



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**REVOLUCIONES ENTRE LOS GRUPOS DE ARTISTAS: EL SINDICATO DE
OBREROS TÉCNICOS, PINTORES Y ESCULTORES, EL GRUPO DE PINTORES
¡30-30! Y LA LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS (1922-
1938)**

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

PRESENTA:
SUREYA ALEJANDRA HERNÁNDEZ DEL VILLAR

TUTORA PRINCIPAL
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES
DR. GUILLERMO ZERMEÑO PADILLA
EL COLEGIO DE MÉXICO
DR. MARIO ALBERTO RUFER
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA (UNIDAD XOCHIMILCO)
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
DRA. ITZEL ALEJANDRA RODRÍGUEZ MORTELLARO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2021.



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

PREÁMBULO	3
I. INCORPORACIONES	7
Los grupos	9
Los espacios de enunciación	17
El manifiesto	18
Los impresos	24
Hablar de revolución	28
II. EL SINDICATO DE OBREROS TÉCNICOS, PINTORES Y ESCULTORES	34
Obreros del arte	36
Un sindicato de pintores y escultores	46
Ante el muro	58
La pintura actual.....	72
Declaraciones políticas y estéticas	82
En defensa de la pintura revolucionaria	102
El Machete	117
El machete sirve para cortar la caña... y humillar la soberbia de los ricos impíos	128
Burgueses, fascistas y sinvergüenzas	145
III. EL GRUPO DE PINTORES ¡30-30!	162
Los “libres”	167
Otra vez el muro como campo de batalla	173
Ante todo declaramos qué... ..	176
Los más efectivos soldados de la revolución	190
Una revista de pintores, no de literatos	196
Revolución dentro de la Academia	213
Fuego cruzado	232
Organización, alianzas y depuraciones	241
La última batalla por la Academia	254
La exhibición del arte moderno	264

IV. LA LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS	272
Los principios de la LEAR	277
Grupos y coaliciones	291
Con Cárdenas, con el PCM y en contra del fascismo	300
La LEAR y el antifascismo mexicano	313
La trinchera de la LEAR	323
Frente a Frente	339
Revista, cartel, fotomontaje y mural impreso	354
¡Saludos rojos, camarada!	378
Congregados contra el fascismo	389
El ocaso	404
V. DE REVOLUCIÓN Y REVOLUCIONES	407
Grupos de artistas revolucionarios	408
Revoluciones rememoradas	419
El arte revolucionario	424
CONSIDERACIONES FINALES	431
FUENTES CONSULTADAS	435

PREÁMBULO

Este texto pretende dar cuenta de la manera en que tres grupos de artistas imaginaban la revolución, con disertaciones que transitaban entre imagen y texto, entre arte y política y entre intenciones individuales y preocupaciones colectivas. El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), el Grupo de Pintores ¡30-30! (¡30-30!) y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) son los protagonistas de este breve relato acotado temporalmente de acuerdo con la propia vida de los grupos. La investigación se ubica entonces entre 1922 y 1938, un momento en el que pasaba de todo: ordenamientos, ajustes, innovaciones, ideologías en ascenso, disputas y polémicas en todos los campos. Un contexto en el que la revolución era constantemente enarbolada y servía de justificación para proyectos políticos, regímenes, acometidas bélicas, debates intelectuales y propuestas artísticas. Por supuesto, nos ubicamos en este último rubro, pero sin poder soslayar los demás; con la revolución como mediadora no podría ser de otra manera y menos aún en el contexto mexicano y siguiendo los pasos de militantes comunistas y proclamas antifascistas.

Intentar desentrañar el sentido que los grupos de artistas le otorgaban a la revolución requería enfocar la mirada en un *corpus* documental y visual que sirvió de portavoz al sindicato, el grupo y la liga. Me he basado entonces en aquellos productos que evidenciaban estrategias colectivas y gestos que pretendían afianzar la noción de grupo. Los manifiestos y los impresos generados por las agrupaciones de artistas son las pistas que guiaron esta investigación que asimismo reposa, por supuesto, sobre hombros de gigantes. La amplia historiografía sobre el muralismo, los estudios sobre el ¡30-30! como grupo de vanguardia y los atinados trabajos sobre la LEAR allanaron el camino y condujeron la pesquisa entre debates, archivos, grabados, pinturas y una buena cantidad de revistas.¹

Los facsímiles de la documentación del ¡30-30! y de la revista *Frente a Frente* permitieron una observación muy próxima a la materialidad de las proposiciones de los grupos;² el acceso a ejemplares originales de *El Machete* y carteles del ¡30-30! y la LEAR

¹ Sobre el muralismo, este trabajo es especialmente deudor de los análisis de Alicia Azuela y Renato González Mello. Respecto al ¡30-30! y la LEAR, las obras de Laura González Matute, Elizabeth Fuentes Rojas y Francisco Reyes Palma destacaron como guías de esta investigación.

² Laura González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura. 1928*, (México: INBA, 1993); *Frente a Frente*, edición facsimilar, (México: CEMOS, 1994).

fue un privilegio que aguzó la mirada y la imaginación sobre la lectura que en su momento pudieron tener estos impresos, principalmente en lo referente a su contenido visual.

Buen parte de las fuentes utilizadas en este trabajo son hemerográficas, notas periodísticas de la época y revistas que reportaron las actividades de los grupos, o con las cuales realizaron colaboraciones e intercambios. Pues una revista nunca se encuentra aislada, se integra en un universo compartido con otras similares, circuitos de revistas animadas por la cooperación y la polémica. Entender las publicaciones periódicas producidas por los grupos no como mera fuente sino como un espacio que revela interacciones diversas que rebasan los límites del impreso, pero además poner atención precisamente a la manera en que el contenido era puesto en página, facilitó sobremanera la lectura de las publicaciones. Este trabajo está en deuda con los estudios sobre revistas culturales que han propuesto analizarlas como objeto de estudio, atendiendo a su materialidad, a la conformación de redes artísticas e intelectuales a partir de la relación entre medios, a las prácticas lectoras que propician, a los objetivos de los grupos que las publican, a los contextos en los cuales se editan, etcétera.³

En un sentido similar, los ejes de análisis que sugiere la literatura sobre el manifiesto guiaron una lectura menos accidentada e ingenua de los textos programáticos proclamados por los grupos. Considerar la temporalidad del manifiesto, las interlocuciones que plantea, sus características como género y las posibilidades que puede abrir su contenido visual y su contexto de exhibición sirvió de brújula en la revisión de los manifiestos del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR.

Observar la composición misma de los grupos y la lógica de asociación que pretendían establecer de acuerdo con la denominación elegida por cada uno requirió la inmersión en fuentes documentales que dieran indicios de lo que sucedía “detrás de cámara”, aquello que no se reflejaba en manifiestos y publicaciones. Sobre el SOTPE, fue necesario ensayar una lectura suspicaz de las memorias de sus protagonistas, que precisamente por apelar al recuerdo desde una mirada retrospectiva permiten observar el peso que los pintores le otorgaban al SOTPE como punto de convergencia de los artistas, independientemente de su efectividad como sindicato.

³ Me refiero específicamente a trabajos como los de Annick Louis, Beatriz Sarlo, el proyecto “Revistas culturales 2.0” y ESPIRAL. Seminario Permanente de Investigación sobre Revistas de América Latina (IIF-UNAM).

En el caso del ¡30-30!, la edición facsimilar de sus documentos (elaborada por Laura González Matute), así como el Fondo Francisco Díaz de León de la Colección Blaistein permitieron una aproximación a las resoluciones y las actividades de los pintores reflejadas en minutas de asambleas, correspondencia y programas de mano de exposiciones.

Pero sin duda, la extensa documentación que se conserva sobre la LEAR, contenida en el acervo del Centro de Estudios del Movimiento Obrero Socialista, la Sala de Arte Público Siqueiros, el archivo Juan de la Cabada, los Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes y principalmente el Fondo Leopoldo Méndez del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, invita a lecturas pormenorizadas que rebasan los alcances de esta investigación. Resoluciones, minutas de asambleas, correspondencia, recibos, notas contables, programas de mano, informes, invitaciones, carteles y folletos arrojan información sobre la efervescente actividad de la liga.

Las fuentes que muestran a los grupos tras bambalinas permitieron una aproximación a su organización, a su convivencia y sus pugnas internas, a los proyectos que dejaron inconclusos, a las variaciones entre lo debatido y lo efectuado y a los vínculos que establecieron con otros personajes y agrupaciones. La carne y hueso tras la grandilocuencia de los manifiestos.

Algunas interpretaciones han sugerido un influjo y correspondencia entre las agrupaciones de artistas, o al menos una relación de antecedente y repercusión.⁴ Este trabajo no pretende distinguir un hilo conductor con base en las influencias que pudiera ejercer una agrupación sobre otra, pero sí atiende a las relaciones establecidas no solo entre el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR, sino también de estos con otros grupos de artistas e intelectuales.⁵ Varios personajes participaron o se relacionaron con distintas agrupaciones, lo que permite atisbar el flujo de proposiciones e interacciones dentro de la escena del arte mexicano como un entramado complejo de consenso y discrepancia que definieron proximidades y distancias

⁴ Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez. Revolutionary art and the mexican print*, (Texas: University of Texas Press, 2007), 93; Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México. 1937-1977*, (México: INBA, 1992), 11; Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana*, (México: El Colegio de México, 2010); Miguel Ángel Esquivel, "Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930" en Híjar, Alberto, et. al, *Arte y utopía en América Latina*, (México, CONACULTA/INBA/CENIDIAP, 2000), 142.

⁵ La trayectoria de los grupos estudiados se cruza, por ejemplo, con el estridentismo, los Contemporáneos y otras agrupaciones de artistas de corte similar organizadas en otros países.

variables, las cuales en gran medida respondieron a las tensiones generadas entre posiciones asumidas individualmente y los programas colectivos.

El punto de convergencia entre los grupos estudiados se define, fundamentalmente, a partir de la definición del arte y el artista en relación con la revolución, entendida ésta a partir de nociones que apelaban a memorias históricas, discursos políticos y prospectivas sobre el arte que ponderaban la función que éste debía cumplir en la sociedad, preocupación que fue determinante de las resoluciones estéticas propuestas por los grupos. El arte revolucionario se constituiría de acuerdo con sus características innovadoras y modernas, pero también por la interlocución con un público que idealmente sería educado, movilizado e incluso emancipado por medio de la concientización planteada principalmente desde las imágenes. La revolución otorgaba sentido al quehacer artístico y los grupos funcionaron como espacios que incorporaban las propuestas de personajes diversos, puestas en diálogo y proyectadas desde una plataforma colectiva que le daba resonancia a las proposiciones.

I. INCORPORACIONES

Tres grupos de artistas se encontraron entre revoluciones. Las enunciaron, las enarbolaron, las defendieron y las representaron. Revoluciones, en plural, pues aunque todos explicaban la revolución no precisamente se referían a lo mismo. El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), el Grupo de Pintores ¡30-30! (¡30-30!) y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) elaboraron programas cuyo eje se asentaba en nociones de revolución que apelaban a experiencias distintas. Éstas correspondían tanto a lo estético como a lo político, ámbitos articulados dentro de las proposiciones de los grupos, los postulados de sus manifiestos y los proyectos editoriales, artísticos y educativos que emprendieron en México durante las décadas de 1920 y 1930.

No coincidieron, pero coincidían. Los grupos no se desarrollaron de manera simultánea, mediaron cuatro años entre el ocaso de uno y el albor de otro. El SOTPE se fundó en 1922 y se diluyó en 1924, el ¡30-30! actuó principalmente en 1928 pero realizó actividades hasta 1930 y la LEAR estuvo activa entre 1934 y 1938. Sin embargo, convergían en discursos, propósitos y estrategias, por lo cual es posible trazar una trayectoria compartida entre los grupos. Todos apostaron por la función social del arte, pugnaron por acercarlo a las masas y buscaron ser interlocutores y mediadores con las clases trabajadoras. Se concibieron como organizaciones de artistas e intelectuales, pero también como obreros del arte y pretendieron vincularse con las problemáticas del proletariado. Revaloraron el grabado, con su tradición popular y su experiencia vanguardista y, en distinta medida propusieron alternativas para las artes plásticas, la literatura, las artes escénicas y la música, de acuerdo con la composición de cada una de las agrupaciones y los objetivos de sus programas. Se involucraron en los debates estéticos, políticos y educativos de su momento y se pronunciaron en manifiestos, carteles, periódicos, revistas y hojas volantes.

Esta investigación pretende seguir la pista de estos tres grupos a partir de sus semejanzas, pero también reconociendo las distancias entre unos y otros. El principal punto de convergencia se ubica en la relación que establecieron con la revolución, pues cada uno se proclamó como un grupo de artistas revolucionarios. Aunque precisamente en esta convergencia se encontraban las variaciones que los distinguían, en los usos, las acepciones y las adscripciones implicadas en la definición del perfil de cada agrupación. Éste se asentaba

fundamentalmente en sus publicaciones, hicieron su voz pública a través de los impresos y con ellos se identificaron como colectividades. En los manifiestos, el periódico *El Machete* y las revistas *¡30-30!* y *Frente a Frente*, el SOTPE, el *¡30-30!* y la LEAR se afianzaron como agrupaciones, con los impresos como los principales foros en los cuales proyectaban sus ideas sobre la revolución. Por supuesto, estas publicaciones no pueden ser solo leídas como fuentes de las cuales es posible extraer datos que permitan dilucidar las actividades de los artistas asociados, antes bien, se trata de espacios de enunciación que diseñaban, teorizaban y polemizaban; plataformas discursivas y objetos estéticos que en imagen y texto representaban a los grupos, el lugar donde articulaban arte y revolución.

¿Qué implicaba que estos grupos de artistas se definieran en relación con la revolución en un momento en el cual este concepto legitimaba prácticas, explicaba procesos, determinaba políticas y estrategias económicas, fijaba posturas ideológicas y justificaba movimientos sociales, culturales y artísticos? El SOTPE, el *¡30-30!* y la LEAR se concibieron como organizaciones de artistas revolucionarios. En el contexto en el cual se desarrollaron tal afirmación no era un asunto menor, significaba una toma de postura que dibujaba un perfil del artista y determinaba características y prospectivas para el arte que correspondían a problemas tanto estéticos como políticos. Los grupos se asumían como revolucionarios al tiempo que definían aquella revolución en la cual se reconocían en una especie de proceso refractario que establecía una elucidación recíproca entre la explicación y lo explicado. Se identificaban con ciertas revoluciones que a la vez constituían a partir de las representaciones que sobre éstas proyectaban. Los programas de los grupos incorporaron varias nociones de revolución, lo que conllevó que en sus proposiciones entrara en juego el concentrado de sentidos inherentes al concepto, así como las aplicaciones de éste en la designación de procesos y coyunturas concretas que se calificaban como “revolución”.

Describían la revolución mexicana, la revolución soviética, la revolución proletaria, la revolución social... y en relación con todas estas, la revolución en el arte. Pero también la revolución desde el arte. Mucho se ha abordado la incidencia de las expresiones artísticas en la conformación del rostro de las revoluciones, puestas en escena o encarnadas en cuerpos plásticos, expresadas en objetos que se tornan símbolo y narrativas que fundan imaginarios. Al hablar de revolución y al asumirse como revolucionarios, los grupos participaban de un juego de significaciones, hacían visible y dilucidaban la revolución, pero con ello aspiraban

también a ejecutarla. Si bien el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR discurrieron en contextos discursivos distintos, sus proposiciones establecieron convergencias en las acepciones generales y los atributos que señalaron como definatorios del arte revolucionario. Asumían definiciones propias y apropiadas. Retomaban discursos, doctrinas e imágenes elaboradas en otros espacios y momentos; dialogaban con un espectro de revoluciones constantemente constituidas y desde su plataforma proyectaban sus propias impresiones. Pero también apelaban a la movilización por medio del discurso y la agencia de la imagen. Con base en proposiciones que vinculaban arte y política ligadas a presupuestos que promovían reivindicaciones sociales, los grupos pretendían dar utilidad a su labor, que ésta sirviera a las clases trabajadoras. Las publicaciones de los grupos se dirigían idealmente al obrero (aunque también pretendían dialogar con el campesino) y pugnaban por concientizarlo a través del contenido visual y textual de los impresos. Pero también lo llamaban a atender y colaborar. Los proyectos artísticos y educativos que emprendieron como colectivos tenían el mismo objetivo, produjeron obras plásticas o promovieron actividades con el propósito de instruir y adoctrinar.

La revolución otorgaba sentido al quehacer artístico, concebido precisamente como una tarea necesaria, como una práctica que desplazaba la contemplación y el goce individual, para en cambio sugerir la proximidad con las masas y la posibilidad de emprender acciones conjuntas. Siguiendo la dinámica marcada por la vanguardia, los artistas cuestionaron y derrumbaron los lindes institucionales que mantenían al arte circunscrito en el terreno de la estética y extendieron el espacio de influencia del arte hacia una participación activa en las problemáticas sociales y políticas de su entorno. Pretendieron ser forjadores de la opinión pública por medio de la prensa, pugnaron por la socialización del arte y buscaron vincularse con el movimiento obrero. El artista se definió como un agente movilizador que actuaba desde su propia trinchera: la de la expresión artística, pero efectuada desde la colectivización.

Los grupos

La formación de grupos fue un fenómeno recurrente en la dinámica del arte del siglo XX, muchas proposiciones de vanguardia se proyectaron a través de estructuras colectivas. Varios artistas se reunieron en torno a publicaciones periódicas, regularmente por motivos

estéticos (como es el caso de las revistas de vanguardia), pero a veces sumándose a una agenda política (como sucedió, por ejemplo, con la prensa militante antifascista). En México surgieron varias agrupaciones, algunas incluso antecedieron a las que nos ocupan o convivieron con éstas, como los estridentistas o el “grupo sin grupo” de los contemporáneos. La formación de agrupaciones describe una dinámica del arte mexicano que determinaba interacciones y conformación de redes, así como concatenaciones y polémicas entre proposiciones que aludían, clamaban y defendían la revolución. Los grupos protagonistas de esta investigación se reconocían como revolucionarios, pero el “ser revolucionario” no era una afirmación exclusiva del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR, antes bien, podríamos considerarlo como un gesto de la época, que en el ámbito artístico, pero primordialmente en el político, le otorgaba a ciertos sujetos la misión de ser agentes de cambio, desde su propia trinchera y en los términos de su campo. Otras organizaciones se justificaban con base en su carácter revolucionario, asociaciones de artistas e intelectuales pero también de obreros y campesinos, sectores con los cuales los grupos de artistas pretendieron dialogar.

No obstante todos se asumieran como revolucionarios, un sindicato, un grupo y una liga planteaban distintas alternativas desde la denominación de las agrupaciones. El Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (1922-1924) fue organizado por artistas que decoraban edificios públicos, auspiciados por una estrategia cultural y educativa que por medio de la Secretaría de Educación Pública pretendía cristalizar las aspiraciones civilizadoras de José Vasconcelos. Como muchos otros artistas e intelectuales, los pintores muralistas participaron en la conformación del Estado posrevolucionario desde la burocracia cultural y los proyectos educativos. El SOTPE se insertó en este proceso con un proyecto pictórico de tintes pedagógicos.

En el sindicato convergieron los pintores que detonaron el muralismo: Siqueiros, Orozco y Rivera; Revueltas, Leal, Charlot, Guerrero, de la Cueva, García Cahero, Mérida, Pacheco, Alva Guadarrama, Anaya, Reyes Pérez, Mondragón y los escultores Cueto y Asúnsolo. En su *Declaración política y estética*, el SOTPE manifestó su apoyo a “la revolución más ideológicamente organizada” (representada por Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles) y rechazó la rebelión delahuertista. Valoró el arte del pueblo de México como “la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y pugnó por el arte monumental,

la abolición del individualismo burgués y la socialización de las manifestaciones artísticas.⁶ Varios de sus miembros eran comprometidos militantes comunistas y la proximidad entre el SOTPE y el Partido Comunista de México (PCM) se demostraba en *El Machete*.

El Grupo de Pintores ¡30-30! (1928-1930) reunió a una treintena de artistas entre los que se contaban algunos que habían sido miembros del SOTPE, como Fermín Revueltas, Fernando Leal y Manuel Anaya. Pero principalmente agrupaba a personajes que participaban en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, como Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Rafael Vera de Córdova, Tamiji Kitagawa y Rosario Cabrera, entre otros. Los manifiestos treintatrentistas que circularon entre julio y diciembre de 1928 declaraban la guerra a la academia, denunciaban la caducidad de sus métodos y los vicios institucionales relacionados con la asignación de cargos. El ¡30-30! se involucró, entre protestas y pronunciamientos beligerantes, en la reorganización de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con acerbos críticas y rechazando, apoyando e incluso proponiendo candidatos para la dirección de tal institución. Además de participar en este debate sobre la educación artística, el ¡30-30! llevó a cabo actividades como un grupo de pintores independiente, organizó exposiciones colectivas y publicó la revista *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*. El ¡30-30! se apagó en 1930 con una última exposición que dejaba como frase inacabada las aspiraciones de un grupo que había proyectado realizar una revolución artística poniendo “en manos del pueblo los recursos de la técnica de las artes plásticas”.⁷

Y finalmente, la LEAR (1934-1938) incorporó a decenas de artistas e intelectuales reunidos con el propósito declarado de hacer frente al fascismo, al imperialismo y la guerra. Advertían una tragedia mundial que se vislumbraba con las acometidas bélicas del fascismo y apostaban por el proyecto soviético como alternativa y aspiración. La LEAR surgió como una organización de frente único, aunque pronto se ajustó a la estrategia de frente popular instaurada por la Internacional Comunista (IC) con el fin de combatir al fascismo. La liga estaba estrechamente relacionada con el PCM (adecuada a los patrones diseñados por la IC), pero también era cercana al gobierno de Cárdenas y estaba vinculada con organizaciones de

⁶ “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio, (1924): 4.

⁷ “Tercer manifiesto treintatrentista”, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/779450/language/en-US/Default.aspx> (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2016).

artistas e intelectuales antifascistas como la Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires (AEAR) y los John Reed Club (JRC), entre otros. La LEAR editó *Frente a Frente*, una revista ilustrada de contenido artístico y político que pretendía servir al movimiento obrero y se sumó a la contienda antifascista.

La revolución dispuso una plataforma discursiva compartida entre los grupos que era materializada en los impresos. La asociación de artistas respondía a preocupaciones que tenían que ver con lo estético, aunque también hay que señalar que en el caso del SOTPE el ¡30-30! y la LEAR intervenían otro tipo de problemáticas. Uno de los motivos primordiales que determinaron la formación de estos grupos tenía que ver con ideologías, pero también con sus circunstancias laborales. El SOTPE pretendía regular las relaciones entre los pintores muralistas y la Secretaría de Educación Pública, institución que los había contratado con un sueldo que no distaba mucho del que recibiría un obrero. Los treintatrentistas encabezaban y formaban parte de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, pero también algunos integraban la planta de profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), por lo cual no resulta extraño que una de sus consignas inaugurales denostara a “los salteadores de los puestos públicos” y que sus declaraciones estuvieran involucradas precisamente con la organización de la ENBA. La LEAR surgió con una agenda de izquierda y defendía su independencia, pero luego se consolidó como una agrupación que reunía a buena parte de los artistas mexicanos, tendiente hacia la burocratización y vista por muchos como una instancia para resolver situaciones laborales relacionadas con las instituciones culturales y educativas estatales.

La política cultural revolucionaria asimiló a los artistas en un entramado institucional definido por proyectos educativos que le asignaban una tarea civilizadora. El auspicio estatal se tornó indispensable para el desarrollo y promoción del arte. Ante un exiguo (casi inexistente) mercado del arte, los artistas procuraron su sustento integrados a la burocracia cultural en distintos niveles: como funcionarios, docentes, maestros misioneros y artistas en ejercicio de su disciplina en espacios y programas oficiales. Y es por ello que una de las preocupaciones que determinó la asociación de los artistas tenía que ver con sus relaciones laborales

Sin embargo, estas circunstancias no representaban atenuantes para el desarrollo de los grupos como organizaciones que planteaban reflexiones y resoluciones sobre el arte sino todo

lo contrario. Al reconocerse como trabajadores y al formar estructuras colectivas que respondían a esa situación, los artistas se posicionaron en relación con actores hacia quienes dirigieron sus proposiciones y con los cuales se homologaron simbólicamente. Los grupos interpelaron a las clases trabajadoras y a partir de esto también realizaron propuestas estéticas. La relación con el obrero y el campesino es fundamental para entender el desarrollo del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR. Todos pretendieron vincularse con éstos, a veces apelando a una demagogia derivada de la militancia comunista y en otros casos a las políticas culturales que buscaban educar al pueblo por medio del arte. En distinta medida, los obreros y campesinos fueron idealizados, proyectados, representados e interpelados por las agrupaciones; considerados actores cuyo peso podía inclinar la balanza de la hegemonía política.

Con el objetivo de dialogar con un público amplio, compuesto por artistas e intelectuales, pero también por obreros y campesinos, los grupos de artistas recurrieron a una noción de arte público que se efectuaba en la composición visual de los impresos que publicaban. La reproducibilidad y la circulación de las imágenes en revistas, periódicos, carteles y hojas volantes, llevaba la propuesta visual de los grupos a distintos ojos y rincones. Con el propósito de alcanzar a las masas, el SOTPE apostó por la monumentalidad del mural en la pintura y por el grabado y la cultura popular en los impresos. El ¡30-30! realizó exposiciones en espacios populares, defendió las Escuelas de Pintura al Aire Libre y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, ambas enfocadas en la educación artística de obreros y campesinos. Mientras que la LEAR también realizó murales y organizó talleres, conferencias, conciertos, proyecciones de cine y clases nocturnas para obreros.

A veces, la relación que los grupos entablaron con los obreros derivaba de su cercanía con el PCM. Las declaraciones del ¡30-30! mostraron atisbos de cierta simpatía con el comunismo, pero su programa más bien se insertaba en las proposiciones de vanguardia. El SOTPE y la LEAR sí mantuvieron un vínculo estrecho con el PCM y asumieron las estrategias y resoluciones que estipulaba la IC. El SOTPE seguía la política de frente único. La LEAR se fundó siguiendo la estrategia de clase contra clase, pero pronto –como exigía la IC– se mudó hacia el frente popular. Si bien no todos los artistas que integraron las agrupaciones eran comunistas, el perfil ideológico de los grupos no puede soslayar sus vínculos con el comunismo. El comunismo y no precisamente el partido, aunque algunos

artistas, no solo militaban, sino que tuvieron una participación primordial en el desarrollo del PCM.

Los grupos se conformaron entre el arte y la política, entre proyectos que anhelaban el re ordenamiento del estado de cosas y le asignaban al artista una tarea que lo perfilaba como agente, como un sujeto cuyo papel en la sociedad se antojaba activo, dentro de medios y prácticas que lo articulaban con movilizaciones sociales. Los artistas pretendían bajar del pedestal donde los había colocado el sistema de Bellas Artes, sacudirse el polvo de paradigmas anquilosados y proponer miradas desde el cuestionamiento y la innovación, al tiempo que se exploraba la incidencia social del quehacer artístico.

La imagen del artista lleva consigo una carga instituida a lo largo de siglos, desde la antigua Grecia, pasando por el Renacimiento y hasta la contemporaneidad. En palabras de Ernst Kris y Otto Kurz se convirtió en “leyenda”, protagonista de un relato que lo representó como un sujeto heroico de cualidades trascendentes, dotado de inspiración y virtuosismo, signos de una naturaleza suprema, casi divina. La leyenda configura un arquetipo, el artista como individuo prodigioso, miembro de una genealogía de talentos innatos e integrante de una “comunidad de genios” constituida a través del tiempo.⁸

La imagen del artista moderno no dista mucho del personaje legendario clásico, se mantiene como una personalidad atípica, provisto de habilidad creativa, profeta del mundo por la virtud de experimentarlo de manera extraordinaria, de percibirlo y mostrarlo.⁹ Donald Kuspit distingue dos interpretaciones que han “mitologizado” la figura del artista: una que le atribuye una percepción excepcional y otra que lo dota de autenticidad, inmerso en una “sociedad inauténtica”.¹⁰ Insistente protagonista de una crítica que se presume transformadora, el artista moderno se posiciona en franca resistencia, opuesto a los cánones, con un activismo que se expresa en la práctica artística y se inmiscuye en la política, en un juego que mantiene estos campos en interacción constante.

Para Rosalind Krauss, el perfil del artista de vanguardia ha adquirido distintos matices oscilantes: entre la bohemia y la política; el misticismo y la revolución; la técnica y la estética; pero definido con base en un presupuesto constante: la originalidad. Un inicio con promesa

⁸ Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, (Madrid: Cátedra, 2007), 25.

⁹ Donald Kuspit, *The cult of the avant-garde artist*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 7.

¹⁰ Kuspit, *The cult of the avant-garde artist*, 2.

de permanente actualización, de “una perpetuación del autonacimiento” en la continuidad de la experiencia del presente y desembarazado de la tradición del pasado.¹¹

Dibujando al pintor de la vida moderna, Baudelaire presentó al artista como un sujeto encargado de reflejar su contemporaneidad, testigo de su tiempo, de la “belleza pasajera, fugaz, de la vida presente”, de la modernidad.¹² En una época que sugería el paroxismo de la contingencia, la obra de arte se mostraba abierta e inconclusa, a la expectativa de una recepción imprevista, a menudo inducida, pero no pasiva.¹³ Lo lúdico se impuso tanto como la discordia con el canon, como motivo y detonante y como espacio para la creación; en palabras de Bolívar Echeverría, el artista transitó de la academia a la bohemia.¹⁴ Y el “cambio de aires” lo introdujo en problemáticas diversas, desde el cuestionamiento y teorización de su práctica hasta la consideración de su función social.

Luego, Walter Benjamin le asignó una responsabilidad, insistió en que el intelectual y el artista, en que el autor, para ser revolucionario, debía convertirse en productor, no solo en simpatizante sino participante dentro de la lucha del proletariado.¹⁵ Los artistas e intelectuales de izquierda apostaban por esta vía, buscaban posibilidades para efectuar la revolución desde sus propios términos y llevar a buen puerto la revolución del proletariado. En el contexto mexicano, el artista se incorporaba y negociaba con una política cultural que trazaba imágenes idílicas de la revolución y se sumaba a las filas del pueblo representado como el actor que la había realizado y la seguiría haciendo posible.

El SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR se constituyeron en medio de reconfiguraciones de la imagen del artista mismo y desde su contexto fueron partícipes de este proceso. Ensayaron el arte en distintos espacios de sociabilidad, entre lo público y lo privado, entre el juego y la lucha política, entre lo individual y lo colectivo. La asociación suponía cierta disolución de individualidades que sin embargo emergían y en ocasiones se imponían. Aunque parezca una obviedad señalarlo, la noción de colectividad era un elemento fundamental en la constitución de los grupos. La asociación no se limitaba a la reunión de sujetos en un mismo proyecto por

¹¹ No obstante, a juicio de Rosalind Krauss, tal originalidad fungió sólo como una “hipótesis” desarrollada en un “fondo de repetición y recurrencia”, Rosalind E. Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, (Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 1996), 18.

¹² Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, (Murcia: Librería Yerba, 1995), 92-93 y 137.

¹³ Bolívar Echeverría, “De la academia a la bohemia y más allá”, *Theoria. Revista del Colegio de Filosofía* 19, México: UNAM, 2009, 48.

¹⁴ Echeverría, “De la academia a la bohemia y más allá”, 51.

¹⁵ Walter Benjamin, *El autor como productor*, (México: Ítaca, 2004), 33-37.

coincidencia de intereses o por circunstancias compartidas, significaba la asunción de una postura y de resoluciones que se proponían en conjunto y con lo cual se desleía la figura del artista concebido como sujeto heroico y se planteaba la formación de “frentes” y estrategias colectivas, donde la participación de los artistas representaba solo una parte de un proceso que requería la conjunción de esfuerzos de distintos actores sociales. Sin embargo, el desplazamiento de las individualidades en ocasiones quedaba en la teoría y ponían en tela de juicio los programas sustentados en la colectividad.

Dentro de los grupos, los artistas se imaginaron como obreros y como intelectuales. Como obreros se posicionaban del lado de los trabajadores y afirmaban formar parte de su lucha, aunque en sus propios términos, desde el arte. Como intelectuales se ubicaban al frente y tomaban el papel de portavoz y orientador. Asumían la noción de compromiso que delineaba el perfil del intelectual, un actor que trascendía los círculos eruditos y se integraba al debate político como forjador de la opinión pública, que se pronunciaba y conforma redes, fundamentalmente a través de la prensa y principalmente por medio de las revistas.¹⁶

La imagen forjada sobre el artista mexicano en la primera mitad del siglo XX le otorgaba un carácter trascendente a su quehacer, como constructor de realidades que superaban la obra y se insertaban en el entramado social, actuando como un elemento más en la edificación de la cultura nacional bajo la égida de la revolución. Los programas del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR suponían una postura activa del artista dentro de su sociedad y una interlocución productiva entre el arte y su público, una comunicación que resultaría en acciones, apelando al potencial transformador que la vanguardia había adjudicado al arte.

Los grupos se desarrollaron en medio de tensiones entre elementos divergentes que pretendían compaginarse. Las directrices eran indicadas en sus manifiestos, aunque la declaración de un proyecto no precisaba la homogeneidad entre las voces que concurrían, ni que las proposiciones que lanzaban a título personal estuvieran determinadas por aquellas efectuadas en conjunto. Quienes protagonizaron el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR marcaron diversos recorridos dentro y fuera de los límites de los grupos. En estos coincidían artistas con intereses distintos cuyas obras podían ser tan variadas como las posturas ideológicas – tampoco definidas ni monolíticas– que bien a bien emergían en textos, imágenes y polémicas.

¹⁶ François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, (Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006), 58-67.

Perfilar sujetos colectivos significa condensar la diversidad en la concomitancia; considerar las compatibilidades y tensiones que conllevan la reunión de perspectivas distintas, incorporadas, sin embargo, bajo un solo programa. Dilucidar el pensamiento de los individuos es por sí mismo problemático, como señala Quentin Skinner, es necesario considerar lo dicho, lo hecho y la intención al decir entre las tensiones y contingencias de los contextos.¹⁷ Un mismo sujeto tendrá distintas perspectivas a lo largo de su vida y los textos de juventud de un personaje a veces distan mucho de los escritos en su madurez. El tiempo construye, hace mella, y como versa el dicho, “no es lo mismo los tres mosqueteros que veinte años después”. Sin embargo, con todas las posibles tensiones y divergencias, después de todo, los grupos se asumían como una entidad y el sentido de colectividad se expresaba fundamentalmente en sus espacios de enunciación, en el manifiesto y los impresos.

