señalados los fotomontajes que produjo en México.

⁸⁴⁹ Carta Heynowski a Manuela Ballester, Berlín, 26 de julio de 1958. Archivo Gaos.

Finalmente, el libro con la serie de fotomontajes se publicó con el título de *Fata Morgana USA* en 1967.

TAWL, además de publicarse como libro, también se mostró como exposición; la primera vez se exhibió en la Universidad de Rostock en diciembre de 1963 en el contexto del Segundo Seminario Estudiantil Latinoamericano, en el que Renau participó. Pero la gran exhibición de esta obra fue en el Pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1976; para Renau esta exposición significó el retorno a la “matria” y el reconocimiento de su trayectoria artística, además significó un triunfo al poder exhibir una obra tan crítica en el nuevo contexto político de la España posfranquista.

El mismo Renau abrió la discusión sobre si considerar *TAWL* como una obra del movimiento pop art, en respuesta a la crítica publicada por el historiador Juan Manuel Bonet.⁸⁵⁰ El valenciano negó esta relación argumentado que su serie fue creada antes del *boom* de la neovanguardia. Sin embargo, es inevitable la relación con la neovanguardia, porque, al igual que el pop art, en *TAWL* Renau criticó a los *mass media* y al sistema de consumo, utilizando íconos de la cultura popular norteamericana, así lo expresó en una nota sobre la serie:

Idealizando unos elementos y deformando u omitiendo otros, los prepotentes *mass media* yanquis —cine, radio, televisión, cómics, revistas, etc.— se afanan en proponer e imponer al mundo una imagen aberrante del vivir “americano”, como avanzada psicotécnica de la penetración monopolista de USA [...] A la inversa de lo que sucede con la publicidad de cualquier objeto industrial o turístico, resulta obvio subrayar que la vida norteamericana es necesariamente más compleja, contradictoria y dramática de lo que pretenden los promotores y apologistas del *American Way of Life*.⁸⁵¹

Lucy R. Lippard, una de las principales teóricas del pop art, cuestionó que el arte difícilmente se podría alejar de la política, advirtiendo que el arte debe ser propaganda, una provocación, un modo de pensar de lo que pasa en el mundo.⁸⁵² El arte funciona como

⁸⁵⁰ Josep Renau, “A raíz del ciclo de fotomontajes”, 9-10.

⁸⁵¹ Josep Renau, “Nota del autor”, en *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 91.

⁸⁵² Lucy Lippard, “Some propaganda for Propaganda” (1980). <http://archive.ivaa-online.org/files/uploads/texts/Untuk%20Lecture%20FAAM%20english.pdf>

un medio de comunicación de lo político. La cultura visual significó la producción en masa de las imágenes. La reapropiación y resignificación de estas imágenes posibilitaron la concreción de la crítica antiimperialista propuesta por Josep Renau.

Imágenes
Capítulo V



Figura 5.1

Un Versalles de "Quatre sous", "El mercado de la Merced, Romance, 1 de febrero 1940. AECD



Figura 5.2

España Popular nº. 1, 18 de febrero 1940. Cervantes Virtual.



Figura 5.3

Portada de José Bardasano para Nuestra Bandera, nº.10, octubre 1942.



Figura 5.4

Ilustración Nuestra Bandera, nº. 8, diciembre 1942. AECD.

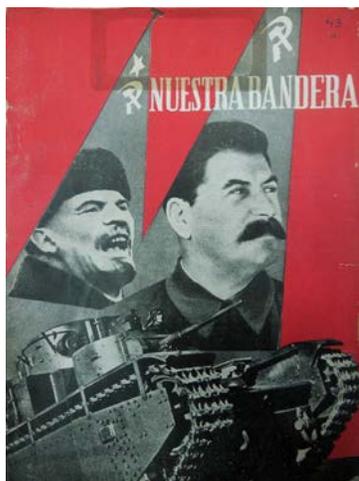


Figura 5.5

Portada Nuestra Bandera, nº 10, noviembre 1943. AECD.



Figura 5.6

Portada Nuestra Bandera, nº. 49-50, mayo-junio 1966. AECD.



Figura 5.7

Grabado de Miguel de Cervantes en *Las Españas*, nº. 29 de julio 1947. Cervantes Virtual.



Figura 5.8

Ilustración para el poema de Miguel Hernández "El hijo", *Las Españas*, nº. 6, 29 de septiembre de 1947. AECD



Figura 5.9

Pero hay un país, en *Las Españas*, nº. 7, 29 de noviembre 1947. AECD.



Figura 5.10

Stalin, en *Nuestro Tiempo*, nº 3, 1 de enero 1950. AECD.



Figura 5.11

Miguel Prieto, "Dolores Ibarruri, en *Nuestro Tiempo*, nº 3, 1 de enero, 1950. AECD.

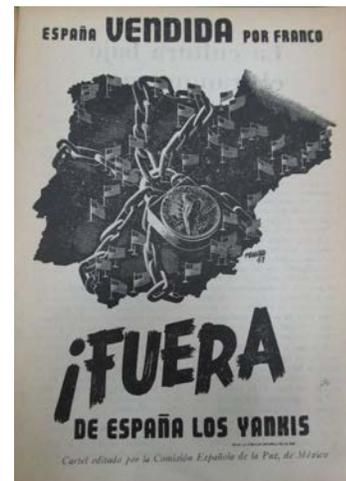


Figura 5.12

"¡Fuera de España los Yankis!", en *Nuestro Tiempo Segunda época* nº. 1, septiembre, 1951. AECD.



Figura 5.13

Viñeta "La paz es la vida" *Nuestro Tiempo*, Segunda época, núm. 1, septiembre, 1957.

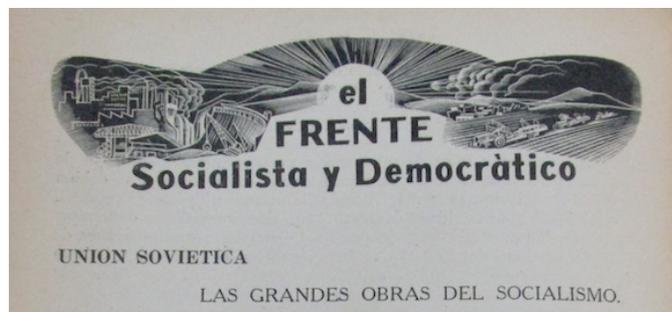


Figura 5.14

Viñeta "El frente socialista y democrático", *Nuestro Tiempo*, Segunda época, núm. 1, septiembre, 1957.



Figura 5.15

Viñeta "El modo de vida norteamericano" *Nuestro Tiempo*, Segunda época, núm. 1, septiembre, 1957



Figura 5.16

Viñeta "Las garras del imperialismo español" *Nuestro Tiempo*, Segunda época, núm. 1, septiembre, 1957

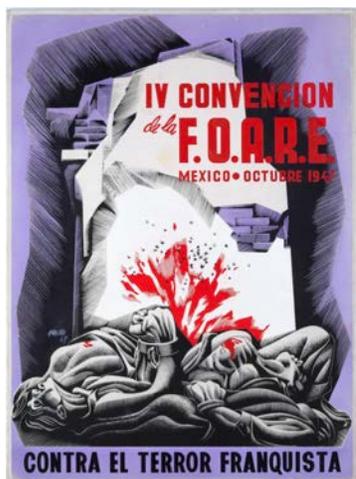


Figura 5.17

IV Convención de la F.O.A.R.E: Contra el terror franquista, 1947, litografía, 45 x 32.5 cm. FJR/IVAM.



Figura 5.18

¡Fuera de España los Yankis! Congreso Español de la Paz, 1952, litografía, 80.8 x 60 cm. ACR.

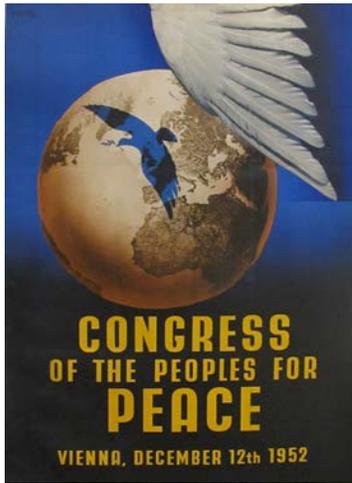


Figura 5.19

Cartel *Congress of The Peoples for Peace*, Viena, diciembre 1952, 90 x 66 cm. ACR.

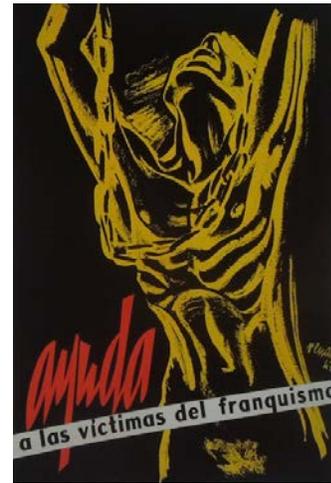


Figura 5.20

Postal *Ayuda a las víctimas del franquismo*, 1947, tempera, 36.5 x 24.5 cm. FJR/IVAM.



Figura 5.21

Ilustración “El régimen roba el trigo a los campesinos, luchar por el pan, es luchar por la paz y la vida” *España Popular*, 21 de septiembre 1951. AECM.



Figura 5.22

“Profunda reforma agraria que liquide el régimen feudal en el campo”, 1938, serie *13 puntos de Negrín*, nº.8. FJR/IVAM.

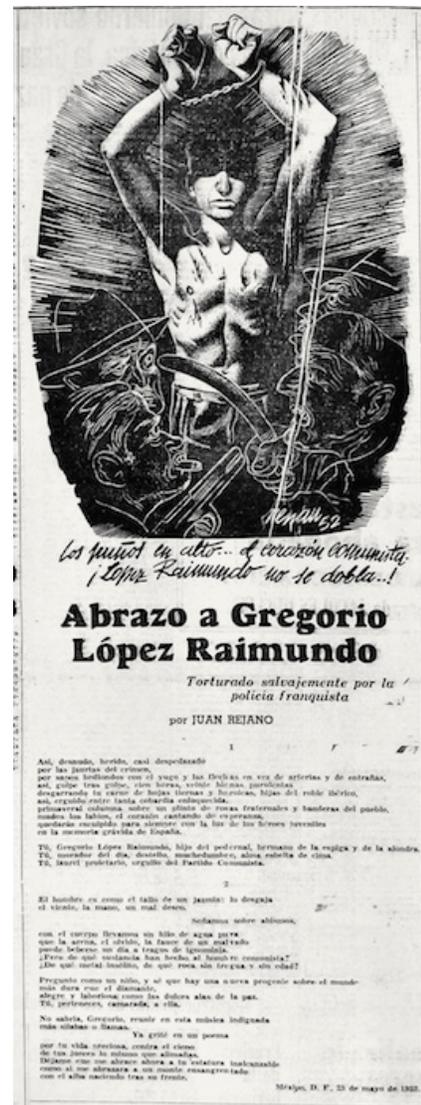


Figura 5.23

Ilustración para el poema de Juan Rejano “Abrazo a Gregorio López Raimundo”. Torturado por la policía franquista”, *España Popular*, 6 de junio 1951. AECM.



Figura 5.24

“Unidad ayer Unidad hoy”, 18 de julio 1952. AECM.



Figura 5.25

“¡Fuera de España los Yankis!” *España Popular*, 2 de octubre de 1953. AECM.



Figura 5.26

“¿Compatriotas, ¿qué haces por nosotros?” *España Popular*, 1 octubre de 1954. AECM.



Figura 5.27

“El crisol de la victoria España popular”, *España Popular*, 27 de mayo 1955. AECM.



Figura 5.28

“Por un salario mínimo vital”, *España Popular*, 25 de noviembre 1955. ACR.



Figura 5.29

“Declaración del Partido Comunista de España por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del poder español”, *España Popular*, 6 de julio de 1956. ACR.



Figura 5.30

“El agua al cuello”, *España Popular*, 6 de julio 1956. ACR.



Figura 5.31

“Primero de mayo, el Partido Comunista se dirige a los trabajadores de la ciudad y del campo” *España Popular*, 1 de mayo 1957. ACR.



Figura 5.32

“400.000 Españoles, Fuera de España, han firmado el llamamiento por un pacto de paz”, *España y la Paz*, 1 de noviembre 1951. ACR.



Figura 5.33

“El mapa que encabeza esta página” *España y la Paz*, nº.1, 15 de agosto 1951. Cervantes Virtual.



Figura 5.34

“La peste de Corea”, *España y la Paz*, nº 12, 30 abril 1952. Cervantes Virtual.



Figura 5.35

“Un año de vida, un año de lucha incesante por la paz del mundo, por la independencia de España”, *España y la Paz*, nº. 18, 15 de agosto 1952. Cervantes Virtual.



Figura 5.36

Las manos del pueblo español”, *España y la Paz*, n.º. 26, 15 de diciembre 1952. Cervantes Virtual.



Figura 5.37

“Congreso de los pueblos por la paz”, *España y la Paz*, n.º.23, 11 de noviembre 1952. Cervantes Virtual.



Figura 5.38

“Hilo directo con el infierno”, *España y la Paz*, n.º. 101 de febrero 1952. Cervantes Virtual.



Figura 5.39

“La paz derrotará a la Guerra”, *España y la Paz*, n.º. 4, 1 de octubre 1951. Cervantes Virtual.



Figura 5.40

“La peste de corea”, *España y la paz*, n.º. 12, 30 de abril 1952. Cervantes Virtual.



Figura 5.41

“El amor de ayer, el amor de hoy y el criado de siempre”, *España y la Paz*, n.º.15, 1 de julio de 1952. Cervantes Virtual.



Figura 5.42

Las dos anclas de la agresión, 1954, scratch a color, 39.4 x 49.5 cm. FJR/IVA.



Figura 5.43

“La libertad decapitada”, *España Popular*, 14 de octubre de 1955. ACR.



Figura 5.44

“El verdadero amor del rey del petróleo”, 1957, en *Eulenspiegel*, 4 de septiembre 1960. FJR/IVAM.

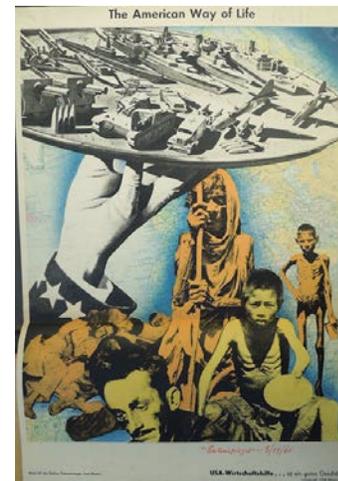


Figura 5.45

“Un donativo para los pueblos hambrientos”, 1957, en *Eulenspiegel*, 3 de noviembre 1960. FJR/IVAM.

Conclusiones

En la presente investigación se analizó la trayectoria de Renau como artista comprometido políticamente en los casi 20 años de exilio en México (1939-1958). Se constató que, a pesar de encontrarse en el exilio, Renau continuó con la idea de que el arte debía de cumplir con una función social y política. La pintura, el diseño, el fotomontaje y la gráfica funcionaron como medios de denuncia y activismo político frente al fascismo imperante en esos años. La pintura mural, los fotomontajes y los carteles que produjo Renau en este periodo forman parte de la historia de las imágenes políticas que se produjeron en los años en que se consolidó la institucionalización revolucionaria y son parte de la historia de las imágenes políticas que configuraron la narrativa de la lucha republicana en el exilio.

La formación de Renau durante la Segunda República y la Guerra Civil española se vio influenciada por las ideas marxistas, la experimentación vanguardista y el continuo cuestionamiento sobre la verdadera función del arte. Durante la década de los treinta, el arte de Renau indagó en las propuestas formales del constructivismo, el dadaísmo y el fotomontaje político. La interdisciplinariedad, la síntesis de diversas teorías artísticas, el cuestionamiento de la cultura visual de su tiempo y el reconocimiento de los medios masivos de comunicación como espacios de exhibición configuraron las prácticas en la producción de carteles, ilustraciones y fotomontajes. Su adhesión al realismo socialista fue determinante en la concepción del arte como propaganda política.

Renau llevó la relación entre arte y política no sólo a través de su obra sino también en las acciones y políticas que realizó como Director General de Bellas Artes. Durante los años de su gestión, construyó redes artísticas internacionales con la intención de conseguir apoyo para la lucha republicana. En este sentido, fue fundamental la participación de los artistas militantes comunistas mexicanos, representados por la LEAR, en el Segundo Congreso de Escritores y Artistas contra el fascismo. Éstos realizaron actividades en solidaridad con las causas emprendidas por los artistas republicanos contra el fascismo. Constataron cómo los carteles, las publicaciones periódicas, la organización para salvar el patrimonio artístico y la organización de eventos internacionales fueron los medios de resistencia y lucha desde el arte y la cultura contra los ataques del franquismo. Al mismo tiempo, la participación del contingente mexicano

posibilitó el intercambio artístico a través de diferentes expresiones como la música, la gráfica y la poesía. Los integrantes de la LEAR quedaron sorprendidos de la organización entre los artistas españoles y la labor de las misiones culturales, a tal grado que a su regreso organizaron eventos y dedicaron publicaciones en apoyo a la lucha republicana; como los organizados por Fernando Gamboa, quien promovió a través de exposiciones el arte en tiempos de guerra de los jóvenes artistas republicanos y el registro fotográfico del salvamento del patrimonio artístico español que abanderó Josep Renau junto con la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico.

Renau muralista en México y en la RDA

Por otra parte, el muralismo mexicano entre los jóvenes artistas españoles fue reconocido como un arte que emanó de la Revolución Mexicana y que buscó reflejar la lucha a favor de las clases obreras y campesinas. La difusión de la obra mural de Diego Rivera, José Clemente Orozco y la presencia de David Alfaro Siqueiros en plena Guerra Civil española vinculó a ambos contextos sobre la función del arte como arma de lucha revolucionaria. En lo particular, para Renau el encuentro con Siqueiros aclaró la afinidad ideológica, de métodos y procesos de trabajo que motivaron el deseo de colaboración. La imposibilidad de que eso sucediera en ese momento fue pieza clave para que Renau decidiera exiliarse en México.

En la década de los cuarenta, el muralismo era el movimiento artístico hegemónico en México. En esos años inició una nueva etapa por el cambio de régimen presidencial, Ávila Camacho no continuó con las políticas progresistas que caracterizaron el periodo de gobierno del General Lázaro Cárdenas. Las políticas culturales comenzaron su proceso de institucionalización, el muralismo se encontró en un proceso de transformación, el cual marcó la disyuntiva entre formar parte como arte del Estado o continuar con la dinámica de un arte crítico de vanguardia. En este sentido, cuando Siqueiros regresó de España se le comisionó el mural del SME, para el cual proyectó una crítica contra el fascismo internacional, afirmando así el papel del muralismo como arma de denuncia política y social. Al ser invitado por el Coronelazo, Renau cumplió con su objetivo de participar en el movimiento mexicano.

Como analizamos, la participación de Renau en el muralismo tuvo tres momentos: el primero fue en la colaboración con Siqueiros en *Retrato de la burguesía* (1939-40) y el proyecto no realizado para el SME (1941); el segundo fue en la producción de *España hacia América* (1946-1950) en el Casino de la Selva, en Cuernavaca; y el tercero, en la creación mural que realizó en la RDA (1969-1981). Tres momentos en que el muralismo se fue transformando frente a las políticas culturales mexicanas y al contexto internacional. Asimismo, la relación de Renau con el movimiento muralista, también se fue transformando. Llegó con la ilusión de formar parte de un movimiento artístico progresista, pero después se dio cuenta que los artistas mexicanos estaban inmersos en los temas nacionalistas, donde el antihispanismo tuvo su lugar.

La colaboración de Renau en el mural del SME abrió la puerta a los métodos de producción de Siqueiros: dinamismo espacial, perspectiva poliangular, espectador móvil, uso de materiales industriales y herramientas mecánicas. Además, formó parte de las discusiones sobre los problemas planteados por Siqueiros: la relación arte, política y sociedad, los problemas de las artes plásticas frente a la ciencia, el problema de la obra individual frente a la colectiva y el problema de la función social del arte. Por otra parte, Siqueiros tuvo el acierto de aprovechar la habilidad de Renau como fotomontador y cartelista. En este aspecto, podemos afirmar que la aportación de Renau en los primeros años de participación en el muralismo mexicano fue la integración del fotomontaje en la concepción del espacio pictórico. Los procesos de trabajo que vincularon a ambos artistas fue la aplicación de métodos ópticos y fototécnicos, además de la integración de la fotografía y la puesta en marcha de aspectos teóricos cinematográficos. En *Retrato de la burguesía* se puso en diálogo la pintura, la fotografía y el cine haciendo de esta obra un objeto interdisciplinario. También fue esencial la participación de Renau en el desarrollo del tema, integrando imágenes documentales de la Guerra Civil española. El mural funcionó como una especie de periódico donde se mostró la actualidad de los problemas políticos y sociales que representó el ascenso del fascismo y la lucha entre el capitalismo y el comunismo. Esta aportación iconográfica incorporó las prácticas de apropiación, reciclaje y selección de imágenes del archivo de Renau, prácticas que había implementado en los diseños y fotomontajes que produjo durante el periodo español pero ahora adaptadas a la pintura mural.

Como se mencionó, el muralismo y la relación con la ideología del Estado mexicano se fue transformando durante los años en que permaneció Renau en México. Con el proyecto mural de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, se enfrentó a estos cambios de perspectiva ideológica sobre los temas que se podían pintar o no en las instituciones mexicanas y al rechazo de la participación de un comunista extranjero en el arte público mexicano. El análisis del proyecto mural no realizado mostró la intención de Renau de continuar con el uso del fotomontaje como método de bocetaje y composición, sumando los procesos aprendidos en *Retrato de la burguesía* como el trayecto del espectador, la geometrización y el dinamismo espacial. En estas primeras experiencias en el muralismo, Renau tuvo la oportunidad de conocer los procesos y los problemas planteados por Siqueiros, pero al mismo tiempo se dio cuenta de las diferencias que tenía con los muralistas en las dinámicas de trabajo, en los temas y en sus propios intereses político-estéticos. La ilusión de integrarse al movimiento muralista mexicano se vio desvanecida, pero no dudó de que el mural fuera el medio indicado para producir arte público, político y social.

Durante el segundo momento de la participación de Renau en el muralismo mexicano, podemos concluir que la producción del mural *España hacia América* en el Casino de la Selva fue posible por los cambios que se dieron en las políticas culturales, relacionadas con la institucionalización del arte. Por ejemplo, al crearse en 1945 la Secretaría de Cultura en el Estado mexicano y también a lo que el historiador del arte Francisco Reyes Palma llamó “la privatización del arte público”,⁸⁵³ por la intervención de empresarios como mecenas. El mural de Renau fue auspiciado por el empresario asturiano Manuel Suárez, hecho que abrió la posibilidad de emprender la creación de su primer mural sin necesidad de contar con la aprobación de los círculos artísticos hegemónicos.

España hacia América fue la respuesta de Renau a dos temas esenciales desarrollados en el muralismo mexicano, el antihispanismo y el proindigenismo, propios del nacionalismo imperante. Al pintar la hispanidad, Renau entabló un diálogo principalmente con los dos artistas que tenían posturas antagónicas: Rivera y Orozco, apelando a un hispanismo de corte liberal y humanista. Ya instalado en la RDA, Renau

⁸⁵³ Francisco Reyes Palma, “50 años de artes plásticas y política en México”, *Plural*, n.º 200 (mayo 1988): 34-36.

reconoció en una serie de reflexiones que el más radical en la representación antihispanista fue Diego Rivera, al pintar los temas de la Conquista española de una forma maniquea en los murales del Palacio de Cortés y en Palacio Nacional. Renau criticó esta postura por concentrar una carga racista al representar a los españoles como enfermos y decadentes. Además, encontraba contradictorio el proindigenismo de Rivera al no denunciar en los murales la explotación de los indígenas por parte del imperialismo norteamericano. Por el contrario, Renau reconoció la postura crítica de Orozco ante estos temas, dando un carácter realista, antiracista, humanista y universalista a sus murales dejando a un lado el nacionalismo radical. A través de la representación de la hispanidad y las reflexiones posteriores sobre el muralismo mexicano resaltan la crítica de Renau hacia los artistas mexicanos por su excesivo nacionalismo y malinchismo reaccionario.

La producción de *España hacia América* también permitió a Renau reencontrarse con los valores estéticos de la pintura. A través de los artículos “El pintor y la obra” y “El color del desaliento” reflexionó sobre el color, los materiales, los formatos y la técnica pictórica frente al diseño. Asimismo, experimentó y cuestionó los procesos que había aprendido en la colaboración con Siqueiros. Aunque en estos años ambos artistas no llevaron una relación cercana, el muralista mexicano publicó una serie de textos donde expuso los pasos de cómo se pinta un mural y señaló la ruta que debía seguir el “arte revolucionario”. Frente al método planteado por Siqueiros, Renau retomó la mayoría de los pasos pero experimentó con otros procedimientos: buscó materiales distintos a los que había utilizado en su primera experiencia mural –optó por la caseína– y en lugar del uso de la fotografía como método bocetaje recurrió al lápiz sobre una retícula. Paralelamente, se acercó a los problemas, sobre todo formales, planteados por Orozco en relación a la búsqueda de dinamismo geométrico y la expresión en la pintura. Esta búsqueda lo llevó a considerar la importancia de la relación entre el cine y la pintura, resaltando la facultad que tiene la cámara cinematográfica de dinamizar las formas y establecer una narrativa al mural. Este aspecto lo llevó a realizar una película basada en el mural que lamentablemente no concluyó y de la cual no se conservó registro.

Es probable que el proyecto inicial del Casino de la Selva haya sido truncado por el radicalismo político de Renau en la década de los cincuenta. Aunque no quedan muy claras las razones de la cancelación del ciclo mural, una lectura posible es que Manuel Suárez no vio con buenos ojos el activismo antifranquista que Renau acometió a través

del PCE. También, es importante tomar en cuenta que la política mexicana en los años de la Guerra Fría estuvo abiertamente en contra de cualquier pensamiento comunista o socialista.

El tercer momento de Renau en el muralismo se puede considerar como una síntesis de la experiencia mexicana. Fue en el periodo berlinés donde publicó sus reflexiones sobre la importancia del movimiento mexicano en la historia del arte universal y latinoamericano, insertándolo dentro de la genealogía del arte realista con función social. Rescató su origen revolucionario, pero también reconoció las contradicciones que lo atravesaron al convertirse en un arte auspiciado por el Estado priista.

Renau aprovechó la experiencia mexicana en el muralismo para insertarse en el proyecto urbanístico socialista de la RDA basado en la integración plástica funcional. Analizó nuevamente las técnicas y los procesos que experimentó con Siqueiros y en el Casino de la selva, proponiendo nuevos problemas como la reconfiguración visual de los murales al exterior de gran escala en relación con la experiencia estética del transeúnte en el espacio urbanístico. Retomó la idea de “plástica fílmica” siqueiriana para pensar la relación del espacio y el tiempo en la obra mural. Fue el proyecto de Halle Neustandt el que se podría considerar emblemático en la experimentación mural en la RDA. En este proyecto desarrolló el concepto de “espectador estadístico” al analizar la trayectoria del transeúnte en el espacio urbanístico y los posibles golpes de vista, con base en ese análisis Renau concibió la composición de los muros. Por las dimensiones de los murales pensó en dos posibles visualidades del espectador: la cercana-concreta-figurativa y la lejana-abstracta-geométrica. Además, retomó la fotografía y el fotomontaje como métodos de composición. Reflexionó sobre los materiales que utilizaría para que la obra soportara las inclemencias climáticas. Todas estas soluciones técnicas fueron posibles por toda la experiencia que adquirió en el muralismo mexicano en diálogo con los procesos como fotomontador, ilustrador y diseñador.

Los temas que desarrolló Renau en esta etapa cuestionaron los lineamientos del realismo socialista apelando al equilibrio que debía existir entre forma y contenido. En este sentido, nunca abandonó la experimentación técnica y desarrolló los temas a través de alegorías y símbolos evitando los referentes iconográficos que configuraban el imaginario del socialismo soviético; esta actitud causó censura en uno de los murales Halle Neustandt. Desde una visión utópica, en sus muros estuvo presente la relación entre

el hombre y la naturaleza por la búsqueda de la evolución científica y técnica necesaria para establecer la vida de la sociedad socialista ideal.

El destino de algunos de los murales de Renau da testimonio en otro sentido de la relación entre el arte y la política en la actualidad: la destrucción parcial del mural del Casino de la Selva a causa del desinterés por parte del Estado mexicano y de los empresarios de preservar una obra monumental que en su origen pertenecía a un particular y que además fue creada por un extranjero comunista. Después, en la RDA, el desinterés alcanzó al mural la *Marcha de la juventud* por un cambio de posicionamiento político, económico y social del Estado alemán, motivo por el que no se evitó su destrucción por la relación que tenía con el Estado socialista. Esto da muestra de los efectos y el valor de una obra en las políticas artísticas y culturales en relación con la ideología imperante del Estado.

Renau grafista político en México

A pesar de que Renau no llegó a México con la intención de producir gráfica, pronto retomó esta labor por dos razones: por la necesidad económica y como vía de activismo político. La trayectoria de Renau como grafista político en México lo inserta en la genealogía de artistas militantes y de vanguardia de la década de los treinta y cuarenta, que utilizaron medios como las publicaciones periódicas, carteles y postales para promover sus posiciones ideológicas. Como se demostró, el trabajo de Renau en la gráfica y el fotomontaje político español era conocido en México desde antes de su exilio gracias a las redes e intercambios de publicaciones de izquierda que se crearon en la década de los treinta. Sobre todo, por el trabajo que Renau realizó en la revista *Nueva Cultura* fue invitado a participar en revistas obreras mexicanas que apoyaban abiertamente la lucha republicana: *Frente a Frente*, *Lux* y *Futuro*. La convicción sobre la función política del arte lo llevó a participar en la producción de propaganda de grupos comunistas extranjeros y mexicanos. Además, realizó campañas para el partido político emanado de la Revolución Mexicana, el PRM y a partir de 1946 con el PRI.

Al retomar su carrera como diseñador, fotomontador y grafista, recurrió a las prácticas y procesos que había empleado en sus trabajos previos al exilio en relación con la publicidad comercial y la propaganda política. Formó un nuevo archivo visual, o como

él lo llamó, un *Bild Archive* compuesto por recortes de revistas ilustradas internacionales, por fotografías que él mismo tomó y por imágenes apropiadas de otros fotógrafos de vanguardia. Con todo este material conformó un índice de los elementos que configuran la naturaleza, los avances tecnológicos y la humanidad misma. Al analizar el archivo de Renau conocimos cómo desarrolló una clasificación científica codificada por números y letras que le permitió reconstruir “la imagen del mundo” de forma realista y le permitieron articular los mensajes deseados, ya sea para la publicidad o para la gráfica con fines políticos. Los fragmentos clasificados fueron las palabras que le sirvieron para generar nuevos mensajes de forma crítica e irónica. Renau en la producción de fotomontajes recurrió a las imágenes de la cultura visual de su tiempo, entendida como la “aproximación a las imágenes más amplia que la que contempla la historia del arte tradicional. Ya que abarca muchos géneros icónicos, como la publicidad, el cine, la televisión.”⁸⁵⁴ El fotomontaje continuó siendo el método por excelencia de la expresión de un arte crítico, reflexivo y comprometido.

La figura de Renau en la historia del diseño y el fotomontaje en México es fundamental por el desarrollo de sus procesos y el espíritu experimental que lo caracterizó. La aportación de su técnica como el uso del aerógrafo, la manipulación fotográfica basada en la fragmentación, ampliación y superimpresión en función de un mensaje dado marcaron las prácticas del diseño experimental. Fue en el periodo mexicano cuando Renau profundizó en la relación con la fotografía como elemento fundamental de su obra, hecho que lo llevó a concebirse a sí mismo como artista-fotógrafo, produciendo sus propias imágenes. En su taller instaló un estudio fotográfico, espacio esencial para la producción de carteles, fotomontajes e ilustraciones. Tanto la fotografía original como la apropiación de imágenes fueron la materia prima para crear nuevos significados y nuevas temporalidades en su gráfica. Al igual que en el muralismo, Renau tuvo la capacidad de sintetizar las teorías de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX aplicadas a la composición geométrica, al uso de la tipografía, las citas textuales y la yuxtaposición de imágenes.

La producción de carteles políticos en el periodo mexicano fue menor a la cantidad de carteles publicitarios que produjo en estos años. Algunos de los carteles creados para instituciones y organismos de otras latitudes merecieron premios internacionales. El

⁸⁵⁴ Georges Roque, “cultura visual: una introducción”: 27.

cartel político tenía un peso importante en la obra del valenciano como medio de comunicación ideológica y sistema pedagógico social. Renau utilizó estrategias de la gráfica publicitaria en el cartel político por el impacto psicológico y la capacidad de apelar al receptor. Por su carácter de arte público, comparó el cartel político con el muralismo, pero con la característica de ser arte efímero. En última instancia, ambas expresiones se encuentran en la misma posición como medios de comunicación visual con función social que se acercan al espectador en su vida cotidiana.

El análisis de los carteles políticos en el periodo mexicano mostró la relación que llevó Renau con el PRM y con el PRI, apoyando campañas de seguridad social, de recuperación económica y campañas culturales deportivas, hasta candidaturas presidenciales. Esta cercanía con el partido del Estado refuerza la idea sobre la visión positiva que tenían los republicanos españoles sobre la legitimidad social y política del partido resultado de un movimiento revolucionario tan importante. Al parecer esta idea fue inamovible porque a pesar de que el partido se fue transformando en sus ideales Renau no cortó relaciones laborales. A pesar de la posición ambigua del Estado mexicano frente a la situación franquista en la segunda mitad de la década de los cuarenta, Renau continuó produciendo publicidad para el PRI. Esto demuestra que su interés, atención, activismo y crítica política estaban encausados en combatir al franquismo y en las acciones emprendidas por el PCE en el exilio y no en la crítica profunda de los cambios de valores revolucionarios del Estado mexicano. El cartel político también fue el medio que utilizó para apoyar la lucha antifranquista que entablaron los exiliados.

La producción mexicana de carteles políticos no tuvo la misma fuerza, ni el sentido de experimentación y realismo que los que produjo en la Segunda República y en la Guerra Civil española. Fue más notoria la experimentación técnica en cuanto a composición y color en los carteles de cine, a pesar de ser un trabajo publicitario. El uso del fotomontaje, la manipulación de la fotografía, la composición constructivista y el diseño innovador desarrollado en los carteles, por ejemplo, para el Partido Comunista Español antes del exilio o de las revistas *Orto*, *Estudios* o *Nueva Cultura* se puede rastrear realmente en la producción de fotomontajes e ilustraciones que realizó para las publicaciones periódicas mexicanas y del exilio, y no propiamente en el cartel político del periodo mexicano.

El análisis de las revistas donde colaboró Renau permitió trazar un mapa de la producción de gráfica y fotomontaje político. Asimismo, permitió ubicar las protestas, las luchas y los movimientos donde participó. Las primeras colaboraciones gráficas fueron para las revistas obreras mexicanas *Lux* y *Futuro* debido a la afinidad ideológica que existía con estas publicaciones. Las dos revistas desde el inicio de la Guerra Civil española se posicionaron a favor de la lucha republicana e integraron su lista de colaboradores a escritores y artistas exiliados.

La composición, el diseño, el uso del fotomontaje y la fotografía de las portadas de ambas revistas obreras marcaron una continuidad con las portadas realizadas en la revista anarquista española *Estudios* y también son precedente de la serie de fotomontaje político *The American Way of Life*. Los motivos iconográficos que utilizó en *Lux* y *Futuro*, sobre todo en los primeros años, corresponden a la iconografía utilizada por las vanguardias artísticas sobre el imaginario visual de la lucha entre el fascismo, el capitalismo y el comunismo durante el periodo de entre guerras y en la Segunda Guerra mundial: obreros, campesinos, puños en alto, la representación del capitalismo en forma de serpiente, bolsas de dinero, la clase burguesa, la maternidad y la niñez en medio del sufrimiento y la angustia.

La colaboración en la revista *Lux* fue muy corta, por el mismo motivo que no le permitió a Renau la realización del proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*. El Comité Central del SME cambió de rumbo ideológico dejando atrás las ideas comunistas, por lo que las portadas a favor del sector obrero que habían realizado, por ejemplo, Santos Balmori o Francisco Eppens ya no tenían cabida. Después de su portada crítica a la sociedad mexicana de marzo de 1941, donde resaltó la desigualdad económica de la sociedad mexicana, Renau no volvió a colaborar en otro número de la revista sindical. Sin embargo, la colaboración en la revista *Futuro* fue diferente gracias a la buena relación que logró entablar con el líder obrero Vicente Lombardo Toledano. En los primeros años de la década de los cuarenta, el líder mexicano apoyó la lucha republicana y la integración de políticos, artistas y escritores a los medios e instituciones a los que pertenecía como la CTM o el periódico *El Popular*.

Pocos meses después de la llegada de Renau a México, Toledano lo invitó a colaborar en la revista editada por la Universidad Obrera de México, *Futuro*. Formó parte de la gran lista de colaboradores junto con Lola Álvarez Bravo, Luis Audirac, Emilio

Amero, Agustín Jiménez, Leopoldo Méndez, Enrique Gutmann entre otros. Renau realizó decenas de portadas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Acompañó el relato antifascista que promovió la línea editorial de la revista. Toledano fue reconocido por la narrativa antifascista que fomentó a través de los discursos como líder sindical. Muchas de las portadas que diseñó Renau acompañaron el editorial de la revista por lo que en algunas ocasiones recurrió a motivos nacionalistas, como la figura de Zapata o la de los campesinos mexicanos; pero sobre todo construyó una narrativa a favor de las potencias de Los Aliados.

Los diseños de las portadas de *Futuro* se fueron transformando a lo largo de los años. Al inicio tenían una estética parecida a las ilustraciones que realizó en *Estudios*, *Orto* y *Nueva Cultura*, recurriendo al fotomontaje y la fotolitografía con un sentido de crítica al fascismo. Sin embargo, los diseños en los dos últimos años se volvieron menos complejos, este cambio se puede explicar porque Renau estaba completamente comprometido con la lucha antifranquista desde la trinchera del PCE en el exilio. A pesar de que Toledano siempre apoyó la lucha antifranquista de los distintos bandos políticos republicanos, queda la incógnita sobre por qué Renau no apoyó su campaña presidencial en 1952, sino por lo contrario, produjo la publicidad para la campaña de su contrincante Pascual Ortiz Rubio –representante del PRI– y colaboró para el órgano oficial del partido.