Los espacios de enunciación

Los grupos se mostraron como sujetos colectivos a través de revistas, carteles, folletos y periódicos. Si bien es cierto que quienes se asociaron en el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR coincidieron en proyectos artísticos y culturales, podemos afirmar que fue en los impresos donde afianzaron su identidad como agrupación, por este medio asentaron una postura colectiva y se vincularon con otras voces que se encontraban en la misma frecuencia.

Los manifiestos y las publicaciones periódicas representaron un lugar donde los grupos se hacían patentes, funcionaron como plataformas desde las cuales lanzaban sus proposiciones colectivas y se identificaban como agrupaciones. Estos espacios de enunciación operaban como más que un medio de difusión de ideas y reseñas de actividades, incorporaban a las agrupaciones en redes que vinculaban a los artistas entre sí y a estos con otros actores. A través del impreso se pretendía establecer una interlocución que ligara sus postulados y sus acciones con los sujetos que interpelaban.

El centro de la constitución de los grupos se localizaba en el manifiesto. A la manera de las vanguardias, el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR publicaron manifiestos que señalaban derroteros para el arte, establecieron inauguraciones que conllevaban aboliciones y una toma de posición de los artistas que significaba también la designación del contrario. Al proponer,

¹⁷ Quentin Skinner, "Meaning and understanding in the History of Ideas", *History and Theory* 8, (1969): 3-53.

negaban; al erigir, contendían. Se definieron como organizaciones revolucionarias dispuestas a combatir a la reacción y la contrarrevolución por medio de una estética que describían asimismo como revolucionaria.

Cada uno de los grupos contó con un medio de difusión, periódico o revistas con líneas y diseños editoriales que mostraban su perfil ideológico y sus proposiciones estéticas a través de texto e imagen. Las agrupaciones se pronunciaron en los impresos, en ellos publicaron sus manifiestos, definieron lo que concebían como arte revolucionario, promovieron las actividades que organizaban como grupos (como exposiciones y participaciones en congresos, por ejemplo) y discurrieron sobre el entorno social, político y artístico en el cual se desarrollaron.

El manifiesto

“Violencia y precisión”. Para Filippo Tomaso Marinetti estos eran los dos ingredientes básicos de la fórmula para elaborar manifiestos. Políticos o estéticos contienen, sin duda, un alto grado de beligerancia. El estético deriva del político, le sirve de modelo y de éste retoma el tono contestatario que anuncia reordenamientos. Aunque lo estético no desplaza lo político en los manifiestos artísticos. Marcados por sus antecesores, asumen un lenguaje beligerante, arengan y lanzan consignas que a menudo se refieren también al contexto político en el cual se enuncian. Por ejemplo, la *Declaración política y estética* del SOTPE se publicó como respuesta a la rebelión delahuertista, los artistas fijaron un posicionamiento con respecto a los bandos en pugna y se situaron del lado que consideraban que representaba a la revolución. Entre los manifiestos del ¡30-30! aparecía la figura de Álvaro Obregón y alusiones a su asesinato que servían para condenar a la Escuela Nacional de Bellas Artes, calificada de contrarrevolucionaria por haber tenido entre sus estudiantes a José de León Toral. Mientras que las declaraciones de la LEAR ponían de manifiesto el carácter político de la agrupación, próximo a los postulados del PCM. Por supuesto, no todos los manifiestos artísticos se han adherido a una agenda política como en los casos citados, incluso pueden eludirla. La inclusión de este tipo de problemáticas entre las proposiciones estéticas anclaba al manifiesto artístico en su actualidad, en el momento de su pronunciación e inserto en las circunstancias de su contexto.

De uno y del otro lado del Atlántico, los artistas se pronunciaron en manifiestos. Con el siglo XX el arte se apropió del lenguaje castrense, se dispuso a la vanguardia y se aproximó de una manera distinta a su entorno social, otorgando una dimensión a la obra y al artista que ampliaba su campo de acción y derrumbaba los límites impuestos por la institución-arte. De pronto el arte salió del museo –aunque luego volviera irremediabilmente a éste– y se proyectó en otros espacios. La vanguardia pretendía devolver el arte a la vida. En términos de Peter Bürger buscaba articularlo con la *praxis vital*, renegando así de la autonomía impuesta por la idea del arte burgués, que le otorgaba un campo propio, privilegiado, delimitado e institucionalizado.¹⁸

En Latinoamérica implicó un proceso de auto reconocimiento que extrapolaba representaciones y reunía en un mismo cuadro imágenes telegráficas, chimeneas, rascacielos y otros símbolos de la modernidad, al lado del rostro del indígena, de historias de culturas perdidas y preservadas, en ocasiones más bien ajenas, pero apropiadas en la constitución de una idea de lo propio que marcaba identificaciones y distinciones. Como señala Viviana Gelado, las vanguardias latinoamericanas establecieron cierto correlato con las europeas, con coincidencias argumentativas referentes a la función social del arte, el problema de las relaciones con el público y la imposición de nuevas legibilidades. Asimismo, Gelado apunta que las vanguardias latinoamericanas realizaron una valoración de lo popular y presentaron la ciudad como un “espacio de confluencia discursiva”.¹⁹ Por su parte, Yanna Hadatty realiza una lectura sugerente de la vanguardia mexicana considerando sus propios ámbitos, crisis y polémicas y no como epifenómeno de las vanguardias históricas. Para Hadatty, la incorporación de lo popular respondía a un concepto de cultura inclusivo que integraba una noción de cultura de la época con imaginarios de lo popular mexicano; articulación que además tenía cierta resonancia con la proyección que el Estado posrevolucionario realizaba sobre la cultura nacional.²⁰

Los manifiestos del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR se confeccionaron en la tónica de las vanguardias, como intención preliminar de un programa estético. Tanto el sindicato como

¹⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, (Barcelona: Ediciones Península, 2000), 62.

¹⁹ Viviana Gelado, *Estéticas da transgressao. Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na America Latina*, (Brasil: Editora 7 Letras-Universidade Federal de Sao Carlos, 2006), 26-31.

²⁰ Yanna Hadatty, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921.1932)*, (México: UNAM, 2009), 19.

el ¡30-30! recurrieron a elementos de la cultura popular, desde sus proposiciones hasta los referentes visuales incorporados en sus manifiestos. La LEAR, por otro lado, introducía la noción de “pueblo” a partir de la figura del obrero y el campesino. Todos se presumían revolucionarios y en cierta medida lo justificaban por su aproximación con el pueblo y la conformación de una estética “propia” y accesible a las masas, en contraste con una cultura burguesa que se concebía como elitista, europeizante y contrarrevolucionaria.

Los manifiestos afirman y niegan, designan contrarios e introducen polémicas y tensiones entre opuestos binarios. Se lanzan al combate con un arrojo de finalidad transformadora que pretende construir y destruir a la vez, pues señalan objetivos, metas y aspiraciones que proyectan horizontes ideales, mientras que insisten en el aniquilamiento de un estado de cosas. Los manifiestos programan y combaten, establecen inauguraciones y aboliciones que reflejan pugnas y adhesiones a proyectos y proposiciones que se enuncian apelando a un sentido de colectividad.

Incluso pronunciados a una sola voz imaginan otras que hacen coro en armonía y contrapunto. Quienes proclaman el manifiesto escriben en nombre de otros que consideran pares o de aquellos que suponen reivindicados por sus consignas. Llaman, arengan y denuestan; se dirigen hacia interlocutores virtuales, emisores y destinatarios visualizados como colectivos que, a pesar de la interpelación directa, se conciben en abstracto.²¹ El SOTPE llamaba a los “camaradas”, a los obreros, a los campesinos, a los indígenas y a los artistas revolucionarios. El ¡30-30! se dirigía a los pintores revolucionarios. La LEAR llamaba a la intelectualidad revolucionaria y urgía la colaboración del obrero y el campesino. Grupos llamando a grupos, sujetos colectivos unos justo frente a otros. Pero también unos enfrentados con los otros. Así como llama, increpa; el manifiesto señala siempre al enemigo, delimita las fronteras entre una idea del “nosotros” y de “los otros”.²²

Para Carlos Magone el manifiesto es “literatura de combate”, un género cuyo contenido político lo acerca al discurso épico.²³ Los estudios sobre el manifiesto artístico convienen en definirlo como género, incluso como género literario, debido a que cuentan con

²¹ Venko Kanev, "El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas" en *América: Cahiers du CRICCAL* 21, (1998): 12, http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1357, (Consulta: 15/05/2015).

²² Kanev, "El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas", 12.

²³ Carlos Magone, et. al., *El manifiesto, un género entre arte y política*, (Argentina: Biblos, 1994), 9.

ciertas características básicas: son textos vocativos que programan, apelan a colectivos, plantean resoluciones a partir de la confrontación y suelen situarse entre el arte y la política.²⁴ El manifiesto es conminatorio, contestatario, iconoclasta, inaugural, reflexivo y sintetizador de temporalidades. A menudo establece rupturas formales desde el uso del lenguaje e introduce neologismos que regularmente anuncian la fundación de un arte nuevo.

Regularmente se les identifica como textos programáticos, proposiciones que se enuncian por medio de las letras. No obstante, algunos estudios sobre el manifiesto también consideran otro tipo de productos que por sus características disruptivas pueden ser catalogados como manifiestos, aunque no tengan un contenido textual. Para Magone y Gabriel Buret, el “manifiesto estético” o el “manifiesto pictórico” pueden definirse como tales con base en su cualidad polémica e inaugural, al manifestar y poner de manifiesto por medios extra-literarios, visuales o performativos que establecen coyunturas críticas.²⁵

Como productos textuales, los manifiestos pueden presentarse de distintos modos. Muchos manifiestos de vanguardia se publicaron en las páginas de la prensa, en periódicos de amplia circulación o en revistas (varias de ellas editadas por los mismos artistas que proclamaban el manifiesto). En muchos casos aparecieron como editoriales en las cuales se introducía la línea que seguiría la revista y con ello los objetivos de quienes la publicaban. También se presentaban como carteles y hojas volantes y en ocasiones su aparición en escena atraía la atención como acción performativa.²⁶ Los manifiestos del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR retomaron todas estas posibilidades, algunos irrumpieron en el espacio público como carteles y hojas volantes, mientras que otros aparecieron en las páginas de *El Machete*, ¡30-30! y *Frente a Frente*. Tenían el objetivo de acceder a un gran público y primordialmente estaban dirigidos a artistas e intelectuales, pues en primera instancia planteaban una interlocución entre pares. Pero idealmente pretendían comunicarse con las clases

²⁴ Janet Lyon, *Manifestoes. Provocations of the modern*, (New York: Cornell University Press, 1999); Luca Somigli, *Legitimizing the artist: manifesto writing and European modernism, 1885-1915*, (Toronto: University of Toronto Press, 2003); Magone, *El manifiesto...*; Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the avant-gardes*, (Princeton University Press, 2006); Kanev, "El manifiesto como género...".

²⁵ Buret pone como ejemplo el caso de *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Gabriel Buret, "Les manifestes dans l'histoire de la peinture", *Literature* 39, (1980): 100. http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2140. (Consulta: 25/09/2015)

Magone, *El manifiesto...*, 120.

²⁶ Tal es el caso, por ejemplo, de la publicación del manifiesto *Contro Venezia passatista*, que Marinetti lanzó desde la torre de reloj de Venecia, o la publicación del Primer Manifiesto Treintatrentista, que tomó por asalto a la Academia empapelándola con carteles de colores brillantes.

trabajadoras. Los manifiestos delinean el perfil del emisor y el receptor, proyectan interlocuciones que tienen el propósito de subvertir el mundo del arte, la forma y las instituciones. Imaginan trastocar conciencias de otros artistas y, en ocasiones, como es el caso de los manifiestos de los grupos que nos ocupan, sugieren movilizaciones sociales y acciones reivindicadoras.

Los manifiestos del arte, a diferencia de algunos manifiestos políticos, no constriñen su radio de influencia a la persuasión y a favor de una resolución a corto plazo que anima a emprender una acción emergente. Se asemejan más bien a textos como el manifiesto comunista, marcan coyunturas y su vigencia se prolonga a partir de su contenido teórico.²⁷ Se constituye como caja de resonancia cuyas vibraciones se extienden y amplifican, definen pautas, aspiraciones y demoliciones, pero no solo abordan una situación inmediata y próxima, sino que plantean problemáticas que ponen sobre la mesa debates que cuestionan la trayectoria del mundo del arte e identifican orígenes y horizontes.

Para Lipovetsky, el manifiesto deriva de la investigación sobre la creación artística que marcó el desarrollo del arte moderno y permitió a los artistas explicar su trabajo y convertirse en teóricos de su práctica.²⁸ El manifiesto anuncia la muerte, celebra nacimientos y pronostica el porvenir, trasciende el pragmatismo y eleva su discurso a un nivel teórico. El contenido teórico del manifiesto artístico define su trascendencia, apela a la conjunción de temporalidades que se desenvuelven en un mismo argumento, en el espacio donde se articula la inmediatez del instante con la prospectiva y el antecedente. Para Venko Kanev, el recurso del tiempo es un elemento característico del manifiesto.²⁹ Sus temporalidades se expresan de dos maneras articuladas: en el tiempo representado y en el momento en el cual el manifiesto es enunciado. El primero se interpreta y proyecta, genera imágenes y visiones de futuros y pasados. Imágenes incluso del presente revisado, enfocado y observado con un nuevo lente. Pero estos tiempos se encuentran en el tiempo mismo del manifiesto, el de su momento de proclamación, en el que el texto deviene acto, pues los manifiestos no solo pronosticaban y proyectaban, sino que su irrupción significaba ya un inicio, un punto de partida, una

²⁷ Martin Puchner, *Poetry of the revolution...*, 2.

²⁸ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre individualismo contemporáneo*, (Barcelona: Anagrama, 2000), 98.

²⁹ Kanev, "El manifiesto como género...", 13.

inauguración polémica y disruptiva que trastocaba y proponía, que sugería movilizaciones y cambios en la manera de observar el arte.

El manifiesto de vanguardia se erigió como mito fundacional que barría los restos de un pasado concebido como caduco y mantenía un horizonte abierto hacia visiones quiméricas. Iconoclasta de origen, planteaba demoliciones, denunciaba sistemas envejecidos y promovía el derrocamiento de instituciones. Desvelaba efigies y monolitos del pasado que pugnaba por derribar, representaba un embate contra el orden establecido y sugería alternativas siempre impregnadas de actualidad, con las cuales imponía la disrupción y la posibilidad.

Sin embargo, toda la funcionalidad del manifiesto y la teoría que se antoja práctica operaba como un trampantojo. El arte moderno sugería cierta ruptura con el pasado y depositaba en el presente la responsabilidad de poner en marcha un mecanismo que conduciría a un futuro idealizado. La apuesta por la posibilidad planteaba un proceso continuo que tendía a renovarse y con cada manifiesto se programaba una promesa distinta. Pero como sentencia el dicho: “el prometer no empobrece...”. En realidad, cada promesa lanzada por la vanguardia era fundamentalmente un gesto vanguardista, un rasgo que la caracterizaba, una proyección y observación del reflejo propio, casi narcisista e ilusorio. Sin dar margen al fracaso, los manifiestos se instituían como punto de partida de una carrera que se consumía en el instante, como un fin en sí mismo, un espacio donde todo iniciaba y al mismo tiempo acababa, proposiciones auto contenidas en una delimitación temporal paradójica, abierta a lo previsible pero con la estrechez de miras del momento preciso en que se enunciaba.

Podemos explicar el manifiesto a partir de la noción de emplazamiento que propone Michel Foucault. El espacio, explica Foucault, se despliega ahora no a partir de localizaciones y extensiones sino “bajo la forma de relaciones”, como un lugar que no se define geográficamente, pero donde “tienen lugar” relaciones e interacciones, concordancias y polémicas que vinculan a individuos ubicados en distintos puntos, pero que convergen en un espacio que los enlaza virtualmente. En los manifiestos se ponen en tensión dos tipos de emplazamientos: la utopía y la heterotopía. Foucault define la utopía como un emplazamiento sin lugar real, al cual se opone la heterotopía que plantea realizaciones de la imaginación utópica a través de ciertas prácticas que la efectúan en lugares localizables, pero cuya

dinámica los sitúa al mismo tiempo fuera de todo lugar.³⁰ El manifiesto contiene cierto carácter utópico, proyecta horizontes posibles, idealizados y potencialmente realizables, aunque ficticios. Pero además establece un punto de convergencia diacrónico, al trazar un programa de acción concreto y al proclamar inauguraciones que pretenden hacerse efectivas en el momento de su enunciación y con un tono vocativo que interpela a un interlocutor imaginado, pues la inmediatez de su acción se entrelaza con disidencias del pasado e idealizaciones del futuro que se evocan en un presente que tiene ya aliento de porvenir.

El manifiesto se constituye fundamentalmente con las proposiciones que presenta. Como texto puede desprenderse eventualmente de su materialidad y trasladarse a otros espacios, como ha sucedido con las compilaciones y estudios sobre el manifiesto. Sin embargo, para analizar los manifiestos del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR hay que reparar también en su condición de objeto, como propiciador de prácticas lectoras a partir del formato. Y es por ello que hay que atender también a su visualidad, los manifiestos de los grupos se publicaron en impresos ilustrados y en ocasiones la imagen antecedió a la palabra.

Los impresos

La efervescente producción de prensa artística durante la primera mitad del siglo XX dispuso canales de comunicación que colaboraron en la conformación del campo artístico dentro de un espacio de diálogo que soslayaba fronteras y academicismos. Los artistas aprovecharon los medios de comunicación al alcance, herramientas modernas a través de las cuales conformaron circuitos que propiciaban el establecimiento de una comunidad artística internacional enlazada virtualmente por medio de las publicaciones periódicas.³¹

Annick Louis señala que las revistas no solo permiten dilucidar las trayectorias de aquellos que las conformaban, sino que posibilitan el análisis del escenario cultural de un momento determinado.³² En ese sentido, Yolanda Wood apunta que las revistas funcionan como espacios de encuentros que generan interrelaciones intelectuales y propician un

³⁰ Michel Foucault, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, (Barcelona: Paidós, 1999), 435.

³¹ Noé Jitrik, "Papeles de trabajo. Notas sobre el vanguardismo latinoamericano", *Revista de crítica literaria* 15, (1982).

³² Annick Louis, "Las revistas literarias como objeto de estudio", *Revistas culturales 2.0*, <http://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annic-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>, (Consulta: 20/04/2017).

escenario de debates compartidos.³³ Las revistas constituyen sistemas, se enlazan unas con otras en circuitos hemerográficos que ponen en interacción a las publicaciones y a quienes participan en ellas.³⁴

El SOTPE publicó *El Machete*, un periódico de filiación comunista y estrechamente vinculado con el PCM, tanto que después de la disolución del sindicato pasó a ser el órgano de difusión del partido. En manos de los muralistas su diseño recordaba algunos objetivos de la pintura mural, apelaba al gran formato, a la democratización del arte por medio del impreso y pretendía la interlocución con su audiencia (idealmente compuesta por obreros y campesinos) a través de imágenes y expresiones de la cultura popular, como el corrido. El ;30-30! editó la revista ;30-30! *Órgano de los pintores de México*, una publicación dedicada al arte que incluía notas críticas sobre artistas, obras y nuevas propuestas, además de opiniones sobre la trayectoria de la pintura mexicana, proyectos para el establecimiento de un museo de arte moderno y reseñas de las exposiciones realizadas por el grupo. La LEAR enfocó buena parte de sus esfuerzos como agrupación en la publicación y promoción de *Frente a Frente*, una revista que incluía reflexiones sobre el sentido que debía seguir el arte de la revolución, vinculada con una agenda comunista y antifascista que la relacionó con otras revistas de corte similar editadas en Europa y Estados Unidos.

Los grupos publicaron carteles y hojas volantes con el propósito de propagar su discurso. En algunos casos las hojas volantes tenían dimensiones tales que podían funcionar también como un cartel (tal es el caso de las publicadas por el SOTPE). Lo mismo sucedía con las publicaciones periódicas. Desde el formato se establecía una intención expositiva, *El Machete* y *Frente a Frente* tenían la particularidad de que podían hacer las veces de un cartel, desplegados en los muros para propiciar una lectura colectiva. Sus dimensiones, así como la cantidad de imágenes que contenían, los convertían en objetos que no solo se leían, sino que principalmente se veían. El primer manifiesto del SOTPE y los manifiestos del ;30-30! se publicaron en forma de cartel. Estos últimos, impresos sobre papel de colores brillantes, pretendían generar un impacto visual y enfocar la atención al impreso, primero como imagen y luego como texto. Los formatos determinan y propician prácticas lectoras. La lectura parte

³³ Yolanda Wood, "Revistas y trayectorias culturales en el Caribe", *Small Axe* 20, (2016): 85-91.

³⁴ Ángel Luis Sobrino Vegas, "Las revistas literarias. Una aproximación sistémica", *UNED. Revista Signa* 23 (2014).

del ojo pero deviene una acción corporal que dispone a los cuerpos en cierta situación de recepción de acuerdo con su relación con el objeto que es leído. El cartel fue el formato privilegiado por el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR, su elección tenía que ver con sus posibilidades propagandísticas, con la interpelación visual y la probabilidad de una lectura masiva.

Los impresos de los grupos eran medios de difusión de sus ideas y objetos visuales que les permitían entablar una interlocución por medio de las imágenes. Todas las publicaciones de los grupos presentaban un contenido visual. Las imágenes ilustraban los textos, establecían relaciones iconotextuales, o bien, en ocasiones se ponderaba la imagen y se excluía lo textual o quedaba al margen. El uso de las imágenes en las publicaciones de los grupos respondía a un interés por la comunicación visual como alternativa y a la agencia de la imagen como objetivo.

El grabado permite identificar un hilo conductor en la producción de imágenes de los grupos. La gráfica proliferó en los impresos de la época y la valoración de la obra de José Guadalupe Posada, como uno de los mitos de origen del arte mexicano moderno, le dio legitimidad a una técnica hasta entonces relegada. Posada, reivindicado y casi inventado como personaje legendario, se convirtió en referencia del grabado de vanguardia en México y del arte público que presumía tener origen y destino popular.³⁵ Giovanni Troconi señala que el grabado se convirtió en una técnica “ideológicamente correcta” debido a sus objetivos y potencial propagandístico, de modo que el atrevimiento formal también era político.³⁶

El oficio de grabar se había mantenido en un papel secundario, con el status de un arte menor al margen de las Bellas Artes y como una labor más dentro del taller del impresor. La validación del grabado como obra de arte autónoma llegó con el siglo XX, aún se encontraba en las publicaciones periódicas, el cartel y hojas populares, pero se incluyó entre las experimentaciones de las vanguardias. Con la revaloración del grabado, los artistas

³⁵Charlot se dio a la tarea de recuperar el legado de Posada y Leopoldo Méndez retomó su estilo con las calaveras. John Lear, “Revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, en *Signos Históricos* 15, (2006):126; Caplow, *Leopoldo Méndez*, 97. Los muralistas lo incluyeron dentro de sus propias leyendas biográficas, como parte de un descubrimiento del oficio, con pasajes anecdóticos de juventud que los ligaba desde una etapa temprana a una genealogía artística (siguiendo la fórmula biográfica que conforma la “leyenda del artista” descrita por Ernst Kris y Otto Kurz). Kris y Kurz, *La leyenda del artista*, 38-39; Bertram Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, (New York: Cooper Square Press, 2000), 34; José Clemente Orozco, *Autobiografía*, (México: Era, 1981), 14. Para Antonio del Guercio, Posada se transformó en una *forma mentis* del arte revolucionario. Antonio del Guercio, *Orozco*, (Milano: Fratelli Fabri Editor, 1966).

³⁶ Giovanni Troconi, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000*, (México: CONACULTA, 2010), 111.

mexicanos reconocieron también una genealogía que los hacía deudores de la prensa popular y la sátira política.³⁷

En los grabados que constituyeron los impresos de las agrupaciones se denota el gesto vanguardista con el aprovechamiento del potencial expresivo de la xilografía. Asimismo, recurrieron a una tradición gráfica, con la elaboración de viñetas y la ilustración de textos populares, como el corrido. Sin embargo, Marina Garone señala que la utilización de la xilografía en los impresos que se publicaron en la posrevolución respondía en gran medida a sus posibilidades de reproducción masiva y a la ventaja de su baratura. En el mismo sentido, Garone puntualiza otros elementos del diseño editorial de la primera mitad del siglo XX que fueron utilizados en la prensa editada por los grupos de artistas. Respecto a los colores, Garone indica que se recurrió a un manejo bi y tricromático y principalmente a una paleta binaria rojinegra. Esta característica, que originalmente respondía a limitaciones técnicas, conllevaba otra lectura en el caso de las publicaciones de los grupos de artistas debido a la cercanía con el comunismo.³⁸

Las publicaciones de los grupos reproducían masivamente grabados en madera y en linóleo, pero también, de acuerdo con la cultura visual de su época, la revista *Frente a Frente* se distinguió con la introducción de otro tipo de imágenes, igualmente susceptibles a la amplia reproducción y que presentaban de manera evidente el tono vanguardista de la publicación. La revista de la LEAR se ilustró con grabados y fotografías que reproducían obras de arte, pero su contenido visual se distinguió principalmente por el fotomontaje. Así, la liga aprovechaba una técnica que ya no se ceñía al reconocimiento de una tradición mexicana, sino que entablaba diálogos con la vanguardia internacional y con una cultura visual politizada y aprovechada ampliamente tanto por revistas fascistas como antifascistas.

A través de imagen y texto los impresos presentaban perspectivas sobre la revolución y dialogaban con otras que retomaban de otros medios y discursos, el caso del uso del fotomontaje es un claro ejemplo, pues trasponía imágenes tomadas de otros impresos. Hablar de revolución en el momento en el cual se desarrollaron los grupos de artistas implicaba diálogos, traspasos, intercambios y apropiaciones de discursos e impresiones que trascendían

³⁷ Ernesto de la Torre Villar, *El arte de ilustrar en México (1920-1999)*, (México: UNAM, 1999), 28.

³⁸ Marina Garone, "Diseño y tipografía que forjaron patria", en Albiñana, Salvador, ed., *México ilustrado. Libros revistas y carteles 1920-1950*, (México: CONACULTA/Editorial RM, 2014), 58-59.

los lindes del contexto particular de las agrupaciones y las introducía en un contexto cultural mucho más amplio.

Hablar de revolución

Hablar de revolución durante los locos años veinte y en medio de la zozobra y las expectativas de la década de 1930 implicaba introducirse en un debate de revoluciones en pugna y de tensiones entre contrarios. Significaba tener en la mira distintas revoluciones que se compaginaban o se enfrentaban. Como señala Eric Hobsbawm, la revolución pretendía hacerse mundial.³⁹ El concepto parecía atravesar por un momento ecuménico, se expandía sin reparar en fronteras físicas o ideológicas. Fascistas, socialistas, comunistas, anarquistas... todos defendían sus revoluciones. El arte, por su parte, también pretendía efectuar las propias. Las revoluciones proliferaron y con ellas las polémicas. Algunas se expandieron más allá de marcados eventos coyunturales –varios de ellos bélicos– designados como “revolución”. La institucionalización y la fragua de mitos fundacionales dilataron revoluciones como la mexicana y la rusa, por ejemplo, extendidas con base en la retórica de su continuidad. Asimismo, la revolución había traspasado sus fronteras políticas para adentrarse al territorio del arte, integrándose como categoría descriptiva y explicativa de la nueva producción artística y las tomas de posiciones de los artistas frente a su entorno social y político.

En este contexto de diálogos, enfrentamientos, adscripciones, contiendas y posibilidades, los grupos se encontraron en un espacio de revoluciones enlazadas. El SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR tomaron como referencia otras retóricas sobre revoluciones encumbradas como símbolos de redención social. La revolución mexicana y la revolución rusa se observaban con anhelo y simpatía, significaban un ejemplo y una pauta, se adscribían a éstas y las representaban.

Por otro lado, el mundo del arte se encontraba en un momento de movilización incesante, de avance y retorno entre polémicas constantes. La vorágine de la modernidad imprimía un ritmo transformador con la persistente emergencia de vías encaminadas hacia la renovación continua. La incesante proclamación de “lo nuevo” generaba una sensación de movimiento que parecía proyectar las aspiraciones hacia el horizonte. Las vanguardias inauguraron el

³⁹ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, (Buenos Aires: Crítica, 1998), 62.

siglo con deconstrucciones formales que significaban una aprehensión distinta de la realidad.⁴⁰ Las experimentaciones de vanguardia pusieron en tela de juicio las formas y los medios del arte y plantearon alternativas incorporando a la práctica artísticas acciones y objetos que, más allá de los géneros y las disciplinas, pugnaban por vincular arte y vida. Llevaban el acta de defunción de la academia en la mano y una declaración de guerra en cada manifiesto; el arte moderno reglamentaba la ruptura y la experimentación en pos de la innovación. Los artistas que integraron el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR no solo se nutrieron de esta ola de polémicas, de diálogos e intercambios, sino que también formaron parte de ella.

La afirmación revolucionaria de los grupos se encontraba entre el arte y la política. Se sumaban a estrategias que superaban los lindes del mundo del arte, articularon la reflexión estética con proposiciones políticas y entonces entre un campo y otro mediaba poca distancia. El arte moderno manifestaba rupturas y señalaba coyunturas. El arte y los artistas de vanguardia pronunciaban afirmaciones políticas, más allá de demagogias e ideologías. La vanguardia había significado un paso del arte por el camino de la revolución, aunque sin estar contenida en éste, antes bien, se trataba de senderos que se antojaban coincidentes y que circulaban por el flujo de la modernidad. Ambas ideas, vanguardia y revolución, compartían experiencias temporales y sugerían movimientos y acciones cuyo influjo se distingue en la trayectoria de los grupos.

Las revoluciones contienen un sustrato metafórico definido históricamente a partir de la trayectoria semántica del concepto, el cual incorpora elementos que tienen su origen en la descripción de fenómenos naturales, que luego se volcaron sobre el lenguaje político y de éste pasaron al artístico. Revolución es un concepto de carácter temporal y cinético. Para Reinhart Koselleck se trata de un singular colectivo que reúne en sí todas las revoluciones. Además, la define como un “concepto universal elástico” con un sentido preconcebido que se adecúa a la variabilidad de los espacios en los cuales se enuncia. La elasticidad del concepto dispone una relación de semejanza en la constitución y designación de las revoluciones. Su enunciación en discursos legitimadores de prácticas conjunta no solo las ideas sobre revolución proclamadas en una situación determinada, sino que representa de

⁴⁰ Como señala Pierre Francastel, a partir del impresionismo se inauguró una nueva configuración del espacio plástico, que paulatinamente desplazaría un paradigma de representación y percepción visual vigente desde el renacimiento. Pierre Francastel, *Pintura y sociedad*, (Madrid: Cátedra, 1990), 80-81.

manera inherente los significados definidos por otras revoluciones, en un proceso integrador y transmutable.⁴¹ Las revoluciones sientan sus bases en la experiencia de otras y sin embargo se caracterizan por la afirmación constante de su actualidad. Asimismo, Koselleck señala que la revolución se convirtió en un “concepto de compensación ideológica” con la virtud de incorporar esperanzas aún no realizadas.⁴² La dimensión utópica de las revoluciones señala tal integración de aspiraciones y esperanzas, planteadas en discursos con miras hacia un futuro posible que habría que alcanzar, pero a través de la continuada acción en el presente.

Movimiento, progresión, avance, aceleración, retorno, ciclo, ruptura, renovación... y a partir de la experiencia de la revolución francesa se enfatizó también el contenido reivindicatorio y emancipador de la revolución. Estas cualidades constituyen el sustrato del concepto y sirven de fundamento en la definición de distintas nociones de revolución que mantienen y actualizan estos sedimentos semánticos y que responden además a un paradigma teórico que las engloba: la modernidad. David Harvey sostiene que el proyecto de la modernidad parte de la “destrucción creadora”, puesto que para construir lo nuevo era necesario derrumbar lo “caduco”.⁴³ La revolución se conformó al abrigo de esa imagen y ha estipulado una potencia creadora que implica desplazamientos y avanza destituyendo, trastocando un orden e imponiendo otro fundamentado en movimiento y mutaciones incesantes. La modernidad establece antinomias, tensiones y enfrentamientos entre fuerzas contrapuestas que se desenvuelven en un tiempo que se imagina como progresivo, como una continuidad ascendente donde el pasado se concibe como residual y el futuro como una posibilidad siempre abierta.⁴⁴

Enmarcado por la modernidad, el arte del siglo XX se asumió, precisamente, como moderno. Se dirigió por el camino de la vanguardia y en el tránsito se encontró con la revolución. Ambos conceptos, vanguardia y revolución, se movieron en sintonía con el tiempo de la modernidad, concebidos dentro de una dinámica ascendente, de avanzada y progresiva. Plantearon renovaciones y demarcaron hitos fundacionales. Además, llevaban

⁴¹ Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, (Barcelona: Paidós, 1993), 69, 71 y 76.

⁴² Koselleck, *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político*, (Madrid: Trotta, 2012), 169.

⁴³ David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Sobre los orígenes de cambio cultural*, (Argentina: Amorrortu Editores, 1998), 30-32.

⁴⁴ Guillermo Zermeño, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, (México: El Colegio de México, 2002), 21 y 43.

consigo la ruptura y cierta violencia inherente a sus pasos, la potencia constructora y destructora que señala Harvey, el demoler para edificar.

La vanguardia artística significaba una revolución dentro del arte, a menudo enunciada también de ese modo por los artistas. María Cecilia Guerra apunta que el origen del uso del término “vanguardia” en el arte deriva de una “metáfora militarista”, pues se trataba de una voz tomada del lenguaje castrense y en un inicio se utilizaba para designar los puestos de avanzada dentro de un enfrentamiento bélico, siguiendo un protocolo de guerra propio del siglo XIX.⁴⁵ Luego, con un sentido metafórico, el anarquismo lo introdujo al discurso político y más tarde Baudelaire lo utilizó para catalogar a los escritores radicales de izquierda.⁴⁶ Guerra señala también que el traspaso del lenguaje castrense al territorio del arte se dio en un momento en el cual se efectuaban conscientes cruces entre arte y política.⁴⁷ Ambos campos se encontraban interconectados en el origen y desarrollo de las vanguardias artísticas y en algunos casos realizaron abiertos pronunciamientos políticos (tal es el caso del futurismo) o representaron posicionamientos contestatarios en respuesta a las problemáticas de su entorno, sin recurrir a la demagogia y el lenguaje francamente politizado (como sucedió con el dadaísmo).