Podemos concluir que la participación de Renau en las revistas obreras mexicanas traza una trayectoria similar al proceso que vivió en el muralismo. En los primeros años, colaboró bajo el impulso del activismo emprendido durante la Segunda República y la Guerra Civil española y con la esperanza de derrotar al franquismo. Además, el contexto mexicano se encontraba bajo el ambiente progresista del cardenismo, esto estimuló la producción de gráfica crítica frente a los acontecimientos nacionales e internacionales. Sin embargo, el cambio de la política mexicana y la situación de la política interna española lo llevaron a radicalizar su postura, enfocándose únicamente a las acciones del PCE sobre la búsqueda de la unidad republicana para lograr el retorno de la democracia a España.

La revisión sobre la participación de Renau en las revistas del exilio fue fundamental para conocer su producción teórica y visual frente a las luchas que emprendieron los republicanos contra el gobierno de Franco desde el exilio. En los primeros años tras su arribo, los diferentes grupos de artistas y escritores retomaron las

publicaciones periódicas como medios de unión, espacios para fortalecer su identidad y sus raíces culturales, pero además sirvieron para continuar sus proyectos políticos. Organizaron sus publicaciones para orquestar el posible retorno a España y fueron las vías de comunicación para informar sobre las acciones de los miembros que se encontraban en diferentes partes del mundo. Los republicanos eran conscientes que la creación de revistas era un medio para hacer política cultural. Renau retomó la actividad político-cultural a través de la dirección del órgano del PCE en el exilio mexicano *España Popular*, también colaboró con algunas portadas para la revista de teoría comunista *Nuestra Bandera*. Asimismo, realizó algunas contribuciones en las primeras publicaciones culturales que crearon los artistas e intelectuales republicanos donde presentó sus primeros textos de crítica artística bajo la teoría marxista. Estas colaboraciones señalan, por un lado, que Renau inició actividades con el PCE a los pocos meses de su llegada a México y por el otro, que se integró a los proyectos editoriales que buscaban fortalecer la unión entre los republicanos y la cultura hispana. Formó parte del grupo de artistas e intelectuales comunistas que retomaron sus carreras artísticas en el nuevo país de acogida y que continuaron su adhesión al partido como Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, José Bardasano, Juan Rejano, Wenceslao Roces, Manuela Ballester, Elvira Gascón, León Felipe.

Tras la aceptación del gobierno franquista ante la ONU, el pacto de España con EUA para la instauración de bases militares, las divisiones entre socialistas, comunistas y anarquistas exiliados, y el inicio de la Guerra Fría –instaurada también en el ámbito cultural– Renau radicalizó su discurso como miembro del PCE sobre las posibles soluciones para reinstaurar la democracia en España. Esto lo hizo a través de la colaboración en los periódicos del partido y en la participación en organizaciones, llamamientos y peticiones en contra de las políticas económicas y culturales. Después de una década de estar en el exilio, las diferencias entre los diversos grupos políticos republicanos sobre las soluciones para derrocar al franquismo los llevaron a rupturas y controversias. Renau rompió relaciones con la revista *Las Españas*, por no creer en la reconfiguración de un frente antifranquista conformado por la unidad de todas las fuerzas políticas republicanas en el exilio, propuesto por Dolores Ibarruri.

En los textos que publicó en la revista comunista *Nuestro Tiempo* entre 1949 y 1953, Renau expresó su posición sobre la discusión de la función del arte frente a la idea

del “arte por el arte”, la oposición entre el arte realista y el arte abstracto, y en contra del mercado del arte. Dejó claro que el arte es un acto de comunicación visual y que el artista tenía que cumplir un compromiso con la realidad histórica. Otro tema que estuvo presente en los textos que publicó para la revista fue la defensa a la labor que realizó el PCE en el salvamento del patrimonio artístico español en tiempos de guerra, tema polémico en la política cultural del franquismo en esos años.

En la década de los cincuenta, el activismo político de Renau se manifestó en la participación de las protestas en contra de las Bienales Hispanoamericanas organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica. Participó en la Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México, atendiendo al llamado de Picasso sobre la organización de exposiciones en respuesta a las políticas culturales del franquismo. Por su parte, la comunidad de artistas mexicanos que desde el inicio del exilio apoyaron la lucha republicana volvieron a reiterar su apoyo uniéndose a las protestas, mostrando con esto su posicionamiento frente a la confrontación internacional entre los lineamientos del arte soviético y el arte capitalista, encarnado en los lineamientos de Estados Unidos. Medios mexicanos como el periódico *El Popular* de Vicente Lombardo Toledano, organismos como la FOARE encabezada por José Mancicidor y artistas de izquierda como Santos Balmorí, Chavez Morado, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros se unieron a favor de las protestas republicanas.

La colaboración en *España Popular* y en *España y la Paz* desveló la participación de Renau en otro de los conflictos políticos que atravesaron los republicanos exiliados en la década de los cincuenta con el pacto yanqui-franquista para instaurar las bases militares. Renau formó parte del Consejo Español de la Paz, el cual encabezó las protestas en contra de los abusos económicos, políticos y sociales que se vivían en España. En los últimos años de su estancia en México, a través de *España Popular* y en nombre del PCE, atacó directamente las ideas del socialista Indalecio Prieto sobre la negativa de organizar nuevamente un frente de unión entre los diferentes grupos políticos para derrocar a Franco.

La gráfica que realizó para las publicaciones del PCE muestra un retorno a la tradición de la gráfica política del siglo XIX, al utilizar el grabado en linóleo y en scratch. Asimismo, entabló un diálogo con el colectivo mexicano del TGP, quienes utilizaron esta técnica como medio de denuncia política y social contra las injusticias del Estado

mexicano. En la gráfica de Renau el mapa de España fue el símbolo más importante dentro de su iconografía con la intención de situar geográficamente su crítica. Otros motivos recurrentes que conformaron la visualidad del antifranquismo fue la paloma de la paz, el águila imperial, manos unidas, obreros en lucha y la maternidad. Algunos de los grabados que presentó en *España Popular* y *España y la Paz* se convirtieron en verdaderos símbolos de las protestas del PCE, como el cartel “Fuera de España los Yanquis”. La interpretación sobre el uso del grabado como técnica principal en la gráfica de Renau para estas publicaciones se explica por su adhesión a los lineamientos estéticos del realismo socialista, en un momento en que el pensamiento estético del PC sobre el arte social confería mayor peso al contenido o mensaje que a la forma.

Paralelamente y en otro sentido, inició como un proyecto personal la serie de fotomontajes políticos *The American Way of Life*, la cual fue pensada como una unidad textual, dividida en capítulos donde criticó al capitalismo, el colonialismo, el racismo, el consumo y la idea de la mujer como objeto sexual. Esta obra inserta a Renau en los problemas y discusiones que exploraron las neovanguardias de finales de la década de los cincuenta, caracterizados por criticar la cultura de masas creada por la industria cultural y al sistema de consumo capitalista tardío. La estancia en México y la relación con Estados Unidos fue determinante para pensar en las contradicciones de las clases sociales, los problemas raciales, el dominio económico y cultural que ejercía EUA sobre México. Concibió esta serie bajo la idea de la estética social marxista de estos años en relación a los posibles efectos sociales de la obra y su poder como agente ideológico.

Renau siempre estuvo convencido de que el fotomontaje era el método propio de un arte políticamente comprometido. En esta serie se sintetizan todas las prácticas que había desarrollado desde la década de los treinta en los fotomontajes de las revistas anarquistas y comunistas españolas hasta su experiencia en la década de los cincuenta en la cinematografía a lado de Carlos Velo. Se apropió de la cultura visual integrada por la publicidad, el cine, las revistas ilustradas y el comic. TAWL es un objeto interdisciplinar donde se compagina las apropiaciones textuales y visuales, la fragmentación, la intervención y manipulación fotográfica. Renau retomó el concepto de imagen lecto-visual que había desarrollado desde su trabajo en la gráfica española. Además desarrolló la secuencialidad narrativa de la serie como si fuera un guión cinematográfico

consiguiendo con esto unir la gráfica con el dinamismo cinematográfico, aspecto que también desarrolló en la RDA en la década de los sesenta.

Después de su viaje a Europa del Este en 1953 decidió cambiar de residencia a la RDA y no a la URSS porque veía mayor libertad en la creación artística. Renau dejó testimonio de las prácticas artísticas corporativas y con un solo estilo que apreció en la URSS, en ese sentido vio más posibilidad de experimentación en Alemania. En la RDA existía la utopía de construir un Estado ideal bajo los principios socialistas, mientras que en México vio cerrada la posibilidad de continuar con su labor como artista comprometido a favor del socialismo internacional. El contexto cultural y político mexicano con el que se encontró Renau a su llegada a México era muy distinto al que había cuando se fue. En 1939, México vivía un momento político posrevolucionario ideal. El gobierno de Cárdenas puso en marcha políticas progresistas a favor del socialismo internacional. Este escenario fue propicio para que los exiliados republicanos optaran por reactivar su activismo político a través del arte. Sin embargo, Renau se fue de México en otro contexto político a finales de la década de 1950, en plena Guerra Fría. Entonces el Estado mexicano era aliado de las políticas estadounidenses y no veía con buenos ojos al comunismo.

Finalmente, la presente investigación doctoral demostró que durante los años en el exilio mexicano Renau nunca desistió sobre su compromiso político como artista militante. La experiencia en el muralismo mexicano, especialmente la relación con Siqueiros, fue determinante para que Renau proyectara arte público para la RDA y sentó las bases para la continua experimentación en este medio. La investigación mostró cómo Renau continuó su activismo político para el PCE a través de la colaboración gráfica y escrita en sus publicaciones periódicas, tema poco explorado en otras investigaciones sobre el artista en este periodo. Paralelamente, la investigación hemerográfica permitió trazar un mapa mucho más claro sobre los temas, problemáticas y redes a los que estuvo vinculado. La gráfica que produjo en el periodo mexicano respondió a las luchas antifranquista, antiimperialista y anticapitalista que emprendieron los republicanos en el exilio durante los conflictos internacionales que acontecieron en estos años. Otro punto importante que se desveló fue la relación que mantuvo Renau con personajes e instituciones nacionales ligadas a la izquierda mexicana y al partido emanado por la

Revolución, mostrando los cambios ideológicos del Estado y por ende sus diferencias con el exilio español republicano.

Se espera que esta investigación contribuya a la discusión sobre el legado que dejó el exilio español, en diálogo con la escena artística mexicana, sobre la pintura, el diseño, la publicidad y la gráfica en México. Por último, es frecuente que se exponga la trayectoria no politizada de los artistas exiliados españoles, sin embargo, se considera que esta investigación enriquece el relato paralelo sobre su actividad artística política, tema poco explorado en la historiografía del arte del exilio en México.

Apéndice 1

Comentario de Josep Renau sobre del libro de Siqueiros publicado por Raquel Tibol en la Deutche Akademie der Künste de Berlín en 1966.

Siqueiros

Publicación de la Deutsche Akademie der Künste de Berlín VEN Verlag der Kunst. Dresden, 1966

Manuscrito, Archivo Josep Renau, IVAM, Valencia

El primer mérito extrínseco de este libro sobre David A. Siqueiros consiste, simplemente, en qué se ha editado fuera de México, y, el segundo, que lo haya sido en la RDA. Veamos el porqué de tan aparentemente banales méritos, que hay que considerar antes que nada.

En el mundo occidental, quizás con la única excepción de los USA, el índice bibliográfico sobre los maestros de la pintura mexicana es lamentablemente irrisorio. En efecto hablar en Europa occidental del muralismo mexicano en tanto movimiento pictórico, es como hablar de otro planeta. El público europeo curioso en cuestiones artísticas está mucho mejor informado sobre las artes de América precolombina que sobre la pintura mexicana contemporánea, a pesar de suponer ésta un fenómeno original y único en la historia del arte moderno.

El hecho no es nada azaroso. Más para comprender una tal indigencia bibliográfica hay que situarse en un plano extraestético. El exuberante florecimiento que el libro de arte conoce en nuestros tiempos está muy fuertemente ligado a los intereses del mercado artístico. Y este mercado y la industria editorial de arte se complementan y forman una intrincada urdimbre de intereses financieros. Considerados en su conjunto, el teoricismo y la crítica de arte occidentales reflejan, indirectamente pero con mucha fuerza, esta imbricación de intereses materiales.

El sistemático vacío que la crítica de arte occidental hace a la moderna pintura mexicana es sumamente revelador. El movimiento pictórico mexicano, único fenómeno occidental independiente del mercado artístico, ha surgido de una revolución eminentemente popular y está penetrado, por lo tanto, de fuertes resonancias y elementos antiimperialistas y anticapitalistas. La existencia misma de este fenómeno en el mundo

occidental pone en evidencia el carácter capitalista del mercado artístico y, por ende, la índole individualista y privada de la producción pictórica ligada a él (y en gran parte determinada por él). Además, en razón de su carácter realista y de su función social pública, los valores estéticos del muralismo mexicano son altamente perturbadores para la pretendida y excluyente “universalidad” de las tendencias dominantes en la plástica occidental. Entre los maestros mexicanos, Siqueiros es quien con mayor elocuencia revolucionaria ha puesto de manifiesto ciertos de estos valores, y particularmente los públicos-funcionales y los políticos, lo cual explica las reticencias que la crítica de arte y la industria editorial occidentales mantienen sobre su obra y su personalidad. Es ahí el alto valor de la publicación de la *Deutsche Akademie der Künste* de Berlín, primera monografía, que yo sepa, impresa fuera de México sobre el pintor.

La circunstancia de que el libro se haya publicado en la Alemania socialista es mucho más significativo. En pleno auge de planificación urbanística socialista, los problemas específicos de la pintura mural se plantean cada vez con mayor fuerza y acuidad entre los arquitectos y pintores de la RDA. Puede afirmarse sin temor a exagerar que, desde los tiempos renacentistas y barrocos, Siqueiros es el primer pintor que aborda estos problemas específicos con criterios funcionales y estéticos completamente nuevos y revolucionarios. Así pues, la publicación del libro aporta valiosísimos elementos del juicio, experiencias prácticas y fascinantes sugerencias a la problemática de una función pública socialista de la pintura mural.

Con respecto a los méritos intrínsecos del libro, es decir, de su contenido mismo, podría decirse mucho. Pero en estas breves líneas sólo no es posible abordar algunos aspectos de la cuestión. La presentación, la reproducción de las obras (principalmente las láminas de color), la tipografía y el *lay-out* constituyen, sin duda alguna, la mejor edición sobre la obra de Siqueiros aparecida hasta la fecha. Creo, sin embargo, que el mayor valor del libro reside en su texto, que tiene la rara virtud de explicitar netamente la personalidad y las propias concepciones del pintor. En efecto, las numerosas citas de manifiestos, declaraciones, polémicas, formulaciones teóricas, etc., y la descripción directa de experiencias prácticas, revelan el propósito de la autora, Raquel Tibol, de no rebasar en momento alguno el nivel de una crónica documental, haciendo hablar literalmente al pintor sin interferir su discurso con especulación alguna. De tal modo que el lector (el

pintor y el arquitecto sobre todo) es quien tiene que tamizar críticamente por su propia cuenta los puntos de vista de Siqueiros, de extraordinaria riqueza y variedad.

Además de todo esto, las abundantes precisiones biográficas y referencias de tiempo y lugar, la claridad didáctica con que están expuestas y descritas teorías y experiencias, amplían el interés del libro más allá de los círculos especializados y propiamente artísticos.

Berlín, noviembre 1966.

José Renau.

Apéndice 2

Entrevista de Luis Romero a Josep Renau para la sección “Arte y Vida. Nuestros pintores dicen”, *España Popular* del 14 de octubre de 1955.

Arte y Vida. Nuestros pintores dicen:

Por Luis Romero

Posiblemente uno de los temas que más apasionan sea el Arte. Alrededor de él se ha tejido infinidad de opiniones, la mayoría de las veces por hombres que no practican disciplina artística alguna; pero dos son las corrientes que se manifiestan con más fuerza; el arte realista orientado hacia las grandes mayorías o la abstracción deshumanizada del arte “purista”.

Hace tiempo que nos habíamos propuesto conocer la opinión de nuestros artistas. La encuesta que iniciamos hoy desea hacer claridad a este respecto, intenta mostrar el pensamiento de nuestros pintores, poetas, escritores, etc., para que mejor se conozcan entre sí y para ser mejor comprendidos por nuestros militantes y por nuestro pueblo.

Comenzamos con el pintor valenciano José Renau, ex director de Bellas Artes y uno de los más excepcionales cartelistas del mundo.

¿Cuál es, a tu juicio, el papel del arte en la época actual?

—Es difícil contestar a esa pregunta con pocas palabras. Y creo que aún muchas sería imposible alcanzar una definición acabada; tal es la complejidad del tema...Muy en general, creo que la misión del arte en nuestra época no difiere substancialmente de la que ha sido en otra época de la historia. El arte es uno de los frutos más genuinos de la sociedad humana; sin la sociedad, jamás hubiera habido arte. Por eso la denominación de “arte social” a una forma opuesta a otras posibles formas de arte me parece un perfecto contrasentido. El arte es un medio de comunicación en los hombres en un alto nivel espiritual, el más alto y noble en que los hombres pueden comunicarse. Y toda comunicación implica una relación social. Lo que importa es el contenido concreto de esta relación, que puede ser reaccionaria o revolucionaria en mayor o menor grado, pero sin términos medios o ambiguos que puedan escamotear la cuestión de la función social del arte, aún al margen de la voluntad del artista. Así pues, la naturaleza substancial del

arte es eminentemente social y su misión específica no puede contradecir la naturaleza misma de su ser. Eso ha sido siempre y seguirá siéndolo.

Refiriéndonos concretamente a nuestra época, para mi fuero personal y para mi conciencia política, la misión fundamental del arte consiste en coadyuvar con las grandes fuerzas sociales que están fraguando un mundo nuevo, un mundo socialista; estimula el esfuerzo altamente creador de estas fuerzas; clarificar la perspectiva de su impulso revolucionario con una crítica implacable de todo lo caduco y negativo de la vieja sociedad burguesa; exaltar los elementos nuevos que van surgiendo en el curso de la lucha revolucionaria y en el proceso de construcción de la sociedad socialista conjugándolos con los valores del pasado que perduran.

Profesionalmente me inclino a un arte de contenido político directo, de partido, combativo y comprensible para las grandes masas populares: un arte plenamente popular, que las eduque ideológicamente, que las ayude a superar sus deficiencias políticas y culturales... Pero cuando miro a mi alrededor y contemplo con sentido crítico obras de arte realizadas por otros pintores de nuestros días, encuentro que muchas de ellas me emocionan y me llenan más cada día, aunque no estén dentro de la línea conceptual que yo cultivo. Y es que la realidad diaria, la revolución revolucionaria de esta realidad en un plano político y humano, nos enseña a superar sectarismos, a ensanchar nuestro criterio y a abrir el corazón... Porque, efectivamente, en la situación de quiebra de todo un sistema económico, social y espiritual que estamos presenciando, toda forma de arte que estimule el amor a la vida en cualquiera de sus múltiples facetas, cumple una misión positiva; un manojo de flores, los rayos de sol quebrándose en el horizonte, el rostro de los niños, una irisada armonía cromática..., son temas cuya representación pictórica crea reacción, furor belicista, antihumanismo... Así, en las condiciones de progresiva perversión de la cultura capitalista, todo arte que exprese con fuerza emocional el sentido armonioso, profundo y bello de la vida, es un arte que está contra la reacción y contra la guerra: es un arte de Paz.

¿Qué entiendes por realismo y en que medida se relaciona con él la pintura?

—En mi opinión, la historia del arte no es otra cosa que la historia del realismo, es decir, la historia de los esfuerzos de la humanidad por conquistar métodos de representación que le permitan aproximarse más a la expresión de la realidad que la rodea. Ya hemos

dicho que esta realidad es, en primer término, una realidad social. Añadamos ahora que esta realidad social es un proceso en constante transformación revolucionaria hacia formas cada vez más altas de convivencia humana. Y le ha tocado a nuestra época la sagrada misión de dar los pasos del capitalismo al socialismo, y de este, al comunismo. Y en esta histórica lucha, los artistas revolucionarios tenemos un alto papel que jugar... Para el artista de nuestros tiempos, el primer paso hacia una concepción realista de su función social, y yo diría histórica, es cobrar conciencia de esta tremenda realidad. Luego vendrá lo demás, bastante complejo por cierto.

Personalmente, no puedo concebir otra posición realista en el pintor que la que nos plantea el Realismo Socialista, como concepción desprendida de la crítica marxista-leninista en el terreno de la creación artística. El Realismo Socialista es un instrumento ideológico de extraordinario valor para el artista, pues le permite orientarse con precisión en la confusa y contradictoria urdimbre de los hechos de nuestra realidad general y cotidiana; le ayuda a discernir lo esencial y lo accesorio en la naturaleza de cada uno de estos hechos, a separar o unir lo positivo de lo negativo en todo complejo vital... Y yo diría que el papel ideológico del Realismo Socialista es decisivo en el plano de la creación artística...

Pero se equivocaría quien creyera que de tal planteamiento teóricos y críticos pudieran deducirse fórmulas mágicas para pintar bien. En los dominios de la creación artística, la última palabra la tiene el artista como individuo, como creador responsable de su propia obra.

¿Qué piensas de tu presente y qué esperas de tu futuro?

–Estoy muy insatisfecho de mi presente. Por circunstancias de diverso orden que no viene al caso, no he dado todo lo que puedo dar en el plano de mi actividad artística. Quisiera haber expresado plásticamente, con toda la fuerza y la claridad que siento, la experiencia y la emoción política y humana que han ido desarrollándose en mí desde que desperté a la vida de mi pueblo, desde que comencé a participar en sus luchas como militante del Partido Comunista de España. Creo sinceramente que mi obra está aun muy por debajo de mi capacidad política y profesional.

Espero que el futuro inmediato me depare la posibilidad de dedicar mi esfuerzo en mayor escala e intensidad a desarrollar y elevar el arte, haciendo de él una actividad

más útil para la lucha del pueblo español, más digna de su noble causa. Esto es lo que más fervientemente deseo.

Bibliografía

- Abellán, José Luis, ed. *El exilio español de 1939. Revistas, pensamiento, educación*, vol. III. Madrid: Taurus, 1976-1978.
- Acle-Kreysing, Andrea. “Antifascismo: un espacio de encuentro entre el exilio y la política nacional. El caso de Vicente Lombardo Toledano en México (1936-1945)”. *Revista de Indias* 76, n.º 267 (2016): 573-609.
- Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Alarcón Azuela, Eduardo. “Aquella primavera perdida... La historia del hotel Casino de la Selva en Cuernavaca”. *Bitácora*, n.º 23 (2011): 68-73.
- Albiñana, Salvador, ed. *México Ilustrado: Libros, revistas y carteles, 1920-1950*. México: MR, 2011.
- Alburquerque, Germán. *La trinchera letrada. Intelectuales Latinoamericanos y Guerra Fría*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2011.
- Alcalde, José Luis. “Notas sobre la etapa Art Déco”. En *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte*. Valencia: Consejería de Cultura Generalitat Valenciana: mayo 1992.
- Alfaro Siqueiros, David. “Carta a Laborde”. En *Palabras de Siqueiros*. Edición de Raquel Tibol. México: FCE, 1996.
- *Cómo se pinta un mural*. México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979.
- “Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva”. En *Palabras de Siqueiros*. Edición de Raquel Tibol. México: FCE, 1996.
- *Me llamaban el Coronelazo*. México: Grijalbo, 1977.
- *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. México: Ediciones Taller Siqueiros, 1978.
- “¿Qué es ejercicio plástico y cómo fue realizado?”. En *Palabras de Siqueiros*. Edición de Raquel Tibol, 106. México: FCE, 1996.
- “Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plásticas en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”. En *Los murales de Siqueiros*. Edición de Raquel Tibol. México: Américo Arte Editores/INBA, 1998.

- “Un ensayo de pintura colectiva”. *Romance*, n.º 4 (1940): 7.
- “Ejercicio plástico”. Buenos Aires: Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, 1933. ICAA Record ID: 733109.
- Andujar, Manuel, y Antonio Risco. “Crónica de la emigración en las revistas”. En *El exilio español de 1939. Revistas, pensamiento, educación*, vol. III. Edición de José Luis Abellán. Madrid: Taurus, 1976-1978.
- Arias Montes, José Víctor, y Carlos Ríos Garza. *Enrique Yañez y el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Un aporte del funcionalismo a la arquitectura mexicana*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.
- Audirac, Luis. *Me dijo el viento. Apuntes sin importancia*. México: Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, 1949.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable, cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Aznar Soler, Manuel. “El diario barcelonés *La Vanguardia* durante el año 1938”. *El correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, n.º 2 (2008): 140-143.
- *El exilio literario de 1939. Actas del primer Congreso Internacional*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1995.
- *La revista Nueva Cultura y la construcción del Frente Popular Cultural de la revolución española (1935-1937)*. Faximil Edicions Digitals. <https://issuu.com/faximil/docs/2007-faxdoc-26>
- Aznar Soler, Manuel y José Ramón López García, *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. E-book, Editorial Renacimiento, 2017.
- Azuela, Alicia. “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, n.º 35 (2008): 109-144.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*, trad. por Pablo Betesh. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Barajas Guzmán, Getsemaní. “El fotomontaje de propaganda política en la revista *Futuro* (1933-1946)”. Tesis de licenciatura, UNAM, 2009.

- Barajas Rafael. *La raíz nazi del PAN. Contrarevolución y fascismo en México*. México: El Chamuco y los hijos del averno, 2018.
- Barkhatova, Elena. “Cartel: una imagen del proletariado”. En *Vanguardia rusa. El vértigo del futuro* [catálogo]. INBAL, 2015: 328-353.
- Barrios Rivero, Guadalupe. *El Boletín de Información: Lecturas del exilio republicano español en México*. IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria del 3 al 5 de junio 2015, Ensenada, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8614/ev.8614.pdf
- Basurto, Jorge. *Cárdenas y el poder sindical*. México: Era, 1983.
- Bazin, Jérôme, Pascal Dubourg Glatigny y Piotr Piotrowski, eds. *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*. Budapest: Central European University Press, 2015.
- Bellón Pérez, Fernando. “El estilo de vida americano”. En *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia, 2008.
- *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia, 2008.
- Benítez, Fernando. “Diego Rivera y su visión de la historia de México”. En *Diego Rivera y los escritores mexicanos: Antología tributaria*. Editado por Elisa García Barragán y Luis Mario Schneider. México: UNAM, 1986.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- Bjerström, Carl-Henrik. *Josep Renau and the politics of culture in Republican Spain 1931-1939. Re-Imagining the nation*. Gran Bretaña: Sussex Academic Press, 2016.
- Borau Morandell, José Luis. *El cine en la pintura*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cine-en-la-pintura--0/>
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Traducción de Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Paidós, 1996.
- Borrat, Héctor. “El periódico, actor del sistema político”. *Análisis*, no. 12 (1989): 67-80.

- Bozal, Valeriano. “Josep Renau hoy, arte y política”. En *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural*. Editado por Manuel García. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.
- Brihuega, Jaime. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982.
- “Renau de nuevo”. En *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura*. Edición de Jaime Brihuega. Valencia: SECC/Universitat de València, 2009.
- “Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957). En *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*. Edición de Jaime Brihuega. Madrid: SEACEX/SECC, 2009.
- Brihuega, Jaime, ed. *Arte y política en España 1898-1939*. Andalucía: Consejería de Cultura, 2002.
- *Josep Renau. Compromiso y cultura*. Valencia: SECC/Universitat de València, 2009.
- *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano..* Madrid: SEACEX/SECC, 2009.
- *Después de la alambrada el arte español en el exilio, 1939-1960*. Madrid: SECC, 2009.
- Bringas, Guillermina, y David Mascareño. *Esbozo histórico de la prensa obrera en México*. México: IIB, UNAM, 1988.
- Cabañas Bravo, Miguel. “De la alambrada a la mexicanidad. Andanzas y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas”. En *Después de la alambrada el arte español en el exilio, 1939-1960*. Edición de Jaime Brihuega. Madrid: Universidad de Zaragoza/SECC, 2009.
- *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.
- *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*. México: IIE, UNAM, 1996.
- *Josep Renau*. Zaragoza: Aneto Publicaciones, S. L., 2011.
- “Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”. En *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura*. Edición de Jaime Brihuega. Valencia: SECC/Universitat de València, 2009.
- *Rodríguez Luna. El pintor del exilio republicano español*. Madrid: CSIC, 2005.
- “Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida”. *Culture & History Digital Journal* 2, n.º 2 (2013). <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023>

- “Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”.
Revista de historiografía, año VII, n.º 13 (2010): 30-37.
- Campbell, Francisco, *et. al. Fernando Gamboa embajador del arte mexicano*. México: Conaculta, 1991.
- Carrión Sánchez, Pablo Jesús. “La delegación del PCE en México (1939-1956): origen y límite de una voluntad de liderazgo de oposición”. *Espacio, tiempo y forma*, n.º 16 (2004): 309-336.
- Caudet, Francisco. *El exilio republicano en México. Las revistas literarias del exilio (1939-1971)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2007.
- “La mitificación nacionalista de España en las revistas del exilio de 1939”. En *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medio*. Edición de Andre Pagni. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Cisneros, Hidalgo. “España y la Guerra”. *Futuro* (agosto 1942): 32-34.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo xx*. Traducido por Isabel Balsinde. Madrid: Akal, 1997.
- Córdova, Carlos A. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. México: RM, 2005.
- Cunning, Tom. “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Edición de Thomas Elsaesser. Londres: British Film Institute, 1990.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- “The Vertical Screen”, en *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Edición de Maricarmen Ramírez y Héctor Olea. New Haven/Londres: Yale University Press, 2004.
- Debroise, Olivier, ed. *Otras rutas hacia Siqueiros*. México: INBA/Curare, 1996.
- *Lola Álvarez Bravo. Reencuentros: 150 años de la fotografía en México*. México: Conaculta/INBA/Museo Estudio Diego Rivera, 1989.

- De la Rosa, Natalia, y Paola Uribe, “La creación artística: *Whit a Little help from my friends*”. En *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*. Edición de Rita Eder. México: IIE-UNAM, 2015: 281-314.
- Durán, Javier. “Frente a Frente la Guerra Civil española y el cardenismo: la revista *Frente a Frente*”. *La palabra y el hombre*, n.º 109 (1999), 107-118.
- Duarte, María Estela, ed. *Trascendencia de un mecenazgo. Manuel Suárez y Suárez (1896-1987)*. México: Conaculta/INBA/Museo Mural Diego Rivera, 2012.
- Matilde Eiroa San Francisco, “Sobrevivir en el socialismo. Organización y medios de comunicación de exiliados comunistas en las democracias populares”. *Historia social* n.º 69 (2011), 71-90.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974.
- Elizalde, Lydia, coord. *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. México: Conaculta/UAEM/Universidad Iberoamericana, 2008.
- Elsaesser, Thomas, ed. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990.
- Evans, David, ed. *John Heartfield en la colección del IVAM*. Valencia: IVAM, 2001.
- Fernández Herrero, Beatriz. “El mito del buen salvaje y su repercusión en el gobierno de Indias”. *Agora. Papeles de filosofía*, n.º 8 (1989): 145-150.
- Fernández Montes, Jorge Octavio. “Voces y llamamientos de la cultura por la paz. Génesis del pacifismo prosoviético de México en los albores de la Guerra Fría”. *Política y cultura*, n.º 41 (2014): 7-29.
- Fidalgo, Carlos. “El reportero que vino a conocer a la guerrilla... Cuando a Girón aún le llamaban ‘El Barbas’”. *Diario de León* (28 de julio de 2019). https://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/reportero-vino-conocer-guerrilla-cuando-giron-aun-llamaban-el-barbas_1351830.html
- Folgarait, Leonard. *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the New Order*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Fontcuberta, Joan, y Joan Costa. *Foto-diseño*. Barcelona: CEAC, 1988.
- Forment, Albert, “El exilio mexicano (1939-1958)”. En *Josep Renau, catálogo razonado*. Editado por Albert Forment. Valencia: IVAM, 2004.

- “Josep Renau en la revista *Estudios*: las series de fotomontajes”, 623-627. En *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993.
- “Vanguardia artística y compromiso político: vida y obra de Josep Renau”. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1995.
- Forment, Albert, ed. *Josep Renau. Catálogo razonado*. Editado por Albert Forment. Valencia: IVAM, 2004.
- “Josep Renau en la *Revista Estudios*: la serie de fotomontajes”. Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano (Valencia: Universidad de Valencia, 1992), 623-627.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse”. *October* 110 (2004): 3-22.
- Gaitán Salinas, Carmen. “Latinoamérica, refugio de las artistas españolas del exilio de 1939”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- García, Manuel. “La experiencia republicana”. En *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.
- *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2014.
- “Trayectoria mexicana de Josep Renau (1939-1959)”. *Batlia*, n.º 5 (1986): 65-75.
- García, Manuel, ed. *Homenaje a Manuela Ballester*. Valencia: Institut Valencià de la Dona, 1995.
- *Josep Renau fotomontador*. Valencia: IVAM, 2006.
- *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.
- García Barragán, Elisa, y Luis Mario Schneider. *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*. México: IIB, UNAM/Hemeroteca Nacional, 1986.
- García Cortés, Adrián. *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*. Cuernavaca: Manuel Quesada Brandi, 1975.
- García Germenos, Pilar, y James Oles, eds. *Gritos desde el archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular*. México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 2008.
- García Krinsky, Emma Cecilia, coord. *Imaginario y fotografía en México: 1839-1970*. México: Conaculta/INAH/Lunwerg, 2009.

- García Maroto, Gabriel. *Hombre y Pueblo*. México: Publicaciones Hora de México, 1940.
- Garduño, Ana. “El trayecto de un mecenas”. En *Trascendencia de un mecenazgo. Manuel Suárez y Suárez (1896-1987)*. Edición de María Estela Duarte. México: Conaculta/INBA/Museo Mural Diego Rivera, 2012.
- Garza Toledo, Enrique, et al. *Historia de la industria en eléctrica en México*. México: UAM-Iztapalapa, 1994.
- Gaudreault, André. “Film, Narrative, Narration. The Cinema of the Lumière Brothers”. En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Edición de Thomas Elsaesser. Londres: British Film Institute, 1990.
- Gaya, Ramón, y Juan Gil-Albert. “Cartas bajo un mismo techo”. *Hora de España*, n.º 6 (1937): 23-32.
- Gilbert, Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, eds. *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Giovine, María Andrea. “Las revistas como medio para la construcción de identidades estéticas”. *Reflexiones Marginales*, año 6, n.º 41 (oct.-nov. 2017) <http://reflexionesmarginales.com/3.0/las-revistas-como-medio-para-la-construccion-de-identidades-esteticas/>
- Goldman, Shifra. “Las creaturas de la América Tropical: Siqueiros y los murales chicanos en los Ángeles”. *Revista de Bellas Artes*, n.º 25 (1976).
- Gómez López, Javier. *Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil españolas en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.
- González Cruz Manjarrez, Maricela. “Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 23, n.º 78 (2001): 175-188.
- González Flores, Laura. “Epopeya de una revista política de imagen y palabra: 1945-1946”. *Alquimia*, año 9, n.º 26 (2006): 7-17.
- “Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México”. En *Territorios de diálogo: entre los realismos y lo surreal. México, España, Argentina, 1930-1945*. Edición de Diana Weschler. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006.
- “Siqueiros y la fotografía. De la fuente al dispositivo óptico”, En *Siqueiros paisajista*. Edición de Itala Schmelz. México: RM, 2010.

- González Iglesias, Pablo. “El exilio intelectual republicano en México a través de la vida y obra de José Ramón Arana”. Tesis de licenciatura, Universidad Carlos III, 2017.
- González Mello, Renato. “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del Régimen”. En *Los pinceles de la historia, IV. La Arqueología del régimen 1910-1955*. Edición de Renato González Mello. México: IIE, UNAM/Conaculta, 2003.
- González Mello, Renato, ed. *Los pinceles de la historia, IV. La Arqueología del régimen 1910-1955*. México: IIE, UNAM/Conaculta, 2003.
- González Neira, Ana, *Prensa del exilio republicano 1936-1977*, Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2010.
- González, Rita y Jesse Lerner. *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México*. (Santa Mónica, Smart Art Press, 1998).
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar”. *Materia* 5 (2005): 157-183.
- Gutiérrez Galindo, Blanca (ed.), *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*. México: IIE, UNAM, 2017.
- Hanffstengel, Renata von. *Encuentros gráficos 1938-1948. Artistas europeos en el Taller de la Gráfica Popular*. México: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1999.
- Hausmann, Raoul. *Correo dadá (Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro)*. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2011.
- Heartfield, John. *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976.
- Hernández Salazar, Érica Iliana. “La cooperación cultural de la RFA y la RDA con México de 1953 a 1989. Una tardía rivalidad de sistemas”. Tesis doctoral, Universidad de Rostock, 2015.
- Hernández Sánchez, Fernando. *Los años de plomo. La construcción del PCE bajo el primer franquismo* (Barcelona, Crítica, 2015), 30.

- “La política comunista española desde México durante la guerra mundial: exilio, aislamiento y ‘operaciones especiales’ ”. *La estación de Finlandia* (9 de enero 2014). <https://laestaciondefinlandia.wordpress.com/2014/01/09/la-politica-comunista-espanola-desde-mexico-durante-la-guerra-mundial-exilio-aislamiento-y-operaciones-especiales/>
- Herner, Irene. *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*. México: Conaculta, 2004.
- “Siqueiros: El artista sujeto por la experimentación”. En *Otras rutas hacia Siqueiros*. Edición de Olivier Debroise. México: INBA/Curare, 1996.
- Hesles Bernal, José Carlos. “ ‘¿Le gusta este jardín?’: el conflicto por el Casino de la Selva”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, n.º 71 (2008): 81-101.
- Hickley, Catherine. “Cold War-era mosaic sees light of day again in eastern Germany”. *The Art Newspaper*, n.º 318 (dic. 2019). https://www.theartnewspaper.com/news/renau-mosaic-sees-light-of-day-again?fbclid=IwAR1WreYxCMmJPafK_F4n_G_mBm-vnZp6MDO--FLD0uX6k6py3Pggc-iA0qA
- Híjar Serrano, Alberto, comp. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México: CENIDIAP, 2007.
- Hormigón, Juan Antonio, “Función del fotomontaje: Homenaje a John Heartfield”, en *Josep Renau fotomontador*, ed. de Manuel García, 171-178. Valencia: IVAM, 2006.
- “Josep Renau: del fotomontaje al arte comunal”, *Triunfo*, n.º 619 (1974): 41-44.
- “Un día con Renau”. *Triunfo* (12 de junio de 1974): 37.
- Hoyos Puente, Jorge de, *La utopía del regreso. Proyectos de Estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*. México: Colmex, 2013.
- Hurlburt, Laurence. “David Alfaro Siqueiros, ‘Portrait of the Bourgeoisie’ ”. *Art Forum* 15, n.º 6 (1977): 39-44.
- Jolly, Jennifer. “Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their Collaboration at the Mexican Electricians’ Syndicate”. *Oxford Art Journal* 31, n.º 1 (2008): 129-151.
- “Two Narratives in Siqueiros's Mural for the Mexican Electrician's Syndicate”. *Crónicas* 8-9 (2001-2002): 99-117.