Como expresiones de la modernidad, vanguardia y revolución se definían también mediante relaciones dicotómicas que tensionaban fuerzas contrarias. El sentido progresivo, el movimiento ascendente y de avanzada se ponía en contraposición con nociones de retroceso, estancamiento y desaceleración, con la cuales definían ideas antitéticas como “reacción” y “contrarrevolución”. Los conceptos se construyen también en relación con su contraparte, a partir opuestos binarios que delinear y enfatizan posiciones polares.⁴⁸ Vanguardia y revolución perfilaban un tiempo que se proyectaba hacia el futuro y chocaba con un pasado concebido como un momento superado y agonizante que pretendía frenar su marcha, encarnado en la reacción, la contrarrevolución y las ideas relacionadas con el conservadurismo, el clasicismo y el academicismo en el arte.

⁴⁵ María Cecilia Guerra Lage, "Los ojos del ejército. Sobre el origen del término vanguardia en la teoría del arte" en *Aithesis* 38, (2005): 441.

⁴⁶ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, (Madrid: Rev. De Occidente, 1964), 25.

⁴⁷ Guerra Lage, "Los ojos del ejército", 442

⁴⁸ Koselleck, "Historia de los conceptos y los conceptos de historia" *Ayer* 54 (2004).

El SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR asumieron gestos vanguardistas, expresados claramente en manifiestos cuya estructura seguía la líneas de otros textos programáticos elaborados por las vanguardias artísticas. Del mismo modo, defendían la actualidad del arte que proponían y planteaban la novedad con el desplazamiento de las formas tradicionales. Pero la tradición rechazada era aquella de la academia, del arte como institución, mientras que por otro lado recuperaban e integraban en sus proposiciones elementos de tradiciones populares, con lo cual planteaban alternativas para la producción estética. Innovaban incorporando tradiciones y de este modo se insertaban en la dinámica de las vanguardias latinoamericanas que situaban al arte dentro de sus propias circunstancias. Esto además era compatible con los discursos y políticas nacionalistas que habían tomado auge en México con la posrevolución y que precisamente apelaban al impulso de la revolución mexicana como definitorio de lo propio y lo nacional.

En México, la revolución parecía haberse insertado en el lenguaje corriente, se pronunciaba constantemente dentro de discursos que operaban con base en la memoria de un pasado próximo y las acciones de un presente que se justificaba como parte de una marcha hacia al futuro. Se había enclavado en los discursos políticos, donde su enunciación evocaba, programaba, justificaba y legitimaba. La revolución mexicana se reconocía como un fenómeno que había sido resultado de circunstancias inadmisibles y que era entonces un suceso de consecuencias ineludibles. Se erigió como el mito fundacional del régimen que se asumía emanado de ésta. Se ensalzaba como una coyuntura que seguiría por la línea del progreso y la justicia y que, ya depuestas las armas, propiciaría la conciliación entre los diversos sectores sociales que en distinta medida se definieron como su motor. La idea de revolución mexicana, por supuesto, no era singular y cerrada, sino que estaba en continuo proceso de configuración. Sin embargo, era una categoría que, como señala Ramón Reséndiz, marcaba consensos y concurrencias.⁴⁹

El desarrollo del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR coincide con este momento de designación revolucionaria que se desarrolló en los periodos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, durante el maximato y el gobierno de Cárdenas. La revolución mexicana se constituía desde varios frentes, los gobiernos dimanados del conflicto bélico se dispusieron

⁴⁹ Ramón Reséndiz García, "Del nacimiento y muerte del mito político llamado Revolución Mexicana: tensiones y transformaciones del régimen político", *Estudios Sociológicos* 67, (2005):144-146.

a definirla y se incluyeron como parte de ella. Con Obregón, la imagen de la revolución radicaba fundamentalmente en la lucha armada, aunque consideraba derivaciones políticas en las cuales se fundaba el régimen y éste se legitimaba como consecuencia de la guerra. Calles derrumbó los lindes entre las armas y el asentamiento del régimen posrevolucionario y concebía ambos fenómenos como parte de un proceso. La idea de continuidad se enfatizó con Cárdenas, la revolución se tornó permanente y se explicó el devenir de la nación como un desarrollo inacabado que engranaba distintos momentos históricos. La independencia y la reforma se instauraron como estadios previos a la revolución mexicana, pero parte de una misma lucha reivindicatoria que se mantenía vigente.

En este contexto, la revolución en el arte se convirtió también en una consigna. Impregnados del impulso contestatario de la vanguardia artística y dentro de un momento de enunciaciones e identificaciones en torno a la revolución, los artistas emprendieron revoluciones artísticas. Un ímpetu desenvuelto en un momento propicio, pues en México, las políticas culturales planteaban la educación como un proyecto revolucionario encaminado hacia la resolución de los problemas sociales, mediante campañas alfabetizadoras, civilizadoras y modernizadoras. En este escenario, el arte jugaba un rol primordial.

Por otro lado, hay que considerar también el influjo del comunismo en la manera en que los grupos enunciaban la revolución. El ¡30-30! se relacionó poco con los movimientos de izquierda y más bien fue próximo a las pugnas y tensiones que se generaron en torno a la educación artística, pero, como hemos señalado, tanto el SOTPE como la LEAR se desarrollaron en estrecha proximidad con el PCM. La militancia comunista de muchos de los integrantes de los grupos puso en primer plano la experiencia soviética y la visión sobre la revolución concebida desde la Internacional Comunista (IC) determinó de cierto modo la dinámica de las agrupaciones, particularmente del SOTPE y la LEAR.

Los grupos se encontraban entonces entre revolución y revoluciones. Integradas e interpretadas en términos artísticos y políticos; derivadas del arte y sus problemáticas, o de entornos sociales, doctrinas ideológicas y movimientos políticos que configuraron los contextos de organizaciones que se proyectaban tan revolucionarias como el arte que defendían, proponían y realizaban.

II. El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores

Los pintores muralistas organizaron un sindicato, motivados en parte por su situación laboral, pero principalmente por las circunstancias que disponía la pintura mural. Habían sido empleados en 1922 para decorar la Escuela Nacional Preparatoria y luego, a partir de 1923, realizaron la misma labor en el recién inaugurado edificio de la Secretaría de Educación Pública. Estos recintos albergaron un movimiento pictórico en ciernes, ligado a un intento de organización de artistas que imaginaban el arte a partir de una noción de colectividad expresada en una idea de arte público, de acceso masivo, elaborado en conjunto y con sustento popular.

Seguir la historia del SOTPE nos sitúa en los primeros momentos del muralismo mexicano: entre las experimentaciones técnicas, la proclamación del arte monumental, las disputas que implicaba el trabajo colectivo y la reticencia de una audiencia que, en el menor de los casos, rechazaba las obras por considerarlas inadecuadas. Pero además de encontrarse en un punto de desarrollo de un movimiento pictórico, la experiencia del SOTPE muestra una dinámica de asociación sostenida en la idea del artista como revolucionario, lo cual conllevaba una participación política de los sujetos y la función social de sus obras.

Los artistas coincidían en un espacio de trabajo, pero también en el entorno cotidiano, con relaciones de amistad y vecindad. Confluían fundamentalmente en torno a las inquietudes compartidas sobre el oficio de pintar y el camino que debía seguir el arte y el artista. Algunos imaginaron la renovación del arte allende el mar, mientras que otros inconformes sacudieron la Academia y plantearon alternativas más flexibles para el arte mexicano. Varios compartían también posturas ideológicas, algunos militaban en el Partido Comunista de México y unos cuantos habían marchado con las huestes revolucionarias. Los puntos de convergencia entre este grupo de pintores eran diversos y sin embargo organizaron un sindicato. Empleados como obreros por un mismo patrón y con la misma tarea, no resultaba tan extraño que los artistas se asociaran bajo tal denominación, aunque la particularidad de la obra que realizaban y su relación laboral produjeron que las actividades del SOTPE se enfocaran más en cuestiones estéticas que en reivindicaciones gremiales.

Quienes integraron el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores compartían un mismo entorno laboral, pintaban en conjunto, algunos al frente de las obras y otros como

ayudantes. Además, los pintores eran asistidos por albañiles encargados de preparar los muros y un equipo de canteros colaboraba con Ignacio Asúnsolo y su ayudante Germán Cueto. Solo estos dos artistas justificaban la inclusión del oficio de escultor en la denominación del SOTPE, el resto eran pintores que comenzaban a aventurarse con la pintura mural: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Diego Rivera, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero, Amado de la Cueva, Emilio Amero, Roberto Montenegro, Ramón Alva Guadarrama, Carmen Foncerrada, Nahui Ollin, Máximo Pacheco, Roberto Reyes Pérez, Carlos Mérida y Manuel Anaya.⁵⁰

El nombre indica. La organización de los artistas en un sindicato señalaba un propósito que, independientemente de su eficacia, sugería una posición del artista y, como señala Esther Cimet, advertía las posturas ideológicas y la categorización que los artistas realizaban sobre sus obras, en este caso concebidas dentro del rubro del trabajo manual.⁵¹ Se imaginaban como obreros y pretendían dirigirse a las clases trabajadoras. Su condición laboral era similar a la del obrero y como tal debían responder por un arduo trabajo por un ínfimo sueldo. Sin embargo, las energías de los artistas sindicalizados poco se enfocaron en reivindicaciones laborales, como sindicato firmaron manifiestos y publicaron el periódico *El Machete*, medios a través de los cuales explicaron y defendieron sus obras murales, teorizaron sobre la estética que proponían y buscaron la interlocución con el obrero, el campesino y el indio.

El SOTPE se constituyó como un espacio tanto político como estético, con proposiciones doctrinarias vinculadas con discursos revolucionarios y postulados animados por el ímpetu de la vanguardia que proponían la renovación en el arte. Algunos de los propósitos declarados por el SOTPE se diluyeron entre la teoría y la práctica, pero el diálogo generado entre este grupo de artistas traspasó la vigencia del sindicato y trascendió hacia el reconocimiento del muralismo mexicano. Los artistas se asumieron como revolucionarios y calificaron su obra en el mismo sentido, categoría que además definió la pintura mural mucho después de la disolución del SOTPE. El muralismo se desarrolló independientemente de los vínculos gremiales. En el germen del movimiento pictórico, la reunión de los artistas bajo la

⁵⁰ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, (México: UNAM, 2007), 211.

⁵¹ Esther Cimet, *Movimiento Muralista Mexicano. Ideología y producción*, (México: UAM, 1992), 56.

denominación de una corporación permitía, más que nada, afianzar una noción de grupo que luego se reconocería sin que hiciera falta la asociación o la definición de un colectivo.

Sin embargo, fue en el contexto del sindicato cuando se plantearon las proposiciones que caracterizaron al muralismo antes de que éste se designara como tal. Como señala Esther Acevedo, lo que en un inicio era concebido como decoración se transformó en “pintura revolucionaria”,⁵² calificada así desde la explicación y la defensa que los pintores realizaron sobre su obra con pronunciamientos colectivos firmados en nombre del SOTPE. La definición del arte y el perfil del artista como revolucionario se reflejaron en el programa que los pintores propusieron desde el sindicato, empatados con otros proyectos políticos y culturales en los cuales se insertaron como obreros del arte.

Obreros del arte

En un recuento de los eventos relevantes del movimiento artístico mexicano de 1922, *El Universal Ilustrado* incluyó la fundación de un Sindicato de Pintores y Escultores Mexicanos liderado por Diego Rivera. La nota aplaudía la reunión de “los más fuertes artistas de México” guiados por la influencia del prestigiado y experimentado pintor recién retornado a su tierra tras una prolongada estancia en Europa.⁵³ Rivera regresaba como el hijo predilecto, llamado por José Vasconcelos, quien le había encomendado la decoración de los muros de la Preparatoria. También, el entonces secretario de educación, había hecho las gestiones (y ejercido la presión necesaria) para que Siqueiros regresara de Europa y se incluyera en el proyecto pictórico. Germán Gedovious, artista de reconocida trayectoria pero con un decalustro sobre los hombros, no se atrevió a trabajar entre andamios.

Fue necesario buscar entre elementos más jóvenes, más bien desconocidos pero entusiastas, entresacados de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán dirigida por Alfredo Ramos Martínez. Según Fernando Leal, Rivera se resistía a incorporar otros colaboradores en el proyecto de la Preparatoria, motivo por el cual Vasconcelos invitó a Leal

⁵² Esther Acevedo, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias" en *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, (México: UNAM, 1986).

⁵³ Ortega, "La pintura y la escultura en 1922", *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre de 1922, 30. Ortega es uno de los pseudónimos utilizados por Gregorio Ortega Hernández, asiduo colaborador de *El Universal Ilustrado*. También escribió texto bajo antifaz de “Frebionio Ortega”, “Máximo Bretal” y “Aldebarán”.

y le autorizó la reunión de artistas interesados en la pintura mural. Así se sumaron Charlot, Revueltas, Alva de la Canal y García Cahero,⁵⁴ aunque Alicia Azuela apunta que Rivera solía presentarse como el líder arguyendo que él había conformado el grupo.⁵⁵ También se integraron Orozco y los pintores que fungieron como ayudantes, como Mérida, Guerrero, Reyes Pérez, de la Cueva, Amero, Pacheco y Anaya.⁵⁶

Los pintores confluyeron (algunos por reconocida trayectoria, otros por afinidades y unos más casi por azar) en un proyecto que propiciaba la colaboración y la identificación de un colectivo. Vasconcelos los reunió y con ello marcó el punto de partida de su agrupación, sin embargo, consideraba que una iniciativa grupal como el sindicato evidenciaba debilidad individual. En teoría, el sindicato debía velar por los intereses gremiales de los pintores y para Vasconcelos la defensa del salario de un obrero susceptible a ser reemplazado no podía paragonarse con la “obra insustituible del artista”.⁵⁷

El mecenas dispuso, pero los artistas propusieron. Fernando Curiel apunta que con la fundación del sindicato los pintores superaron el espacio oficial y el eco de sus proposiciones trascendieron también el proyecto inicial al poner sobre la mesa de debate el tema del compromiso social del arte.⁵⁸ Además, la agrupación de los pintores superó la vigencia de la encomienda oficial articulada con el proyecto vasconcelista y delineó el sentido del muralismo, a decir de Jorge Alberto Manrique, el reconocimiento del muralismo como una escuela y como un fenómeno artístico denominado “Renacimiento Mexicano” fue legitimado por la noción de grupo derivada de la convergencia de ideales y el entusiasmo compartido en los primeros momentos del movimiento pictórico.⁵⁹

⁵⁴ Guillermina Guadarrama, "Pioneros del muralismo: la vanguardia" en *Los pioneros del muralismo: la vanguardia*, (México: CONACULTA, 2010), 29; Fernando Leal, "Reminiscencias de Fernando Leal", *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, Jean Charlot (México: Domés, 1985), 197.

⁵⁵ Azuela, *Arte y poder*, 62.

⁵⁶ Según Raquel Tibol, Orozco fue de los últimos en incorporarse a la decoración de la Preparatoria, recomendado a Vasconcelos por José Juan Tablada. Tibol asegura también, con base en documentación guardada por Jean Charlot, que Orozco inició sus obras en la Preparatoria en julio de 1923. Raquel Tibol, *José Clemente Orozco, una vida para el arte. Breve historia documental*, (México, FCE, 2009).

⁵⁷ Vasconcelos, *Memorias*, (México: FCE, 1982), 262.

⁵⁸ Fernando Curiel, "Intelectuales del tardoporfirismo al cincuentenario de la Revolución (1900-1960): una propuesta de relato", *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*, coord. por Alicia Mayer, (México: UNAM, 2007), 311.

⁵⁹ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, (México: CONACULTA, 2000), 17.

Cuando iniciaron las obras en la Preparatoria aún no se hablaba de Muralismo ni se habían planteado proposiciones colectivas que permitieran vislumbrar una agrupación o claros posicionamientos políticos y estéticos. Asimismo, aunque se anunció la fundación del sindicato hacia finales de 1922, el SOTPE no hizo su presentación en sociedad sino hasta diciembre de 1923 con la publicación de su *Declaración política y estética*, también conocida como el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, título con el cual apareció en el periódico *El Machete* en junio de 1924.

Más allá de la defensa de un gremio y las situaciones laborales a las cuales responde la organización de un sindicato, el de pintores y escultores se ubicó en el germen de un movimiento artístico. Los primeros ejercicios murales fueron realizados por Roberto Montenegro, el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Jorge Enciso y Gabriel Fernández Ledesma con la decoración de la iglesia de San Pedro y San Pablo, encomendada por Vasconcelos en 1922,⁶⁰ sin embargo, la comisión de los murales de la Preparatoria fue el punto de partida de la organización del SOTPE, con la problematización sobre trabajo colectivo, el sentido revolucionario del arte, el reconocimiento del artista como obrero y su posición dentro del entramado social.

Para Alicia Azuela, la “épica del muralismo” ha sobrestimado la eficacia del SOTPE como sindicato, pues finalmente, aunque en el discurso planteara defender los intereses del gremio de artistas, su eficacia y operatividad como organización sindical se limitaba al nombre. Asimismo, Azuela apunta que del mismo modo se ha dado por sentada la preeminencia de la ideología comunista como guía de su programa.⁶¹ A través de *El Machete* el SOTPE y el PCM entablaron un vínculo estrecho, debido a que el periódico fundado por los pintores sirvió como órgano del sindicato pero también como portavoz del partido. Sin embargo, no todos sus miembros militaron ni simpatizaron siquiera con el comunismo. Xavier Guerrero, Rivera, Siqueiros y Cueto se afiliaron al PCM a principios de la década de 1920 y Fermín Revueltas no se integró al partido sino hasta 1928.

Otros más se mantuvieron distantes y hasta reticentes, como Orozco, quien a pesar de participar en la ilustración de *El Machete* y de haber pintado hoces y martillos en los entrepaños de San Ildefonso parecía renuente a identificarse con su ideario.⁶² Alva de la

⁶⁰ Azuela, *Arte y poder*, 61.

⁶¹ Azuela, *Arte y poder*, 65.

⁶² David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, (México: Grijalbo, 1977), 222.

Canal, tampoco afiliado al partido ni con notable presencia en las declaraciones comunistas del SOTPE, firmó su mural en la Preparatoria con una hoz y un martillo entrelazados. La composición del grupo era más bien heterogénea y alcanzaba cierta homogeneidad a partir de la convergencia marcada por la pintura mural, afianzada con la conformación del sindicato.

La demagogia de Rivera y la beligerancia de Siqueiros, ambas impregnadas por la militancia de izquierda y la experiencia de la vanguardia artística europea, definieron en gran medida la trayectoria de la agrupación. En sus memorias, Siqueiros explicó que para plantear un arte político se requería de una “fórmula orgánica de acción colectiva”. Según Siqueiros, conformaron un sindicato de “obreros técnicos” porque Rivera rechazó que se presentaran como intelectuales argumentando que su labor correspondía al trabajo manual.⁶³ El mismo Siqueiros afirmó que antes, en París, él y Rivera habían dialogado sobre el trabajo colectivo, mientras que Leal recordaba que fue hasta la llegada de Siqueiros, con sus “ideas socializantes”, que comenzó a cocinarse la fundación de un “Sindicato de Obreros Libres de la Plástica”.⁶⁴

Sin embargo, el protagonismo de Rivera y su prestigio se anteponía al resto de los pintores, designados por la opinión pública como “los dieguitos”. La prensa señalaba la reunión de los artistas en torno a la figura de Rivera, lo situaba a la cabeza del grupo, le atribuía la fundación del sindicato y presentaba al resto de los pintores como sus discípulos.⁶⁵ Incluso, el rechazo a la pintura mural, los ataques y las mutilaciones que sufrieron las obras de Siqueiros y Orozco en junio y julio de 1924 fueron motivados en parte por una aversión de los estudiantes de la Preparatoria hacia Rivera, pues creían que todos los murales eran obra suya.⁶⁶

El mismo Rivera se encargó también de promover su imagen como líder del grupo. En mayo de 1924, en una entrevista con *The Survey* explicaba por qué había fundado el sindicato de pintores y escultores. Aseguraba que a su retorno de Europa había encontrado el escenario

⁶³ Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 213.

⁶⁴ Leal, "Reminiscencias de Fernando Leal", 203.

⁶⁵ "Diego Rivera y la Federación de Estudiantes. Hoja injuriosa de un grupo de pintores es contestada por los educandos", *Excelsior*, 10 de julio de 1924, 1; Júbilo, "Acotaciones del momento. ¡Abajo la Venus de Milo! ¡Viva Diego Rivera!", *El Universal Gráfico*, 26 de junio de 1924, 3. Júbilo era el pseudónimo utilizado por el cronista Guillermo Castillo.

⁶⁶ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, (México: UNAM, 2008), 110.

artístico mexicano estancado y con algunos talentos desperdiciados de jóvenes pintores revolucionarios como Orozco, Guerrero y Best Maugard. Sin embargo, había percibido también que era un momento propicio para el florecimiento del “espíritu gremial del arte mexicano”. Como animados por una especie de providencialismo, Rivera afirmaba que la “verdadera creatividad” y una “extraordinaria vitalidad” habían conducido a los pintores mexicanos hacia un punto álgido que había permitido el desarrollo del gremio, la comunidad y el sindicato. Rivera afirmaba que el gremio era una “delicada flor de la camaradería humana y la unidad artística” y que como parte del sindicato los artistas debían ajustarse a sus reglas; que eran creativamente libres, “pero libres en tanto que son miembros moralmente responsables de una comunidad”.⁶⁷

Sin embargo, poco después de estas declaraciones, ante las mutilaciones a las obras en el verano de 1924, Rivera se negó a participar en una protesta colectiva del SOTPE para defender la pintura mural, se retiró del sindicato y del comité ejecutivo de *El Machete*. No obstante, acaecidos nuevos ataques a la obra mural, en septiembre de 1924, *El Machete* manifestaba que aunque Rivera ya no formaba parte de la organización, por haberse opuesto a la protesta colectiva, ahora que era él el perjudicado, con el mismo motivo y por “solidaridad gremial”, el SOTPE defendía su obra, pues significaba “un valor importante dentro de nuestra labor colectiva, a la que pertenece y dentro de la que se formó”.⁶⁸

Independientemente de la escasa o nula efectividad del sindicato como instancia que salvaguardara al trabajador, la noción de colectividad que enarbolaba definía un “nosotros” a partir del reconocimiento de un oficio y de un grupo reunido y asumido como tal con base en la coincidencia de intereses y el planteamiento colectivo de proposiciones estéticas. Raquel Tibol explica que el SOTPE no respondía propiamente a un interés de colectivización que zanjara individualidades, ni a la defensa de derechos gremiales, no obstante esto se encontrara entre sus postulados y declaraciones. Para Tibol, la agenda del sindicato era más bien política y se conformó como un frente de lucha, afirmado en un manifiesto presentado como una declaración política de contenido “populista y subversivo”.⁶⁹ El SOTPE se

⁶⁷ Diego Rivera, "The guild spirit in the mexican art", *The Survey. Graphic number 3*, (1924): 174-175.

⁶⁸ Azuela, *Dos miradas, un objeto. Ensayos sobre la transculturalidad en la etapa posrevolucionaria, México 1920-1930*, (México: UNAM, 2011), 32; "Protesta del S.R. de P. y E. por las nuevas profanaciones de pinturas murales", *El Machete*, núm. 13, del 13 al 18 de septiembre, (1924): 2.

⁶⁹ Raquel Tibol, *Siqueiros, introductor de realidades*, (México: UNAM, 1961), 27.

proyectaba como revolucionario. Como observaremos más adelante, la revolución se encontraba en medio de su programa, enunciada en sus manifiestos y en las páginas de su periódico. Asimismo, cuando los estudiantes de la Preparatoria repudiaron la pintura mural, los artistas la defendieron por revolucionaria. Los pintores se asumían como revolucionarios a partir de presupuestos que oscilaban entre el arte y la política, los cuales derivaban de sus proposiciones estéticas y su posición en lo que describían como el “movimiento actual” de la pintura mexicana.

Según Bertram Wolfe, el sindicato tomó varias denominaciones: primero, Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos; luego, Unión Revolucionaria de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Similares;⁷⁰ y finalmente, Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, nombre con el cual firmaron su manifiesto y con el que ha sido reconocido por la historiografía del muralismo. También se presentarían como el Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores, o simplemente como Sindicato de Pintores y Escultores.⁷¹ Además de asentarlos desde la denominación y el programa del grupo, algunos miembros del sindicato tenían antecedentes que marcaban otros vínculos con la revolución, específicamente con la revolución mexicana. Siqueiros y Asúnsolo tomaron las armas, mientras que Orozco, García Cahero y Alva de la Canal marcharon tras los pasos del Dr. Atl y con las huestes constitucionalistas y los batallones rojos se trasladaron a Orizaba, donde editaron el periódico *La Vanguardia*.⁷² Por otro lado, la huelga de los estudiantes de la Academia de 1911, que cuestionaba la obsolescencia de los métodos de enseñanza, era interpretada como el primer impulso subversivo y renovador de los artistas mexicanos, observado en retrospectiva como el primer indicio de la revolución artística en México.⁷³

En el contexto del sindicato, la identificación de los pintores como revolucionarios se apuntalaba desde la relación del artista con un sujeto considerado como agente revolucionario: el obrero. Los pintores pretendían establecer vínculos con las clases trabajadoras a través de la obra pictórica, primero, y luego desde las páginas de *El Machete*.

⁷⁰ Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, (México: Diana, 1972), 132-133.

⁷¹ "Protesta del S.R de P. y E...", 2; Siqueiros, "Al margen del manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores", *El Machete*, núm. 1, primera quincena de marzo, (1924): 3.

⁷² Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, (México: CONACULTA, 2004), 420.

⁷³ Fue Siqueiros quien hizo mayor énfasis en ésta como coyuntura revolucionaria para el arte mexicano. Las reflexiones de Siqueiros respecto a la trayectoria de la pintura mexicana recurrirían constantemente a este episodio como punto de partida.

Pero por otro lado, dentro del discurso del sindicato los artistas se reconocían a sí mismos como obreros, con base en una idea del artista que si bien se perfilaba desde el campo intelectual se aproximaba a su interlocutor a partir de una homologación simbólica. El artista se catalogaba entonces como trabajador y su labor se incluía en la categoría del trabajo manual. Esto conllevaba una noción de colectividad que trascendía los límites del grupo y lo situaba del lado de otros sujetos considerados, al menos en el discurso, como pares.

En notas de prensa se promovía la imagen de Rivera como obrero: el “obrero genial” y “pintor popular”;⁷⁴ “obrero del pincel” cuyo sueldo no le permitía más que vivir precisamente como un obrero;⁷⁵ obrero, desde la propia definición que el pintor daba de sí mismo, pues se presentaba como un maestro albañil que pensaba su arte para el proletariado.⁷⁶ En sus declaraciones y en *El Machete* los pintores se proyectaban como obreros pero también manifestaban estar a favor de los trabajadores. Su manifiesto se dirigía al obrero, el campesino y el indio; apoyaron la candidatura de Calles como el aspirante favorable a los trabajadores; por medio de *El Machete* se vincularon con organizaciones obreras, como los petroleros de Tampico, por ejemplo.

Asociar a los pintores con un obrero no parecía descabellado, los artistas trabajaban entre andamios, vestidos de overol y su sueldo era similar al de un pintor de brocha gorda.⁷⁷ Prácticamente laboraban como tales, pues no había un recurso asignado para la decoración de los edificios y el sueldo de los pintores se resolvía con argucias burocráticas, escondido detrás de otros oficios. Vasconcelos reconoció que recibían un sueldo mezquino, registrados como escribientes, debido a que no había logrado gestionar una partida específica para las obras murales.⁷⁸ Jean Charlot recordaba que en 1922 recibía un sueldo por parte de la SEP, pero no estaba registrado como pintor, sino como inspector de dibujo en las escuelas de la ciudad de México. Apuntó en sus memorias que recibía ocho pesos diarios por las obras de la Preparatoria y que en el caso de los murales de la SEP (dirigidos por Rivera), los ayudantes

⁷⁴ Carlos Pellicer, "El pintor Diego Rivera", *Azulejos 2*, diciembre (1923): 20.

⁷⁵ "Diego Rivera habla sobre los enemigos de sus obras", *Universal Gráfico*, 30 de junio de 1924, 3.

⁷⁶ Ortega, "Diego Rivera íntimo", *El Universal Ilustrado*, 1 de enero de 1924, 33.

⁷⁷ Teresa del Conde, "El renacimiento mexicano", *Renacimiento en el arte mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros*, (Japón: Nagoya City Art Museum, 1989), 215.

⁷⁸ José Vasconcelos, *Memorias*, 262.

no conocían un contrato que estableciera sus “responsabilidades colectivas”, aunque el sindicato había acordado asignarles muros.⁷⁹

Por su parte, Rivera afirmó en una ocasión que los pintores recibían cuatro pesos por metro cuadrado y debían cumplir jornadas de entre diez y dieciséis horas, pero en otro momento declaró que ganaban seis pesos con cincuenta centavos al día y debían cubrir ocho horas reglamentarias.⁸⁰ Alva de la Canal y Charlot coincidieron en que fue Lombardo Toledano quien contrató a los pintores mientras fungía como director de la Preparatoria y que su contrato estipulaba que recibirían alrededor de cuatrocientos pesos por dos años de trabajo.⁸¹ Aunque Charlot afirmaba que Vasconcelos aprobaba los proyectos y los murales continuaron bajo su supervisión después de que Lombardo Toledano fuera destituido de la dirección en agosto de 1923.⁸²

Asumido como obrero, el artista se convertía en un “agente revolucionario”, con la tarea de movilizar conciencias a través de su obra y su labor propagandística. La figura del artista-obrero adquiría sentido en medio de discursos que apelaban a la movilización social y el poder transformador de las masas. Al presentarse como obreros, los artistas suponían cierta relación horizontal entre el artista y su audiencia, a partir de una idea de lucha conjunta con el obrero y el campesino, como sujetos activos dentro de una misma causa aunque desde trincheras distintas. Consideraban al obrero y el campesino (definido también como “obrero del campo”) como los receptores idóneos del discurso del sindicato, proyectado en la pintura mural y en los textos y grabados publicados en *El Machete*. El propósito era establecer una interlocución que concientizara y propiciara “actitudes revolucionarias”. Obreros y campesinos eran interpelados a través del manifiesto y, fundamentalmente, en las páginas del periódico que pretendía ser herramienta, portavoz y espacio de diálogo con las clases trabajadoras.

⁷⁹ Charlot, *Renacimiento*, 171 y 310.

⁸⁰ Rivera, *The Survey*, 175; "Diego Rivera habla sobre los enemigos de sus obras.", 3.

⁸¹ Charlot, *Renacimiento*, 216; Alva de la Canal, "Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal", en Charlot, *Renacimiento*, 208.

⁸² Vasconcelos fungió como director de la Preparatoria a principios de 1922, cuando comenzaba a cocinarse el mural de Rivera. Luego nombró director a Lombardo Toledano en marzo de 1922 y lo destituyó en agosto de 1923. La influencia de Vasconcelos en el funcionamiento de la Preparatoria era patente muy a pesar de los personajes que se encargaran de su dirección. Claude Fell, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*, (México: UNAM, 1989), 322 y 346.

Sin embargo, el sueldo mezquino, la incertidumbre en su relación laboral, el atuendo, los andamios y su reconocimiento como obreros no ponía a los artistas en paridad de circunstancias con las clases trabajadoras. Tampoco el programa político desarrollado a través del periódico, incluso cuando los aproximó a algunas organizaciones obreras. Al asumirse como obreros dibujaban un perfil del artista desde una retórica que se presumía revolucionaria y que reconocía la trinchera del arte como un espacio legítimo de lucha política, capaz de incidir en otros actores por medio de su concientización. Pero precisamente el afán de adoctrinamiento terminaba disponiendo relaciones verticales, los sujetos interpelados vivían circunstancias distintas y distantes a las que de origen atravesaban los pintores.

La mayoría provenía de la clase media y había tenido una educación artística formal. Xavier Guerrero se introdujo a la pintura de manera empírica, asistiendo a su padre en el oficio de albañil y pintor, pero los demás pasaron, aunque fuese fugazmente, por una institución. Casi todos estudiaron en la Academia de San Carlos. Otros pasaron por las Escuelas de Pintura al Aire Libre, como Revueltas, García Cahero, Alva de la Canal, Leal y Charlot. Varios realizaron estudios en el extranjero: Revueltas en el Instituto de Artes de Chicago, Charlot y Asúnsolo asistieron a L'Ecole des Beaux Arts, Mérida a la Academia Vitti y Amado de la Cueva estudió en Roma.

Además, antes de la experiencia muralista, varios se introdujeron en la vanguardia europea y mexicana. Rivera tuvo una estancia prolongada en Europa y por al menos una década participó del ambiente vanguardista de “la ciudad luz”. En París también entraron en contacto con el escenario de la vanguardia Siqueiros y Mérida. Aunque el itinerario de los pintores transitó igualmente por la experiencia vanguardista y la búsqueda plástica en territorio italiano y español. En Barcelona, por ejemplo, Siqueiros publicó el único número de la revista *Vida Americana* desde donde llamó a los artistas de la nueva generación.

Por otro lado, Charlot, Alva de la Canal y Revueltas formaron parte del estridentismo, de manera prácticamente simultánea a su participación en el SOTPE y el proyecto muralista. Junto con Manuel Maples Arce, Revueltas dirigió *Irradiador*, “revista de vanguardia” en la cual fueron publicados varios grabados en madera de Charlot entre septiembre y noviembre de 1923. En 1924, Charlot ilustró también *Vrbe: super-poema bolchevique en cinco cantos* de Maples Arce y en ese mismo año, el grupo de estridentistas fue retratado por Alva de la

Canal en *El café de nadie*, un óleo sobre tela que podría significar un gesto contradictorio con el repudio a la pintura de caballete enarbolada en el programa del SOTPE.