- Kenny, Michael. "Twentieth-Century Spanish Expatriates in Mexico: An Urban Subculture". *Anthropological Quarterly* 35, n.º 2 (1962): 169-180.
- Klucis, Gustavs. "El fotomontaje como nuevo género de arte de agitación". En *El fotomontaje entreguerras (1918-1939)* [cat. expo.], 117. Madrid: Fundación Juan March, 2012.
- Krauze, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Tusquets, 1999.
- *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*. México: Tusquets, 1999.
- Lear, John. "Representing Workers, the Workers Represented: Artist, Unions and Print Production in the Mexican Revolution". *Third Text* 28, n.º 3 (2014): 235-255.
- Leclanche-Boulé, Claude. *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia, Campgràfic, 2003.
- Lefebvre, Michel, *Guerra gráfica. Fotógrafos artistas y escritores. España 1936-1939*. Madrid: Planeta, 2013.
- Lippard, Lucy. "Some propaganda for Propaganda". (1980). <http://archive.ivaonline.org/files/uploads/texts/Untuk%20Lecture%20FAAM%20english.pdf>
- "Movilización total del pueblo para aplastar la ofensiva reaccionaria". *Futuro* (1946), 23.
- Lombardo Toledano, Vicente, *Vicente Lombardo Toledano, Escritos Autobiográficos*. México: Centro de Estudios Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004.
- Louis, Annick. "Las revistas literarias como objeto de estudio". *Revistas culturales 2.0* (12 de marzo 2014). <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>
- Loyola Díaz, Rafael, coord. *Entre la guerra y la estabilidad política: el México de los 40*. México: Grijalbo/Conaculta, 1990.
- Mancisidor, José. "Aspectos positivos de la literatura de la Revolución mexicana". *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 2 (septiembre 1949): 50-51.
- Mar, Juan. "La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato de Electricistas". *LUX*, n.º 12 (1939): 57-58.
- Martí Boscà, José Vicente. *Estudios: Educación sexual, arte, ciencia, cultura general*. Faximil Edicions Digitals, 2007.

<http://historiasocialdelamedicina.es/pdf2/Estudios.%20Educacion%20sexual.%20arte.%20ciencia.pdf>

Martínez García, Ana. “De la Guerra Civil Española al exilio: discurso, propaganda y reflexión a través de la revista *Nuestra Bandera*”. *El Argonauta Español*, n.º 7 (2010): 12-14. <http://journals.openedition.org/argonauta/357>

Martínez Quijano, Ana, *Siqueiros. Muralismo, cine y revolución*. Buenos Aires: Larivière, 2010.

Mateos, Abdón, *De la guerra civil al exilio. Los republicanos españoles en México. Indalecio Prieto y Lázaro Cárdenas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2014.

Medina, Cuauhtemoc, *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México 1920-1960*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1991.

Mendelson, Jordana, *Revistas y guerra. 1936-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

Meyer, Hannes, ed. *TGP México. El Taller de la Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva*. México: La Estampa Mexicana, 1949.

Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana: Ediciones Unión, 1967.

Mejía González, Adolfo. *México y la Unión Soviética en la defensa de la paz*. México: Agencia de Prensa Nóvosti, 1986.

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

Morales, Alfonso. *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*. Madrid: Turner, 2005.

— “La patria portátil: 100 años de calendarios mexicanos”. En *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México*. Edición de Alfonso Morales. México: Museo Soumaya, 2001.

Morales, Alfonso, ed. *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México*. México: Museo Soumaya, 2001.

Morawski, Stefan. *Reflexiones sobre estética marxista*. México: Era, 1977.

- Monroy, Rebeca. “Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920-1940”. En *Imaginarios y fotografía en México: 1839-1970*. Coordinado por Emma Cecilia García Krinsky. México: Conaculta/INAH/Lunwerg, 2009)
- *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*. México: UNAM, 2013.
- Morín, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Mraz, John. *México en sus imágenes*. México: Artes de México, 2014.
- “Today, Tomorrow, and Always: The Golden Age of Illustrated Magazines in Mexico, 1937-1960”, en *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Edición de Gilbert Joseph *et al.* Durham: Duke University Press, 2001.
- Musacchio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*. México: FCE, 2007.
- Navarro Navarro, Francisco Javier, *El paraíso de la razón: la revista Estudios (1928-1937) y el mundo cultural anarquista*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1997.
- “Sexualidad, reproducción y cultura obrera revolucionaria en España: La revista *Orto* (1932-1934)”, *Arbor ciencia, pensamiento y cultura* (2014).
- Oles, James. “Fascismo. Guerra Civil Española”. En *Gritos desde el archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular*. Edición de Pilar García Germeros y James Oles. México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 2008.
- Oles, James, ed. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. México: RM, 2010.
- Olmedo, Iliana, “Juan Rejano, editor de revistas culturales en el exilio”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* n.º 1-6 (2014): 7-24.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Era, 1981.
- Ortiz, Áurea, y María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Ortiz Monasterio, Pablo, ed. *Josep Renau. Fotomontador*. México: FCE, 1985.
- Otero y Gama de Lombardo, Rosa María, ed. *Vicente Lombardo Toledano, Escritos Autobiográficos*. México: Centro de estudios políticos y sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004.
- Pacheco, Guadalupe, y Arturo Anguiano. *Cárdenas y la izquierda en México*. México: Juan Pablo Editor, 1975.

- Pagni, Andrea, ed. *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Paniagua, Javier. *Orto (1932-1934), revista de documentación social*. Valencia: Fundación Instituto de Historia Social y Centro Francisco Tomás y Valiente UNED, 2001.
- Payá, Emili. “El último mural de Renau, la última obra del exilio”. *Nuestra Bandera* 1, n.º 233 (2016): 70-76.
- Pérez Montfort, Ricardo. “El movimiento falangista durante el sexenio del general Cárdenas”. En *De la posrevolución mexicana al exilio republicano español*. Edición de Mari Carmen Serra Puche, José Mejía Flores y Carlos Sola Ayape: México, FCE, 2011.
- *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española y México*. México: FCE, 1992
- Pérez Rojas, Francisco Javier. *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- Pérez Segura Javier, y María Isabel García García, coords. *Arte y política en España 1898-1939*. Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.
- Perujo, Juana María. “Miguel Prieto: Identidad vivida”. En *Miguel Prieto 1907-1956: La armonía y la furia*. Edición de Juana María Perujo y Juan Manuel Bonet. Ciudad Real: SECC, 2007.
- Perujo, Juana María, y Juan Manuel Bonet, eds. *Miguel Prieto 1907-1956: La armonía y la furia*. Ciudad Real: SECC, 2007.
- Pineiro, Liliana et. al. *Territorios de diálogo. 1930-1945: España, México y Argentina. Entre los realismos y lo surreal*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006.
- Pla Brugat, Dolores, y Álvaro Vázquez Mantecón. *El exilio español en la Ciudad de México*. México: Turner, 2011. Plejánov, Gueorgi, *Arte y vida social*. Barcelona: Fontamara, 1974.
- Prada, Martín, *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- Prignitz-Poda, Helga. *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*. México: INBA, 1992.

- Quijano, Ana María. *Siqueiros. Muralismo, cine y revolución*. Buenos Aires: Larivière, 2010.
- Ramírez, Maricarmen, y Héctor Olea, ed. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2004.
- “Las masas son la matriz, teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros”. En *Retrato de una década 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*. Editado Olivier Debrouse. México: Munal, INBA, 1996.
- Ramírez Sánchez, Mauricio César. “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”. *Crónicas. El muralismo producto de la Revolución Mexicana en América* n.º 14 (2010): 61-72.
- “Los murales de José Renau en el Casino de la Selva: herencia española”. *Crónicas. El muralismo producto de la Revolución Mexicana en América*, Número Especial (2012): 516-529.
- “Los murales efímeros de la Guerra Civil española y su relación con México”. *Crónica. El muralismo producto de la revolución mexicana en América*, n.º 12 (2007): 97-108.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Renau, Alejandro. *Hasta donde la memoria alcance*. Memorias, manuscrito sin publicación. México: Archivo Carlos Renau. 1990.
- Renau, Alejandro, ed. *Nacimiento de la hispanidad*. México: s. e., 1995.
- Renau, Carlos, comp. *Josep Renau. Carteles del cine mexicano*. México: Conaculta/Filmoteca de la UNAM, 2014.
- Renau, Josep. “A raíz del ciclo de fotomontajes *The American Way of Life*”. *Cimal* n.º 5 (1979): 7-11.
- “Abstracción y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas. I”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, n.º 1 (jul. 1949): 35-42.
- “Abstracción y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas: La crisis ideológica en el arte de nuestros días. II”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, n.º 4-5 (1950): 25-36.
- *Arte contra las élites*. Madrid: Debate, 2002.
- *Arte en Peligro 1936-1939*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1980.

- “Cinema: América y Europa”. *Orto*, n.º 2 (1932): 31-35.
- “Cinema: El camino de la vida”. *Orto*, n.º 5 (1932): 32-33.
- “Contestación a Ramón Gaya”. *Hora de España*, n.º 2 (1937): 57-60.
- “El arte entre llamas”. *Las Españas. Revista literaria*, año II, n.º 7 (1947): 22-23.
- “El arte y la paz”. *España y la Paz*, n.º 31 (1953): 3 y 7.
- “El cine y el arte futuro”. *Nuestro cinema*, n.º 8 (1933): 28-31.
- “El color del desaliento”. *Las Españas. Revista literaria*, año II, n.º 6 (1947): 5.
- “El homenaje de los españoles”. *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n.º 388 (1956): 3.
- “El pintor y su obra”. *Las Españas. Revista literaria*, año I, n.º 2 (1946): 12 y 16.
- “El proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del edificio del SME”, *LUX*, (abril 1942): 32-37.
- “En los 75 años de Picasso”. *España Popular* (11 de noviembre de 1956): 5.
- “Entre la vida y la muerte”. *La Vanguardia*, n.º 1 (1938): s. p.
- *Fata Morgana USA*. Berlín: Eulesnspiegel Verlag, 1967.
- *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Nueva Cultura, 1937.
- “Fundamentación actual del arte”. *Orto*, n.º 1 (1932): 41-44.
- “José Clemente Orozco: *ein grosser Maler Mexikos*”. *Bildende Kunst*, n.º 8 (1966): 401-409.
- “La causa de España y los especuladores del derrotismo”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 2 (1949): 18-29.
- “La inconsecuencia de Indalecio Prieto”. *España Popular* (1954): 1-2.
- “*La nube y el reloj*. Un libro de Luis Cardoza y Aragón sobre la pintura mexicana contemporánea”. *España Peregrina*, n.º 8-9 (1940): 119-120.
- “Leonardo de Vinci, genio progresista de la humanidad”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, año V, n.º 8 (1953): 28-35.
- “Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, n.º 1 (septiembre de 1951): 22-27.
- “Los mitos se resquebrajan: Guadalajara”. *Hora de España*, n.º 4 (1937): 44-46.

- “Mi experiencia con Siqueiros”. *Revista de Bellas Artes*, n.º 25 (1976): 2-25.
 - “Notas al margen de *Nueva Cultura*”. En *Nueva Cultura*. Vaduz: Topos Verlag AG, 1977.
 - “Palabras del camarada Renau”. *España Popular* (17 de agosto de 1956): 3.
 - “Picasso”. *Picasso. Primera exposición de la Sociedad de Arte Moderno*, 24-34. México: Sociedad de Arte Moderno.
 - “Rango Universal de la pintura Mexicana”. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 1-2, n.º 14 (1965): 19-39.
 - “Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte”. *España Peregrina*, n.º 2 (1940): 70-74.
 - “Se ha apagado el volcán”. *El Popular* (8 de septiembre de 1949): 6.
 - “Sobre la Bienal franquista”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, n.º 6 (1952): 35-44.
 - “Sobre la pintura rusa. Conferencia de José Renau”. *España Popular* (2 de diciembre de 1955): 3.
 - “Testimonio de nuestros tiempos. La defensa del tesoro artístico español durante la guerra civil”. *Ars*, n.º 1 (1942): 35-42.
 - “Testimonio de nuestros tiempos. La defensa del tesoro artístico español durante la guerra civil. Segunda parte”. *Ars*, n.º 2 (1942): 49-58.
 - “Testimonio de nuestros tiempos. La defensa del tesoro artístico español durante la guerra civil. (Concluye)”. *Ars*, n.º 2 (1942): 41-48.
 - *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952-1966*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
 - “Zwischen Euklid und Prometheus: Gedanken zur Kunst von David Alfaro Siqueiros”. *Bildende Kunst*, n.º 6 (1965): 296-304.
- Renau, Juan. *Pasos y sombras. Autopsia*. Edición de Rosa Martínez Montón. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- *Técnica aerográfica (La brocha de aire)*. México: Editorial Centauro, 1946.
- Reyes Palma, Francisco. “La LEAR y su revista de Frente cultural”. En *Frente a Frente 1934-1938*. Edición facsimilar. México: CEMOS, 1934.
- “50 años de artes plásticas y política en México”. *Plural. Crítica/Arte/Literatura*, n.º 200 (mayo 1988): 34-44.

- Rodríguez, Antonio. *Diego Rivera. Pintura mural*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1989.
- *La pintura mural en la obra de Orozco*, México: SEP, 1982.
- Rodríguez, José Antonio, “Fotomontaje en México: razones sociopolíticas”. *Antropología*, n.º 71 (2003): 3-12.
- Rodríguez, José Antonio, ed. *Kati Horna*. México: RM, 2014.
- Romani, Juan (seudónimo de Josep Renau). “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Primera parte: Las Bienales desde fuera”. *Boletín de información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 1 (1956): 23-32.
- “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Segunda parte: Las Bienales desde dentro”. *Boletín de información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 2 (1956): 27-32.
- “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Segunda parte: Las Bienales desde dentro (continuación)”. *Boletín de información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 3-4 (1957): 51-60.
- Rosón, María. “Fotomurales del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política”. *Goya. Revista de arte*, n.º 319-320 (2007): 281-298.
- Ruipérez, María. “Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil”. *Tiempo de Historia*, n.º 49 (1978): 10-25.
- Salvo León, Lucía di, y Patricio Herrera González. “¿Una poética del exilio? La revista y el exilio republicano español en Latinoamérica”. *Latinoamérica*, n.º 62 (2016): 13-34.
- Sámano Roo, Rafael, y Rocío Guerrero. *Retrato de una década 1930-1940. David Alfaro Siqueiros*. México: MUNAL/INBA, 1996.
- San Francisco, Eiroa Matilde. “La producción periodística del exilio republicano (1939-1950)”. *Arbor* 189, n.º 759 (2013).
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1549/1572>

- Sánchez, César. “Retrato de la burguesía, un mural colectivo”. En *Josep Renau (1907-1982. Compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*. Edición de Jaime Brihuega. Madrid: SEACEX/SECC, 2009.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Sánchez Cuervo, Antolín, coord. *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España Peregrina*. Madrid: Tébar, 2008.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10 (1992): 9-16.
- Schmelz, Itala, ed. *Siqueiros paisajista*. México: RM, 2010.
- Schmilchuk, Graciela. *Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción*. México: Cenidiap, 2007.
- Selma, José Vicente, *Renau carteles de cine (México)*, XV Festival de cine de Alcalá de Henares, 12 al 19 de octubre, 1985. [Catálogo de exposición].
- Serra Puche, Mari Carmen, José Francisco Mejía Flores y Carlos Sola Ayape, eds. *De la posrevolución mexicana al exilio republicano español*. México: FCE, 2011.
- Serra Puche, Mari Carmen, José Francisco Mejía Flores y Carlos Sola Ayape, eds. *1945, entre la euforia y la esperanza: el México posrevolucionario y el exilio republicano español*. México: UNAM/FCE, 2014.
- Serrano de la Cruz Peinado, Angelina. *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*. Toledo: Museo de la Santa Cruz, 1999.
- Servín, Elisa. “Las elecciones presidenciales de 1952, un intento de cambio democrático”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 23, documento 285 (2002). <http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc23/285.html>
- Sobрино Vega, Ángel Luis, “Las revistas literarias de la II República”. Tesis doctoral, UNED, 2012.
- Suárez, Huberto. “El Centro Cultural MUROS abre sus puertas en Cuernavaca. Entrevista con la directora Susana Grilo”. *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual* (15 de junio 2004). https://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/343_suarez_muros.html

- “La destrucción del Casino de la Selva, ‘Un crimen de lesa humanidad’ ”. *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual* (16 de junio 2004). https://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/344_suarez_casino.html
- Suárez Ruiz, Marcos Manuel. *La construcción de los sueños, vida de Manuel Suárez y Suárez*. México: Fondo documental Manuel Suárez y Suárez, 2012.
- Sudhalter, Adrian, Wieland Herzfelde, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Jan Tschichold, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Aragon, Curt Glaser y César Domela-Nieuwenhuis. *El fotomontaje de entreguerras: (1918-1939)* [cat. expo.]. Madrid: Fundación Juan March, 2012.
- Sukrow, Oliver. “Cómo se pinta un mural. David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del muralismo mexicano”. En *El arte de la República Democrática Alemana, 1949-1989*. Edición de Blanca Gutiérrez Galindo, 81-102. México: IIE, UNAM, 2017.
- “Josep Renau's. *Futuro Trabajador del Comunismo* An Emblematic Work of the Era of the Scientific-Technical Revolution in the German Democratic Republic”. *Arara*, n.º 11 (2013): 1-23. https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara_issue_11/sukrow.pdf
- “El Muralismo de Josep Renau en la República Democrática Alemana de los años 60 y 70”. *Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, n.º 69 (2017), 117-125.
- Taufic, Camilo. *Periodismo y lucha de clases: la información como forma de poder político*. México: Nueva Imagen, 1977.
- Thiele, Eva María. “Nuevos murales de José Renau en Halle-Neustadt”. En *José Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Edición de Fernando Bellón Pérez. Valencia: Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia, 2008.
- Tibol, Raquel. “Entrevista con Josep Renau”. *Calli*, n.º 46 (1970): 9-12.
- *Siqueiros*. Dresden: Verlag der Kunst, 1966.
- Tibol, Raquel, ed. *Palabras de Siqueiros*. México: FCE, 1996.
- Tibol, Raquel, coord. *Los murales de Siqueiros*. México: Américo Arte Editores/INBA, 1998.
- Tranche, Rafael R., y Beatriz de las Heras. “Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia”. *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, n.º 13 (2016): 3-14.

- Tret'iakov, Sergei. "The Theater of Attractions". *October*, n.º 118 (2006): 19-26.
- Trotsky, León. *Los gangsters de Stalin*. México: Fontamara, 2017.
- Uribe, Paola. "Retrato de la burguesía o el impulso gráfico dinámico en la plástica monumental". *ICAA Documents Project Working Papers*, n.º 4 (2016): 17-28.
- "Josep Renau militancia política y fotomontaje en México". *Reflexiones Marginales*, n.º 41 (2017).
<https://reflexionesmarginales.com.mx/blog/2017/09/30/josep-renau-militancia-politica-y-fotomontaje-en-mexico/>
- "Rasgos de visualidad del exilio español antiimperialista en el periódico *España y la Paz*". *Reflexiones Marginales*, n.º 51 (2019).
<https://revista.reflexionesmarginales.com/rasgos-de-visualidad-del-exilio-espanol-antiimperialista-en-el-periodico-espana-y-la-paz/>
- Valender, James, y Gabriel Rojo Leyva. *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*. México: El Colegio de México, 1999.
- Vázquez de Prada, Mercedes. "La oposición al régimen franquista en Barcelona. Algunas muestras entre 1948 y 1951". *Hispania. Revista española de historia* 63, n.º 215 (2003): 1057-1078.
- Vázquez, Alicia, y Mariana Amore, *La construcción de los sueños: vida de Manuel Suárez y Suárez*. México: Fondo documental Manuel Suárez y Suárez, 2012.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. México: IMCINE, 1997.
- Velázquez Hernández, Aurelio. "El movimiento español 1959: entre la Revolución cubana y los servicios secretos mexicanos". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, n.º 61 (2015): 129-155.
- Vilchis Ezquivel, Luz del Carmen. *Historia del diseño gráfico en México, 1910-2010*. México: Conaculta/INBA, 2010.
- VV. AA. *Los cuerpos de la imagen*. México: Diecisiete, 2014.
- *Primer Congreso de Historia del Arte. Actas*. Valencia: Generalitat Valenciana: 1993.
- *El exilio español en México, 1939-1982*, México: FCE/Salvat, 1982.
- *Historia de la industria eléctrica en México*. México: UAM-Iztapalapa, 1994.

Wechsler, Diana B., ed. *Territorios de diálogo: entre los realismos y lo surreal. México, España, Argentina, 1930-1945*: Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2006.

Zúñiga, Ariel. *Emilio amero Modernista*. México, Museo Nacional de Arte, 2008.

Hemerografía

- Araquistain, Luis. "La Revolución de Octubre en España". *Futuro*, n.º 5 (1935): 389-404.
- Alvarado, José. "Cárdenas y la evolución política". *Futuro*, n.º 58 (1940): 9-10.
- Anónimo. "Biografía breve del pintor Diego Rivera". *Nueva Cultura*, año I, núm. 2 (1935): 13-15.
- "1945 una nueva revista". *Futuro* (diciembre 1945): 23.
- "Cinema. Posición actual de Granowski", *Nueva Cultura*, n.º 1 (enero 1935): 2-3.
- "Colaboran en este primer número". *Ars*, n.º 1 (1942): 2.
- "Conferencias". *Hora de España*, n.º 3 (1937): 61.
- "Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México". *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, año III, n.º 3 (1951): 80.
- "Después de un viaje por el mundo del socialismo y de la paz entrevista con nuestro camarada José Renau". *España Popular* (14 de mayo de 1954): 1-2.
- "Dos exposiciones, dos mundos". *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, año III, n.º 2 (1951): 46.
- "Editorial". *Las Españas*, año I, n.º 1 (1946): 7.
- "Editorial", *Nueva Cultura*, n.º 1 (enero 1935): 1-2.
- "El aniversario del triunfo electoral del Frente Popular Español". *LUX* (marzo 1937): 29 y 32.
- "El Congreso Español de la Paz impulsará y ampliará el movimiento español por la Paz". *España Popular* (26 de octubre de 1951): 1.
- "El tanque de la esperanza", *Futuro* (abril 1942): 1.
- "En toda América se manifiesta la protesta de los Españoles contra el Pacto Yanqui-Franquista". *España Popular* (30 de octubre de 1953): 2.
- "Exposición de carteles del gobierno de España. El atentado contra la Biblioteca Nacional". *Frente a Frente*, n.º 10 (1937): 12-13.
- "Gran sentimiento republicano y patriótico en la celebración del XXIV aniversario de la proclamación de la República de España". *España Popular* (22 de abril de 1955): 2.
- "Índice de la prensa española". n.º 1 (enero 1935): 1-2

- “José Renau alcanza un nuevo e importantísimo galardón”. *España Popular* (30 de octubre de 1942): 2.
- “La CTAL envía su adhesión al I Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz”. *El Popular* (7 de abril de 1949): 1.
- “La democracia en el régimen capitalista al desnudo”. *Futuro* (enero 1934): 27.
- “La venta de España a los yanquis y la defensa de la cultura”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, Segunda época, n.º 1 (septiembre 1951): 4.
- “La lucha electoral y la independencia de México”. *Futuro* (enero 1941): 4.
- “La ruta de la paz. Entrevista con José Renau”. *España y la Paz*, n.º 47 (28 de septiembre de 1954): 6.
- “La Unión Soviética, artífice de la lucha por la libertad de los pueblos”. *Nuestra Bandera*, año IV, n.º 10 (1943): 1.
- “La LEAR en España”, *Frente a Frente*. n.º 11 (1937): 5 y 20.
- “Llamamiento”. *Nuestra Bandera*, año III, n.º 5 (30 de septiembre de 1942): 5.
- “Los intelectuales españoles de México saludan a sus colegas de la URSS e Inglaterra”. *España Popular* (1941): 3.
- “Los frutos del fascismo”, *LUX* (febrero 1938) contraportada.
- “Manifiesto del Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 1 (1949): 16-18.
- “Mexicanos que regresan de España”. *Futuro*, n.º 37 (1939): 17.
- “Nadie robó el tesoro artístico”. *España Popular*, n.º 3-4 (FALTA EL AÑO): 7.
- “Nuestras razones de ser”. *España y la Paz*, año I, n.º 1 (1951): 1.
- “Nuestros saludos a México y a Cárdenas”. *España Popular*, n.º 1 (1940): 1.
- “Primeros premios del concurso de carteles de la Defensa Civil”, *El Universal* (14 de julio de 1943): 4.
- “Propósito”. *Romance. Revista popular hispanoamericana*, año I, n.º 1 (1940): 2.
- “Refugiados”. *Futuro* (febrero 1940): 30.
- “Resolución sobre la organización y la acción del Comité Mundial de Partidarios de la Paz”, *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 1 (julio 1949): 19.

- “Se inicia gran movilización contra Franco y La Falange”. *El Popular* (4 de abril 1949): 1 y 6.
- “Siqueiros Experimental Workshop: Técnica y creación al servicio de las masas”. *Nueva Cultura*, año III, n.º 1 (marzo 1937): 20-22.
- “Trayectoria”. *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, n.º 1 (1928): 1.
- “Una buhardilla y un manifiesto”, en *España Peregrina*, n.º 2 (1940): 78.
- “Una delegación mexicana entre nosotros”. *Nueva Cultura*, año III, n.º 4-5 (1937): 43.
- “Una fecha gloriosa para la humanidad”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, n.º 3 (enero 1950): 5.
- “Un dibujo de Pedro Checa, obra de José Renau”, *España Popular* (11 septiembre, 1942): 3.
- “9 años de España Popular”. *España Popular* (11 de marzo de 1949): 1.
- Cardoza y Aragón, Luis. “Exposición de artistas españoles en la Casa de Cultura de España”. *Romance. Revista popular hispanoamericana*, n.º 5 (1940): 7.
- “México en el Congreso de Valencia. Conversando con Carlos Pellicer, Octavio Paz y Fernando Gamboa”. *Repertorio Americano. Semanario de cultura hispánica*, año XIX, n.º 842 (1938): 148-151. <http://hdl.handle.net/11056/10835>.
- Carrillo, Santiago. “Sobre el ingreso de España a la O.N.U”. *España Popular*, (3 de febrero, 1956): 1.
- Castro, Honorato. “Una adhesión de calidad a favor de la paz la de D. Francisco de Goya y Lucientes”. *España y la Paz* (1º de julio de 1952): 3.
- Celis Vertiz, Francisco, “La expresión periodística del Sindicato Mexicano de Electricista”, *LUX* (diciembre 1939): 53.
- Cisneros, Hidalgo. “España y la Guerra”. *Futuro* (agosto 1942): 32-34.
- Contreras, Carlos J. “La defensa de Madrid”. *Futuro* (noviembre 1942): 16-19.
- Cosío Villegas, Daniel. “La crisis de México”. *Cuadernos de América XXXII*, n.º 2 (marzo-abril 1947): 29-51.
- Espinosa Casanova, Luis. “Nuestro edificio sindical”. *LUX*, n.º 2 (febrero 1939): 6.
- Ramón Colin, “Editorial”, *LUX* (diciembre 1939): 6.
- Dorante, Rodolfo. “Por qué ha luchado *Futuro*”. *Futuro* (diciembre 1943): 64-67.

- Fernández, Justino. “Catálogo de exposiciones, 1940”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* II, n.º 7 (1941): 87-140.
- Gaya, Ramón, y Juan Gil-Albert. “Cartas bajo un mismo techo”. *Hora de España*, n.º 6 (1937): 23-32.
- González, Humberto. “1928-2008: 80 aniversario de LUX”. *LUX* (2008): 102.
- Jacob, Douglas. “Es urgentísimo traer a América a los españoles refugiados en Francia”. *España Popular*, n.º 2 (25 de febrero, 1940): 3.
- Lombardo Toledano, Vicente. “La agresión nazi a la URSS. Mensaje a los trabajadores de América”. *Futuro* (julio 1941): 1.
- “La situación actual”, *Futuro*, n.º 52 (1940): 39.
- “Movilización total del pueblo para aplastar la ofensiva reaccionaria”. *Futuro* (enero 1946): 23.
- Mancisidor, José. “Aspectos positivos de la literatura de la Revolución mexicana”. *Nuestro Tiempo. Revista española de cultura*, año I, n.º 2 (septiembre 1949): 50-51.
- Mar, Juan. “La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato de Electricistas”. *LUX*, n.º 12 (diciembre 1939): 57-58.
- Mije, Antonio. “Un año de solidaridad con el pueblo español y a favor de los refugiados republicanos españoles”. *Nuestra Bandera*, año II, n.º 1-2 (enero-febrero 1941): 23-24.
- “La social democracia española y la realidad política actual de España”. *Nuestra Bandera*, n.º 4-5 (octubre 1940): 70.
- Palencia, Ceferino. “Los murales de Josep Renau en Cuernavaca”. *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n.º 23 (10 de julio de 1949): 4.
- Paulín Ortiz, Manuel. “La huelga del Sindicato Mexicano de Electricistas”. *LUX* (septiembre 1936): 5.
- R. Mar, Juan, “La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato de Electricistas,” *LUX*, (diciembre 1939): 57-58.
- Revueltas, José. “Pintura que funciona”. *LUX*, (noviembre 1939): 35.
- “China un pueblo ejemplar”, *Futuro* (octubre 1942): 19.
- Rosales de la Vega, José. “Rojo y Negro”. *LUX* (diciembre 1939): 55.

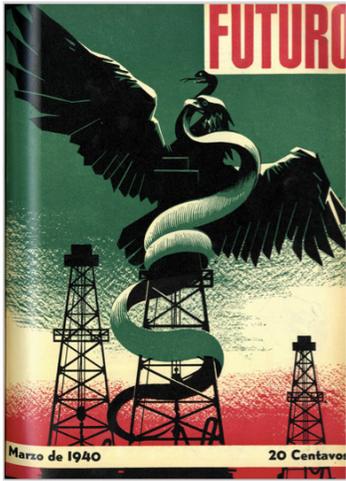
- Romero, Luis. "Arte y vida. Luis Romero entrevista a José Renau". *España Popular*, n.º 784 (14 de octubre, 1955): 3.
- Ruipérez, María. "Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil". *Tiempo de Historia*, n.º 49 (1978): 10-25.
- Suárez, Luis. "La huella mexicana en el español José Renau". *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n.º 467 (23 de febrero de 1958): 7.
- Villaurrutia, Xavier. "José Clemente Orozco y el horror". *España Peregrina*, n.º 1 (febrero 1940): 1 y 7.

Archivos

- Archivo Carlos Renau. (ACR)
- Sala de Arte Público Siqueiros. (SAPS)
- Universidad Obrera de México. (UOM)
- Ateneo Español de la Ciudad de México. (AECD)
- Hemeroteca Nacional de México (HMN)
- Biblioteca Justino Fernández. (IIE, UNAM)
- Biblioteca Daniel Cosío Villegas (COLMEX)
- Galería López Quiroga (GLQ)
- Fundación Josep Renau. (IVAM)
- Biblioteca Nacional de España (BNE)
- Archivo Marta Hofmann (AMH)

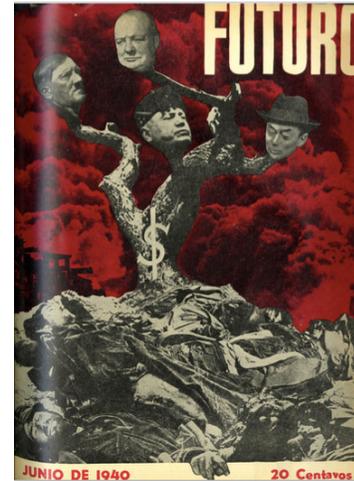
Anexo 1

Portadas de Josep Renau para las revistas obreras mexicanas:
Lux y Futuro



1

Futuro, marzo 1940, offset, 31 x 23 cm. CEFPSVLT.



2

Futuro, junio 1940, offset, 31 x 23 cm. UOM.



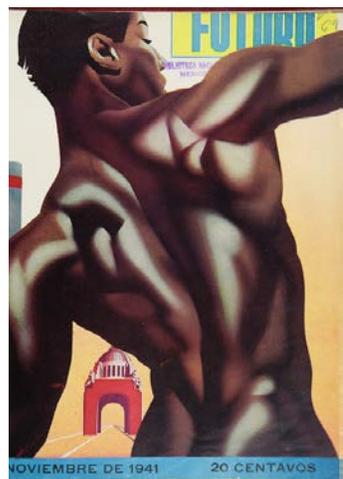
3

Futuro, marzo 1941, Offset, 31 x 23 cm. ACR.



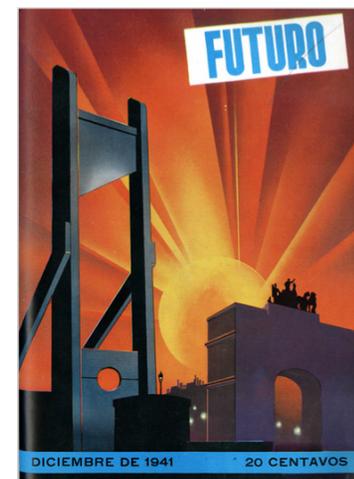
4

Futuro, octubre 1941, offset, 31 x 23 cm. CEFPSVLT.



5

Futuro, noviembre 1941, offset, 31 x 23cm. HNM.



6

Futuro, diciembre 1941, offset, 31 x 23cm. CEFPSVLT.



7

Futuro, enero 1942, offset, 31 x 23cm. UOM.



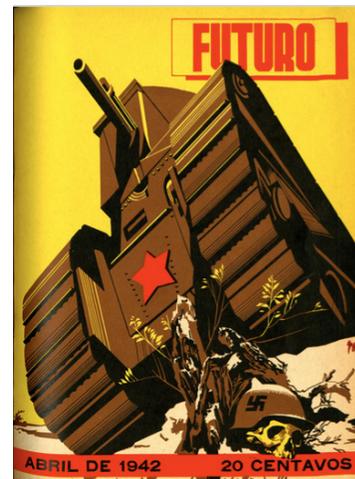
8

Futuro, febrero 1942, offset, 31 x 23cm. ACR.



9

Futuro, marzo 1942, offset, 31 x 23cm. CEFPSVLT.



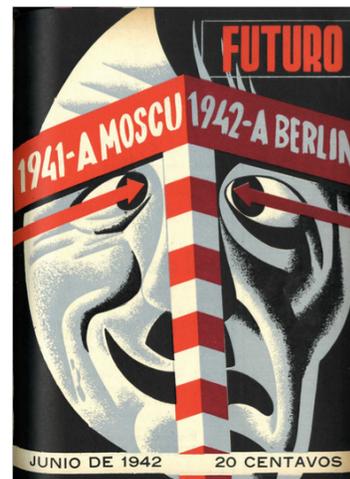
10

Futuro, abril 1942, offset, 31 x 23cm. CEFPSVLT.



11

Futuro, mayo 1942, offset, 31 x 23cm. UOM.



12

Futuro, junio 1942, offset, 31 x 23cm. CEFPSVLT.



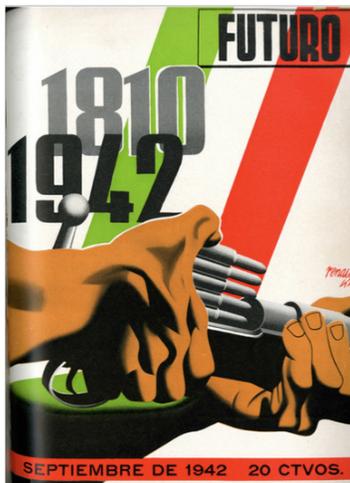
13

Futuro, julio 1942, offset, 31 x 23cm. UOM.



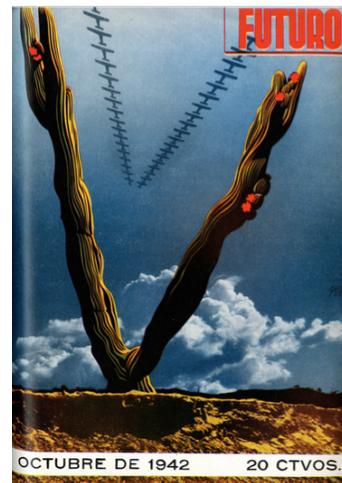
14

Futuro, agosto 1942, offset, 31 x 23cm. UOM.



15

Futuro, septiembre 1942, offset, 31 x 23cm. CEFPSVLT.



16

Futuro, octubre 1942, offset, 31 x 23cm. HNM.



17

Futuro, noviembre 1942, offset, 31 x 23cm. UOM.



18

Futuro, diciembre 1942, offset, 31 x 23cm. GLQ.



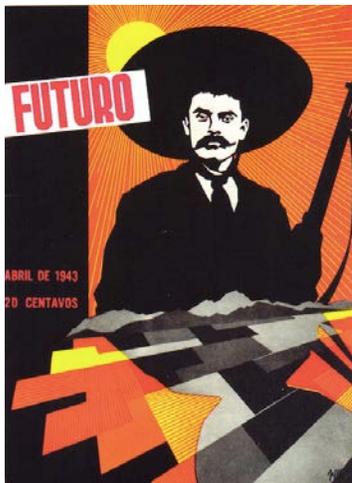
19

Futuro, enero 1943, offset, 31 x 22.6 cm. GLQ.



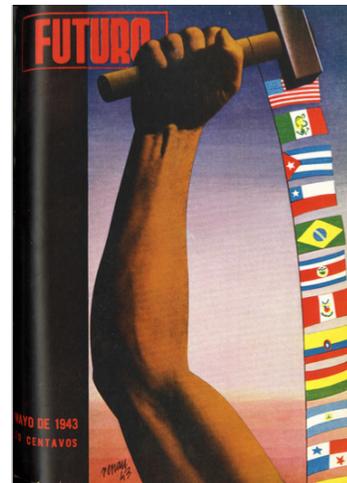
20

Futuro, febrero 1943, offset, 31 x 22.6 cm. UOM.