Para Renato González Mello, el vanguardismo discursivo del SOTPE era evidente, principalmente en su *Declaración política y estética*, la cual considera inscrita “con pleno derecho” en la tradición de la vanguardia.⁸³ Como explica Mari Carmen Ramírez, la vanguardia latinoamericana apostó por la función social del arte, la inclusión de las masas y la articulación entre arte y política con base en la adecuación de los artistas a las realidades y las condiciones propias de su contexto.⁸⁴ El programa del SOTPE proponía un arte público que reivindicara lo popular y fuera “una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”; los artistas debían estar “al servicio de la redención social”.⁸⁵ El SOTPE argumentaba que la pintura mural era un bien colectivo que abonaba a la revolución de los trabajadores y cumplía con una “labor estética” que no se constreñía al campo del arte sino que pertenecía a “la masa proletaria”.

Ante la creciente influencia del sindicalismo, los pintores se involucraban en una dinámica que parecía asegurar la participación política de distintos sectores sociales, que daba voz a obreros y campesinos a pesar de su coerción oficialista a través de centrales sindicales. La denominación conlleva una intención, no obstante esta se debata entre el decir y el hacer, la organización de los artistas en un sindicato y no como un grupo de vanguardia, su reconocimiento como obreros del arte y la interlocución que pretendían establecer con las clases trabajadoras indicaba una voluntad de integración al juego político. Si bien la nula eficacia del SOTPE como sindicato no otorgaba a los artistas reivindicaciones gremiales, su consideración como tal y su programa estético y político le permitió articular su organización con los trabajadores y de cierto modo incorporarse a su movimiento, entre proposiciones incendiarias y aspiraciones de un arte social y revolucionario.

⁸³ González Mello, *La máquina de pintar*, 98; González Mello, *José Clemente Orozco. La pintura mural mexicana*, (México: CONACULTA, 1997), 16.

⁸⁴ Mari Carmen Ramírez, "Desplazamiento de utopías", *Versions and inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, ed. por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, (Houston: The Museum of Fine Arts, 2006), 122.

⁸⁵ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4; Siqueiros, "Al margen del manifiesto...", 3.

Un sindicato de pintores y escultores

El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores no negociaba con su patrón, ni emprendía huelgas o firmaba pliegos petitorios, aunque lo intentó, con efímeras y espontáneas acciones que se apagaron apenas encendidas, como una huelga solitaria emprendida por Fermín Revueltas o una breve audiencia del sindicato con Vasconcelos. Tampoco organizaba un gremio y sus integrantes circulaban entre los resquicios burocráticos de una inestable relación laboral. En teoría, el SOTPE debía velar por los intereses de sus agremiados, tarea difícil –si ese hubiera sido en realidad su principal objetivo– debido a las circunstancias en las cuales habían sido empleados. En la práctica, más bien, reunía a los pintores en una organización un tanto utópica y guiada por una retórica que pensaba el arte desde una dimensión política.

En palabras de Charlot, Vasconcelos constituía un “mercado de un solo hombre”, el único dispuesto a financiar las “mercancías murales” y por lo cual, a pesar de la precariedad de su trabajo, los pintores agradecían la oportunidad de pintar sin exigir mayores retribuciones o mejoras en su relación laboral.⁸⁶ Vasconcelos abrió el espacio a los pintores demandando solamente presteza en la ejecución. Los artistas tuvieron entonces cierta libertad creativa (la mesa puesta a la cual se referiría Orozco), no obstante la inducción ejercida por Vasconcelos al enviar a Rivera de excursión, arrojado hacia un paisaje donde bien sabía que se encontraría con el indio.⁸⁷ El mecenas que concebía el arte como “la única salvación de México”⁸⁸ insertó a los pintores en su propia cruzada educativa, y aunque no constriñera su ímpetu creador, les asignaba un lugar que los situaba ante un posible público y en un espacio que exigía ciertas resoluciones técnicas. Lejos del lienzo y frente al muro, los artistas resolvieron y plantearon nuevos problemas, con la superficie, los materiales y un formato que animaba a reconsiderar el lugar de la pintura y su recepción.

Pero también la manera de ejercer el oficio del pintor, fuera del taller, el “ensimismamiento” y la individualidad. La pintura mural conllevaba la colaboración y el

⁸⁶ Francisco Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia", *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)*, (México: INBA, 1991), 85.

⁸⁷ Julieta Ortiz Gaitán, *El muralismo mexicano. Otros maestros*, (México: UNAM, 1994), 5. González Mello, *La máquina de pintar*, 112.

⁸⁸ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México. Versión 2000*, (México: El Colegio de México, 2000), 986.

trabajo colectivo, exigencia determinante de la organización del SOTPE. La aventura sindicalista de los pintores muralistas respondía tanto a motivos prácticos como teóricos, a la labor colaborativa que obligaba la pintura mural y a la voluntad de introducirse en una dinámica política propia de la época que apelaba a una noción de colectividad fundamentada en gremios y sectores sociales.

En opinión de Charlot, el SOTPE era solo un ejemplo más de la tendencia hacia la organización que produjo muchos ejercicios similares durante la década de 1920. El sindicato de pintores y escultores se sumaba a la confederación de productores intelectuales, al sindicato de escritores y al de los empleados de la industria teatral. La prensa juzgaba estas estrategias como “bolchevistas” o “comunistas” y suponía que la carencia de méritos individuales tenía como consecuencia la proliferación de asociaciones que describía como resultado de un “rebañismo en el arte”.⁸⁹ Sin embargo, la asociación de artistas e intelectuales respondía a un momento de auge del sindicalismo, de la organización de obreros, campesinos, inquilinos, etc., que conformaban corporaciones y se afiliaban a centrales sindicales en ascenso.

El SOTPE no era el primer ensayo de organización para varios de sus miembros, poco antes de su fundación algunos habían formado parte del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, el cual ha sido considerado el antecedente inmediato del SOTPE, debido a que marcó el primer acercamiento de los artistas a “la causa del proletariado”.⁹⁰ Rivera, Orozco, Guerrero y Asúnsolo se integraron a esta organización fundada por Vicente Lombardo Toledano en 1922 y que se mantuvo activa hasta mediados de 1923. Estuvo conformada por personajes como Alfonso Caso, Pedro Henríquez Ureña, Manuel Toussaint, J.H. Retinger, Enrique Delhumeau, Palma Guillén, Salomón de la Selva, Daniel Cosío Villegas, Adolfo Best Maugard, Julio Torri y Carlos Pellicer.⁹¹ Tenía el objetivo de colaborar con las organizaciones obreras desde una labor intelectual que propiciara el progreso de las

⁸⁹ "El comunismo en el teatro. El sindicato de autores", *El Universal Ilustrado*, 9 de septiembre de 1922, 40; "El rebañismo en el arte", *Excelsior*, 14 de noviembre de 1922, 3.

⁹⁰ Azuela, "Graphics of the mexican left", *Art and journal on the political front 1910-1940*, ed. por Virginia Hagelstein Marquardt, (Florida: University Press of Florida, 1997), 249; John Lear, "Revolución en blanco, negro y rojo...", 114; David Kersfeld, *Contra el imperio. Historia de la Liga Antimperialista de las Américas* (México: Siglo XXI, 2012), 27.

⁹¹ Tibol, *José Clemente Orozco, una vida para el arte*; Orozco, *Autobiografía*, 80.

“verdaderas ideas revolucionarias”, por medio de conferencias, publicaciones, cursos, festivales y la fundación de escuelas de artes y oficios.⁹²

Graciela Besunsán y Kevin Middlebrook explican que una de las consecuencias relevantes de la revolución mexicana fue la incorporación del movimiento obrero a la política nacional. El sindicalismo dispuso una plataforma popular que otorgaba estabilidad al régimen por medio del control político, coartaba disidencias a partir de alianzas y negociaciones que asimilaron el movimiento obrero y campesino a la organización del Estado, en gran medida a través de la Confederación Regional Obrera Mexicana.⁹³ Esta organización fue fundada en 1918 y ganó influencia durante el régimen de Obregón. Con el de Calles se convirtió en un baluarte para un presidente que desde su candidatura se pintaba a la cabeza de un gobierno a favor de los trabajadores. La conveniente alianza entre la CROM y los gobiernos posrevolucionarios le otorgaba hegemonía al frente del movimiento obrero y establecía un vínculo conciliador con el Estado que limitaba desacuerdos y confrontaciones.⁹⁴ Según Francis Toor, el SOTPE estuvo adherido a la CROM y John Lear apunta que en sus inicios era próximo a ésta.⁹⁵ Sin embargo, se mostró crítico e incluso contrario a esta central sindical a través de *El Machete* y siguiendo la línea del PCM, organización que se debatía un exiguo control al frente del movimiento obrero con la cada vez más creciente influencia de la CROM.

El grupo de los muralistas se constituía como sindicato en un contexto en el cual las corporaciones permitían cierto acceso a la participación política. Siguiendo a Azuela, es pertinente cuestionar la sobrestimada eficacia del SOTPE como sindicato, pero por otro lado, su denominación no deja de parecer sintomática. A los ojos de Charlot, el nombre indicaba poco, mudar “la etiqueta” no cambiaba “la mercancía” y el entusiasmo inicial no se había

⁹² En algunos momentos, el Grupo Solidario del Movimiento Obrero coincidió con la CROM. Emilio García, "El Grupo Solidario del Movimiento Obrero", https://www.centrolombardo.edu.mx/grupo-solidario-del-movimiento-obrero/#_ftn3 Los artistas mexicanos y algunos proyectos culturales emprendidos por estos tenían como antecedente los planteamientos teóricos de socialistas como William Morris y John Ruskin, con base en éstos consideraron la articulación entre arte y vida y la disolución de la frontera entre artista y artesano. Azuela, *Arte y poder*, 81.

⁹³ Graciela Besunsán y Kevin Middlebrook, *Sindicatos y política en México: cambios, continuidades y contradicciones*, (México: UAM-FLACSO-CLACSO, 2013), 31-37.

⁹⁴ José Manuel Lastra, "El sindicalismo en México", *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, XIV, (2002): 42 <http://revistas-colaboración.juridicas.unam.mx/index.php/anuario-mexicano-historia-der/article/view/296632/26755> (Consulta: 31/08/2014).

⁹⁵ John Lear, "Representing workers, the workers represented", *Third Text* 3, (2014): 238. Frances Toor, "Los pequeños artistas y la revolución mexicana", *Mexican Folkways* 1, (1928): 10.

mantenido para hacer funcional la organización sindical.⁹⁶ El SOTPE no resultaba operativo como sindicato, no resolvía situaciones laborales de sus miembros ni les aseguraba garantías frente a su empleador, pero sí servía como una plataforma desde la cual los artistas se involucraron con el movimiento obrero. La denominación era pertinente porque situaba a los pintores en cierta paridad con los sujetos a los cuales pretendía dirigirse: un sindicato en interlocución con otros, obreros del arte interpelando a los trabajadores. Entraba al juego político no como una instancia que persiguiera reivindicaciones gremiales, sino como una organización que coadyuvaría desde lo ideológico y desde la plástica a la revolución, promoviendo la idea de una lucha codo con codo con el obrero y el campesino, agenda que se denotaría fundamentalmente en las páginas de *El Machete*.

Los pintores se confesaban revolucionarios. En su *Declaración política y estética* afirmaban estar del lado de la “revolución social” identificada con personajes como Obregón y Calles. El sindicato se pronunció a su favor en el contexto de la rebelión delahuertista y en la disputa por la sucesión presidencial, posición que no era lejana a la asumida por el PCM. El perfil político de la agrupación se hacía evidente principalmente a partir de su adscripción a las estrategias del partido comunista y se ponía de manifiesto en *El Machete*. Por otro lado, como agrupación de artistas discurrían sobre la manera de ejercer el oficio de pintor en el particular contexto de la obra mural. Defendían la actualidad de su pintura, reconocida como un movimiento innovador de cualidad revolucionaria, por su contenido pero también desde la forma.

A decir de Siqueiros, el SOTPE tenía el objetivo de “destruir todo ego-individualismo” a través del trabajo en conjunto y colaborativo inspirado en los gremios de artesanos de antaño. La labor colectiva tenía el propósito de diluir la individualidad del artista, pero también se planteaba como un método pedagógico que proponía el aprendizaje del oficio en la práctica, sobre la marcha.⁹⁷ El individualismo fue rechazado por el SOTPE en la *Declaración política y estética*, el arte como “manifestación de masturbación individualista” debía ceder ante una estética monumental y de utilidad pública. Pugnaban por “la desaparición absoluta del individualismo, por burgués” y proponían la socialización del arte.

⁹⁶ "Carta de Jean Charlot a Walter Pach", enero de 1923, <https://jeancharlot.org/correspondence/jc-pach.html#lettre-3>, (Consulta: 15/02/2020).

⁹⁷ SAPS, Siqueiros, "La fundación del sindicato", documento mecanografiado, Leg. El Sindicato de Pintores y su importancia como factor revolucionario, 1931, f. 00069.

Además, valoraban el arte del pueblo de México y su tradición indígena con base en su carácter popular y colectivo.⁹⁸ El sentido de colectividad estaba impreso en la práctica, el sustrato y la finalidad, no se trataba solo de sumar varias manos necesarias para pintar un mural dispuesto en un espacio abierto a múltiples miradas, sino de articular conciencias a partir de la pintura, en un diálogo entre las perspectivas de los pintores, de estos con la del público y de la obra con una tradición estética.

Aunque la reunión de los pintores en torno a un mismo proyecto permitiera la identificación de un grupo y con la designación del sindicato y su programa se afianzaba esta idea, el SOTPE atravesó por constantes tensiones entre lo individual y lo colectivo. En la práctica, la tarea obligaba el trabajo grupal, pintar un mural requería de varias manos dedicadas a pintar, diseñar, trazar, moler y mezclar colores; algunos ayudantes sirvieron también como modelos y los albañiles preparaban los muros que los pintores debían cubrir en poco tiempo.⁹⁹ La encáustica y el fresco exigían un trabajo en equipo, ninguna de estas técnicas permite corregir y deben ejecutarse con presteza, antes de que la superficie seque y los pigmentos se adhieran permanentemente.¹⁰⁰

Las exigencias del proyecto pictórico habían obligado la colaboración, la práctica había antecedido su problematización y, conscientes de la labor conjunta, los pintores proponían que por medio del sindicato fuera regulada la distribución equitativa de las futuras comisiones oficiales.¹⁰¹ Derivada del SOTPE, imaginaron una cooperativa que se encargaría de administrar el trabajo colectivo gestionando los encargos y elaborando planes para las labores conjuntas: el Taller Cooperativo de Pintura y Escultura Francisco Eduardo Tresguerras. Según Siqueiros este proyecto se quedó en la aspiración y jamás alcanzó a constituirse, aunque para la celebración de la conclusión del mural de Rivera en el anfiteatro los convidados fueron citados al festejo en la sede del “Taller Cooperativo Tresguerras de Pintura y Escultura”, con dirección en Mixcalco 12, célebre punto de reunión de la vanguardia mexicana.¹⁰²

⁹⁸ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

⁹⁹ Raquel Tibol, *Los murales de Diego Rivera*, (México: Universidad Autónoma de Chapingo, 2002), 118.

¹⁰⁰ Ana Lilia Dávila, "La recuperación del fresco y el empleo de otras técnicas e los primeros años del movimiento muralista mexicano" en *Pioneros del Muralismo. La vanguardia*, (México: INBA, 2010), 80-81.

¹⁰¹ Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia", *Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)*, (México: INBA, 1991), 85.

¹⁰² SAPS, Siqueiros, "La fundación del sindicato", f. 00070.

Orozco apuntó en sus memorias que Guerrero y Siqueiros organizaban a los pintores en equipos que debían trabajar en un solo mural, dividiendo el trabajo de acuerdo con sus aptitudes y un plan previamente acordado. Asimismo, se había resuelto que los artistas no firmarían las obras, pues éstas debían reconocerse como producto tanto del maestro como de los ayudantes, quienes además atenderían a las críticas del resto de los pintores sindicalizados.¹⁰³

Pero del dicho al hecho... En la práctica ningún pintor negó su autoría, la situación de los ayudantes a menudo era conflictiva y distaba mucho de la idílica creación participativa y consensuada que imaginaba el sindicato. Solo Fermín Revueltas indicó su pertenencia al SOTPE en “Alegoría de la virgen de Guadalupe”, firmado con la leyenda “F.R. 1923. Miembro del Sindicato de Pintores y Escultores. Máximo Pacheco ayudante”.¹⁰⁴ Alva de la Canal también firmó agradeciendo la colaboración de Pacheco. Pero el reconocimiento de Revueltas llevaba tras de sí cierta tensión entre ayudante y maestro. Reyes Pérez relató que ante las prolongadas ausencias de Revueltas era su ayudante quien trabajaba en el mural. Al enterarse de la situación, Vasconcelos suspendió el sueldo de Revueltas y dispuso que Pacheco recibiría la paga. Entonces, Revueltas resolvió enviar a su ayudante a cobrar, le retiraba la parte del pintor y le dejaba solo el peso que originalmente cobraba el ayudante. Al descubrir el atraco, Vasconcelos suspendió el sueldo de ambos, motivo por el cual Revueltas se lanzó luego a una huelga solitaria.

El trabajo con Siqueiros implicaba una situación similar. Ante su constante ausencia, sus ayudantes eran obligados a ponerse al frente de la obra con tal de no desperdiciar los aplanados preparados por el albañil. Reyes Pérez no se atrevía a tomar la iniciativa de seguir pintando por su cuenta, pero auxiliaba a Xavier Guerrero cuando éste, ayudado también por Anaya, decidía continuar con la obra abandonada por Siqueiros.¹⁰⁵

Colaborar con Rivera conllevaba otros retos, sus ayudantes no debían aguardar ni tomar resoluciones emergentes sino ajustarse a su ritmo de trabajo. Según Graciela Amador, Rivera era el único que pintaba con constancia y Charlot se quejaba de que sus ayudantes se veían

¹⁰³ Orozco, *Autobiografía*, 71.

¹⁰⁴ Eliseo Mijangos, “Alegoría de la virgen de Guadalupe”, *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*, coord. por Ida Rodríguez Prampolini, (México: FCE-UNAM-INBA-UV, 2012), 49.

¹⁰⁵ Reyes Pérez en Charlot, *Renacimiento*, 191.

obligados a cubrir largas jornadas.¹⁰⁶ El mismo Charlot describió a Leal y Cahero protestando porque consideraban que Rivera pretendía ejercer una intolerable dictadura, la cual se haría patente con la decoración de los patios de la SEP. Ésta había sido encomendada a Rivera y con él colaboraron dos grupos de ayudantes: uno integrado por Guerrero, Charlot y de la Cueva y el otro por Pacheco y O'Higgins. Rivera estaba al frente, él había recibido la comisión de obra, pero el SOTPE designó algunos espacios para los ayudantes.

Los pintores pusieron manos a la obra. Charlot pintó “La danza de los listones”, “Las lavanderas” y “Los Cargadores”; de la Cueva, “El Torito”. Ambos se apegaron a la temática del proyecto general y elaboraron sus tableros en el patio de las fiestas, dedicado a tradiciones y festividades populares. Sin embargo, las aspiraciones de trabajo colectivo chocaron contra la pared. Sin previo aviso, Rivera destruyó “La danza de los listones” de Charlot y de la pintura apenas quedó rastro, un registro fotográfico atribuido a Tina Modotti.¹⁰⁷ Rivera justificó sus actos frente al SOTPE alegando que la obra se vería comprometida con la multiplicidad de estilos, que el artista era como un maestro artesano y que sus ayudantes tomaban el lugar de sus oficiales, por lo cual tenía el derecho de disciplinar a sus subordinados.¹⁰⁸ Ante este panorama, de la Cueva se retiró a Guadalajara, donde José Guadalupe Zuno le daba la oportunidad de pintar murales, mientras que Charlot, sin muros disponibles, regresó “un tanto avergonzadamente” a la pintura de caballete.¹⁰⁹

La abolición del “ego-individualismo” parecía causa perdida. En la Preparatoria, Leal y Cahero protestaron por las actitudes de Rivera, defendían el valor propio de cada uno de los pintores y negaban que se pudiera “jerarquizar” por el talento.¹¹⁰ Pero la fama y el prestigio de Rivera se imponían. En la SEP decidía el transcurso del proyecto incluso en detrimento de la obra de sus compañeros; en la Preparatoria, los murales de Orozco y Siqueiros eran atacados como obra suya; en la prensa y los boletines de la SEP se reseñaba el proyecto pictórico como una decoración realizada por el “grupo de Rivera” e incluso los

¹⁰⁶ "(...) él trabaja de 8 de la mañana a diez de la noche sin comer, lo cual no es divertido para sus ayudantes (incluyéndome) quienes están obligados a hacer los mismo", "Carta de Jean Charlot a Walter Pach", 31 de marzo de 1923, <https://jeancharlot.org/correspondence/jc-pach.html#lettre-3>, (Consulta: 15/02/2020).

¹⁰⁷ Diana Briuolo Destéfano, "Danza de los listones", *Muralismo Mexicano 1920-1940*, 74.

¹⁰⁸ Eduardo Espinosa Campos, "Entre andamios y muros: ayudante de Diego Rivera en su obra mural", *Entre andamios y muros: ayudantes de Diego Rivera en su obra mural*, coord. por A. Sánchez y N. Ugalde, (México: CONACULTA, 2001), 25.

¹⁰⁹ Charlot, *Renacimiento*, 315.

¹¹⁰ "Carta de Jean Charlot a Walter Pach", enero de 1923, https://jeancharlot.org/correspondence/jc-pach.html#footnote_10, (Consulta: 10/10/2019).

pintores eran presentados como sus discípulos o el “estado mayor” del “caudillo”.¹¹¹ A pesar del manifiesto, el periódico, el sindicato y las obras a cargo de diferentes pintores, para muchos, los muralistas seguían siendo “los dieguitos”.

Junto al apabullante personaje de Rivera, elogiado y promovido por la prensa, se encontraban otros pintores con personalidades y filiaciones distintas. Siqueiros describió el carácter de sus compañeros con impresiones subjetivas y casi caricaturescas que nos permiten atisbar la composición heterogénea de la agrupación:

El catolicón Jean Charlot, con su aire de seminarista cachondo; Ramón Alva de la Canal, con sus ojos verdes y su aspecto de gachupín derrotado; el auténticamente hispano Emilio García Cahero, siempre orgulloso de la obra de los conquistadores y defensor de la pelea de Hernán Cortés; el misterioso azteca puro, transformado en tarahumara por obra e influencia geográfica, Xavier Guerrero; el sarcástico Fernando Leal, siempre dispuesto a corregir los errores de dicción y gramaticales con crueldad de cuchillo; el impetuoso Fermín Revueltas, con sus inmensos ojos de mujer hermosa; y José Clemente Orozco, siempre colocándose en una actitud “defensiva para el asalto”, con sus ojos de búho.¹¹²

Para Siqueiros, en el sindicato reinaba una anarquía ideológica, pues en éste confluían el “campesinismo” de Rivera negador del proletariado y el jacobinismo anticlerical de Orozco. Calificaba a Alva de la Canal, García Cahero y Leal como “reaccionarios vergonzantes” debido a su pasividad, pues “a nada se oponían pero en nada participaban activamente”. Criticaba el catolicismo de Charlot y la confusión ideológica de Reyes Pérez, Alva Guadarrama, Pacheco y de la Cueva, más bien tendiente al nacionalismo folklorista. De manera más favorable describía a Xavier Guerrero y a Fermín Revueltas. Guerrero, el arqueólogo del sindicato, el obrero y el sabio del grupo; Revueltas, más bien silencioso, el “brazo armado”, presto a echar balazos si la situación lo ameritaba.¹¹³

Sin duda, la composición del sindicato era diversa. El grupo tejía sus lazos en distintos niveles, entramado por vínculos afectivos y fraternales, simpatías ideológicas y, fundamentalmente, por la convergencia en torno a la pintura mural. Estaba atravesado por

¹¹¹ Charles-Michel, "Una revolución pictórica en México. Diego Rivera y su grupo", *Boletín de la SEP*, núm. 4, (1923): 369.

¹¹² Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 204.

¹¹³ Héctor Jaimes (comp.), *Fundación del Muralismo Mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*, (México: Siglo XXI, 2012), 84-86.

amistades, enemistades, camaradería y colaboración. La militancia compartida en algunos casos y las ideas estéticas enarboladas de manera colectiva afianzaron el grupo, no obstante las discrepancias irreconciliables entre algunos y la distancia que definió el profundo o nulo compromiso que algunos tuvieron con una agenda política.

Los artistas coincidieron y se asociaron luego. Aunque Rivera, quizá con la intención de promover la imagen del grupo y una visión idealizada del sindicato de pintores, declaró a *The Survey* que habían sido contratados por Vasconcelos como sindicato.¹¹⁴ Nada más impreciso, pues el mismo Vasconcelos había tomado a juego su organización y con gracia recordaba a Siqueiros titubeante, encabezando a un grupo de pintores vestidos de overol que con timidez se limpiaban los zapatos antes de ingresar a la audiencia con el secretario. Relató que sin dejarse impresionar rechazó la sindicalización de los pintores, sentenciando que el arte era un lujo y no una necesidad proletaria, de modo que si los artistas insistían en su empresa sindicalista, el dinero considerado para los murales se destinaría a los maestros de escuelas primarias.¹¹⁵

En opinión de Charlot, al SOTPE le había hecho falta aprovechar el recurso de la huelga, herramienta necesaria para exigir reivindicaciones laborales.¹¹⁶ Solamente Revueltas utilizó esta estrategia para demandar su pago atrasado y retenido por cargo de ausentismo.¹¹⁷ Una mañana, alumnos, maestros y pintores se encontraron con la Preparatoria misteriosamente clausurada. Ninguno atinaba a explicar los motivos ni a señalar responsables, solo una bandera desplegada en lo alto del edificio anunciaba la huelga. Revueltas había tomado por asalto el recinto muy temprano. Decidido pero inestable debido a su estado de ebriedad, el pintor amedrentó a los únicos presentes: unos cuantos mozos que amenazó a punta de pistola. Según Siqueiros, Vasconcelos irritado lo llamó a su oficina y vociferó – “lo que ustedes, su famoso sindicato de pintores, están tolerando”. Ante la genuina sorpresa de Siqueiros, Vasconcelos bajó la guardia y explicó la situación. Entonces el pintor sugirió atender las demandas de Revueltas y con su sueldo en mano (agotado esa misma tarde

¹¹⁴ Rivera, *The Survey*, 175.

¹¹⁵ Vasconcelos, *Memorias*, 262.

¹¹⁶ Charlot, *Renacimiento*, 283.

¹¹⁷ Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 202; Reyes Palma, "Otras modernidades, otros modernismos", en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. por Esther Acevedo, (México: CONACULTA, 2002), 22.

con el brindis de la victoria) levantó la única huelga emprendida en nombre del sindicato de pintores.¹¹⁸

El SOTPE celebraba reuniones y discutía las problemáticas que atravesaba la organización. Por ejemplo, resolvieron adherir el sindicato a la Internacional Comunista;¹¹⁹ recibieron la instrucción de un “padrino”(Rosendo Gómez Lorenzo) quien los introdujo a los presupuestos básicos del comunismo (de una doctrina que a decir de Siqueiros “proclamaban sin entenderla aún”) y con cuya guía elaboraron un programa político que articularon con un programa estético;¹²⁰ votaron sobre el ultimátum de José Manuel Puig Casauranc que amenazaba con suspender los contratos de los pintores si seguían publicando *El Machete* en una línea crítica hacia el gobierno;¹²¹ y discutieron sobre la pertinencia de “fumar oficialmente marihuana” como medio que sirviera para estimular “el poder creador de la pintura”.¹²² Los debates del sindicato discurrían entre aspiraciones estéticas, ideales políticos, episodios lúdicos y una que otra discrepancia entre sus agremiados, como las fricciones entre maestro y ayudantes en la SEP, la franca antipatía de Orozco hacia Rivera o una queja de Charlot respecto a una petición que el SOTPE acordó enviar a Vasconcelos y en la cual el sindicato protestaba por la disparidad de los sueldos y un supuesto favoritismo hacia los extranjeros.¹²³

Los artistas mantenían una estrecha convivencia que superaba el espacio laboral, compartían la cotidianidad lejos de los andamios, en ambientes lúdicos y espacios de vecindad. Graciela Amador recordaba que solían acudir a “Los Monotes” (restaurante

¹¹⁸ Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 203.

¹¹⁹ Siqueiros recordaba esta anécdota con condescendencia, por el desconocimiento de los pintores respecto a la organización de la IC. Apuntaba que jamás habían recibido respuesta y que su petición seguramente habría generado en Moscú "dulces expresiones de conmiseración". Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 214

¹²⁰ Rosendo Gómez Lorenzo era miembro del PCM y colaboró con la publicación de *El Machete*. Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 214.

¹²¹ Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 222.

¹²² "El único que no concurrió fue José Clemente Orozco, pero éste se adhirió más tarde con una carta, en la que decía más o menos lo siguiente; 'por principio, toda proposición del farolón Rivera, debería ser desechada, pero en este caso, como sucede con la adhesión o no a una religión que garantice la posibilidad del paraíso en el más allá, en caso de confesión pre-mortum, yo me adhiero a la experiencia *por las dudas*'. La experiencia no fue tan provechosa como anticipaban y después de que Siqueiros y Reyes Pérez cayeran del andamio, (de siete metros de altura), decidieron cesar la práctica y continuar solo con su "marihuana innata". Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 205.

¹²³ Ante esta problemática, el pintor francés reafirmó su compromiso con el SOTPE, con sus reglas y "su espíritu", pero le daba un ultimátum: o modificaba el documento o se retiraría de la organización, pues no concebía formar parte de un sindicato que lo señalara como elemento perjudicial. Jean Charlot, "Carta al Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios", <http://www.jeancharlot.org/escritos/charlotescritos04.html>, (Consulta: 08/02/2017).

propiedad del hermano de Orozco y decorado por éste) donde degustaban pozole y antojitos y se deleitaban “con la pintura de Orozco, terriblemente aguda”.¹²⁴ Varios habían estrechado lazos antes de coincidir frente al muro. Siqueiros se encontró con Rivera en Europa, viajó a Italia con Amado de la Cueva y junto con su esposa, Graciela Amador, apadrinó el matrimonio de Ignacio y Mireya Asúnsolo. Ya hemos visto que varios pintores habían coincidido también en la Academia de San Carlos, en la EPAL de Coyoacán, en el Estridentismo... y sostenían amistades que los llevó a colaborar entre andamios.

Eran rostros conocidos y habituales: colegas, amigos y vecinos. Charlot y Siqueiros ocuparon dos piezas de una casona que rentaban a una amiga de Graciela Amador y compartieron ciertos espacios comunes como el comedor.¹²⁵ Luego, Siqueiros se mudó a Uruguay 160 y en su casa se ubicó la redacción de *El Machete*.¹²⁶ Pero el legendario número 12 de la calle de Mixcalco esquina con Leona Vicario era para los pintores hogar, centro de reunión y cuna de sus aspiraciones sindicalistas. El lugar era propiedad de Germán y Lola Cueto, una vecindad que compartían con Diego Rivera y Lupe Marín, Tina Modotti, Gabriel Fernández Ledesma, Ignacio y Mireya Asúnsolo, Alva de la Canal y los Revueltas. Además, era un lugar de reunión para los estridentistas y otros artistas, en éste concurrían por ejemplo, Francisco Díaz de León, Concha Michel, Arqueles Vela y Maples Arce.¹²⁷

El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y el Taller Cooperativo Eduardo Tresguerras tenían su sede en esta dirección.¹²⁸ Charlot lo describió como una barraca de madera construida en el patio de la propiedad de los Cueto. Algunas reuniones del SOTPE se celebraron en este espacio y a veces era foro de eventos más bien lúdicos. En la sede del sindicato se festejó la conclusión del primer mural de Rivera con una “democrática

¹²⁴ Graciela Amador, *Mi vida con Siqueiros*, <http://icaadocs.mfah.org/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/760372/language/es-MX/Default.aspx> (Consulta: 17/09/17).

¹²⁵ Amador, *Mi vida con Siqueiros*.

¹²⁶ Jorge Piño Sandoval, "Mural de la memoria" en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10869/public/10869-16267-1-PB.pdf (Consulta: 16/09/17).

¹²⁷ María Estela Duarte Sánchez y José Luis Moctezuma, "Cronología comentada", *Lola Cueto, trascendencia mágica (1897-1978)*, (México: INBA, 2009), 162; Elissa Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, (México: FCE, 2014), 224; Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010), 133-137.

¹²⁸ Tibol, *José Clemente Orozco, una vida para el arte*.

comida” servida en mesas improvisadas en torno a las cuales se reunieron desde el albañil Luis Escobar hasta Vasconcelos.¹²⁹

Con tantas personalidades reunidas en una misma casa, más aquellas que por ella transitaban como visitantes habituales, Mixcalco 12 se convirtió en un centro de diálogo para los artistas que convivían entre tertulias, comidas, posadas y las vicisitudes de la vida cotidiana. Como señala Bolívar Echeverría, la vanguardia se movió entre espacios lúdicos a través de los cuales se revelaba contra un programa artístico que lo antecedía (el de la modernidad capitalista) y por medio del ambiente festivo subrayaba su disrupción ante un modelo civilizatorio, dando un giro de tuerca que reubicaba “la esencia del arte en el modo festivo de la existencia humana”. La postura crítica del arte moderno señala una ruptura con el canon, a menudo originada en el juego.¹³⁰

La agrupación de los pintores muralistas tenía muchas aristas, transitaba entre lo político y lo estético, mediado también por puntos de confluencia que atravesaban la cotidianidad, desde lo laboral hasta las actividades que se desenvolvían en un entorno “privado”. Distintos espacios habitados por los pintores que como el grupo y su propuesta compaginaban ámbitos distintos y conjugaban la creación artística con la militancia política, las afinidades entre personalidades (amistades y enemistades) y los diálogos planteados en un proyecto que cruzaba la experimentación técnica con posicionamientos ideológicos y la convivencia fraternal.

En retrospectiva, los pintores destacaron la importancia del sindicato. Aunque en opinión de Orozco no había servido para nada por su ineficacia para defender la pintura mural, reconocía que había sido “una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores”.¹³¹ Siqueiros recordaba que su programa inicial postulaba la lucha contra el imperialismo y la burguesía, la “sumisión a los intereses del proletariado revolucionario”, realizar arte para las masas y ligar los “valores autóctonos” con “las

¹²⁹ La invitación a la comida asentaba que esta se celebraría para festejar el término de la obra y "darle gracias al señor que los libró de una terrible y espantosa caída de los andamios, durante casi un año de penosísimos trabajos desarrollados a una altura cercana a los diez metros". "Invitación a la fiesta que el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores celebrará, el martes 20 del corriente mes, en honor a los señores Diego Rivera, José Vasconcelos, Vicente Lombardo Toledano, Luis Escobar, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot y Amado de la Cueva" en Charlot, *Renacimiento*, 178.