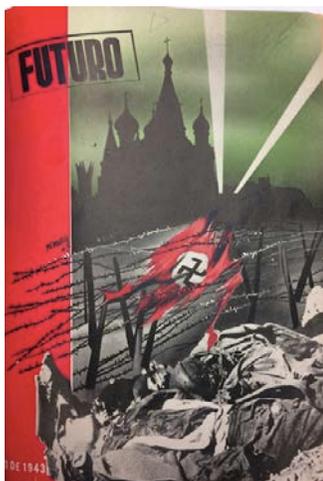
21

Futuro, abril 1943, offset, 31 x 22.6 cm. CEFPSVLT.



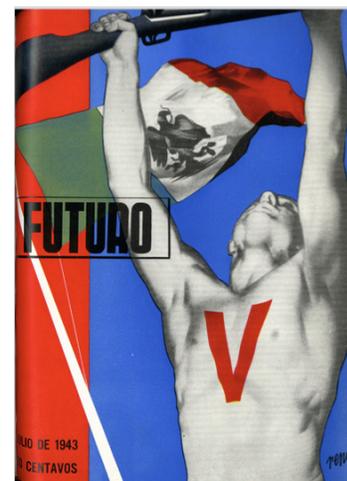
22

Futuro, mayo 1943, offset, 31 x 22.6 cm. CEFPSVLT.



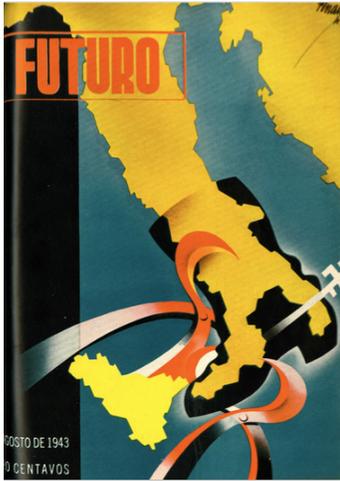
23

Futuro, mayo 1943, offset, 31 x 22.6 cm. HNM.



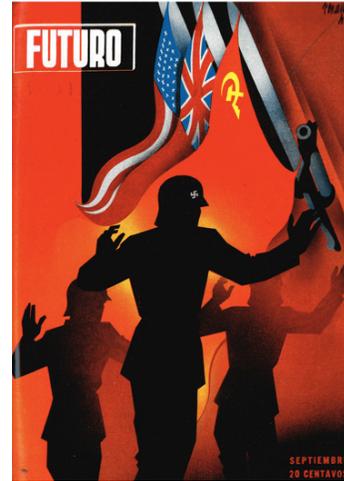
24

Futuro, julio 1943, offset, 31 x 22.6 cm. HNM.



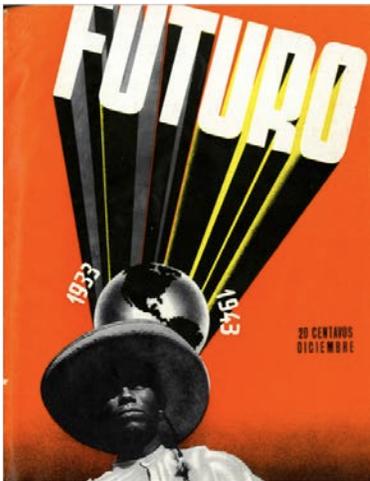
25

Futuro, agosto 1943, offset, 31 x 22.6 cm. CEFPSVLT.



26

Futuro, septiembre 1943, offset, 31 x 22.4 cm. CEFPSVLT.



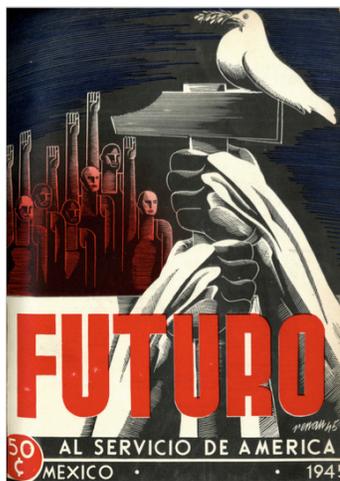
27

Futuro, diciembre 1943, offset, 31 x 22.4 cm. UOM.



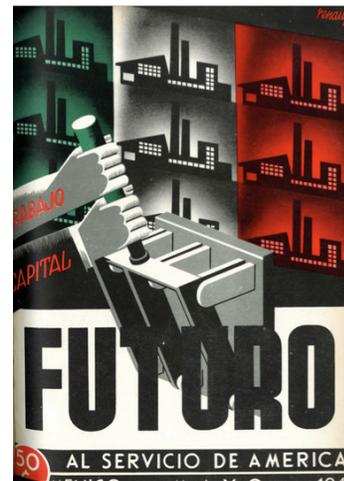
28

Futuro, abril 1944, offset, 31 x 22.3 cm. GLP.



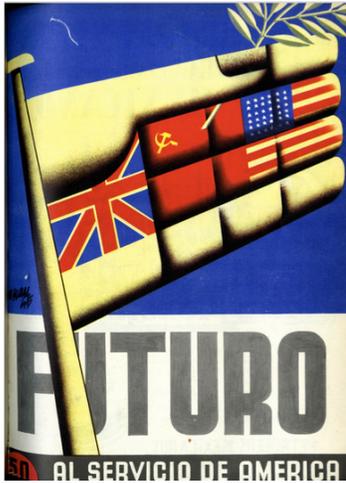
29

Futuro, abril 1945, offset, 31 x 22.4 cm. UOM.



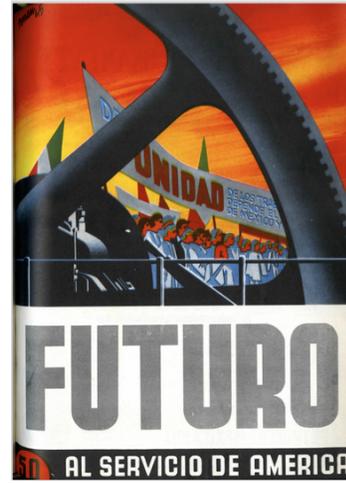
30

Futuro, mayo 1945, offset, 31 x 22.5 cm. CEFPSVLT.



31

Futuro, junio-julio 1945, offset, 31 x 22.5 cm. CEPPSVLT.



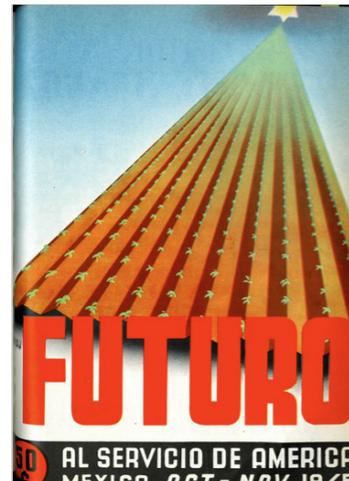
32

Futuro, agosto 1945, offset, 31 x 22.5 cm. CEPPSVLT.



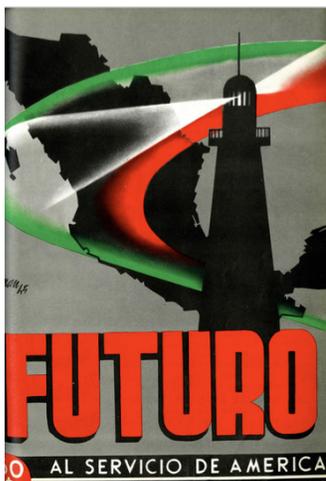
33

Futuro, septiembre 1945, offset, 31 x 22.5 cm. UOM.



34

Futuro, octubre-noviembre 1945, offset, 31 x 22.5 cm. UOM.



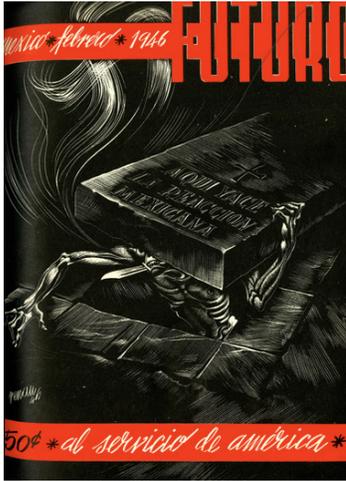
35

Futuro, diciembre 1945, offset, 31 x 22.5 cm. UOM.



36

Futuro, enero 1946, offset, 31 x 22.5 cm. UOM.



37

Futuro, febrero 1946, offset, 31 x 22.5 cm. UOM.

Revista LUX



38

LUX, marzo 1940, offset, 29.1 x 19 cm. GLQ.



39

LUX, enero 1941, offset, 29.1 x 19 cm. GLQ.



40

LUX, febrero 1941, offset, 29.1 x 19 cm. GLQ.



41

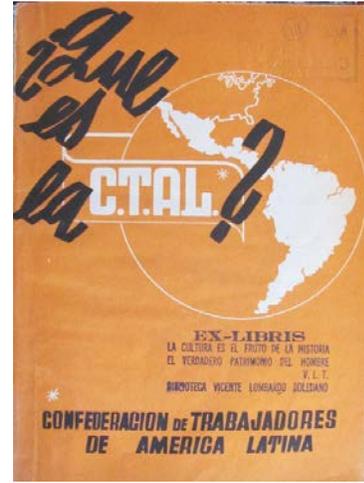
LUX, marzo 1941, offset, 29.1 x 19 cm. GLQ.

Anexo 2
Portadas Universidad Obrera de México



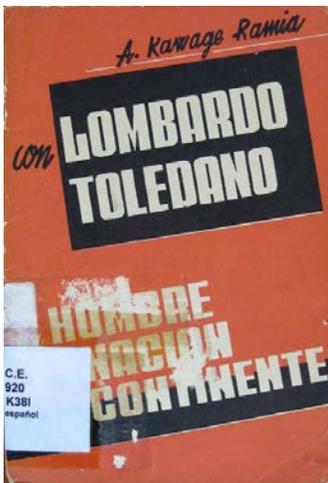
1

Vicente Lombardo Toledano, *Nuestra lucha por la libertad*, s.f.



2

Vicente Lombardo Toledano, *¿Qué es la CTAL? Confederación de Trabajadores de América Latina*, s.f.



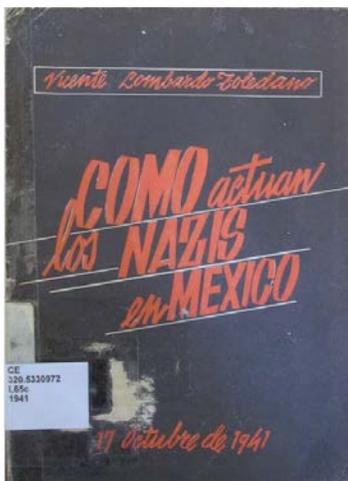
3

Vicente Lombardo Toledano, A. Kawage Ramia, *Hombre, Nación, Continente*, s.f.



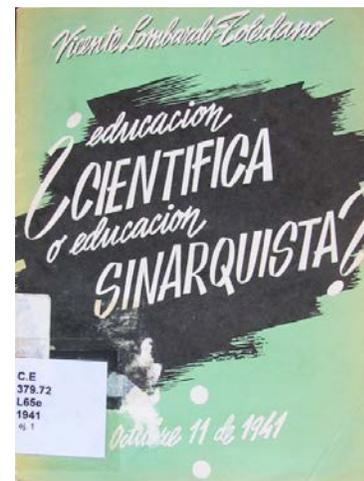
4

Vicente Aguirre, *Los campesinos de México contra el sinarquismo*, s.f.



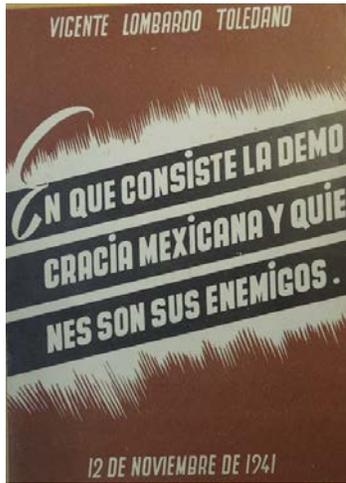
5

Vicente Lombardo Toledano, *Cómo actúan los nazis en México*, 17 de octubre de 1941.



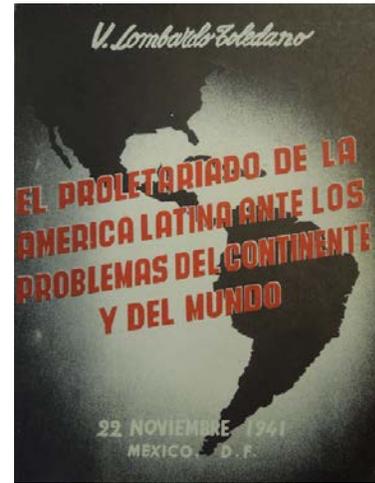
6

Vicente Lombardo Toledano, *¿Educación científica o educación sinarquista?*, 11 de octubre de 1941.



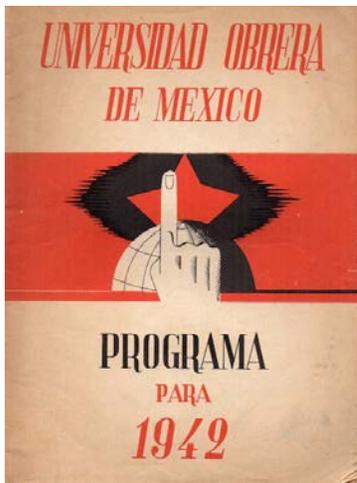
7

Vicente Lombardo Toledano, *En que consiste la democracia mexicana y quienes son sus enemigos*, 12 de noviembre de 1941.



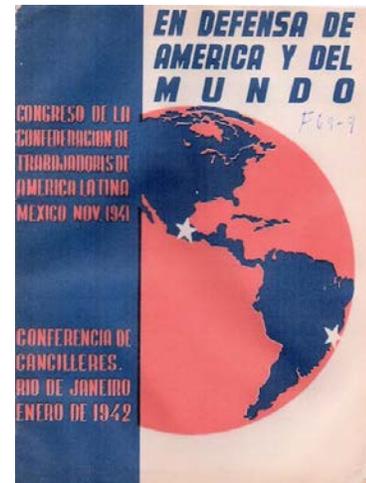
8

Vicente Lombardo Toledano, *El proletariado de la América Latina los problemas del continente y del mundo*, 22 de noviembre de 1941.



9

Universidad obrera de México, programa para 1942.



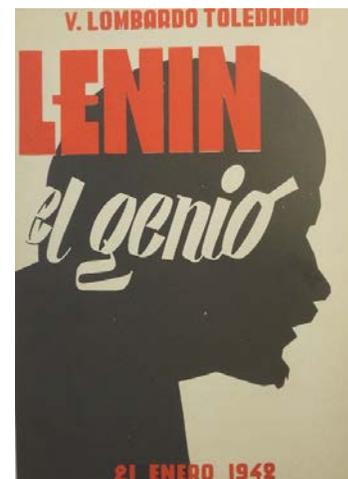
10

Vicente Lombardo Toledano, *En defensa del América y del mundo. Congreso de la Confederación de trabajadores de América Latina, México Nov 1941, enero 1942.*



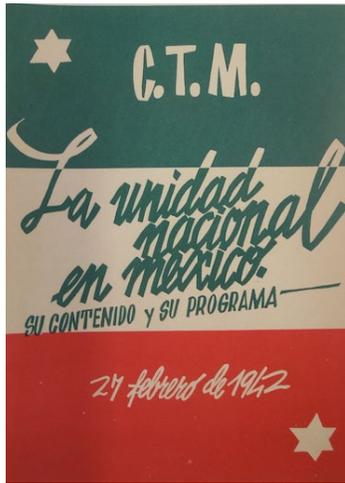
11

Vicente Lombardo Toledano, *CTM Cómo defender económicamente a México y al continente americano*, 19 de enero 1942.



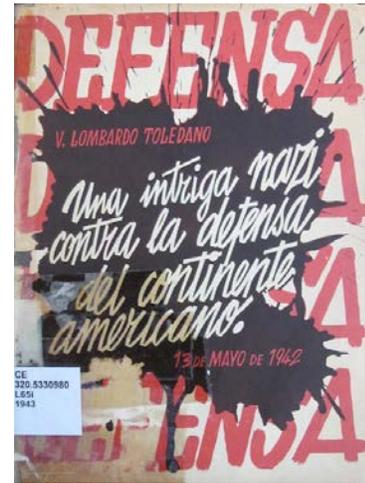
12

Vicente Lombardo Toledano, *Lenin el genio*, 19 de enero 1942.



13

Vicente Lombardo Toledano, *CTM La unidad nacional, su contenido y su programa*, 27 de febrero de 1942.



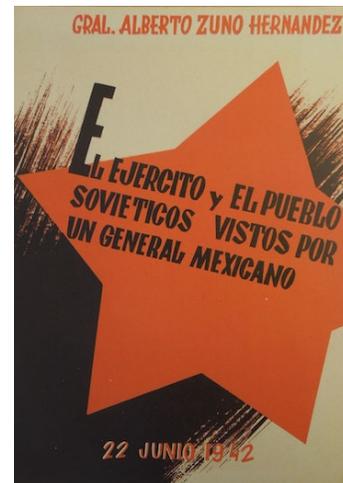
14

Vicente Lombardo Toledano, *Una intriga nazi contra la defensa del continente Americano*, 13 de mayo de 1942.



15

Vicente Lombardo Toledano, *La guerra y los deberes de la juventud*, 17 de junio de 1942.



16

Gral. Alberto Zuno Hernández, *El ejército y el pueblo soviético visto por un general mexicano*, 22 de junio de 1942.



17

Vicente Lombardo Toledano, *4 soluciones falsas y 1 solución justa para la post-guerra*, 22 de junio de 1942.



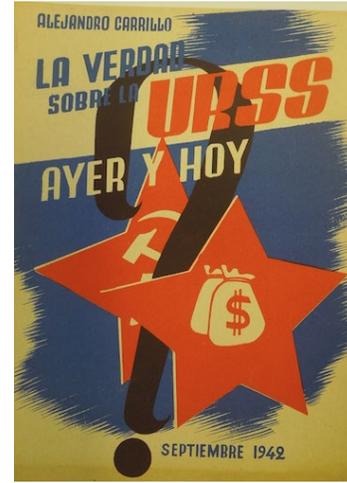
18

Vicente Lombardo Toledano, *Alianza histórica de los pueblos de México y de los de Estados Unidos*, 4 de julio de 1942.



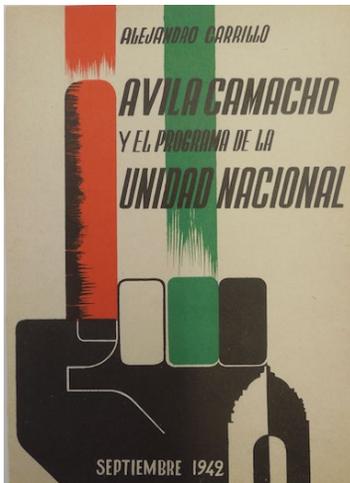
19

Vicente Lombardo Toledano, *CNTAL- CNOM. Los principales problemas de la agricultura y de la economía del continente Americano*, 6 de julio de 1942.



20

Alejandro Carrillo, *La verdad sobre la URSS ayer y hoy*, septiembre 1942.



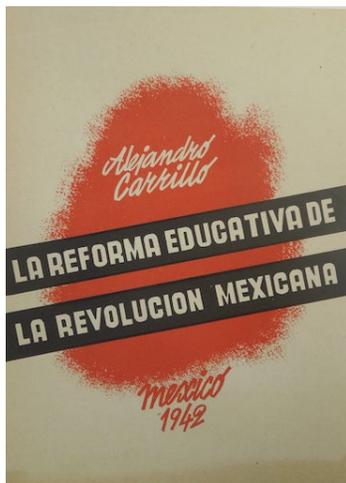
21

Alejandro Carrillo, *Ávila Camacho y el programa de la unidad nacional*, septiembre 1942.



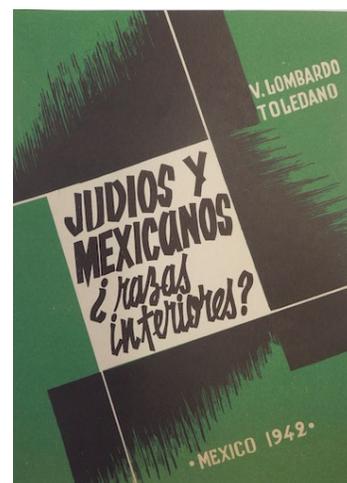
22

Alejandro Carrillo, *Hombres y principios en la CTM*, 23 de octubre de 1942.



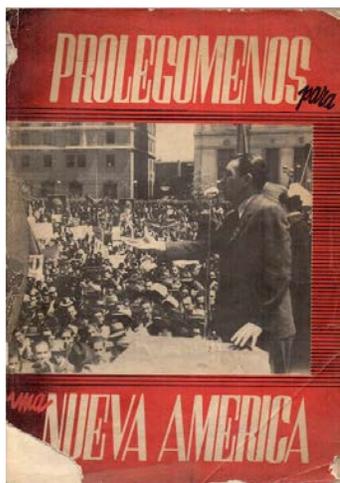
23

Alejandro Carrillo, *La reforma educativa de la Revolución Mexicana*, México 1942.



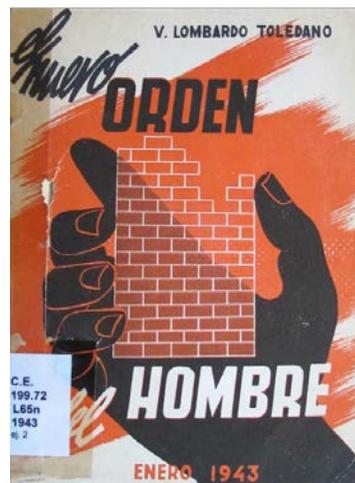
24

Vicente Lombardo Toledano, *Judíos y mexicanos ¿Razas inferiores?*, México 1942.



25

Vicente Lombardo Toledano, *Prolegómenos para una nueva América*, 1943.



26

Vicente Lombardo Toledano, *El nuevo orden del hombre*, enero 1943.



27

Vicente Lombardo Toledano, *Definición de la nación mexicana*, enero 1943.



28

Vicente Lombardo Toledano, *Qué queremos para la post-guerra*, marzo 1943.



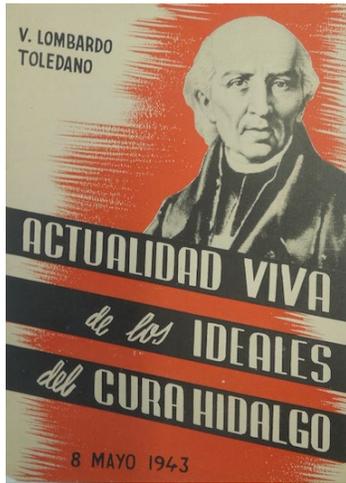
29

Vicente Lombardo Toledano, *Presente y porvenir, lo que los trabajadores y el pueblo de México deben saber*, marzo 1943.



30

Vicente Lombardo Toledano, *La unidad obrera de México y la educación política del proletariado*, 26 de abril de 1943.



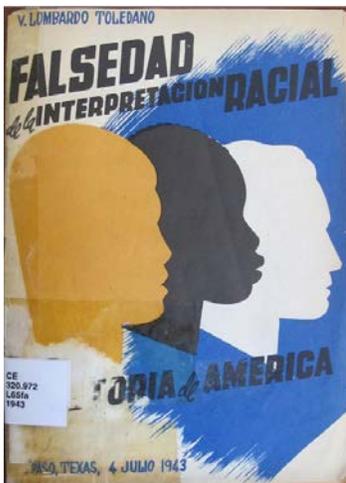
31

Vicente Lombardo Toledano, *Actualidad viva de los ideales del cura Hidalgo*, 8 de mayo de 1943.



32

Vicente Lombardo Toledano, *La segunda vuelta de Martín Fierro*, 25 de mayo de 1943.



33

Vicente Lombardo Toledano, *La falsedad de la interpretación racial*, Paso Texas, 4 de julio de 1943.



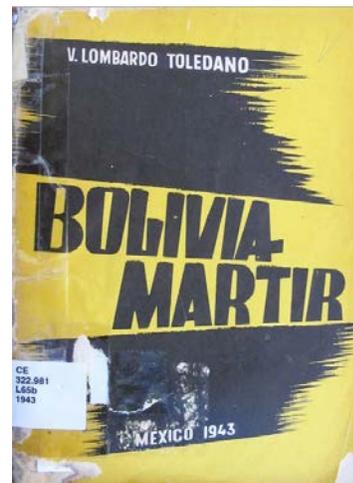
34

Vicente Lombardo Toledano, *Cristianos y socialistas unidos contra la agresión*, El Paso Texas, 6 de julio de 1943.



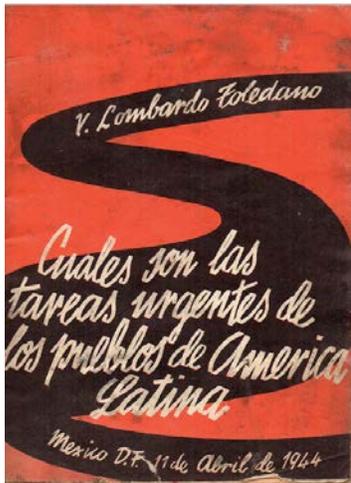
35

Vicente Lombardo Toledano, *El Estado y la iglesia. La revolución y la religión. Progreso y retroceso*, 21 de noviembre de 1943.



36

Vicente Lombardo Toledano, *Bolivia Martir*, 1943.



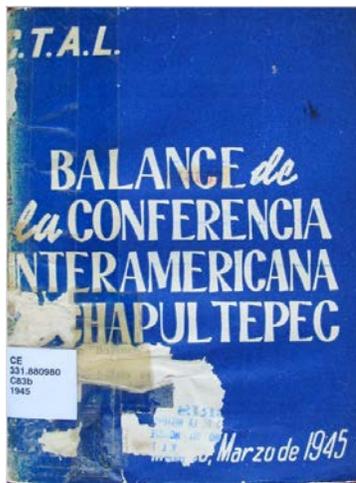
37

Vicente Lombardo Toledano, *Cuáles son las tareas urgentes de los pueblos de América Latina*, 11 de abril 1944.



38

Vicente Lombardo Toledano, *Genealogía política del sinarquismo y la acción nacional*, 1944.



39

Vicente Lombardo Toledano, *CTAL Balance de la conferencia interamericana de Chapultepec*, marzo 1945.



40

Alejandro Carrillo, *La revolución industrial de México*, mayo 1945.



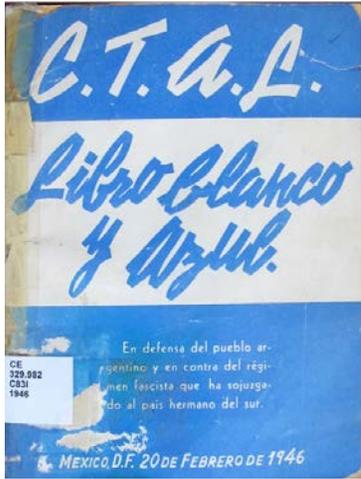
41

Vicente Lombardo Toledano, *La Conferencia de San Francisco y los Intereses de México y de América Latina*, mayo-junio 1945.



42

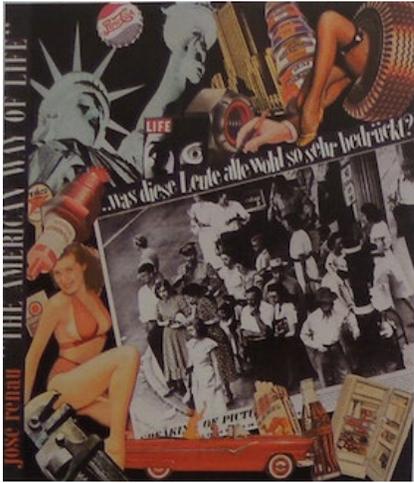
Vicente Lombardo Toledano, *Congreso extraordinario de la C.T.A.L.*, París, 1945.



43

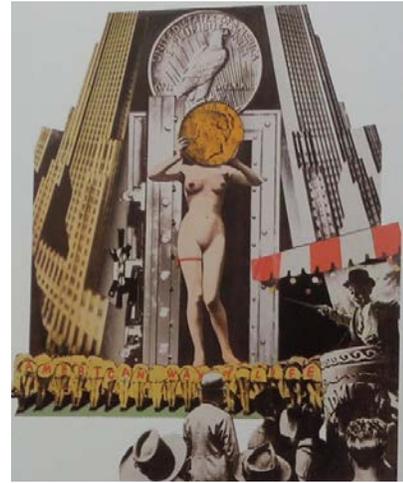
Vicente Lombardo Toledano, *CTAL Libro blanco y azul. En defensa del pueblo argentino y en contra del régimen fascista que ha sojuzgado al país hermano del sur*, 20 de febrero 1946.

Anexo 3
The American Way of Life



Nº.1

¿Por qué está esta gente tan preocupada?, 1965. FJR/IVAM.



Nº.2

El gran desfile, 1957. FJR/IVAM.



Nº.3

Lo viejo y lo nuevo, 1960. FJR/IVAM.



Nº.4

La chica total, 1957. FJR/IVAM.



Nº.5

¡Ah...,sí...,me gusta ser un objeto sexual...!, 1957. FJR/IVAM.



Nº.6

Instituto de ciencias sexuales, 1952. FJR/IVAM.



Nº.7
La mejor edición, 1950. FJR/IVAM.



Nº.8
Mr. Clip, 1953. FJR/IVAM.



Nº. 9
El gran empresario, 1956. FJR/IVAM.



Nº.10
Complemento nº.11, 1957. FJR/IVAM.



Nº. 11
El fascinador rey del petróleo, 1957. FJR/IVAM.



Nº.12
Complemento fotomontaje No.13, 1957. FJR/IVAM.



Nº.13
Recién casados, 1957. FJR/IVAM.



Nº.14
Complemento fotomontaje nº. 15, 1957. FJR/IVAM.



Nº.15
El verdadero rey del petróleo, 1957.



Nº.16
Complemento fotomontaje No. 17, 1956.



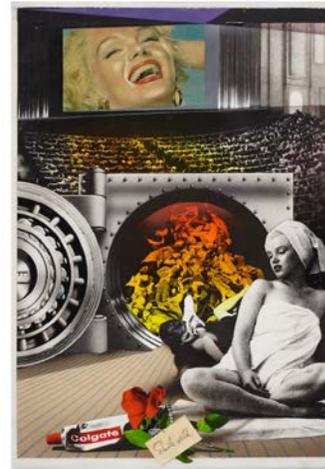
Nº.17
Miss América y los pájaros, 1956.



Nº.18
Miss bistec de Chicago, s.f.



Nº. 19
La alienación del neón, 1963.



Nº.20
Moloch Hollywood, 1960.



Nº.21
Complemento fotomontaje No.22, 1956. FJR/IVAM.



Nº.22
Sonrisas en efectivo, 1965. FJR/IVAM.



Nº. 23
¡Fuera de circulación...!, 1956. FJR/IVAM.

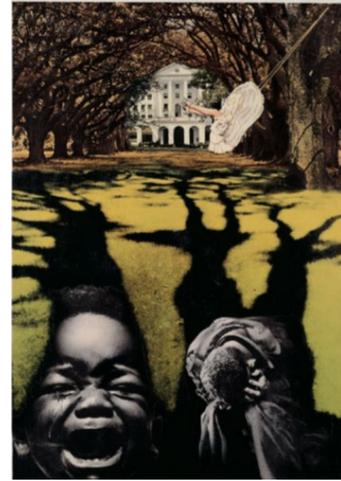


Nº.24
Todos los hombres son creados iguales, 1956. FJR/IVAM.



Nº.25

Poema blanco, s.f. FJR/IVAM.



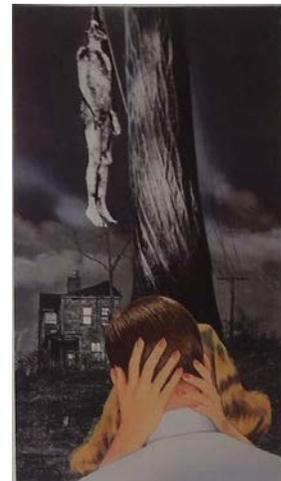
Nº.26

Sombras en la plantación, 1955. FJR/IVAM.



Nº.27

Suspense sudista, s.f. FJR/IVAM.



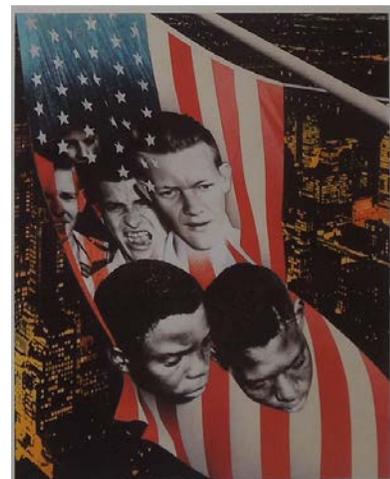
Nº.28

Final feliz, 1965. FJR/IVAM.



Nº.29

Orgasmo racial, 1951. FJR/IVAM.



Nº.30

¡Triste herencia...!, 1961. FJR/IVAM.



Nº.31

¡Fiesta sorpresa en el Metropolitan Museum!, 1955. FJR/IVAM.



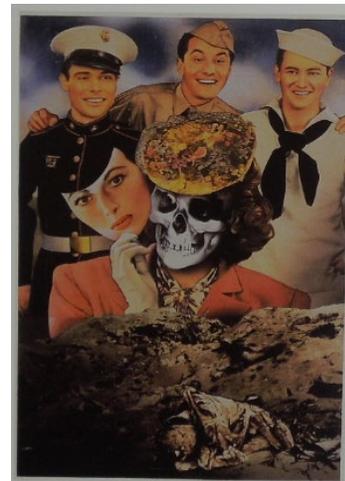
Nº.32

Hijos de la oscuridad, s.f. FJR/IVAM.



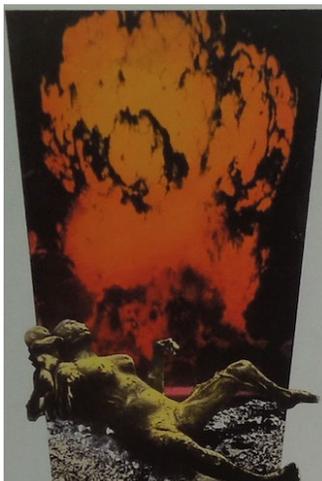
Nº.33

¡Ah, qué bella es la guerra!, 1957. FJR/IVAM.



Nº.34

¡Ah, qué bella es la guerra! II, 1957. FJR/IVAM.



Nº.35

Maternidad en Hiroshima, 1964. FJR/IVAM.



Nº.36

6 de agosto presidente Truman: La era atómica será una era americana, 1949. FJR/IVAM.



Nº.37

El más grande del mundo, 1964. FJR/IVAM.



Nº.38

Lo que el viento se llevó, 1954. FJR/IVAM.



Nº.39

Día de la victoria, 1953. FJR/IVAM.



Nº.40

General G. C. Marshall, autor del plan Marshall y secretario de defenza de Estados Unidos, 1953. FJR/IVAM.



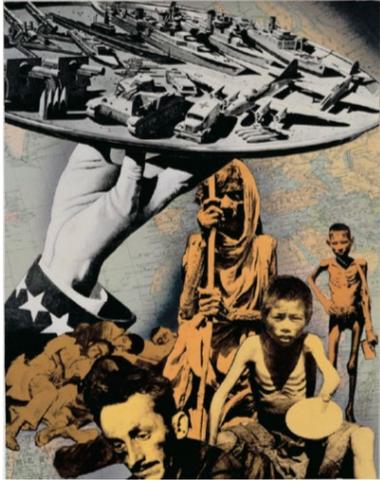
Nº.41

El General Hit, 1950. FJR/IVAM.



Nº.42

Placeres de Francia, 1952. FJR/IVAM.



N°.43

Un donativo para los pueblos hambrientos, 1956. FJR/IVAM.



N°.44

Esten orgullosos de ser americanos, 1963. FJR/IVAM.



N°.45

La prensa hidráulica, 1956. FJR/IVAM.



N°.46

La constelación siniestra, 1952. FJR/IVAM.



N°.47

Pax Americana, 1962. FJR/IVAM.



N°.48

El presidente habla sobre la paz, 1963. FJR/IVAM.



Nº.49

¡Descansen en paz ...!, 1956. FJR/IVAM.



Nº.50

Réquiem para una paloma, 1952. FJR/IVAM.



Nº.51

...¡Cómo han cambiado los tiempos!, 1952. FJR/IVAM.



Nº.52

Seguridad nacional, 1956. FJR/IVAM.



Nº.53

La corbata, 1949. FJR/IVAM.



Nº.54

Coca.cola versus Pepsi-cola, 1949. FJR/IVAM.



Nº.55
Equilibrio, 1959. FJR/IVAM.



Nº.56
¿Quién tiene miedo?, 1955. FJR/IVAM.



Nº.57
El sabio y la bestia, 1957. FJR/IVAM.



Nº.58
Rezad por la paz, 1966. FJR/IVAM.



Nº.59
Poema tropical, 1960. FJR/IVAM.



Nº.60
La rumba caliente, 1956. FJR/IVAM.



Nº.61

¡Fuera las manos de cuba!, 1962. FJR/IVAM.



Nº62

Nueva York, 1952. FJR/IVAM.



Nº.63

Capitalismo popular, 1957. FJR/IVAM.



Nº.64

Wall Street, 1956. FJR/IVAM.



Nº 65

La cultura de la alta sociedad, 1956. FJR/IVAM.

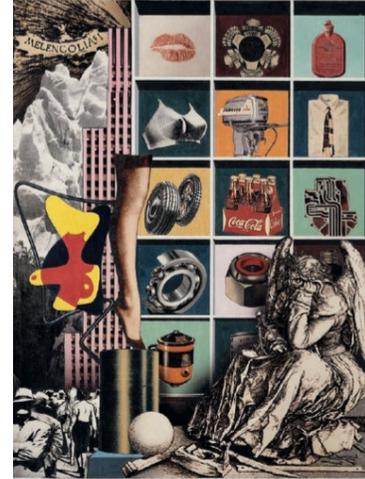


Nº.66

Cultura popular, 1956.



Nº.67
Celebridades americanas, s.f. FJR/IVAM.



Nº.68
Melancolía, 1955. FJR/IVAM.



Nº.69
Apagón general, 1962. FJR/IVAM.

Nota: Marca azul fotomontajes realizados en México.