¹³⁰ Bolívar Echeverría, "De la academia a la bohemia y más allá", 57-58.

¹³¹ Orozco, *Autobiografía*, 66 y 81.

corrientes estéticas internacionales”.¹³² Más tarde, él mismo afirmaría que la organización del SOTPE fue un factor determinante del sentido que siguió el muralismo mexicano, pues gracias a la definición de un programa político y estético se desplazaron folclorismos, alegorías y abstracciones a favor de obras con “intención social revolucionaria”.¹³³

Pero el sentido revolucionario que los artistas adjudicaban a la pintura mural no radicaba únicamente en las temáticas abordadas. La revolución que concebían a partir de las obras que ejecutaban respondía en primera instancia a las problemáticas que surgían desde el momento en que los pintores se paraban ante el muro.

Ante el Muro

El empeño de asociación de los pintores parecía tener altas y bajas, discrepancias e inconsistencias. Su visión idílica sobre el trabajo colectivo resultaba tan poco efectiva en la práctica como la organización de un sindicato que se mantenía en la hipótesis. Sin embargo, los pintores se encontraban en diálogo constante dentro de los distintos espacios que los reunían y su principal preocupación era, por supuesto, la pintura mural, el cemento que unificaba incluso a algunas personalidades francamente discordantes. Un vistazo por los debates reseñados en las memorias de los pintores, además de las notas de prensa de la época, muestran una agrupación enfocada en discusiones referentes a los procesos técnicos y creativos.

Al principio los muros estaban abiertos, pero la técnica parecía oscurecer un poco el panorama, pues surgió un dilema sobre la resolución más adecuada para la tarea: ¿optar por el fresco o la encáustica? Ni el experimentado y prestigiado Rivera había ensayado antes la pintura mural, así que el reto era similar para todos los pintores y ninguno tenía certeza – algunos ni siquiera idea– sobre cómo pintar sobre un muro. El fresco y la encáustica eran técnicas antiguas que como traídas de otros tiempos pretendían actualizarse bajo proposiciones modernas. Su empleo no se limitaba a una resolución práctica, sino que se incorporaban a los planteamientos teóricos que los artistas elaboraron en torno su pintura. Decantarse por una o por otra produjo experimentaciones, investigaciones y explicaciones

¹³² Siqueiros, "El Sindicato" en *Fundación del Muralismo Mexicano*, 54 y 56.

¹³³ Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 215.

que justificaban su elección, primero, con base en argumentos sobre la practicidad en la ejecución y la durabilidad que cada técnica garantizaba, y luego, respecto a la tradición estética a la cual apelaban.

Los pintores se aproximaron al fresco y a la encáustica con escasas referencias. Su cometido era decorar los muros y para ello se encaminaron por la senda más viable. Ya lo ha señalado Esther Acevedo, al inicio de este movimiento pictórico no se hablaba de muralismo sino que las obras se describían como “decoración”.¹³⁴ Ese era el objetivo que había reunido a tantos pintores en un mismo espacio y, como hemos visto, de la confluencia y la labor surgió la asociación y el programa. El sufijo “-ismo” no se impuso de inicio para explicar lo que sucedía entre las paredes de San Ildefonso y los pintores conformaron sobre la marcha un movimiento, que si bien se definía aún con base en su cometido original, comenzaba a plantearse como revolucionario. Los propósitos trascendentales del muralismo emergieron muy temprano y quedarían asentados en el manifiesto del SOTPE de diciembre de 1923, con el objetivo declarado de perseguir la “redención social” por medio del arte. Luego, ante la imperativa defensa de sus obras en julio de 1924 (debido a la inminente cancelación de los contratos y las protestas de los estudiantes), no dudaron en justificar la pintura mural por su labor pedagógica revolucionaria, afirmando la incidencia de la transformación estética en la transformación social.¹³⁵

Pero en el principio, los pintores se cuestionaban sobre cómo proceder ante el muro y tendrían que resolverlo en una práctica con implicaciones teóricas. Y es que no se trataba de un asunto menor, la pintura de caballete se había convertido en el paradigma del arte occidental, con el marco como determinante de la realidad de la imagen;¹³⁶ y aunque ya se había experimentado el azoro ante la exhibición de un urinario y la vanguardia no había desplazado el cuadro, recuperar un dispositivo de representación más antiguo que éste significaba un juego entre tiempos que a simple vista parecieran disonantes.

Los muralistas se acogían en un tipo de pintura que había sido empleada con motivos religiosos y políticos por diversas culturas en el pasado. Asimismo, la finalidad pedagógica

¹³⁴ Esther Acevedo, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", 197.

¹³⁵ "Contestan los pintores a los estudiantes. Dicen que sus obras pictóricas forman parte de un programa pedagógico revolucionario", *El Universal*, 12 de julio de 1924, 11.

¹³⁶ Thomas Puttfarcken, *The discovery of pictorial composition. Theories of visual order in painting 1400-1800*, (New Heaven: Yale University Press, 2000), 3; Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 41.

y adoctrinadora de los modernos murales no distaba de la función cumplida por los que les servían de referente histórico. En un momento en el cual el mundo del arte apostaba por la renovación constante y el derrumbamiento de las formas anquilosadas e institucionalizadas, la pintura mural mexicana se erguía retomando métodos añejos y al mismo tiempo afirmaba que su propuesta estética era revolucionaria. Una revolución que miraba al pasado y tomaba elementos de éste, los actualizaba y modernizaba con proposiciones que apelaban a un horizonte en el cual se divisaban respuestas concretas al influjo visual que imaginaban en los murales.

Renegaban de una tradición y recuperaban otra. En el manifiesto del SOTPE, los pintores confesaron el repudio a la pintura de caballete, despreciándola por tratarse de una “masturbación individualista”¹³⁷ y ejemplo del arte burgués. Quizá siguiendo la consigna vanguardista de *épater le bourgeois* y con cierto tono de un discurso de lucha de clases que permearía las proposiciones del SOTPE, el gusto burgués debía ser combatido y desterrado (al menos en teoría, pues ya hemos señalado que aún muralistas no desplazaron del todo el caballete). Pero pintar sobre el muro con las técnicas en cuestión significaba “reavivarlas”, lo que generó evocaciones de otros momentos históricos que sirvieron para problematizar el sentido de las obras que en pleno siglo XX tendían puentes con las de los artífices griegos, los maestros renacentistas y hasta los pintores de murales prehispánicos.

Rivera se decantó por la encáustica para la decoración del anfiteatro, pues la consideraba más duradera que el fresco.¹³⁸ La mayoría tomó la misma vía: Revueltas, Siqueiros, Cahero, Leal y, en parte, Charlot. Por otro lado, Leal, Charlot y Alva de la Canal consideraron la opción del fresco sin conocer siquiera sus rudimentos. Hurgaron entre bibliotecas en busca de tratados de pintura, siguiendo la pista de los textos de Cennino Cennini, de Antonio Palomino, de Bernardo Montón, de Paul Baudouin y de J.G Vibert.¹³⁹ Se entrevistaron con algunas personalidades versadas en artes plásticas y arquitectura, incluyendo a Rivera, quien en opinión de Leal y Alva de la Canal les había dado sugerencias

¹³⁷ “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, 4.

¹³⁸ Juan de la Serna, "Diego Rivera y el anfiteatro de la Preparatoria", *El Universal Ilustrado*, núm. 27, 6 de abril de 1922, 26.

¹³⁹ Siqueiros, “El Sindicato”, *Fundación del Muralismo Mexicano*, 78; Fernando Leal, "Reminiscencias de Fernando Leal", 203-204; Alva de la Canal, "Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal", 209.

tan poco prácticas que parecían demostrar un desconocimiento del tema.¹⁴⁰ Asimismo, Leal denunciaba las reservas de Rivera respecto a la encáustica y recordaba que tenía prohibido a sus ayudantes “revelar sus secretos”.¹⁴¹ Charlot recordaba que Rivera cuestionó su primer fresco por el uso de cemento en la argamasa y que aseguraba que la pintura se desvanecería en poco tiempo.¹⁴² Sin embargo, después del ensayo con la encáustica en el anfiteatro, Rivera se mudó también al fresco con los murales de la SEP.

Rivera se ufanaba de restaurar el proceso de la encáustica “por su propio esfuerzo” y aseguraba haber viajado a Grecia expresamente con el propósito de investigarlo directamente en los vestigios de la antigüedad.¹⁴³ Lo cierto es que sí viajó a Italia –con auspicio oficial gestionado por Vasconcelos– donde observó murales renacentistas, los mosaicos de Ravena y las pinturas de Pompeya.¹⁴⁴ Terminado el primer mural de Rivera –*La Creación*– el SOTPE celebraba que con éste se resucitaba la pintura monumental “no solamente en México, sino en el mundo entero”, y con ello daría inicio “un nuevo florecimiento que será comparable a los de la recia antigüedad”.¹⁴⁵

Tras una pertinaz pesquisa, Alva de la Canal y Fernando Leal apostaron por el fresco con *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas y La fiesta del Señor*

¹⁴⁰ (...) Diego, para no perder el ascendiente de maestro que a toda costa quería mantener sobre nosotros, haciéndose pasar por enterado, nos aseguró que los albañiles italianos amasaban el mortero y lo aplicaban con los dedos sobre la pared. No tardamos en darnos cuenta de que aquello no era más que ignorancia, o peor, mala fe". Leal, "Reminiscencia de Fernando Leal", 205. "Recuerdo que Diego Rivera nos otorgó la primera clase sobre la manera de colocar el aplanado: tomó con la mano un poco de mezcla que yo había hecho, formó una tortilla y la aplastó sobre una de las paredes; en seguida cogió una caja de acuarelas, y pintó una pequeña cabeza. Por razón natural, creí en la imposibilidad de aplanar toda una pared de cerca de setenta metros cuadrados con la palma de las manos (...)", Alva de la Canal, "Reminiscencias...", 209.

¹⁴¹ "Cuando nuestros proyectos estuvieron listos, creímos que lo más fácil era dirigirnos a Carlos Mérida, preparador de los colores de Diego, para preguntarle cuáles eran los ingredientes que se empleaban en la encáustica, procedimiento que Diego iba a usar. Mérida nos dijo, en el tono misterioso que tienen siempre sus palabras a causa de su sordera, que Diego le tenía prohibido revelar los secretos de su técnica". Leal, "Reminiscencias de Fernando Leal", 201.

¹⁴² John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot: *La Masacre en el Templo Mayor*", *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, (México: UNAM-CONACULTA-Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999), 248.

¹⁴³ Juan de la Serna, "Diego Rivera en el anfiteatro de la preparatoria", 26 y 47; "La controversia artística sobre la pintura de la escuela nueva. Las pinturas decorativas del anfiteatro de la preparatoria descritas por su autor, Diego Rivera", *El Demócrata*, 3 de julio de 1923, 3.

¹⁴⁴ Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, 112. Charlot reprodujo una carta de Rivera dirigida a Vasconcelos en la cual le agradecía su apoyo monetario y confesaba la importancia de un viaje así para el oficio del pintor: "Aquí uno siente, ve, toca y comprende cómo los diversos materiales manipulados por las distintas artes se unen colaborando, penetrando y exaltando una a la otra; hasta que hacen un conjunto (...)", Charlot, *Renacimiento*, 157.

¹⁴⁵ "Invitación a la fiesta que el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores celebrará...", 177.

de Chalma, respectivamente. Al integrarse Orozco al proyecto pictórico en julio de 1923, el fresco imperó en la Preparatoria. Luego lo ejerció también Siqueiros. Quizá influenciados por Rivera y ante el desconocimiento de las técnicas, al principio los pintores vieron con cierta suspicacia esta resolución que se convertiría en regla y en el método más empleado por el muralismo mexicano. De repente el fresco se había convertido en pintura moderna. Mari Carmen Ramírez señala que con el propósito de “implantar una modernidad vitalizada”, la vanguardia en Latinoamérica retornó y se acogió en las culturas ancestrales.¹⁴⁶ El fresco “modernizado” rompía con el paradigma del cuadro y traía de vuelta un pasado que los artistas mexicanos buscaron en una tradición de raigambre indígena. Más adelante lo observaremos con mayor detenimiento, pero cabe mencionar que el programa del SOTPE proclamado en su *Declaración política y estética* afirmaba la importancia de la cultura indígena y prehispánica como los valores esenciales del arte mexicano.

El supuesto descubrimiento de los secretos de la pintura mural indígena conllevó la experimentación con baba de nopal, con lo cual se pretendía marcar una línea directa con una “tradición mexicana” que se remontaba al pasado precolombino. Así como Rivera se jactaba de la resucitación del encausto, la prensa le atribuyó luego la reviviscencia de la antigua técnica del fresco. Se anunciaba que el pintor había descubierto “un secreto de los mexica”, el procedimiento utilizado en los murales de Teotihuacán y que seguía vivo gracias a la tradición conservada por “los más humildes artesanos de la pintura, los “pintores de ollita” que mantenían en México el “orgullo de ser fresquistas”.¹⁴⁷ Este descubrimiento era tan mencionado que incluso en una nota crítica sobre los murales se citaban las dos técnicas empleadas en su elaboración: “a la encáustica o a la teotihuacana”.¹⁴⁸

Renato Molina Enríquez, celebrando el inicio de un “vigoroso movimiento en pro del fresco” (en el cual destacaba a Rivera y a Alva de la Canal), afirmó que Rivera y Guerrero investigaban esta técnica observando directamente las obras de la antigüedad en visitas a los murales prehispánicos aún conservados.¹⁴⁹ El propio testimonio de Rivera publicado en la

¹⁴⁶ Mari Carmen Ramírez, "Desplazamiento de utopías", *Versions and inversions. Perspective on Avant-Garde Art in Latin America*, ed. por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, (Houston: The Museum of Fine Arts Houston, 2006), 122.

¹⁴⁷ "Diego Rivera descubre un secreto de los mexica", *El Universal*, 19 de junio de 1923, 7. Renato Molina Enríquez, "La pintura al fresco", *El Universal Ilustrado*, 7 de junio de 1923, 52.

¹⁴⁸ "Pintura oficial", *El Demócrata*, 2 de julio de 1923, 3.

¹⁴⁹ Molina Enríquez, "La pintura al fresco", 52.

misma prensa le daba el crédito a Xavier Guerrero, pintor con experiencia en la pintura decorativa popular. Sostenía que Guerrero había encontrado un procedimiento que “restauraba” la forma de pintar al fresco utilizada por “los antiguos mexicanos”.¹⁵⁰ El método consistía en incluir nopal en la preparación de la argamasa y los colores. Según Rivera, sobre el muro aplanado se colocaba una capa lechosa de cal mezclada con baba de nopal. Esta solución, que también servía como aglutinante en la elaboración de los colores, era obtenida con la maceración de pencas de nopal picadas y sumergidas en agua.¹⁵¹

Siqueiros recordaba que Guerrero le había hecho saber al grupo de pintores que el procedimiento del fresco era muy similar al método utilizado por los albañiles indios. A juicio de Siqueiros, el conocimiento que tenía Guerrero sobre la pintura ejercitada por los indios era escaso pero importante, pues gracias a éste los pintores se introdujeron en fuentes empíricas y autóctonas.¹⁵² No obstante, pese a que el procedimiento con baba de nopal acreditaba la inclusión de la moderna pintura mural en una tradición pictórica mexicana, no llegó para quedarse y pronto fue desechada. Sin embargo, funcionó como un argumento que proclamaba la raíz indígena presente en la nueva pintura mexicana.

La conclusión del mural de Charlot *Masacre en el Templo Mayor* o *La Conquista de Tenochtitlan*, también presumía un resurgimiento. Charlot afirmó públicamente que su fresco traía de vuelta una pintura olvidada en México desde hacía siglos. La contundencia de la aseveración se asentaba en la obra misma, con una inscripción en un marco heráldico inserto en la composición y que incluía la leyenda: “Hízose este fresco en México y fue el primero desde la época colonial. Pintólo Juan Charlot e hizo la fábrica el maestro albañil Luis Escobar”.¹⁵³ Charlot ponderó el fresco, pero en realidad realizó una mezcla de técnicas, pues elaboró importantes detalles en encáustica. El interés de Charlot por el fresco antecedía su trabajo en la Preparatoria. En Francia formó parte de un grupo de artes litúrgicas –*la Guilde Notre Dame*– que pretendía aprovechar métodos descartados por el arte moderno (como el

¹⁵⁰ Crispín, "Letras y monos", *El Universal*, 10 de julio de 1923, 5.

¹⁵¹ Diego Rivera, "Disertación de Diego Rivera sobre la técnica de la encáustica y del fresco", *Diego Rivera. Obras. Tomo I Textos de arte*, Comp. por Xavier Moyssén, (México: El Colegio Nacional, 1996), 335.

¹⁵² Siqueiros, "El Sindicato", *Fundación del muralismo mexicano*, 79.

¹⁵³ El texto estaba escrito con tipografía y ortografía que evocaba la época colonial. Jean Charlot, *Masacre en el Templo Mayor*, fresco y encáustica, 1923, Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

fresco y la pintura al temple), pero le aquejaba el problema de que esas técnicas ya no se enseñaban.¹⁵⁴

Este fue el primer mural terminado y abierto a la opinión pública. Renato Molina Enríquez realizó una crítica que no fue la más benevolente con el pintor francés, le achacaba imprecisiones históricas y representaciones prejuiciosas originadas en su criterio europeo y lo cuestionaba por remarcar la superioridad de los conquistadores frente al indígena; la victoria de Europa sobre los “miserables indios americanos”, pasivos y pintados con “azoramiento imbécil”. Sin embargo, reconocía los aciertos con la distribución de las líneas de fuerza.¹⁵⁵

El pintor se defendió. Admitía la presencia de elementos anacrónicos en su obra, pero no que éstos fueran inconscientes, sino todo lo contrario. Para Charlot, la escena era un medio anecdótico que servía para tratar un tema más complejo. No pretendía narrar un hecho histórico, sino presentar contradicciones y tensiones entre la espiritualidad de la raza indígena y la civilización mecanizada; de un lado la búsqueda de lo bueno y lo bello y del otro la del dinero y el placer. Y es por eso que afirmaba haber tenido la intención de representar a los conquistadores como una locomotora en avance veloz. Por otro lado, explicaba que los indígenas simbolizaban –con la indumentaria, el gesto y las expresiones psicológicas que no concebían como indicadores de la acción– el intelectualismo, la estética y un augurio del servilismo al que serían sometidos.¹⁵⁶ Para Charlot, su obra se fundamentaba en el choque y curiosamente había colisionado directamente con juicios adversos que serían solo un indicio de las respuestas que generaría la pintura mural.

El arte público dirigido a las masas y de raigambre popular que imaginaban los pintores a veces no era recibido de la mejor manera ni comprendido como hubieran esperado. A pesar de su fama y prestigio, o quizá precisamente por eso, la obra y el personaje de Rivera daban mucho de qué hablar. Por supuesto, tenía adeptos y detractores. Por un lado estaban aquellos que veían en él a un pintor admirable, versado, avanzado y de gran originalidad.¹⁵⁷ Incluso

¹⁵⁴ John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot: *La Masacre en el Templo Mayor*", 246.

¹⁵⁵ Molina Enríquez, "El 'fresco' de Charlot en la Escuela Preparatoria", *El Universal Ilustrado*, 26 de abril de 1923, 40-41 y 48.

¹⁵⁶ Charlot, "Réponse à Molina", <https://jeancharlot.org/french-articles/09.htm> (Consulta: 04/01/2019).

¹⁵⁷ "¿Cuáles son las falsas glorias artísticas de México?", *El Universal Ilustrado*, 22 de marzo de 1923, 38; Molina Enríquez, "La decoración de Diego Rivera en la preparatoria", *Universal Ilustrado*, 22 de marzo de 1923, 41, Ortega, "La obra admirable de Diego Rivera", *El Universal Ilustrado*, 15 de marzo de 1923, 31;

Carlos Pellicer afirmó que su obra en el anfiteatro era la más extraordinaria pintada en América.¹⁵⁸ Por otro lado se escuchaban voces críticas que lo catalogaban como un paisajista venido a menos cuyos murales no alcanzaba la calidad de su pintura anterior.¹⁵⁹

La mayoría de las opiniones sobre los muralistas se enfocaban en el personaje de Rivera y pocas fueron publicadas sobre el resto de los pintores, casi siempre catalogados como ayudantes o discípulos. Para Renato Molina Enríquez, Siqueiros y Charlot pintaban con un “criterio rabiosamente revolucionario”, contrario a la falta de criterio que observaba en García Cahero y el “atraso voluntario” de Leal. No obstante estas diferencias, para Molina Enríquez todas sus obras adolecían de la misma mediocridad. Sus impresiones sobre Revueltas eran más afortunadas, lo consideraba el pintor más capaz del “actual movimiento”. *Alegoría de la virgen de Guadalupe* mereció el aprecio del crítico, quien destacaba su policromía (mirada con desconfianza por el público poco habituado a tal intensidad de color) y aplaudía que no contenía “prejuicios intelectualistas, alegorías ni símbolos, solo el ritmo profundo y sensible de la belleza plástica”.¹⁶⁰

La maternidad de Orozco fue condenada y juzgada de inmoral y sacrílega, pues la imagen de una mujer desnuda –una madre sosteniendo en brazos a su hijo– fue asociada con la iconografía mariana y ofendió profundamente a un grupo de devotas que dañaron la pintura colocando clavos sobre ésta, mientras expresaban, a voz en cuello, su “disgusto y desprecio”.¹⁶¹ Los murales de Orozco y Siqueiros fueron atacados con protestas, palos, “inofensivos” proyectiles de papel masticado, navajazos y pedradas.¹⁶²

Los cuestionamientos a los murales venían de distintos frentes. Charlot aseguraba que detrás de la crítica de Molina Enríquez se escondía Rivera, a quien acusó de haber realizado

Walter Pach, "Impresiones sobre el arte actual de México", *México Moderno*, Tomo III, edición facsimilar, (México: FCE, 1979), 137.

¹⁵⁸ Ortega, "La obra admirable de Diego Rivera", 31-32; Carlos Pellicer, "El pintor Diego Rivera", 20.

¹⁵⁹ Crispín, "Letras y monos", 3.; Álvaro Pruneda, "En contra de Diego Rivera", *El Universal Ilustrado*, 5 de julio de 1923, 46; "Pintura y opiniones", *El Demócrata*, 5 de julio de 1923; "Cosas de artistas", *El Demócrata*, 12 de julio de 1923.

¹⁶⁰ Molina Enríquez, "Los nuevos valores de la pintura mexicana. Fermín Revueltas" *El Universal Ilustrado*, 26 de julio de 1923, 56.

¹⁶¹ "En otra ocasión se presentaron las damas de la Cruz Roja o Verde, no recuerdo bien, que necesitaban el patio mayor de la Preparatoria para hacer una kermesse de caridad; pero en lugar de pedirme cortésmente que suspendiera el trabajo por unos días me ordenaron con altanería que me retirara, mandaron deshacer en el acto mis andamios y sobre las mismas pinturas en ejecución clavaron los adornos para la fiesta". Orozco, *Autobiografía*, 81.

¹⁶² Orozco, *Autobiografía*, 80-81; Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 191.

él mismo un análisis del mural para luego sugerir y solicitar la escritura del texto, tal como sucedió con uno redactado por Salvador Novo que a petición de Rivera cuestionaba la obra de Orozco.¹⁶³ Molina Enríquez ponía en entredicho la pintura de Charlot y no dudó en corregir al pintor sobre la ufana declaración de resucitación del fresco en México. Ya encumbrado como célebre fresquista, Rivera también negó esta afirmación, citando ejemplos que refutaban la “reinauguración” del pintor francés.¹⁶⁴

Pintar sobre los muros resultaba tener mayores implicaciones de lo que aparentaba a simple vista. Como señala Francisco Reyes Palma, la pintura mural ya llevaba incorporado su espacio de exhibición y se constituyó como un “modelo de pintura monumento”.¹⁶⁵ El arte moderno había renegado del museo y la pintura mural refrendaba la abjuración, adherida a un lugar que no había sido pensado para el arte y en el cual se desplegaba cruzándose en el camino de una audiencia que la observaba sin haberlo elegido y sin poder eludirla (como veremos más adelante, esto provocó conflictos entre los pintores y los estudiantes de la Preparatoria). El asalto inopinado a posibles espectadores incautos era una cuestión medular dentro de las proposiciones de los pintores; el acceso a diversas miradas, ya de por sí sugerente, se tornaba sustancial cuando se planteaba la democratización del arte y su potencia transformadora. Los muralistas elaboraban escenas complejas con las cuales vislumbraban conmover y movilizar las conciencias. La pintura de gran formato inscrita en el muro estaba en sintonía con los planteamientos de Vasconcelos que consideraban la función civilizadora y redentora del arte con la proyección de grandes temas que invitaran a la reflexión.

En las páginas de la prensa se celebraba el surgimiento de nuevos valores en la pintura, de una “corriente nacionalista”, de una “escuela nueva”... el inicio de un nuevo movimiento artístico. Incluso se llegó a hablar de “renovación espiritual”.¹⁶⁶ Aunque estas apreciaciones

¹⁶³ Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot: *Masacre en el Templo Mayor*", 245.

¹⁶⁴ Diego Rivera, "Disertación de Diego Rivera sobre la técnica de la encáustica y el fresco", *Diego Rivera. Obras. Textos de Arte I*, comp. por Xavier Moyssén (México: El Colegio Nacional, 199), 334.

¹⁶⁵ Reyes Palma, "Otras modernidades, otros modernismos", 34.

¹⁶⁶ Molina Enríquez, "Nuevos valores de la pintura mexicana", *Universal Ilustrado*, 2 de julio de 1923, 39; Raziél Cabildo, "La academia no existe. Un ciclo evolutivo de la pintura mexicana", *Revista de Revistas*, 27 de enero de 1924, 42-43; "Renacimiento y nacionalismo", *El Demócrata*, 16 de julio de 1923, 3; Dr. Atl, "Colaboración artística ¿Renacimiento artístico?", *El Universal*, 13 de julio de 1923, 3; Oscar Leblanc, "¿Cuál debe ser la fuente del arte pictórico nacional?", *El Universal Ilustrado*, 8 de marzo de 1923, 22-23 (Oscar Leblanc es el pseudónimo bajo el cual escribió Demetrio Bolaños). Molina Enríquez, "La pintura al fresco", *El Universal Ilustrado*, 31 de mayo de 1923, 33 y 50; Leblanc, "Frente a Frente", *El Universal Ilustrado*, 28 de junio de 1923, 20-21; Manuel Horta, "Un fresco de Roberto Montenegro", *El Universal Ilustrado*, 27 de diciembre de 1923, 38 y 44.

no consideraban solamente las obras murales, también se reconocía la escuela de Alfredo Ramos Martínez y Raziél Cabildo no dejó pasar la oportunidad de recordar la coyuntura artística que había significado la huelga San Carlos de 1911.¹⁶⁷

En la misma nota en la cual Ortega anunciaba con bombo y platillo la fundación de un sindicato de pintores hacia finales de 1922, el crítico se lamentaba por la “falta de orientación” y la carencia de “la corriente nuestra” en las obras de los artistas mexicanos, a los cuales juzgaba extraviados en su afán de emular las formas europeas.¹⁶⁸ Pocos meses después, Oscar Leblanc cuestionaba a una serie de pintores sobre cuál debería ser la fuente del arte nacional. Las respuestas –tan variadas como los entrevistados– dejaban entrever, sin embargo, una constante: la preeminencia de lo propio, de la raza, de la naturaleza del país, sus tipos y sus tradiciones.¹⁶⁹

Cundía el entusiasmo por la efervescencia del arte mexicano. La crítica nacional y extranjera celebraba los logros de pintores que volteaban a mirar las riquezas de su suelo y las enseñanzas del pasado remoto. José Clemente Orozco, Fernando Leal, Carlos Mérida, Jean Charlot, Diego Rivera, Fermín Revueltas, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Abraham Ángel, Adolfo Best Maugard, Jorge Enciso, Fernando Bolaños Cacho, el Dr. Atl, Ernesto García Cabral, Francisco Díaz de León, Leopoldo Méndez, Rufino Tamayo, Enrique Ugarte y Rosario Cabrera son algunos de los pintores reconocidos por la crítica como parte de la joven pintura moderna mexicana. Ésta era aplaudida por movilizar y renovar la escena del arte nacional –después de haber permanecido estancada– recurriendo a su propio entorno y a la ancestralidad de las culturas indígenas.¹⁷⁰

Se hablaba de un “movimiento artístico revolucionario” –“uno de los más fuertes de América”–, del florecimiento del arte y del surgimiento de un movimiento pictórico

¹⁶⁷ Charles Michel, "La escuela de pintura de Coyoacán", *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, núm. 4, (1923): 347; Raziél Cabildo, "La academia no existe", 43. Raziél Cabildo fue uno de los dirigentes de la huelga de 1911. SAPS, (recorte de prensa) "Comunicado de los estudiantes huelguistas donde piden sean divididas las escuelas de pintura y arquitectura", *El demócrata mexicano*, 27 de julio de 1911.

¹⁶⁸ Ortega, "La pintura y la escultura en 1922", 20.

¹⁶⁹ Entre los entrevistados se encontraban Manuel Rodríguez Lozano, Adolfo Best Maugard, Fernando Bolaños Cacho, Roberto Montenegro, Jorge Enciso y el Dr. Atl. Leblanc, "¿Cuál debe ser la fuente del arte pictórico nacional?", 22-23.

¹⁷⁰ Leblanc, "¿Cuál debe ser la fuente...?", 22-23; José Juan Tablada, "Mexican painting today", *International Studio* 36, núm. 308, (1923): 67-76; Claude Blanchard, "La jeune peinture mexicaine" *Le Crapouillot*, 16 de septiembre de 1922, 16-18.

renovador.¹⁷¹ Manuel Maples Arce identificaba un grupo de pintores por la coincidencia, homogéneo en cuanto a sus “principios estéticos”, pero no asociado en una organización.¹⁷² Como señala Renato González Mello, la historia del arte moderno mexicano puede ser leída en términos de generaciones y justo era en ese sentido que se expresaban Maples Arce y otras voces críticas como las de José Juan Tablada y Claude Blanchard cuando discurrían sobre “la pintura de hoy” o la “joven pintura” mexicana.¹⁷³

Dentro de esta joven pintura se contaba la obra de caballete de los muralistas antes y después de haberse convertido en tales. Luego, la pintura mural comenzó a ganar terreno dentro de las reflexiones sobre el arte moderno y la “revolución” fue desplazando la noción de “novedad” para describir las obras de un grupo de pintores que sí se presentaba como una organización y manifestaba proposiciones con cierta homogeneidad derivada de un programa firmado y proclamado por sus integrantes. Walter Pach consideraba que las decoraciones de la Preparatoria eran unas “pinturas ricas de promesas” y aplaudía el trabajo de Rivera y “el grupo que colaboraba con él”. Por su parte, Charles Michel afirmaba el surgimiento de una “revolución pictórica” y encontraba en los murales “una verdadera revolución de óptimo estilo”.¹⁷⁴ El “movimiento pictórico renovador” poco a poco tendía a enfocarse en la pintura mural: se subrayaba la imposición de los fundamentos de una “nueva estética” y de “nuevas orientaciones”; se hablaba de “fuertes realizaciones” sobre los muros y se recalcaba la actualidad del movimiento.¹⁷⁵ La revolución en la pintura mural observada por los críticos radicaba fundamentalmente en la idea de renovación estética, en la consideración de una pintura nueva y moderna. Serían los muralistas quienes le adjudicarían a su labor un sentido revolucionario que apelaba a la movilización social y que cargaría el discurso estético de un sentido político.

De igual modo comenzaba a surgir la noción de renacimiento entre las proposiciones de los mismos pintores y otras voces que recurrían a esta categoría para dilucidar lo que

¹⁷¹ Efraín Pérez Mendoza, "Las tendencias renovadoras de nuestros artistas", *Revista de Revistas*, 7 enero 1923, 40; Leblanc, "Frente a Frente", 54.

¹⁷² Manuel Maples Arce, "Los pintores jóvenes de México", *Zig-Zag*, núm. 55, (1921): 27.

¹⁷³ González Mello, *José Clemente Orozco*, 19; Tablada, "Mexican painting today", 67; Blanchard, "La jeune peinture mexicaine", 16-18.

¹⁷⁴ Charles-Michel, "Una revolución pictórica en México", 369.

¹⁷⁵ Molina Enríquez, "La pintura al fresco", 33; Leblanc, "Frente a Frente", 20; Molina Enríquez, "Los nuevos valores de la pintura mexicana. Fermín Revueltas", 57; Manuel Horta, "Un fresco de Montenegro", *El Universal Ilustrado*, 27 de diciembre de 1923, 38.

estaba aconteciendo en la escena artística mexicana. Como señala Julieta Ortiz, la idea de renacimiento y la conformación de un “arte nacional” (que comenzó a vislumbrarse a principios de siglo, pero que se desarrolló en la década de 1920, especialmente con el Muralismo), se relacionaban con una noción de modernidad, ligada a las nuevas experiencias del arte.¹⁷⁶ José Juan Tablada afirmaba que tras un largo sueño académico, el arte azteca había inspirado un renacimiento en la pintura mexicana actual.¹⁷⁷ En un sentido similar, Molina Enríquez hablaba de “reflorecimiento” del arte y de “reviviscencia” a partir del fresco.¹⁷⁸ Fue el Dr. Atl quien puso sobre la mesa algunas cuestiones que más tarde se identificarían con el muralismo. Para Gerardo Murillo, el renacimiento en el arte surgía de la necesidad de llevar a cabo una “labor pictórica genuinamente nacional”.¹⁷⁹ Remarcaba dos elementos fundamentales que lo harían efectivo: el influjo de la revolución (aludiendo a la revolución mexicana como lucha armada) y el resurgimiento de las virtudes de la antigüedad indígena, aún en pie a pesar de la dominación española. Además, describía este renacimiento como “intelectual” y abogaba por la injerencia del gobierno en materia artística.¹⁸⁰

Carlos Mérida destacaba la pintura mural como “la más alta y noble expresión” del arte pictórico, lograda por un “grupo renovador” y consciente de una tarea que consistía en “elevar a la pintura a su verdadero y noble sentido”. En las reflexiones de Mérida, el movimiento pictórico “nuevo” se asentaba en la experiencia muralista, en la decoración de los edificios públicos y en un grupo específico de pintores. Artistas que además ejercían la pintura como oficio y se ponían “de rodillas para moler, por sus propias manos, el color”.¹⁸¹ Las proposiciones de Mérida concentraban el movimiento pictórico en un grupo y un tipo de pintura; en su grupo y la pintura mural.

Entre los elogios de la crítica que aplaudían el movimiento pictórico, voces disidentes empezaron a sugerir que el proyecto de decoración mural calificaba como “pintura oficial” por estar ceñido al presupuesto de la SEP. Nemesio García Naranjo no dudó en denunciar una nueva “dictadura artística” y en definir como “pintura de Estado” toda obra realizada por

¹⁷⁶ Julieta Ortiz Gaitán, “Ideas estéticas en un nuevo siglo” en Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México (1896-1921)*, Tomo I, (México, UNAM: 1999), 16.

¹⁷⁷ Tablada, “Mexican painting today”, 67.

¹⁷⁸ Molina Enríquez, “La pintura al fresco”, 33.

¹⁷⁹ Dr. Atl, “Colaboración artística, ¿renacimiento artístico?”, *El Universal*, 13 de julio de 1923, 3.

¹⁸⁰ Dr. Atl, “Colaboración artística...”, 3; Leblanc, “¿Cuál debe ser la fuente ...?”, 22-23

¹⁸¹ Carlos Mérida, “Los nuevos valores de la pintura mexicana”, *Revista de Revistas*, 18 de mayo de 1924, 29-30.

Diego Rivera. Para García Naranjo no se trataban más que de “imposiciones estéticas”.¹⁸² Asimismo, los estudiantes de la Preparatoria impugnaron las decoraciones murales y refrendaron el derecho del alumnado a admitir o reprobar las pinturas que se inmiscuían en su entorno educativo y se sostenían a costa del erario.

El problema de las decoraciones se insertaba cada vez con mayor fuerza en la opinión pública. Voces detractoras negaban la cualidad decorativa de los murales.¹⁸³ Por otro lado, algunas categorías utilizadas por la prensa para describir la pintura mural traslucían un problema de definición. Las obras fueron calificadas de “ultra-modernas”, cubistas, modernistas, ultra-cubistas, futuristas y estridentistas.¹⁸⁴ El empleo oscilante de estas categorías, que en ocasiones se encontraban en una misma descripción, evidencian ciertos referentes sobre la vanguardia artística que no deben juzgarse por su vaguedad e imprecisión, pues revelan una interpretación por asociación que introducía a la pintura mural en un catálogo del “arte nuevo”, tal vez no comprendido del todo, pero identificable por su disrupción.

Quizá la faceta cubista de Rivera remarcada por la prensa propició que los murales (todos ellos considerados obra suya) fueran definidos como cubistas, sin una interpretación al respecto, solo como adjetivo. Algunos más versados, como Ortega y Charles Michel, describían la vertiente cubista en *La Creación*. Ortega explicaba que tras haber ejercitado “todas las formas de cubismo”, Rivera exponía con la decoración mural un particular ejemplo de cubismo constructivo. Por su parte, Charles Michel justificaba el estilo cubista del pintor estableciendo paralelismos entre el cubismo y el arte autóctono mexicano a partir de sus “valores geométricos”.¹⁸⁵ Cuando se concluyó el mural del anfiteatro, *El Universal* anunciaba que se inauguraba un “decorado cubista”. Curiosamente, ese mismo periódico le imputaba a Rivera el desconocimiento del cubismo. Según la nota, al cuestionar al pintor sobre su definición, éste había contestado que el público “se hacía cruces” entre tantas

¹⁸² "Pintura oficial", *El Demócrata*, 2 de julio de 1923, 3; Nemesio García Naranjo, "Imposiciones estéticas", *El Universal*, 16 de julio de 1924, 3.

¹⁸³ Pruneda, "En contra de Diego Rivera", 46.

¹⁸⁴ "Pintura de caballete y pintura de pulquería", *El demócrata*, 20 de julio de 1923, 3; "Pintura y opiniones", *El demócrata*, 5 de julio de 1923, 3; "Rumores de cese para los pintores estridentistas", *El Universal*, 14 de julio de 1924, 1; "El pintor Diego Rivera no pintará más frescos", *El Universal*, 18 de julio de 1924, 10; "Los preparatorianos piden que desaparezcan las pinturas que decoran su escuela", *El demócrata*, 11 de julio de 1924, 13.

¹⁸⁵ Charles-Michel, "Una revolución pictórica en México", 372.

interpretaciones que circulaban sobre el cubismo, pero que se trataba de una pintura libre reducida a sus propias cualidades y sin explicación posible. Ante tal respuesta, el periódico apuntó con ironía: “Rivera no sabe lo que es cubismo”.¹⁸⁶

Por otro lado, llama la atención que la prensa describiera los murales y nombrara a los pintores como “estridentistas”. Es cierto que Revueltas, Charlot, Leal, Alva de la Canal y hasta el mismo Rivera participaron del estridentismo y que cuando se estrenó *La Creación*, Manuel Maples Arce afirmó –entre loas a la obra de Rivera– que su estilo era “francamente estridentista”.¹⁸⁷ Asimismo, Rivera instaba a poner atención en esta vanguardia y a escuchar a Maples Arce con el caligrama *Irradiador Estridentista* publicado en la revista estridentista *Irradiador*.¹⁸⁸ Los vínculos entre el estridentismo y los muralistas no eran tan descabellados pero la explicación de éste a partir del otro radicaba más bien en que las proposiciones estéticas de ambos se empataban por considerarlas modernas y dentro de las “nuevas orientaciones”. La pintura mural no se concebía lejana de una propuesta abiertamente vanguardista como el estridentismo.

Lynda Klich señala que el término estridentista fue utilizado como sinónimo de futurismo y cubismo, o se usaba para describir cualquier obra considerada progresista o provocadora.¹⁸⁹ De cierto modo, los “ismos” de la vanguardia artística resultaban intercambiables, como englobados en la idea de cierto tipo de arte –el moderno– distinto a las formas clásicas a las cuales estaba habituada la mirada. En opinión de Elissa J. Rashkin, para el público y la prensa no fue difícil equiparar los ininteligibles gestos estridentistas con las también incomprensibles composiciones murales.¹⁹⁰ El estridentismo funcionaba como indicador de la vanguardia. Junto a su producción literaria y visual, las exhibiciones en el café de nadie y la publicación de la revista *Irradiador, El Universal Ilustrado* también servía como foro para el estridentismo, de modo que por este medio alcanzaba una mayor difusión y no era un término desconocido para cierto público. Adjetivado como estridentista, el primer muralismo se equiparaba entonces con un movimiento de vanguardia.

¹⁸⁶ Crispín, "Letras y monos", 3.

¹⁸⁷ “Un decorado cubista se inauguró en la preparatoria”, *El Universal*, 10 de marzo de 1923, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/755288/language/es-MX/Default.aspx> (Consulta: 15/09/2018)

¹⁸⁸ Lynda Klich, “México estridentista”, *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano (1910-1950)*, (México: INBA, 2016), 303.

¹⁸⁹ Lynda Klich, “México estridentista”, 303.

¹⁹⁰ Rashkin, *La aventura estridentista*.

Los propios muralistas disertaron sobre su “extraño arte pictórico”. Rivera intentaba dilucidar sus obras en la prensa; Mérida ensalzaba a los muralistas como los “nuevos valores de la pintura mexicana”; los pintores se pronunciaban en colectivo para defender sus obras, de los cuestionamientos de la crítica y luego de la acción directa de los estudiantes. Frente a las opiniones externas defendieron la actualidad de su pintura y más tarde su carácter revolucionario. El primer atributo lo manifestaron en ensayos críticos; el segundo en sus textos programáticos.

La pintura actual

El primer pronunciamiento colectivo de los pintores muralistas apareció en la prensa en junio de 1923. Para ese momento ya se habían concluido varios murales en la Preparatoria y se estaban realizando los de la SEP. Charlot terminó en febrero de ese año y Rivera inauguró su mural, con toda pompa, en marzo. Alva de la Canal y Revueltas terminaban en junio y Orozco apenas comenzaría en julio.¹⁹¹ El 26 de junio de 1923 se publicó en *El Mundo* un “Manifiesto de los pintores mexicanos” y el mismo documento apareció dos días después con el título “Protesta” en *El Universal Ilustrado*.¹⁹²

El manifiesto era una defensa de la pintura mural que refutaba las críticas de sus detractores. No tenía la intención de ser un gesto inaugural –como sucedía con los manifiestos artísticos– pero sí presentaba ante la opinión pública una enunciación colectiva que introducía la noción de grupo en relación con este proyecto pictórico. Aunque en este caso no solo se pronunciaron los pintores muralistas, junto a los nombres de Rivera, Orozco, Charlot, de la Cueva, Montenegro, Guerrero, Mérida, Revueltas, Siqueiros y Amero, firmaban también Abraham Ángel, José García Uribe y Manuel Rodríguez Lozano, además de un grupo de artistas e intelectuales que signaban como simpatizantes de la protesta. El SOTPE no se mencionaba ni por asomo y tampoco estaban incluidos todos los muralistas. Se echaba de menos, por ejemplo, a Leal, Alva de la Canal y García Cahero. Asimismo, los

¹⁹¹ Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot: *La Masacre en el Templo Mayor*", 244.

¹⁹² "Protesta", *El Universal Ilustrado*, 28 de junio de 1923, 21-22.

escultores que fueron miembros del sindicato, Asúnsolo y Cueto, se adhirieron pero como parte del ya mencionado grupo que apoyaba la protesta.¹⁹³

Este documento no pretendía asentar un programa, apelaba al derecho de réplica, pero entre los alegatos se presentaban argumentos que dejaban entrever la posición que los artistas le otorgaban a su movimiento pictórico dentro de la escena del arte. Los pintores reaccionaron a lo que consideraban una “campaña contra el movimiento de la pintura actual de México” y con ello se referían específicamente a los cuestionamientos que voces críticas habían proferido sobre los murales. En primera instancia, los pintores refutaban la acusación que advertía el derroche del erario con la decoración de los edificios públicos. Alegaron que su sueldo era equivalente al de un obrero y que esto podía ser constatado echando un vistazo a los contratos que mantenían con la SEP. El tono del discurso indicaba una defensa que implicaba el contrataque, la protesta enunciaba justificantes de las obras murales, pero a decir de los pintores, “de ninguna manera significaba una disculpa”. Sostenían que el movimiento pictórico mexicano era una “expresión de la afirmación de nuestra nacionalidad” y que las críticas no se originaban en un problema de “buen gusto”, sino que se trataba de intrigas animadas por la ignorancia y la envidia.¹⁹⁴

En esta protesta se vislumbraba la postura de los pintores respecto a problemas que serían abordados luego en los manifiestos del SOTPE. Por un lado afirmaban el carácter mexicano de sus obras sin apelar a localismos, pues aseguraban que “el gusto que lo normaba” era acorde al de “los hombres civilizados de aquí y del extranjero” y para probarlo bastaban las opiniones favorables publicadas por la crítica mexicana, europea y estadounidense. Insinuaban que las pinturas correspondían a un “gusto universal” y representaban el desarrollo del país.¹⁹⁵ Por otro lado, caracterizaban al enemigo. Describían a aquellos que se pronunciaban en contra de su obra como “retardatarios, ignorantes y perjudiciales”. Se dirigían a interlocutores sin nombre y apellido, denostados y acusados de

¹⁹³ Se adhirieron a la protesta de los pintores Martín Luis Guzmán, Luis V Massieu, Genaro Estrada, José Juan Tablada, Antonio Caso, Julio Torri, Carlos Gutiérrez Cruz, Carlos Pellicer, Alejandro Bergues, Ignacio Asúnsolo, Vicente Lombardo Toledano, G.C. Orozco, Manuel Toussaint, Vargas Rea, Pedro Henríquez Ureña, Juan Cepeda, Felipe Hernández, J, Miranda, Ernesto J. Alcalde, Carlos Córdova, Luis Enrique Erro, Palma Guillén, Alfonso Cravioto, Salomón de la Selva, Miguel Covarrubias, José Romano Muñoz, Germán Cueto, Rafael Mallen, F.W. Leighton, Agustín Zambrano, Carlos Obregón Santacilia, Adolfo Best Maugard, José Juan Crespo de la Serna, Eduardo Villaseñor, José López Moctezuma. "Manifiesto de los pintores mexicanos", *El Mundo*, 26 de junio de 1923, 3.

¹⁹⁴ "Manifiesto de los pintores mexicanos", 3.

¹⁹⁵ "Manifiesto de los pintores mexicanos", 3.

asestar contra la pintura mural un golpe de “infamia mal calculada” al argüir los supuestos altos costos del proyecto sin poder acreditarlo. El enemigo anónimo tomaba sin embargo el rostro de una categoría que sería identificada como contraria a los postulados de los artistas revolucionarios: la burguesía, el enemigo por antonomasia de las vanguardias artísticas.

Señalaban como práctica constante el rechazo del “vulgo burgués” hacia obras que no alcanzaba a entender, con base en referencias tomadas de la historia del arte. Para los pintores, la misma “incomprensión del vulgo semi-ilustrado” –descrito como una “masa incolora y mediocre”– que motivaba el rechazo a la pintura mural era la misma que había protestado, insultado, apedreado y casi desgarrado las obras de Manet, Puvis de Chavannes, Delacroix, Ingres, Miguel Ángel y Wagner. La protesta se dirigía finalmente contra todos aquellos que pretendieran “estorbar la marcha de la pintura actual”.¹⁹⁶

Hasta este momento, las declaraciones públicas de los muralistas no incorporaban un discurso politizado ni afirmaban la incidencia social de sus obras, sus proposiciones se movían en el contexto de la crítica y el propio ambiente artístico y cultural. Se expresaban públicamente en estos términos y respondían a opiniones que se enunciaban en la misma dirección. El sindicato, si bien anunciado hacia finales de 1922, parece que se reducía aún al espacio propio de los pintores y como evidencia de esto queda la invitación al festejo por la conclusión de *La Creación* (organizada por el SOTPE en la sede de la Cooperativa Tresguerras) y la polémica sobre la asignación de tableros a los ayudantes en el proyecto de la SEP.

Ahora bien, la pintura mural era reconocida desde distintas perspectivas como “pintura actual”, primero como parte de una noción de movimiento artístico (pero que englobaba también otras visiones, pintores y estilos) y luego como el puntal de la pintura mexicana. Con la protesta comenzaba a refrendarse esta idea desde la voz misma de los pintores, pero fue presentada con mayor contundencia en “El Movimiento Actual de la Pintura en México”, una serie de ejercicios críticos escritos a cuatro manos por Charlot y Siqueiros. Éstos fueron publicados en *El Demócrata* bajo el pseudónimo “Ing. Juan Hernández Araujo” entre julio y agosto de 1923. Tras la máscara del ingeniero, los pintores revisaron el panorama de la pintura mexicana con argumentos que tendían hacia el reconocimiento de la pintura mural y, como señala Esther Acevedo, aunque aún no se hablaba de muralismo, en estos

¹⁹⁶ "Manifiesto de los pintores mexicanos", 3.

planteamientos se esbozaban algunos de los elementos teóricos que conformarían su programa a partir del manifiesto del SOTPE de diciembre de 1923.¹⁹⁷ Cabe señalar que estos textos tenían un antecedente y algunas de sus proposiciones habían sido bosquejadas por Siqueiros en 1921 en el manifiesto *3 llamamientos de orientación actual a los pintores de la nueva generación americana*, publicado en Barcelona en el primer y único número de la revista *Vida Americana*.

Siqueiros y Charlot trazaron un mapa que ubicaba a los pintores mexicanos en distintas posiciones, a la retaguardia o en puestos de avanzada, de acuerdo con categorías establecidas a partir de las características de sus obras. Discernían entre aquellos ceñidos a escuelas y estilos “retardatarios” y los que dirigían la pintura hacia nuevos derroteros. Enfilaban a los pintores en un esquema de movimiento progresivo y eran valorados con base en su cercanía a las propuestas artísticas europeas del momento, de donde suponían se debía tomar la “buena tradición”. Nutrirse de ésta no significaba solamente asumir influjos externos y eludir las particularidades propias de su contexto, antes bien, se trataba de incorporar el arte mexicano en el flujo del mundo del arte, pues a decir de los pintores, las influencias externas de “civilizaciones preponderantes” contenían tal fuerza de expansión que al compenetrarse con las “aportaciones locales” generaban un pintura “superior” y de alcance universal.

Distinguían buenas y malas influencias tomadas de Europa, así como “contribuciones estéticas locales” y desatinados ensayos de incorporación de “lo mexicano” en el afán de conformar un arte nacional. Renegaban de quienes mantenían formas envejecidas y de la tendencia a lo pintoresco presentado como nacionalista.¹⁹⁸ Siqueiros se había pronunciado al respecto en sus *3 llamamientos*, señalando como un problema la adopción de “influencias fofas” europeas y la “teoría del arte nacional” que sumían a los artistas en el riesgo de “envenenar su juventud”, caer en el relativismo y en “lamentables reconstrucciones arqueológicas”.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Acevedo, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", 197.

¹⁹⁸ Juan Hernández Araujo, “El Movimiento Actual de la Pintura en México”, *El Demócrata*, 11 de julio de 1923, <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos02.html> (Consulta: 15/06/2017).

¹⁹⁹ Siqueiros, "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", *Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia* 1, (1921): 2-3, <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/801659/language/es-MX/Default.aspx> (Consulta: 20/03/2018).

Como Hernández Araujo, los pintores marcaban distinciones entre la “buena tradición” y otras “influencias externas”. La recuperada por los muralistas era aquella de las “nuevas orientaciones”, mientras que el resto de los pintores se sostenían en otras ya superadas, como el impresionismo y la “anarquía” del arte de fin de siglo, proposiciones estancadas o sin asideros teóricos.²⁰⁰ Imbuidos en las consignas de la vuelta al orden, en el espíritu del arte de la posguerra, los muralistas imaginaban recuperar el clasicismo, consigna también esbozada antes por Siqueiros al instar a los artistas americanos a poner atención en las inquietudes de renovación a partir de Paul Cezanne y “la novísima labor renovadora de voces clásicas”.²⁰¹

El Ing. Hernández Araujo señalaba a Siqueiros, Rivera y Charlot como los pintores que importaban los “últimos movimientos europeos” y por ende la “buena tradición”, mientras que un detalle del mural de Revueltas *Alegoría de la virgen de Guadalupe* ilustraba el ensayo como ejemplo de la pintura actual. Junto a estos se sumaban Alva de la Canal, Guerrero, de la Cueva y Asúnsolo, la más reciente generación de artistas influenciados por “la nueva y mejor tradición occidental”. Quizá porque Orozco apenas se sumaba a las decoraciones de la Preparatoria, éste era catalogado entre los precursores del “movimiento actual”, pero reconocían que comenzaba a trabajar con las “nuevas tendencias” y que era un pintor que se renovaba. La clasificación distinguía “grupos” que bien podrían explicarse mejor en términos de generaciones, solo que éstas se establecían a partir de las obras y las influencias a las cuales se remitían. Es por ello que Orozco podía ser precursor y parte de las nuevas tendencias o Montenegro era incluido en la lista de los pintores “retardatarios” (de “malas y envejecidas influencias”) y en la de los que tendían hacia lo pintoresco y volcaban su mirada sobre el arte popular.²⁰²

El rechazo a proyectos sustentados en el arte popular y artistas como Montenegro y Best Maugard se justificaban con una crítica al supuesto pintoresquismo derivado de observaciones y apropiaciones superficiales de particularidades regionales que en opinión de Hernández Araujo producían ejercicios equivocados en los cuales la tradición era “mutilada”, al ser “arrancada” de su medio y llevado a otro donde se exhibía disociada. La recuperación de las artes populares como sustento del arte mexicano se consideraba errada e inoperante,

²⁰⁰ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual de la Pintura en México", *El Demócrata*, 26 de julio de 1923, <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos02.html>, (Consulta: 15/06/2017).

²⁰¹ González Mello, *La máquina de pintar*, 100.

²⁰² Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 11 de julio de 1923.

como resultado de una interpretación parcial que parecía provenir de una mirada de “turista”. La oposición de los muralistas a los proyectos de rescate de lo popular se explica también como parte de una contienda por los espacios, por la hegemonía de proyectos artísticos que, después de todo, eran todos auspiciados por el Estado.²⁰³

No se asentaba abiertamente a causa del pseudónimo, pero los textos de Siqueiros y Charlot hacían efectivo uno de los requerimientos que ellos mismos proponían para que se llevara a cabo una buena crítica de arte: la voz de los pintores debía marcar la pauta en temas de pintura. El antifaz de Hernández Araujo permitía, por otro lado, el público auto reconocimiento como cabeza del movimiento pictórico sin el evidente vicio de la vanagloria. Se quejaban de la “carencia total de buena crítica” y las confusiones causadas por personajes que tomaban la pintura como pretexto para divagaciones literarias.²⁰⁴ “Zapatero a su zapato”. Siqueiros negaba la pertinencia de la crítica sobre pintura escrita por literatos desde los *3 llamamientos*, aseguraba que las bellas disertaciones de los poetas no alcanzaban a comprender el valor de las obras plásticas.²⁰⁵ En opinión del “ingeniero”, para hacer una buena crítica sobre la pintura había que ser pintor, conocer los pormenores del oficio y las finalidades de las obras. Como ejemplo marcaban las distinciones entre la pintura de caballete y la pintura mural: una “absoluta”, encerrada en el cuadro y la otra complementaria y “subordinada” a la arquitectura.²⁰⁶

Aún no se atisbaba el repudio al caballete que declararían los muralistas algunos meses después, pero empezaban a definirse las distancias entre uno y otro tipo de pintura. Asimismo, los contrastes entre individualidad y colectivismo, la polémica con el pintoresquismo y la definición del movimiento pictórico como “revolucionario” comenzaban a asentarse en el discurso de los pintores. Sugerían, sin afirmarlo categóricamente, que el último movimiento pictórico era una revolución, por la apropiación de “las más sanas y fuertes teorías picturales”. La revolución insinuada aquí se concebía en términos estéticos, descrita como una “importación y aceptación brusca” de la influencia europea, una incursión enérgica de un influjo que ponía en marcha, que animaba el movimiento.²⁰⁷ El “último

²⁰³ Azuela, *Arte y poder*, 159.

²⁰⁴ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 11 de julio de 1923.

²⁰⁵ Siqueiros, *3 llamamientos*, 3.

²⁰⁶ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 11 de julio de 1923.

²⁰⁷ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 11 de julio de 1923.

movimiento pictórico” no se describía como “joven” o “nuevo” sino como “actual” y “moderno”, con la novedad impuesta por las “orientaciones” de su momento, en el estar al día con las proposiciones de sus contemporáneos de los centros neurálgicos del arte. Negaban la cualidad moderna a todas aquellas “fórmulas individualistas-anárquicas” de fin de siglo y definían como moderno al último estadio del movimiento pictórico representado en México por Siqueiros, Rivera y Charlot.²⁰⁸

Charlot, francés, era presentado como un pintor de “origen mexicano”, eufemismo que indicaba su ascendencia. Con Siqueiros y Rivera se pretendía demostrar otro linaje: adeptos y discípulos de la vuelta al orden (“la más nueva orientación de la pintura europea”) y la pintura clásica italiana. Sus obras se comparaban con las de Pablo Picasso con afán de evidenciar la resonancia de la pintura del maestro en la de los jóvenes artistas mexicanos.²⁰⁹ Estos pintores se perfilaban como la punta de lanza del movimiento, seguidos por los otros muralistas ya citados, los de la más reciente generación. Todos, parte de un grupo enfocado en el estudio de la antigüedad y la observación del arte popular; todos decoradores de muros.²¹⁰ Pero este grupo se señalaba por coincidencias, influencias y resonancias y no por su asociación y colaboración en un proyecto determinado. La pluma de Hernández Araujo, muy a pesar de la organización del sindicato y la participación de estos pintores en la decoración de los edificios públicos, únicamente los catalogaba por las características observadas en sus obras, del mismo modo que había agrupado a otros artistas con el fin de clasificar y, a manera de inventario, los enlistaba entre los nacionalistas o los retardatarios.

Repudiaban el individualismo: “rabioso”, fatal, narcisista, rasgo de “orgullo ególatra”, “sinónimo de masturbación” e inconsistente con las necesidades y la naturaleza de la creación artística, por el requerido aprendizaje de los otros y la falacia de la absoluta originalidad, “deseo malsano” que arrojaba a los artistas a un aislamiento ingenuo, privándolos del indispensable aprendizaje que conlleva la cooperación. Siqueiros y Charlot señalaban el vicio de la individualidad exaltada entre los artistas mexicanos y afirmaban la ineludible influencia que ejercen unos individuos sobre otros, la “ley inevitable de aprender para después poder

²⁰⁸ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 11 de julio de 1923.

²⁰⁹ Hernández Araujo, "Aspectos comparativos de la orientación al clasicismo de la moderna pintura europea y mexicana", 26 de julio de 1923, <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos02.html>, (Consulta: 15/06/2017).

²¹⁰ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 11 de julio de 1923.

crear, colaborar y enseñar”. El “exceso de individualidad” conducía al atolladero, ejemplificado con la Escuela Nacional de Bellas Artes, un “cajón vacío de todo” pero lleno de maestros improductivos y por lo tanto imposibilitados para la enseñanza.²¹¹ La influencia recibida de los otros se imaginaba en pequeña y grande escala, desde la colaboración con los maestros hasta el influjo de las nuevas orientaciones artísticas. La dinámica de influencias en el arte rehuía las aguas estancadas, hundía las islas de las pretendidas individualidades disruptivas –y aparentemente ajenas a todo– y aprestaba un afluente mediado por el diálogo, inscribiendo a los artistas en el ritmo de una misma marejada. El “sistema individualista” debía ceder el paso a la “acción colectiva”.²¹²

El arte como un espacio de cooperación atento al influjo del maestro justificaba en la teoría la práctica de los muralistas, asociados y en colaboración necesaria por los retos que imponía el muro. De igual manera, como representantes de las nuevas orientaciones, del llamado al orden y el retorno al clasicismo, se imponían como los pintores más actuales, no por apelar a lo inédito, sino por participar en los debates del momento. Para Siqueiros y Charlot, la universalidad de la obra era la aspiración, incluso proyectada desde contextos particulares; suponían que los localismos y nacionalismos caían en “la equivocación de la tradición” y reprobaban el enfoque pintoresquista de algunos de sus colegas que producían obras “mexicanistas” de “aspecto turístico” y buscaban inspiración en las artes populares.²¹³ Pues decorar un jarro es distinto a pintar sobre el lienzo o el muro. Cada soporte apelaba a una tradición distinta y como defensores de la estética clásica reivindicaban la importancia del soporte, sus implicaciones técnicas y la composición adecuada a sus especificidades, con meticulosidad matemática y geométrica. En el mismo sentido se pronunció Siqueiros en los *3 llamamientos*, instando a “reintegrar valores desaparecidos” y, tal como los clásicos, producir obras bajo “las leyes inviolables del equilibrio estético”.²¹⁴

Atendiendo a la materialidad de la obra, los pintores sugirieron poner atención en otro elemento primordial en la organización del SOTPE: el reconocimiento de las artes plásticas como actividad manual. Hernández Araujo clasificaba la escultura y la pintura en el ámbito

²¹¹ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual de la Pintura en México", *El Demócrata*, 19 de julio de 1923, <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos02.html>, (Consulta: 15/06/2017).

²¹² Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 11 de julio de 1923.

²¹³ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual de la Pintura en México", *El Demócrata*, 2 de agosto de 1923, <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos02.html>, (Consulta: 15/06/2017).

²¹⁴ Siqueiros "3 llamamientos", 2.

de los “oficios técnicos”, semejante a la orfebrería, la albañilería y la arquitectura.²¹⁵ Los pintores se equipararon con el obrero y el artesano en distintos momentos. Bajo las consignas comunistas, la imagen del obrero resultaba pertinente (pues indicaba una “conciencia de clase”), pero con la intención de retomar una tradición pictórica, la del artesano resultaba un mejor conector. Evocaban el renacimiento, el pintor de muros debía ajustarse a su propia tradición, a “la gran tradición italiana, como lo hicieran sabiamente sus predecesores coloniales”.²¹⁶

Siqueiros y Charlot pusieron énfasis en la tradición europea, en el arte occidental como “matriz” de la pintura actual. Desde los *3 llamamientos*, Siqueiros invitaba a los artistas americanos a “universalizarse”, ahogando de antemano posibles suspicacias sobre el riesgo de eludir las especificidades de sus propios contextos, pues garantizaba que la obra invariablemente revelaría “la natural fisionomía racial y local”.²¹⁷ Junto a Charlot, como Hernández Araujo, refrendaba esta consigna, seguir la tradición occidental –tal como los pintores durante la colonia– no sofocaría las “particularidades raciales”.²¹⁸

Tanto en los *3 llamamientos* como luego en los manifiestos del SOTPE, Siqueiros incorporó planteamientos que reivindicaban la posición de las culturas indígenas como fundamento del arte mexicano. Pero al hablar sobre la raza como una cualidad que sería inherente a las obras no se refería precisamente a una cuestión encerrada en la distinción biológica y la diferenciación de fenotipos, sino que parecía más bien sustentarse en las singularidades culturales que atravesaban a los sujetos como parte de sociedades específicas. Proyectaba una consideración del concepto de “raza” entendido como sustrato, como una cualidad diferenciadora subyacente, pero que no necesariamente segregaba. Siqueiros ponía atención en los contextos, asumir una corriente europea no significaba simplemente dejarse llevar por la marea y pronunciarse desde Europa o desde América conllevaba diferencias culturales aunque no irreconciliables.

Una de las preocupaciones primarias del muralismo fue la creación de un arte mexicano pero con alcances universales.²¹⁹ Entre lo particular y lo universal, lo cosmopolita y lo

²¹⁵ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual de la Pintura en México", *El Demócrata*, 26 de julio de 1923, <https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos02.html>, (Consulta: 15/06/2017).

²¹⁶ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 2 de agosto de 1923.

²¹⁷ Siqueiros, “3 llamamientos”, 3.

²¹⁸ Hernández Araujo, "El Movimiento Actual...", 2 de agosto de 1923.

²¹⁹ Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, 199.

nacional surgieron diversas controversias que enfrentaban voces que ponderaban la exaltación nacionalista (en sintonía con las políticas culturales posrevolucionarias) y otras que negaban que para hacer arte mexicano fuera necesario caer en “mexicanismos” y en la glorificación de lo folklórico. En ese sentido se pronunciaba Siqueiros, reivindicaba la raza como particularidad insoslayable, no obstante inmersa en discursos universales, y rechazaba nacionalismos y mexicanismos, anticipando la crítica que haría años después a Rivera, a quien tachó de contrarrevolucionario acusándolo, entre otras cosas, de nacionalista y de producir pintura *mexican curious* para turistas.

El objetivo de los textos de Hernández Araujo era reivindicar una estética a partir de un ensayo crítico que diseccionaba la escena de la pintura mexicana y terminaba por ponderar el proyecto muralista y la consigna de la vuelta a lo clásico, considerado éste a partir de la búsqueda de lo sustantivo que se encontraba en las mayores manifestaciones del arte mundial y que desde esta perspectiva le otorgaría perennidad al arte. Ni la pintura mural ni los artistas se calificaban aún como revolucionarios, aunque ya se atisbaba esta adjetivación. La revolución insinuada en la definición del movimiento pictórico se sostenía en su modernidad y ésta se sustentaba a su vez en la tradición. La invitación al retorno al clasicismo implicaba una relación con el pasado que superaba el inmediato anterior y retomaba otro que se actualizaba. La pintura actual se asumía en la mecánica del movimiento constante, del flujo incesante del arte que no llamaba a la innovación bajo el pecado de la absoluta originalidad, de lo completamente inédito que resultaba falaz, sino que apelaba a la actualidad en el reconocimiento, justamente, de la cualidad movable del arte.

En los textos de Hernández Araujo se sugería, sin afirmarlo con todas las letras, el sentido revolucionario del movimiento pictórico actual, pero la revolución como un concepto adherido al arte aún se rosaba a tientas en el discurso de los pintores. La revolución, por otro lado, emergía como suceso y coyuntura; como memoria y detonante. Se mencionaba “a secas” (sin adjetivos, nacionalidades u otros atributos), pero se refería a la mexicana. Indicaba un momento histórico, un punto de referencia dentro de un relato que explicaba la toma de conciencia de los pintores y el desarrollo del arte mexicano. Para Siqueiros y Charlot la revolución mexicana había convertido a los artistas en “hombres de acciones viriles”, por su participación activa en ésta, como soldados. Pero más importante aún, era precursora del

“actual renacimiento” artístico, destructora del “academismo opresor” e “influencia vivificante” de las artes plásticas.²²⁰

Luis Cardoza y Aragón expresó que el “renacimiento mexicano” fue creado al mismo tiempo que la revolución mexicana, sirviéndose uno y otra “mutuamente, utilitariamente, más que ideológicamente”.²²¹ Los lazos entre el arte y la revolución se estimaron en los programas estéticos y en las políticas culturales, apenas instalado el régimen posrevolucionario con la SEP como plataforma. En 1923, Vasconcelos proyectaba abiertamente la articulación entre la política de la revolución y el arte con el Congreso de Escritores y Artistas, en el cual se manifestaba el propósito de atribuir al Estado la dirección del gusto estético.²²²

El muralismo era auspiciado por la SEP y decoraba incluso sus propios muros. Se encontraba entre las paredes de espacios que eran puntos clave de la educación en México y cuando los pintores defendieron sus obras como arte revolucionario alegaban su función pedagógica. Las proposiciones de Siqueiros y Charlot publicadas en 1923 pronto se encauzaron hacia un sentido político que algo tenía que ver con el proyecto vasconcelista y mucho con el partido comunista... al menos por un momento, dentro del programa del sindicato.

El SOTPE entró en escena en diciembre de 1923, sin máscaras ni intermediarios, sin notas de prensa, irrumpiendo directamente en las calles con carteles y folletos que proclamaban el programa de un grupo, de artistas que con nombre y apellido firmaban al calce de un documento que lo situaba al lado de la revolución, como parte de una estructura colectiva que clamaba por reivindicaciones sociales desde la trinchera del arte.

Declaraciones políticas y estéticas

El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores se manifestó finalmente como tal el 9 de diciembre de 1923. Los pintores hicieron circular su manifiesto de mano en mano y sobre las paredes. Los muros funcionaban nuevamente como un espacio de interlocución,

²²⁰ Hernández Araujo, “El Movimiento Actual...”, 2 de agosto de 1923.

²²¹ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, (México: UNAM, 2003), 59.

²²² Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, (México: FCE, 1999), 32.

que en este caso albergaba una proclama vertida en texto y difundida como cartel y folleto. El primer manifiesto del SOTPE apareció con el título *Declaración política y estética* y era la reacción de los pintores al estallido de la rebelión delahuertista. El documento marcaba la postura del sindicato frente a este acontecimiento y a la expectativa de su desarrollo, de ahí que contenga una serie de consignas y arengas de orden político pensadas en la inmediatez de la coyuntura. La contienda que detonó la proclama de los muralistas se antojaba ajena a su campo (entre pugnas por el poder y empresas belicosas) y sin embargo significó un gesto que asentaba el programa de la pintura mural mexicana, con proposiciones estéticas particulares que daban sustento teórico a lo que ejecutaban y seguirían ejerciendo sobre el muro, más allá de los incidentes políticos de un momento, los auspicios de un mecenas dadivoso o la convergencia de artistas en un mismo proyecto.

Alicia Azuela atina al afirmar que el manifiesto del SOTPE era fundamentalmente una proclama política, característica que suele pasarse por alto al abordar los inicios del muralismo mexicano.²²³ La grandilocuencia de las proposiciones estéticas, con las afirmaciones bombásticas que renegaban del caballete y el individualismo burgués para optar por la monumentalidad y la socialización del arte, han sido ponderadas por obvias razones en la historiografía, pues señalan los derroteros seguidos por los pintores y, como hemos dicho, asientan en la teoría lo establecido en la práctica. Reconocer el manifiesto del SOTPE como una proclama política nos ubica en su contexto de enunciación, con los objetivos e intenciones inmediatas que la motivaron, pues finalmente los pintores, no obstante se concibieran como los representantes de la pintura actual, solo habían hecho públicas sus proposiciones estéticas marginalmente y de soslayo, de modo que resulta sintomático que a pesar de tener por lo menos un año de “experiencia sindical” y un poco más de trabajo frente al muro, hicieran públicas sus proposiciones estéticas declarando de antemano su postura ante un incidente político.

La declaración era política, sin duda, pero también estética. La trayectoria de los muralistas y la relevancia que alcanzó su obra encuentra en este gesto temprano un elemento del mito fundador de un gran movimiento pictórico. Pero volviendo nuevamente al contexto de su enunciación, indica igualmente las prospectivas de los artistas y la legitimación de sus obras, en un momento en el cual no eran los personajes consagrados en los cuales se

²²³ Azuela, *Arte y Poder*, 65.

convertirían, sino jóvenes artistas que tuvieron que esquivar proyectiles de papel masticado y atrincherarse tras sus andamios para evitar los ataques de los estudiantes de la Preparatoria, o disfrazarse de ingenieros para situarse con disimulo al frente de la pintura mexicana.

El manifiesto instituía el grupo, no porque este no fuera evidente en los intercambios y el trabajo cotidiano de los pintores, o se hiciera patente con la fundación de un sindicato, sino porque le otorgaba una voz colectiva y al enarbolar un programa estético en conjunto se diluían de cierto modo las especificidades individuales, para reconocerse en un solo impulso motivado por los mismos propósitos. Si bien la práctica ya demostraba que los pintores habían tomado derroteros similares al convertirse en decoradores de muros, se transformarían en muralistas a partir de la estipulación de un programa estético que rebasaría contratos, comisiones de obra y proyectos de decoración específicos como los que ejecutaban en la SEP y la Preparatoria. Pero también superaría la agrupación efectiva y práctica (como miembros de un sindicato, parte de un movimiento de pintura actual o colaboradores en un mismo proyecto, etc.) para ligar a los sujetos, a pesar de sus pasos individuales, en el mismo camino de la pintura mural. En este sentido, Jorge Alberto Manrique reconoce que el manifiesto del SOTPE puede considerarse “la piedra de toque” del muralismo mexicano y el documento que le daba sustento, no obstante las divergencias y contradicciones que acontecieron entre los pintores.²²⁴

Todo manifiesto tiene de origen una efectividad efímera, responde a circunstancias precisas y atiende a necesidades inmediatas, se trata fundamentalmente de un gesto enunciativo que pone sobre la mesa de debate una problemática vigente. El contexto histórico condiciona su producción y el sentido que adquiere en el momento en que se elabora.²²⁵ No obstante, el carácter efímero de los manifiestos se ha transformado con su compilación y estudio²²⁶ o, como en el caso del manifiesto del SOTPE, éste dejó de ser una proclama de una agrupación específica para convertirse en el manifiesto del muralismo mexicano.

Para Renato González Mello, el manifiesto del SOTPE es uno de los pocos documentos “realmente vanguardistas” producidos en México y por sus características puede sumarse, sin duda alguna, al elenco de los manifiestos producidos por las vanguardias artísticas, sin

²²⁴ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, 17.

²²⁵ Abastado, "Introduction à l'analyse des manifestes", *Littérature*, núm. 39, (1980):4.

²²⁶ Puchner, *Poetry of revolution*, 100.

que esto excluya de ninguna manera sus objetivos políticos.²²⁷ El manifiesto del SOTPE no denominó un movimiento artístico con un lenguaje iconoclasta que se permitiera el privilegio del neologismo, como sucedió con tantos manifiestos de vanguardia que trazaron una consecución de “ismos” e inauguraciones con el objetivo de irrumpir y trastocar el mundo del arte. Sin embargo, es un documento que ha sido clave en la interpretación del muralismo y quizá el más citado por la historiografía al respecto. La resonancia de sus postulados estéticos se expandió de tal modo que se desplazaron las consignas políticas y se erigió como un elemento cohesionador que daba sentido a una estética denominada “muralismo mexicano”, ahora sí con el sufijo, como indicador que designaba y contenía dentro de una categoría las obras de los pintores que habían clamando por el “arte monumental”.

Los manifiestos artísticos de vanguardia proceden de una doble genealogía: por un lado, mantuvieron el tono contestatario del manifiesto político decimonónico y la teorización prospectiva del manifiesto comunista; por otro lado, tomaron como modelo la beligerancia iconoclasta de los manifiestos futuristas.²²⁸ A decir de Martin Puchner, los manifiestos de vanguardia posibilitaron la articulación de discursos dobles, tanto estéticos como políticos, pues dirigían cuestionamientos en los dos sentidos.²²⁹ La relación entre ambas esferas fue común entre los artistas y los grupos de vanguardia latinoamericanos, comprometidos con ciertas agendas que, como señala Vicky Unruh, los envolvió en “encuentros contenciosos” que entretejían arte y política.²³⁰ En el caso del SOTPE y su manifiesto estos entrelazamientos eran obvios desde el momento en que derivaban de un proyecto que recibía auspicio estatal, se realizaba en edificios públicos y se insertaba dentro de una política cultural. Pero en el caso específico del manifiesto del SOTPE, su estructura delata igualmente la articulación entre arte y política, como respuesta a un evento bélico y su adscripción a las estrategias del Partido Comunista de México (PCM).

Para percibir el sentido político del manifiesto del SOTPE basta con observar el contexto en el cual fue enunciado. El documento fue publicado por el sindicato en dos ocasiones: primero la ya mencionada de diciembre de 1923 y luego en junio de 1924. El texto

²²⁷ A juicio de González Mello, el carácter vanguardista del manifiesto del SOTPE fue opacado más tarde por la oficialización del muralismo. González Mello, *José Clemente Orozco*, 20.

²²⁸ Puchner, *Poetry...*, 93.

²²⁹ Puchner, *Poetry...*, 71.

²³⁰ Vicky Unruh, *Latin american vanguards. The art of contentious encounters*, (Berkeley: University of California Press, 1995), 6.

se imprimió en dos formatos y con títulos distintos. Líneas atrás he mencionado que se distribuyó como cartel y folleto como *Declaración política y estética*, pero la versión más conocida, conservada y accesible es la que apareció en *El Machete* con el título *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*. Esta segunda publicación se realizó en medio de la contienda electoral de 1924 y favorecía la candidatura de Calles. Ambas estaban vinculadas con las estrategias del PCM dirigidas desde la Internacional Comunista.

El contenido estético del manifiesto planteaba prospectivas y respondía a circunstancias ya dadas, no partía de la aspiración sino que significaba la legitimación de una práctica. La experiencia de los muralistas se dilucidaba y teorizaba en el texto, ponderando la pintura mural sobre otra estética que habría de desplazar. El horizonte se proyectaba con expectativas sobre las cualidades que debía tener el arte y la función social que cumpliría, al tiempo que legitimaba esta estética enaltecida con base en la apología de su sustento cultural y “racial”. El manifiesto del SOTPE estipulaba las características de un arte mexicano, reivindicaba al indígena y se dirigía a los obreros y campesinos con enunciados que sugerían un discurso de lucha de clases.

El manifiesto emergía como una proclama colectiva del SOTPE y fue firmado por Siqueiros (secretario general), Rivera (primer vocal), Guerrero (segundo vocal), Orozco, Revueltas, Alva Guadarrama, Cueto y Mérida. Se echa de menos la firma del resto de los artistas que formaron parte del SOTPE.²³¹ El texto fue escrito por Siqueiros y eso explica que se hayan incorporado y desarrollado algunos de los planteamientos que había pronunciado en los *3 llamamientos* y en los ensayos de Hernández Araujo, como el tema de la estética de las culturas indígenas, por ejemplo. Según Teresa del Conde, Rivera y Orozco signaron el documento por solidaridad pero sin convencimiento²³² y sin embargo el mismo Orozco lo consideraría, años después, un documento “extraordinariamente importante” por sus efectos en el arte mexicano y como productor de expresiones como el arte proletario y el arte indigenista.²³³

²³¹ Fernando Leal declaró que abandonó el sindicato tras una rencilla pero no indica cuándo; Alva de la Canal estaba más involucrado con el estridentismo en ese momento; Amado de la Cueva ya estaba trabajando en Guadalajara tras haber visto su tablero destruido por Rivera y Máximo Pacheco seguiría apareciendo luego como miembro del sindicato con sus colaboraciones en *El Machete*.

²³² Del Conde, “El renacimiento mexicano”, 214.

²³³ Orozco, *Autobiografía*, 66.

El primer pronunciamiento en diciembre de 1923 enfilaba a los artistas en el fuego de una batalla que podría suponerse distante, por encontrarse fuera de su campo de acción. La rebelión delahuertista aglutinó fuerzas políticas en torno a Adolfo de la Huerta y en contra de Álvaro Obregón. El motivo era el rechazo a una sucesión presidencial que se vislumbraba impuesta con la candidatura de Plutarco Elías Calles. Uno y otro bando apelaron a lealtades militares y algunos veteranos de la reciente guerra civil mexicana se pertrecharon con de la Huerta declarando “volver a las antiguas andadas” de la revolución.²³⁴ Obregón armaba campesinos y Calles intentaba reclutar entre los obreros de la CROM.²³⁵ Uno y otro también pronunciaron manifiestos en los cuales se reivindicaban como revolucionarios. El 7 y 8 de diciembre de 1923, de la Huerta, Obregón y Calles se dirigieron a la nación. En sus manifiestos explicaban la revolución mexicana como un acontecimiento ubicado en el pasado pero extendido por sus consecuencias. Sus frutos se veían depositados en reformas sociales sustentadas en un marco legal. Para Obregón, la constitución sintetizaba los logros producidos por la sangre del pueblo derramada, mientras que Calles garantizaba el resguardo de tales reformas dando continuidad a la obra de Obregón. Este era el motivo de la protesta de Adolfo de la Huerta, quien abogaba por el resguardo de la soberanía del pueblo y acusaba a Obregón de coartar sus libertades. Todos definían la revolución mexicana como una revolución social y resultado de un esfuerzo popular cuyo ímpetu se mantenía resguardado por el caudillo.²³⁶

El manifiesto del SOTPE caracterizaba ambas facciones: una burguesa, reaccionaria y contrarrevolucionaria; la otra, representante de “la revolución más ideológicamente organizada”.²³⁷ Por supuesto, los pintores se adscribían a la segunda. La estructura del texto seguía los lineamientos básicos de un manifiesto: marcaba oposiciones entre contrarios, llamaba a interlocutores imaginados que se suponían parte de la causa, representaba y denostaba al contrincante y delineaba un horizonte para el arte. El manifiesto del SOTPE no puede entenderse sin considerar los planteamientos de Siqueiros sobre el arte expresados en

²³⁴ Enrique Plascencia de la Parra, *Personajes y escenarios de la rebelión delahuertista (1923-1924)*, (México: UNAM, 1998), 38.

²³⁵ Plascencia, *Personajes y escenarios de la rebelión delahuertista*, 292.

²³⁶ Adolfo de la Huerta, "Manifiesto revolucionario" en http://wwwbiblioteca.tv/artman2/publish/1923_222/Manifiesto_revolucionario_de_Adolfo_de_la_Huerta_1535.shtml (Consulta:20/09/2017); Álvaro Obregón, "Manifiesto a la Nación" en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolución/1923-MN-AO.html> (Consulta: 20/09/2017)

²³⁷ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

otros documentos y la militancia de algunos de los muralistas en el PCM. El eje que guía el argumento responde a un discurso de “lucha de clases” y sugiere la aglutinación de fuerzas sociales en un frente único, táctica enarbolada por la Internacional Comunista (IC) a partir de su cuarto congreso de 1922. Pero por otro lado, con la noción de raza y la exaltación del arte mexicano como manifestación espiritual se ven desarrollados los argumentos de Siqueiros sobre el arte y la pintura, desplaza el llamado a la renovación del arte americano y mexicano a partir de su diálogo con una tradición europea, vuelca la mirada introspectiva hacia su propio entorno y encuentra un asidero en la tradición mexicana cimentada en el indígena.

Por designio de la IC y tras un debate interno, el PCM decidió respaldar la candidatura de Calles. Éste se había ganado el apoyo de los sindicatos de obreros, negociaba con la CROM y se presentaba como un candidato favorable a las clases trabajadoras. Para la IC y el partido representaba la opción más cercana a sus propias aspiraciones.²³⁸ En el manifiesto, el SOTPE se adhería a Calles. Lo consideraba “definidamente revolucionario”, convencido de que su causa coincidía con la del pueblo y que su gobierno mejoraría la situación de las clases trabajadoras.²³⁹ Cuando Calles tomó las riendas del país los pintores se retractaron y lo cuestionaron severamente en *El Machete*, pero en estos dos momentos, en diciembre de 1923 y en junio de 1924, acaso por seguir los lineamientos del PCM o por garantizar el acceso a los muros de edificios públicos, los pintores lo respaldaron.

El auspicio al proyecto pictórico y la incertidumbre que podría provocar el relevo de la estafeta presidencial puede considerarse un motivo para apostar por la facción que quizá aseguraría la continuidad de la política cultural que en ese momento favorecía a los muralistas. Para Alicia Azuela esta era una razón de peso, pues resultaba conveniente que los artistas aseguraran alianzas con Obregón y Calles, después de todo, la disponibilidad de los muros dependía directamente de decisiones oficiales y el régimen en turno –el de Obregón a través de Vasconcelos– era el que promovía la pintura mural.²⁴⁰ Por otro lado, el compromiso que algunos de los pintores habían adquirido con el PCM puede explicar también la postura asumida en el manifiesto, recordemos que varios militaban en el partido, pero Siqueiros,

²³⁸ Óscar de Pablo, *La rojería. Esbozos biográficos de comunistas mexicanos*, (México: Debate, 2018), 217; Daniela Spenser, *Los primeros tropiezos de la internacional comunista*, (México: CIESAS, 2009), 249.

²³⁹ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

²⁴⁰ Azuela, *Arte y Poder*, 65-66.

Rivera y Guerrero fueron elegidos para integrar el comité ejecutivo del PCM en 1923²⁴¹, por lo cual no resulta extraño que su discurso estuviera en sintonía con el del partido.

Con Obregón o con el PCM, o como una estrategia propia, los pintores se concentraron a favor del bando obregonista. Con la intención de armar un pequeño contingente y a costa de sus propios recursos se hicieron de un raquíptico arsenal que incluía pistolas, revólveres y armas cortas. Afortunadamente no tuvieron que ejecutar tan peligrosa empresa, pues según recuerda Charlot, el deplorable estado de su armamento lo hacía más riesgoso para quien lo empuñara.²⁴² Quizá esta hipotética operación haya sido una pretensión sin ejecución probable, pero resulta ilustrativa de la actitud combativa que asumían los artistas y la intención de involucrarse en las problemáticas de su momento. Los pintores se enfilaron en el fuego de una batalla que podría suponerse distante por encontrarse fuera de su campo de acción. Aunque por sus experiencias previas quizá no lo habrían considerado tan ajeno, varios marcharon en las huestes revolucionarias y Charlot fue soldado en la Primera Guerra Mundial. Además, según sus memorias, Charlot fue llamado para adiestrar en artillería a nuevos reclutas federales y estaba presto para unirse a las fuerzas de Obregón.²⁴³ El rostro de los pintores era cruzado por distintas facetas.

Los sujetos y sus rasgos particulares se fundían en el grupo. El manifiesto dibujaba el perfil colectivo de los artistas, la pluma era de un individuo que en momentos expresaba sus propias reflexiones, pero oculta la autoría y firmado por los agremiados, el texto identificaba a los sujetos con un programa que no se leería más que como una postura grupal, diluyendo en teoría las posibles discrepancias. Los manifiestos procuran generar un sentido de colectividad con la identificación de grupos, a veces caracterizados de manera hiperbólica.²⁴⁴ Marcan distinciones y tensiones entre quien se pronuncia y aquellos a quienes designa como contrarios. Asimismo, suma a su causa a otros sujetos que suponen coincidentes y posibles adeptos, regularmente llamados a incorporarse. En el manifiesto del SOTPE quedan claras las oposiciones. De un lado la revolución y del otro la contrarrevolución. La primera identificada con los pintores mismos y sus postulados estéticos, pero también con los sujetos

²⁴¹ Spenser, *Los primeros tropiezos de la Internacional Comunista*, 255.

²⁴² Charlot, *Renacimiento*, 283.

²⁴³ Charlot, *Renacimiento*, 133.

²⁴⁴ Unruh, *Latin american vanguards*, 36-39.

a los cuales pretendían reivindicar y los proyectos políticos a los cuales se adhería. La segunda, era representada por la burguesía.

El manifiesto llamaba “a la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía”.²⁴⁵ Los interpelados se ajustaban en categorías aglutinantes y asociaciones hiperbólicas. Las caracterizaciones individuales se empataban con las otras con la acentuación de una condición compartida, la exacerbación de la sujeción indicaba la correlación. No obstante las distancias que pudieran mediar entre los sujetos llamados en el manifiesto, todos ellos se reunían con la designación homogeneizante de “camaradas”, con la cual se establecía también una relación que igualaba a quien se pronunciaba con aquellos a los cuales se dirigía. El lema que concluía el manifiesto funcionaba en un sentido similar, recurría a la hipérbole con una expresión que concentraba a los sujetos en interlocución dentro de un mismo propósito supremo que se suponía compartido: “por el proletariado del mundo”. Esta y otras consignas delataban el corte del discurso, el eje que lo guiaba. El llamado al frente único y la oposición a la burguesía, no obstante el detonante hubiera sido el desacuerdo con la rebelión delahuertista, se adaptaba más a la agenda del PCM que a la contienda obregonista. La táctica de frente único pugnaba por la unión obrera en contra del capitalismo²⁴⁶ y precisamente la relación dicotómica entre los llamados por el manifiesto y los aludidos y señalados como contrarios se establecía siguiendo estos parámetros.

La caracterización de “los otros” se efectuaba de manera similar, su definición recurría de igual manera a una designación aglutinante: la burguesía. Los contrarios se enumeraban como sus representantes, algunos con nombre y apellido y otros a través de categorías y descripciones vilipendiosas. La burguesía correspondía a un “orden envejecido”, de encomenderos rapaces, “sanguijuelas”, “zánganos” y “prostitutas”. El manifiesto advertía que la victoria de la rebelión significaría el triunfo de la burguesía armada, representada por de la Huerta, Guadalupe Sánchez y Enrique Estrada, jefes militares “vendidos a la burguesía”, “claudicadores de la revolución” y acusados de engañar, arrastrar y forzar a los soldados del pueblo a sumarse a su facción. La burguesía se presentaba como explotadora

²⁴⁵ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

²⁴⁶ *Tesis, manifiestos y resoluciones adoptados por los cuatro primeros congresos de la Internacional Comunista (1929-1933)*, (Valencia: Edicions Internacionals Sedov, 2017), 15.

conservadora y renuente a dejar caer el orden envejecido cuyo aniquilamiento era factible gracias a la revolución.²⁴⁷

De un lado la “revolución” y del otro la “rebelión”; una social y la otra burguesa. Las contradicciones entre ambas se estipulaban desde su denominación, se enfrentarían con las armas en un mismo campo de batalla pero la revolución solo habría de identificarse con una. La diferenciación entre una revolución y una revuelta se había comenzado a atisbar con la revolución francesa y a partir de ésta también el sentido de cambio que se le adjudicarían a las revoluciones.²⁴⁸ A la revolución se le ha opuesto la contraparte que le otorga sentido, la reacción. Bajo la pluma de Siqueiros se recuperaba este antagonismo que preludiaba las proposiciones de los pintores, ubicadas del lado revolucionario. El “cuartelazo reaccionario”, la “contrarrevolución” emprendida por la burguesía, calificaba entonces como una “rebelión” que pretendía trastocar la revolución, pero de ninguna manera se ubicaban ambas facciones dentro de la misma categoría.²⁴⁹

La revolución mexicana se evocaba en el manifiesto, –“diez años de lucha” y la sangre del pueblo derramada– concebida como un hecho pasado pero que podía reconocerse por sus consecuencias. Entonces se instaba a los obreros y campesinos a olvidar “diferencias tácticas” a favor de la conformación de un frente único con el cual encarar al enemigo común: la burguesía. Con esto se introducía otra revolución imaginada y concebida en gerundio, dándose: la del proletariado. Las nociones de revolución se amalgamaban en el manifiesto, su retórica presentaba, de manera casi indistinta y fundida bajo un mismo propósito, la revolución como memoria y continuidad (apelando a la mexicana), como estrategia encaminada hacia un objetivo futuro (con la táctica de frente único y las consignas comunistas) y la efectuada por los artistas como reverberación de estas. El punto de convergencia radicaba en el objetivo reivindicatorio de una revolución (de revoluciones) que se encontraba a favor de los oprimidos y despojados, agentes revolucionarios que además, como opositores de la rebelión “burguesa” y del lado de la “revolución social”, eran caracterizados como la base que legitimaba a la facción “revolucionaria”: soldados del pueblo, obreros y campesinos armados.²⁵⁰ La revolución era la representada por estos sujetos

²⁴⁷ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

²⁴⁸ Zermeño, *La cultura moderna de la historia*, 59.

²⁴⁹ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

²⁵⁰ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

anónimos pero definidos por su clase, por Obregón y Calles como portavoces y por los artistas que enfilaban su artillería desde la estética.

Finalmente, la revolución a la que llamaban los artistas era estética. La distinción entre ambas facciones discernía también el lugar desde donde se pronunciaban los pintores, el arte revolucionario se oponía también al burgués. Ya se ha señalado en demasía con respecto a este manifiesto, pero sin duda el meollo del asunto se encontraba en la proclamación del arte monumental y el repudio a la pintura de caballete. Esta proposición encerraba varios problemas. Implicaba, como se ha anotado líneas atrás, la ruptura con un paradigma estético sustentado en el cuadro como dispositivo de representación, la monumentalidad indicaba otro tipo de relación con el espacio y por lo tanto sugería distintas legibilidades que respondían al formato y al lugar donde se mostraba la imagen. Apelar al monumento como atributo del arte le confería también una función retórica y una operatividad utilitaria, el monumento contiene memorias y discursos que se presentan de manera pública. Y precisamente el SOTPE abogaba por el arte monumental por su utilidad pública pues su “objetivo estético” era la socialización del arte. El sentido pedagógico de la pintura mural se afirma en el manifiesto, el SOTPE describía su labor como una “lucha social y estético-educativa” y llamaba a otros intelectuales para que se sumaran a ella. Intelectuales y no pintores o artistas. Con este llamamiento, la declaración rebasaba los límites del proyecto pictórico, superaba la legitimación de la pintura mural y extendía sus planteamientos hacia otros campos posibles.

El llamamiento a los intelectuales delineaba el perfil de los artistas. La tarea pedagógica de su programa se proyectaba hacia otros sujetos en una relación vertical. El manifiesto se dirigía a las clases trabajadoras y al indígena con argumentos que invitaban a una toma de conciencia subrayando la sujeción de la que eran objeto a manos de la burguesía. Estos sujetos serían los beneficiados de la pretendida labor social, estética y educativa. En cambio, el SOTPE instaba a los “intelectuales revolucionarios” a sumarse a su causa, en una relación entre pares. En su manifiesto, el SOTPE desleía la imagen del artista-obrero que lo homologaba simbólicamente con sus interlocutores “ideales” para ponderar su faceta de intelectual.

El manifiesto, no obstante pronunciado por pintores, apenas mencionaba la pintura, como categoría solo se citaba en la declaración del repudio al caballete. Por tratarse de una proclama del SOTPE podía darse por sentado que el punto de referencia radicaba en la pintura

mural, y sí, quizá no era nombrada abiertamente, pero su reivindicación como ejemplo de arte revolucionario era el principal objetivo. Sin embargo, como todo manifiesto, además de la ruptura con un orden –establecido en este caso con el desprecio a la pintura de caballete– revelaba una aspiración, un propósito que dirigía la mirada hacia la posibilidad, aunque con la evidencia fehaciente de su realización por la experiencia presente, representada aquí por la pintura mural. El horizonte que se vislumbraba proyectaba un ideal para el arte que apelaba a su democratización y le confería una función. El SOTPE aseguraba que la sociedad se encontraba en un “momento de transición” entre un “orden envejecido” y un “orden nuevo” que significaría la reivindicación del pueblo; de las clases trabajadoras; del indígena. Desde la trinchera del arte, los “creadores de belleza” debían emprender una “propaganda ideológica” a favor del pueblo y conformar un arte que fuera “una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”.²⁵¹

La relevancia del manifiesto radicaba definitivamente en sus proposiciones estéticas y éstas se encontraban en sintonía con las intenciones políticas. Las oposiciones binarias establecidas con las facciones, con la revolución y la contrarrevolución, se ejemplificaban desde el campo del arte. El clamor por el aniquilamiento del orden envejecido y el desplazamiento de la burguesía se llevaba a términos estéticos. El arte social se oponía al gusto burgués, al arte como “masturbación individualista”. En el contexto específico de la coyuntura política a la cual respondía el manifiesto, el SOTPE advertía que el triunfo de la rebelión delahuertista tendría efectos tanto sociales como estéticos y sobre estos últimos aseveraba que significaría la imposición del “gusto de las mecanógrafas”, definido como burgués, extranjerizante (asociado con la moda estadounidense) y abierto al pintoresquismo.²⁵²

El arte ideal era el propio del pueblo de México, la “manifestación espiritual más grande y más sana del mundo”, con su tradición indígena como “la mejor de todas”. El individualismo con el cual se caracterizaba al arte burgués se contrastaba con una estética que se concebía popular y colectiva, sustentada además en una tradición particular, mexicana. Como hemos visto, Siqueiros había abogado (algunos meses previos a la publicación del manifiesto) por la recuperación de “la mejor tradición” europea para la conformación del arte

²⁵¹ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

²⁵² "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

“actual”, pero afirmaba también que asumir las “nuevas orientaciones” no significaba renunciar a lo propio y que las particularidades raciales emergerían invariablemente. Ahora, en el manifiesto del SOTPE la noción de raza se volvía central y la tradición no debía importarse sino buscarse en la raíz, en los dones del pueblo mexicano y específicamente en el indio. La mejor tradición ya no era la europea (defendida por Hernández Araujo) sino la indígena, elevada por el SOTPE con la pluma de Siqueiros.

Al ensayar la pintura mural, los artistas apelaron a una noción de renacimiento a partir de la recuperación de técnicas pictóricas murales. Evocaban el renacimiento italiano y asimismo, atendiendo al contexto propio, acudían a una tradición pictórica “mexicana” que marcaba una continuidad con los murales prehispánicos, la pintura colonial y la pintura decorativa popular. Para Charlot, los vestigios del pasado indígena eran al arte mexicano lo que las ruinas grecorromanas al renacimiento italiano.²⁵³ En los *3 llamamientos*, Siqueiros sugería aproximarse a la pintura y la escultura prehispánica y tomar como punto de referencia la apreciación que realizaban sobre la naturaleza. A su juicio, los pintores americanos podrían asimilar el valor constructivo de estas culturas antiguas por su “proximidad climatológica”.²⁵⁴ El manifiesto del SOTPE expresaba el anhelo del florecimiento del arte mexicano, a tal grado que pudiera compararse con el de “nuestras admirables civilizaciones autóctonas”.²⁵⁵ El indio se observaba a la distancia, en un pasado remoto, con la memoria de culturas antiguas.

Después de la revolución proliferaron las interpretaciones raciales de la cultura mexicana, las visiones decantadas de las cualidades atribuidas a una raza se imbricaban y tensionaban en la constitución de una idea de nación modelada con base en la etnicidad y la definición de rasgos culturales propios, los cuales además eran pasados por el tamiz de la revolución cubierta con un halo teleológico que dotaba de sentido a la nación. En este contexto, la imagen del indio forjó un campo de dilucidaciones en disputa que circulaban entre la exaltación, la descalificación y el reconocimiento en aras de la asimilación. Con el manifiesto del SOTPE, los pintores se sumaban a las interpretaciones que procuraban reivindicar e incorporar al indio. La integración planteada por este tipo de discursos tendían

²⁵³ "Con el agregado misterio de una antigüedad indefinida y el aire de muchos imperios reducidos al polvo, los restos arqueológicos indígenas significaban en relación al arte mexicano lo que las ruinas y fragmentos grecorromanos a la Italia renacentista", del Conde, "El renacimiento mexicano", 209.

²⁵⁴ Siqueiros, "3 llamamientos", 3.

²⁵⁵ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

a la supresión mediante la aculturación o a la legitimación a partir de la selección, pero siempre considerando una adecuación o transformación de las sociedades y las culturas indígenas.²⁵⁶

El manifiesto del SOTPE se dirigía en primera instancia a “la raza indígena humillada”; llamaba al indio y al soldado indio; al indio como clase y como campesino; al indio como sujeto despojado y sumido en una miseria que databa de siglos. Recurría a un relato histórico que describía el sojuzgamiento reiterando la imagen de una raza doliente que debía ser redimida. Los argumentos del SOTPE parecían hacer eco de planteamientos reivindicatorios como el de Manuel Gamio, quien refutaba los asertos que denotaban la inferioridad del indígena y abogaba por su “regeneración”, eximido de la opresión de la cual había sido objeto sistemáticamente.²⁵⁷ Asimismo, el manifiesto del SOTPE cimentaba las particularidades del arte mexicano con un argumento racial que hacía eco de los esfuerzos de asimilación del indígena a la cultura nacional, como agente que evocaba el origen mítico y la dilucidación del carácter del mexicano de acuerdo con las particularidades atribuidas a una raza.²⁵⁸

Los planteamientos del SOTPE recurrían a una exégesis del origen y al paroxismo de lo propio. La noción de raza expresada por Siqueiros en los textos de Hernández Araujo y en los 3 *llamamientos* se incorporaba al programa del sindicato con la reivindicación del arte mexicano como una manifestación suprema, pero en este caso no suponía la emergencia de cualidades particulares en medio de un lenguaje universal, sino que el enfoque se invertía y se centraba en las especificidades del arte a partir de su “fuerza étnica” y la intrínseca facultad de crear belleza propia del pueblo mexicano. La raza, la del mexicano, se reflejaría en su propia producción estética.

Sin embargo, como hemos dicho, apelaba igualmente a una tradición, pero ahora a la indígena, la cual se consideraba viva entre las clases populares pero cada vez más presente entre los medios intelectuales que comenzaba a “purificar”.²⁵⁹ Como señala Itzel Rodríguez, a partir de la imagen del indígena se estableció una “continuidad cultural” que enlazaba

²⁵⁶ Da Silva, Crísthian Teófilo, “Indigenismo como ideología e prática de dominação: apontamentos teóricos para una etnografía do indigenismo latino-americano em perspectiva comparada”, *Latin American Research Review* 47, (2012): 19. <http://www.jstor.org/stable/41413328>. (Consulta: 23/03/2018)

²⁵⁷ Manuel Gamio, *Forjando patria*, (México: Porrúa, 1916), 21-26.

²⁵⁸ Mauricio Tenorio, *Artífugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, (México: FCE, 1998), 321.

²⁵⁹ "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", 4.

pasado y presente.²⁶⁰ En ese sentido, el manifiesto del SOTPE consideraba la permeabilidad de un rasgo cultural a través del tiempo, de un sustrato ancestral prevaleciente en las manifestaciones populares. La cultura indígena se convertía en emblema identitario construido por apropiación y redimido con una condición de perennidad, como elemento subyacente y definitorio del arte mexicano. El reconocimiento de una tradición implicaba una constancia del pasado, en la cual se sentarían los cimientos del arte que se auguraba.

La pluma de Siqueiros redactó los postulados de una proclama colectiva, firmada por un grupo, pero en la cual emergían planteamientos individuales que revelaban la autoría. Por otro lado, la aceptación de un programa y la firma de un manifiesto conllevaban tensiones entre lo dicho y lo hecho, entre lo individual y lo colectivo, entre los diversos o nulos grados de compromisos. Las firmas estampadas al calce y la pertenencia a una organización no implicaban una convicción inamovible de los artistas como tampoco significaba que la postura frente a las coyunturas políticas los alineara completamente a una causa. El manifiesto se encontraba a caballo entre las proposiciones de un grupo y los planteamientos de Siqueiros, así como estos se disponían del mismo modo entre la militancia política y las ideas estéticas. De cualquier modo, el manifiesto representaba una vía a través de la cual los pintores establecieron una relación entre la estética y su contexto social, con una interpretación que vinculaba arte y revolución.

La declaración política y estética del SOTPE bosquejaba la fisionomía del grupo, pero ésta fue trazada con mayor claridad en *Al margen del manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*. El documento fue escrito por Siqueiros y en este caso no disimulaba la autoría. El pintor se expresaba a título personal pero a nombre del SOTPE, con una serie de declaraciones que a modo de notas marginales describían los objetivos de la agrupación. Este manifiesto ponía sobre la mesa los propósitos del sindicato sin que estuvieran mediados por una proclama política, aunque sí fue difundido en un medio politizado. Su publicación era pertinente porque inauguraba el periódico del SOTPE: *El Machete*, un impreso que expresaría la voz colectiva del sindicato y demostraría las ligas de los pintores con el PCM. *Al margen del manifiesto* apareció en el primer número, en marzo de 1924.

²⁶⁰ Itzel Rodríguez Mortellaro, "Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el Movimiento Muralista", *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*, ed. por Alicia Azuela de la Cueva y Carmen González Martínez, (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 52.

Xavier Guerrero se dio a la tarea de introducir los propósitos del periódico (más adelante volveremos a este punto), pero Siqueiros redactó la tarjeta de presentación del grupo que lo editaba. El manifiesto del SOTPE se publicó también en *El Machete* pero meses después de que aparecieran sus notas marginales. Siqueiros citaba el manifiesto desde el título y suponía la continuación de una lectura, pero los postulados se enfocaban principalmente en una caracterización del “nosotros” frente a “los otros”, que si bien se había efectuado en la *Declaración política y estética* con la distinción entre revolucionarios y contrarrevolucionarios, ahora se enfocaba en la definición de la agrupación y sus contrarios, con proposiciones que entraban en el cauce de un debate que cobraría auge poco después, en 1925, con la polémica en torno al afeminamiento de la literatura.

En *Al margen del manifiesto*, Siqueiros destacaba la trascendencia del SOTPE y lo describía como una organización que reunía a un grupo de intelectuales, a pintores y escultores “viriles”, sujetos que pudiendo actuar desde la individualidad se habían asociado con el fin de concretar una “acción estética y social”, efectuada entonces dentro de los márgenes del sindicato pero abierta a otros intelectuales. Como hemos visto, desde el manifiesto del SOTPE los artistas se pintaban como intelectuales y llamaban a sus pares a sumarse a su “lucha” estética y educativa. Aquí, Siqueiros subrayaba este perfil del artista pero sin dejar de lado la imagen del artista-obrero, describía a los pintores como “artesanos al servicio del pueblo” cuya función era cubrir la “necesidad humana colectiva de belleza”. Para ello, los artistas debían seguir el ejemplo de los artesanos italianos —evocando nuevamente el renacimiento— y tal como éstos habían dedicado su obra a la propaganda cristiana, ahora los pintores pondrían la belleza “al servicio de la redención social”.²⁶¹

Siqueiros expresaba una noción de colectividad que no se reducía a la asociación de los artistas. Hemos visto que pugnaban por el trabajo colaborativo y consensuado, animados por las exigencias propias de la pintura mural y que en la crítica de Hernández Araujo, Siqueiros y Charlot exhortaban a los artistas a dejar de lado el “sistema individualista” y abrazar la “acción colectiva”. Pero lo colectivo para Siqueiros rebasaba los límites del artista y su obra, o mejor dicho, ampliaba sus límites. Al hablar de colectividad estaba considerando a la sociedad, lo colectivo desde una noción de comunidad amplia. Involucrar al arte con ésta determinaba su función social, su encauzamiento hacia un gran público y por ende su relación

²⁶¹ Siqueiros, "Al margen del manifiesto...", 3.

y el diálogo con otros sujetos. El ser colectivo del arte no solo implicaba intercambio y colaboración entre los artistas, también proponía la comunicación con otros sectores sociales. Siqueiros explicaba que el SOTPE había congregado a un grupo de artistas “comprensivos del altísimo cometido de su oficio”, productores de arte como labor social. El arte debía ser un “manjar del pueblo y para el pueblo” y proveer de belleza era la tarea del artista en su comunidad.

Ya definido el perfil y los propósitos del grupo, Siqueiros señalaba la contraparte, el enemigo a combatir. Los “otros” seguían perteneciendo a la burguesía, a una clase “insensible a las tragedias sociales de la raza”. La argumentación se estructuraba a partir de la dicotomía, la descripción de los contrarios se acentuaba contrastada con las virtudes del pueblo. La pertenencia a una clase se identificaba como la raíz del problema, nuevamente la burguesía era el origen de todos los males. Siqueiros exculpaba entonces a aquellos que por pertenecer a una clase se convertían en “víctimas de su medio” y de una educación elitista y extranjerizante que fomentaba el individualismo y la aceptación de un “gusto estético enfermo” y de modas importadas. Siqueiros se mofaba de la “canalla de rapados, *sportmen* y *fifis*” que transitaban por las calles de México y de las señoritas empolvadas con vestidos *kewpie* que tenían una “atracción hermafrodita” por las estrellas de cine con rasgos femeninos. Subrayaba la descalificación de estas modas contrastándolas con imágenes del pueblo, de la trágica “miseria de los indios” que por trágica era bella y grandiosa; de las mujeres mexicanas “más bellas, más nobles y más heroicas” que las de Egipto o la India; de los hombres dispuestos a sacrificar la vida por un ideal.²⁶²

Para Siqueiros, el problema radicaba en la mala educación burguesa que imperaba hasta ese momento. Con esta aseveración se atisbaba una crítica al proyecto de Vasconcelos, del cual se fueron distanciando los pintores conforme se politizaba su postura y no obstante fuera el mecenas. La “mala educación” recurría a una cultura ajena que no se comparaba con la del pueblo de México, que recordemos, había sido ensalzado en el manifiesto del SOTPE como creador de la “manifestación más sana y más grande del mundo”. Lo europeo antes ponderado por Siqueiros cedía el paso a los frutos de la tierra. La literatura “enclenque” de Grimm y Perrault se contrastaba con los cuentos y leyendas mexicanas, “tan vivas y punzantes como los magueyes” que generaban en el pueblo “cualidades admirables de

²⁶² Siqueiros, "Al margen del manifiesto...", 3.

espiritualidad” y “fecundidad artística”. La *commedia dell’arte* y las “zarzuelas españolas insulsas” debían sustituirse por “la pantomima de los indios de nuestros pueblos” cuyas máscaras y formas se comparaban a las de las culturas orientales. El paroxismo de lo propio contenido en el manifiesto del SOTPE se refrendaba en sus notas marginales.²⁶³

La mala educación, explicaba Siqueiros, era el origen de “la enemistad de los estudiantes con el mejoramiento social”. Los estudiantes, y en particular los preparatorianos, se enfrascaban en contiendas y movilizaciones tan constantes que se habían tornado cotidianas, con huelgas, protestas y otros altercados motivados por el descontento con los planes de estudios, el desacuerdo con decisiones institucionales o inclusive las discrepancias entre el estudiantado que iban desde posiciones políticas hasta la moda. Los estudiantes eran calificados por Siqueiros como reaccionarios, una juventud mal educada que contrastaba con la que había hecho la revolución de 1910, la última que no había recibido la instrucción de “sistema educativo reinante”.²⁶⁴ Los estudiantes rechazaban y atacaban la pintura mural y Siqueiros dilucidaba el origen de la aversión del que sería su primer público, exculpándolo por un condicionante de su clase que lo hacía víctima de una educación inadecuada. Finalmente el problema, como en el manifiesto del SOTPE, seguía siendo la burguesía.

Ahora bien, líneas atrás he mencionado que los planteamientos de Siqueiros en *Al margen del manifiesto* se anticipaban a una controversia literaria. En 1925, la polémica sobre el “afeminamiento de la cultura mexicana” distinguía entre la literatura revolucionaria asociada con la virilidad y otra literatura denostada como “afeminada”. La literatura viril se relacionaba con las costumbres y las tradiciones, con lo nacional y mexicano, mientras que la homosexualidad de algunos de los poetas del que sería conocido como el “grupo sin grupo” de los contemporáneos justificaba el calificativo “afeminada” como atributo de la literatura cosmopolita que estos desarrollaban.²⁶⁵

Siqueiros destacaba la virilidad de los artistas congregados en el sindicato y marcaba una distinción con otros intelectuales que no citaba con nombre y apellido pero a los cuales aludía. Ampliaba la descripción introducida en el manifiesto del STOPE respecto a los representantes del “gusto burgués”, pertenecientes a la “clase parasitaria”; individualistas y “rastacueros” cuya estética era vilipendiada calificada como mera “masturbación”. Para

²⁶³ Siqueiros, "Al margen del manifiesto...", 3.

²⁶⁴ Siqueiros, "Al margen del manifiesto...", 3.

²⁶⁵ Sheridan, *México en 1932...*, 35-37.

ejemplificar este tipo de arte, Siqueiros no se refería a situaciones de la pintura o la escultura (como había hecho antes con el repudio a la pintura de caballete), recurría a problemas literarios. Explicaba, por ejemplo, que la literatura hispanoamericana y mexicana tenía una “producción meliflua y descastada”, alejada de los problemas de su pueblo, de su tierra, de su raza y la geografía de México. Afirmaba también que el intelectual no tenía “ningún derecho de ser neutral” y debía reconocer sus obligaciones con la comunidad.²⁶⁶

Los intelectuales enfocados en su obra personal elaborada con “procedimientos históricos”, eran descritos en el manifiesto como “paniaguados de todos los altos empleados oficiales”, que vivían “lamiendo los pies (y hasta más arriba) a los ricos y a los fuertes”.²⁶⁷ Con estas afirmaciones aunadas a la mención de los problemas de la literatura mexicana, Siqueiros aludía claramente a los contemporáneos. En ese momento, estos también se beneficiaban del proyecto vasconcelista, algunos ocupaban cargos burocráticos menores y varios eran cercanos a personajes como el mismo Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, intelectuales consagrados que tutelaban a jóvenes poetas como Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Salvador Novo, José Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano.²⁶⁸

Siqueiros esgrimía argumentos similares al enfoque que tendría la polémica de 1925. Para el pintor, el hombre viril produciría “obra viril” y el “eunuco” no podría más que generar “obra monstruosa”, pues argüía que había una relación intrínseca entre las “manifestaciones físicas y las espirituales”.²⁶⁹ Los contemporáneos y otros artistas e intelectuales de generaciones anteriores serían tachados de conservadores, burgueses y reaccionarios en *El Machete* y con *Al margen del manifiesto* se marcaba la primera de varias distinciones entre los artistas revolucionarios y los contrarrevolucionarios publicadas en el periódico del SOTPE.

Al margen del manifiesto se anticipaba a una controversia y remarcaba las distinciones entre el ideal del arte planteado en el manifiesto del SOTPE y la estética individualista, entre el gusto burgués y las aspiración de conformar un arte cimentado en la tradición mexicana, del pueblo y para el pueblo. Recordaba nuevamente la ambición de elevar la cultura mexicana

²⁶⁶ Siqueiros, "Al margen del manifiesto...", 3.

²⁶⁷ Siqueiros, "Al margen del manifiesto...", 3.

²⁶⁸ Rosa García Gutiérrez, "Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes", *Anales de literatura hispanoamericana* 27, (1998): 275-296.

²⁶⁹ Siqueiros, "Al margen del manifiesto...", 3.

a una grandeza semejante a la del pasado prehispánico y ponía las proposiciones del sindicato en sintonía con las polémicas y las interpretaciones sobre el deber ser del arte mexicano y revolucionario que se efectuaban en el campo literario.

Además de los muros, los pintores comenzaban a expresarse en los impresos y con el periódico *El Machete* establecieron una plataforma desde la cual pronunciar sus opiniones sobre política y estética, el espacio que albergaría sus manifiestos y otras críticas sobre el campo cultural mexicano, además de una producción visual que como los murales apelaba a la agencia de la imagen y su función social.

Pero el objetivo primario y el que incitaba la pluma de los pintores era “decorar”, cubrir los muros que al inicio se llenaron con motivos alegóricos y temáticas filosóficas que revelaban la influencia del pensamiento vasconcelista, o mantuvieron un tono nacionalista que giraba en torno al cruce entre dos mundos, con el ojo puesto en la conquista y en la cultura derivada del sincretismo.²⁷⁰ Luego vendría la crítica política, las hoces y los martillos. Y más allá de su inserción en proyectos civilizatorios y programas propagandísticos, la pintura mural recurrió también a un lenguaje simbólico que planteaba una paradoja con el objetivo de socializar el arte. Renato González Mello identificó el uso de un doble código en los murales: uno exotérico, comprensible para la mayoría; y otro esotérico, reservado para algunos iniciados en el rito masónico.²⁷¹ La legibilidad del mural se presentaba diversificada: oscura e incluyente; para neófitos y versados; para “el pueblo” y para algunos iniciados. Sin embargo, los primeros espectadores de la pintura mural no se mostraban conformes ni apreciaban el contenido exotérico de las obras, el cometido pedagógico chocaba con el juicio de un público que tachaba las pinturas de inapropiadas, grotescas, caricaturescas... y cuando las imprecaciones se tornaron acciones, el sindicato tuvo que salir en defensa de la pintura revolucionaria.

²⁷⁰ Azuela, "El movimiento artístico revolucionario" en *La UNAM en la historia de México. La Universidad durante los gobiernos de Obregón y Calles. De Vasconcelos a la autonomía (1920-1929)*, coord. por Álvaro Matute, (México: UNAM, 2011), 165.

²⁷¹ González Mello, *La máquina de pintar*, 15.

En defensa de la pintura revolucionaria

El 22 de julio de 1922, Jean Charlot anotó en su diario: “un estudiante se une a otros cuatro para darme una paliza”; el motivo: el andamio obstruía el paso de la escalera.²⁷² Igualmente, Alva de la Canal recordaba que un día fue sorprendido con un huevo que se estrellaba sobre el trabajo del día.²⁷³ Los estudiantes de la Preparatoria hicieron patente su molestia por las obras murales con protestas de diversa índole: declaraciones en la prensa, manifiestos, mutilación de las pinturas y otras acciones violentas que provocaron un franco enfrentamiento entre los artistas y su público. Los andamios resultaban incómodos obstáculos voluminosos que entorpecían el tránsito por el recinto educativo. Los murales no lograban convencer a los estudiantes y demandaban que fueran suspendidos y removidos. Entre la palabra y la “acción directa” los primeros espectadores del muralismo mexicano expresaron con encono su rechazo a las pinturas que en teoría debían incitar respuestas revolucionarias. Y quizá ellos mismos habrían calificado su reacción de ese modo, aunque sin duda era incompatible con la “revolución” que esperaban provocar los pintores.

Ya hemos visto que la pintura mural era objeto de encomio y desdén, regularmente expresado por medio de la prensa, con críticas que solían enfocarse en el personaje de Rivera. Éste atizaba la polémica y no obstante perteneciera a un grupo se pronunciaba a título personal. En su opinión, sus detractores tenían el “gusto de las mecanógrafas” y eso explicaba que rechazaran su obra. Una “taquígrafa circunstancial” respondió la ofensa en nombre de las damas, (tratadas de “imbéciles” por “Don Diego”) que tenían “la pena” de laborar en las oficinas de la SEP y cuyo criterio había sido prejuizado. La taquígrafa contestaba los insultos del pintor ridiculizando su vanidad, comparándolo con los internos de un manicomio que fantaseaban con ser algún personaje prominente de la historia.²⁷⁴ La discordia entre Rivera y las mecanógrafas al parecer tenía su origen en otras propuestas murales que eran más del gusto de las empleadas y quizá también del secretario de la SEP. Rivera no era el único que trabajaba en los muros de la secretaría, algunos espacios menos públicos e incluso privados fueron concedidos a Carlos Mérida y Roberto Montenegro. Mérida narró en fresco *La*

²⁷² Charlot, *Renacimiento*, 216.

²⁷³ Alva de la Canal, "Reminiscencias de Alva de la Canal", 210.

²⁷⁴ "Página de libre estética. Carta de una taquígrafa circunstancial al director de *El Universal Ilustrado*", *El Universal Ilustrado*, 5 de julio de 1923, 46.

caperucita roja en la biblioteca infantil, mientras a Montenegro se le confió la decoración del despacho del secretario, donde pintó en encáustica temáticas exotistas, míticas y metafóricas. Dafne Cruz Porchini relata que Rivera se mofaba de estas obras alejadas del nacionalismo y despectivamente afirmaba que solo eran del gusto de las secretarias que no entendían de revolución.²⁷⁵

Rivera no ponía reparos al denostar a sus “enemigos”, los tachaba de “gente ignorante y egoísta que nunca ha sentido el dolor de los humildes”²⁷⁶ les imputaba prejuicios políticos y hasta discordias personales.²⁷⁷ Incluso denunciaba que incitaban a los alumnos para que actuaran en contra de sus obras.²⁷⁸ Pero las pinturas atacadas por los estudiantes no fueron las de Rivera, *La Creación* se encontraba a salvo tras las puertas del anfiteatro y su público era restringido. A diferencia de los murales de sus compañeros, el suyo no se enfrentaba con el tránsito cotidiano de estudiantes incomodados por los andamios que se alzaban a su paso y las imágenes que les resultaban no más que “malas caricaturas”.²⁷⁹

Antes he mencionado que los pintores muralistas eran conocidos como “los dieguitos”. No obstante la organización del SOTPE y las diversas personalidades que trabajaban entre andamios y con estilos tan distintos, todos ellos eran vistos por la opinión pública como discípulos de Rivera.²⁸⁰ La posición de éste al frente de las obras de la SEP pudo haber fomentado la idea de que todos los murales eran de su autoría, y al parecer los estudiantes pensaban esto cuando atacaron las pinturas de Orozco y Siqueiros. Un grupo de damas católicas encopetadas había “profanado” la obra de Orozco, pero la contienda con los estudiantes tuvo alcances mayores en verano de 1924. El enemigo de la pintura mural no era nada despreciable y sus embates resultaban más efectivos que los emprendidos en la prensa por los críticos, dirigidos a menudo tras el antifaz de un pseudónimo. Los estudiantes plantaron cara a los artistas y el sindicato tuvo que emprender la defensa de la pintura mural.

²⁷⁵ Dafne Cruz Porchini, "Everything was for the revolution. Muralismo en la Secretaría de Educación Pública", *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano (1910-1950)*, (México: INBA, 2016), 277-278.

²⁷⁶ "Diego Rivera habla sobre los enemigos de sus obras", 3.

²⁷⁷ "Cosas de artistas", 3.

²⁷⁸ "Diego Rivera habla sobre los enemigos de sus obras", 3.

²⁷⁹ "Diego Rivera y la Federación de Estudiantes...", 1; Charles-Michel, "Una revolución pictórica...", 372.

²⁸⁰ Esta idea era promovida por la prensa. Por ejemplo, respecto a las refriegas con los estudiantes, Charles-Michel apuntaba que las protestas estaban dirigidas hacia Rivera: "entre la tunda de reaccionarios se juró acabar con Diego, se le anunció una tunda de porrazos primero, y luego se decidió a colgarlo". Charles Michel, "Una revolución pictórica...", 372.

Los ataques a los murales iniciaron con burlas e improperios de los estudiantes y un grupo de damas católicas. Luego comenzó la “acción directa”. Sobre las obras y sus ejecutantes se lanzaron bolas de arcilla y cartón que eran contestadas con salpicaduras de pintura. Los murales fueron mutilados. Los clavos que las damas católicas colocaron sobre el trabajo de Orozco para colgar la decoración de una kermés no eran nada comparados con los estropicios perpetrados por los estudiantes, quienes trepando las paredes dibujaron sobre los espacios donde estaban esbozadas las cabezas formando rostros de ridículos rasgos.²⁸¹

Las provocaciones fueron tan incisivas que las respuestas también subieron de tono. Siqueiros recordaba que entre los molestos proyectiles improvisados, algún estudiante detonó una pequeña pistola y el pintor contestó con su flamante calibre 44, cuyo estruendo advirtió al resto de los muralistas y entonces acudieron a su auxilio, armándose una trifulca entre los estudiantes y los pintores revolucionarios.²⁸² Como muchos hombres de su época, algunos de los artistas portaban armas, aunque Charles-Michel aseguraba que los pintores se habían hecho de “sendos revólveres” precisamente para hacer frente a los ataques de los preparatorianos.²⁸³ El de la .44 de Siqueiros no fue el único tiro que escapó en los enfrentamientos con los estudiantes.

Los escultores del SOTPE, Asúnsolo y Cueto, también padecieron el rechazo aunque no de parte de los estudiantes. Ambos, maestro y ayudante, ponían las manos a la obra en la realización de un proyecto escultórico que se desarrollaría en la SEP sobre el tema de la raza cósmica. Apenas elaborado el primer yeso, los escultores lo encontraron mutilado y definitivamente estropeado a causa de una serie de claveteadas que hicieron estragos en la obra. La opinión de mecanógrafas y “taquígrafas circunstanciales” era un incidente menor en comparación con lo que los “escultores revolucionarios” toleraban de los empleados de la SEP. Presto a vengar su honor, Asúnsolo sacó la pistola y al momento fue seguido del mismo modo por Rivera.²⁸⁴ No obstante las armas, el episodio quedó en una reacción iracunda, la obra cancelada y los artistas burlados. Asúnsolo sí disparó su .45 pero en la Preparatoria, en defensa de los pintores y presuntamente con la venia de Vasconcelos. Al frente de un nutrido grupo de canteros que colaboraban con el escultor en las obras de la SEP, Asúnsolo

²⁸¹ Charles-Michel, "Una revolución pictórica...", 371.

²⁸² Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 191.

²⁸³ Charles-Michel, "Una revolución pictórica...", 371.

²⁸⁴ Margarita Nelken, *Ignacio Asúnsolo*, (México: UNAM, 1962), 29-30.

amedrentó a los estudiantes a punta de pistola y con tiros lanzados al aire, acciones que consideraba parte un “escándalo constructivo” y una defensa necesaria de los pintores.²⁸⁵

Las memorias de los artistas dejan entrever que el rechazo de los estudiantes y las rencillas con estos eran reincidentes y casi cotidianas. Pero en julio de 1924 la situación se tornó alarmante, a tal grado que fueron suspendidas las obras murales. El episodio, sin embargo, dio oportunidad a los pintores de declarar ante la opinión pública los objetivos y el sentido revolucionario de su proyecto en medio de una urgente defensa de la pintura mural. Más allá de raspones, huevazos y uno que otro tiro al aire, los pintores entablaron una lucha que se reflejó en las páginas de la prensa y que los enfrentaba con una organización estudiantil: la Federación de Estudiantes de México (FEM). Vasconcelos se despidió de su cargo como secretario en julio de 1924 para postularse como candidato al gobierno de Oaxaca,²⁸⁶ el mecenas no estaba disponible para defender las obras que había promovido, pero de haberlo estado quizá tampoco lo habría hecho. El distanciamiento con el proyecto vasconcelista se hacía cada vez más patente conforme se desplazaban las temáticas filosóficas y se plasmaban escenas politizadas, esto sin contar la publicación de *El Machete*.²⁸⁷ Además, la FEM, el acérrimo enemigo de la “revolución pictórica”, en distintos momentos había estrechado lazos con el secretario y ambos se mantenían en la a veces frágil y a veces contundente lealtad de la negociación.²⁸⁸

El enemigo de los muralistas no era nada despreciable, la FEM era una organización consolidada cuyos alcances se extendían más allá de los muros de la Preparatoria. Fue fundada en 1916 con el objetivo declarado de conformar una “clase estudiantil compacta, fuerte y culta” y capaz de ejercer “acciones eficaces”. Su cometido debía ser “exclusivamente cultural” y desde sus inicios mantenía contacto con otras asociaciones estudiantiles de Chile, Uruguay, Argentina, Perú, Venezuela y Colombia. Entre sus directores y miembros destacados se encontraban, por ejemplo, Carlos Pellicer y Daniel Cosío Villegas, este último también director de la revista *Acción Estudiantil. Revista de ciencias, arte y filosofía*, órgano de la FEM. Mantenía lazos con Vasconcelos, era una organización reconocida por la Universidad con suficiente independencia y la facultad de hacerse escuchar en las asambleas

²⁸⁵ Nelken, *Ignacio Asúnsolo*, 30-31; Orozco, *Autobiografía*, 80-81.

²⁸⁶ "Fue aceptada la renuncia del Sr. Lic. J. Vasconcelos", *El Universal*, 4 de julio de 1924, 3.

²⁸⁷ González Mello, *La máquina de pintar*, 111.

²⁸⁸ Fell, *Los años del águila*, 348 y 352.

universitarias. Gozaba de ciertos privilegios, la SEP recaudaba cuotas de inscripción a la organización estudiantil para luego entregarle los fondos y le otorgaba descuentos en el ferrocarril.²⁸⁹

El ambiente de la Preparatoria ya era de por sí polémico cuando la FEM decidió arremeter con contundencia en contra de las pinturas murales. Ya lo ha dicho Renato González Mello, si los estudiantes hubieran querido destruir los murales, lo habrían hecho, la Preparatoria era escenario de encarnizados debates, huelgas, riñas y otros episodios polémicos que a veces ocasionaban un ambiente violento dentro del recinto educativo.²⁹⁰ En el mismo mes en que fueron atacados los murales de Orozco y Siqueiros ocurrieron otros incidentes. Un grupo de estudiantes apodados “los perros” protestó violentamente porque la FEM había exhortado a los estudiantes oaxaqueños a unirse a la candidatura de Vasconcelos al gobierno de Oaxaca. “Los perros” reaccionaron con un disturbio que comenzó en el patio chico de la Preparatoria y se extendió luego al exterior del recinto con la protesta enardecida porque la dirección mandó cerrar las puertas de la escuela. Puesto que era 4 de julio se declaró un día de asueto improvisado “por cortesía al pueblo americano”. Esta estrategia para sofocar el motín solo lo sacó del edificio y los estudiantes sediciosos arremetieron a pedradas contra todo aquel que cruzaba su camino. La Inspección General de Policía tuvo que enviar un piquete de catorce gendarmes montados para poner fin al alboroto.²⁹¹ En esta ocasión, los gendarmes salieron ilesos, pero menos suerte tuvo otro policía, herido (y luego muerto como consecuencia) en medio de las refriegas por la destitución de Vicente Lombardo Toledano como director de la Preparatoria en agosto de 1923.²⁹²

Los altercados en la Preparatoria tenían motivos diversos, desde el desconocimiento de decisiones institucionales hasta la moda femenina. El estilo *flapper* era motivo de controversia y se censuraba a las jóvenes que lucían el corte *à la garçon* o “estilo bob”. La opinión pública contraponía los modernos cabellos cortos –que apenas se distinguían debajo de los sombreros de campana–, con un ideal femenino que describía a la mujer mexicana con

²⁸⁹ Fell, *Los años de águila*, 348-351; Entre los colaboradores de *Acción Estudiantil* se encontraban Samuel Ramos, Genaro Estrada, Alfonso Pruneda y Ezequiel A. Chávez, por ejemplo. *Acción Estudiantil. Revista de Ciencias, Arte y Filosofía*, núm. 1, (1920).

²⁹⁰ González Mello, *La máquina de pintar*, 110.

²⁹¹ G. Torres, "Formidable escándalo formado por escolares en Preparatoria", *El Demócrata*, 5 de julio de 1924, 9 y 13.

²⁹² Fell, *Los años del águila*, 346.

largas trenzas. La polémica llegó a tal grado que inclusive se advertía la organización de una banda “pro trenza”, cuyo objetivo era erradicar dicha moda y amenazaba con emprender la “acción directa” trasquilando a las mujeres que osaran llevar el cabello corto. Ante esta “campaña pelonicida” se organizó el “club pro-pelonas” que defendía que las mujeres debían cortarse el cabello por higiene, porque les otorgaba un “aspecto de mayor espiritualidad” y porque además era un arte que “como el de Diego Rivera, no lo comprenden todavía los sacerdotes, ni las damas católicas, ni los fifis”.²⁹³ Un grupo de estudiantes varones asaltó a algunas “pelonas” en la Preparatoria y tras insultarlas se precipitaron sobre una de ellas, a quien, por la fuerza, le cortaron el cabello a rape. Esto provocó un disturbio que involucró a varios estudiantes a favor y en contra de las mujeres atacadas.²⁹⁴

El enfrentamiento con los pintores no era entonces un caso aislado sino parte de la dinámica que ya se vivía en la Preparatoria. En medio de esta efervescencia y una atmósfera donde la hostilidad explotaba con el menor detonante, los pintores fueron despojados de sus muros, no sin antes oponer una dura resistencia en las páginas de la prensa. Como señala Alberto Vital, en la década de 1920 la prensa era un espacio ideal para entablar y seguir polémicas en la ciudad de México y el periodismo cultural se dio a la tarea de propiciar debates y controversias, antes de que se convirtiera en una gran metrópoli y emergiera el ruido de los medios masivos de comunicación.²⁹⁵

Los pintores se habían pronunciado como colectivo, con manifiestos y protestas que defendían su obra como parte de un proyecto grupal. Con algunas imprecaciones y réplicas, sí, pero también solían presentar una actitud condescendiente con aquellos que opinaban en contra de sus obras, explicando en ocasiones que eran la mano ejecutora de intenciones que trascendían a los individuos y respondían a cuestiones de clase, agendas políticas o discrepancias de gusto, regularmente ligados con la burguesía. Además, para julio de 1924 ya se habían publicado siete números de *El Machete* y comenzaba a tornarse una piedra en el zapato del régimen que financiaba los murales.

²⁹³ "Las pelonas declaran la guerra a los hombres amanerados", *El Universal Gráfico*, 18 de julio de 1924, 13.

²⁹⁴ Anne Rubenstein, "La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, ciudad de México, 1924", *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, coord. por Gabriela Cano, (México: FCE, 2009). "La campaña contra las pelonas ha sido llevada hasta la más irritante cobardía por un grupo de estudiantes que deshonoran los planteles de Medicina y Preparatoria", *El demócrata*, 23 de julio de 1924, 9.

²⁹⁵ Alberto Vital, *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, (México: UNAM, 199), 33.

La defensa de la pintura mural se llevó a cabo en la prensa. Entonces, los únicos que seguían trabajando en la Preparatoria eran Orozco y Siqueiros y el resto de los muralistas se concentraban en la SEP. Estos dos, junto con Reyes Pérez (ayudante de Siqueiros), se dirigieron a Bernardo Gastelum, subsecretario de educación, para solicitarle que interviniera y cesara, por orden institucional, los ataques a los murales. Pero por el contrario, la afrenta se acentuó.²⁹⁶

El Demócrata publicó una protesta del sindicato de pintores y escultores representado por Siqueiros, Rivera y Guerrero. En ésta, el SOTPE se quejaba de las mutilaciones, pero sus reclamos tomaban el sentido de sus manifiestos. Tal como había hecho Siqueiros en *Al margen del manifiesto*, el sindicato exculpaba a los estudiantes y las oposiciones binarias emergían de nuevo contraponiendo la pintura revolucionaria con sujetos contrarrevolucionarios asociados con la burguesía. Para los pintores, la culpa no era de los estudiantes sino, nuevamente, de la educación de corte burgués impartida por “profesores reaccionarios”; del elitismo “aristocrático” que se inmiscuía entre el alumnado a través de los “hijos de los ricos”; de la burguesía reticente a la innovación; de la complicidad de la prensa “antirrevolucionaria” y todo aquello que aún no había sido eliminado por “la obra de saneamiento de la revolución” e intrigaba “contra todo lo que es noble, contra todo lo que viene del pueblo”.²⁹⁷

Lo que podría haber sido solo una protesta enérgica sobre una problemática concreta, exponía de nueva cuenta los argumentos esgrimidos en otros documentos. Los pintores no encontraban ofensa en el disgusto de sus detractores, muy por el contrario, aceptaban el rechazo como parte de una “ley biológica” que determinaba la reticencia de “los viejos de espíritu” a las “fuerzas renovadoras”. Encontraban la raíz del problema en la falta de comprensión de la pintura revolucionaria que derivaba de resabios arraigados de mentalidad burguesa. A juicio de los pintores, otra vez, el problema era la burguesía. De un lado la contrarrevolución y del otro la revolución. Llamaban entonces a otros estudiantes, a los revolucionarios, a los pobres que se sacrificaban por su educación. Los invitaban a defender

²⁹⁶ "Las pintura murales de la preparatoria a punto de provocar un casus belli", *El Demócrata*, 3 de julio de 1924, 6.

²⁹⁷ "Protesta del Sindicato de Pintores y Escultores por los desperfectos causados en las pinturas que decoran los muros de la preparatoria", *El Demócrata*, 2 de julio de 1924, 7.

la causa legítima de la “pintura revolucionaria popular”, reivindicada como bien colectivo, propiedad del Estado, que no pertenecía a los pintores sino al pueblo.²⁹⁸

Otras voces se sumaron a la defensa de la pintura revolucionaria. *El Demócrata* publicó una carta que censuraba los ataques a los murales y en ésta se manifestaban cuarenta y tres extranjeros entre los que se encontraban Edward Weston, Jean Charlot, León Felipe, Rafael Yela Günther, Carleton Beals, Tina Modotti, Anita Brenner y Tamiji Kitagawa, artistas e intelectuales cercanos al círculo de los muralistas.²⁹⁹ Sin embargo, no todos los firmantes lo eran, también se incorporaban a la protesta periodistas, mineros, metalurgistas y enfermeras. La carta remarcaba el aprecio que la pintura mural tenía en el extranjero, reconocida como representación genuina de la nueva pintura mexicana. La consideraban un bien internacional.³⁰⁰

La FEM respondió en *Excélsior*: de ninguna manera aceptaba ni las obras ni los argumentos de los pintores, quienes al parecer habían hecho circular una hoja volante en la cual cuestionaban mordazmente a Ezequiel A. Chávez, entonces rector de la Universidad.³⁰¹ Aunque en realidad, la FEM no respondía al sindicato ni a un grupo de pintores, se dirigía a Diego Rivera, en el entendido de que las pinturas y los alegatos en su defensa eran obra suya. La FEM se manifestaba con un discurso sustentado en los derechos de los estudiantes sobre su institución educativa y se enfocaba fundamentalmente en una cuestión de gusto. Reivindicaban la Preparatoria como un espacio de los estudiantes y con esto acreditaban la pertinencia de su “justa crítica”. La mutilación de los murales era mencionada con eufemismos y justificada como una “expresión del sentir general” encauzada por “las turbulencias propias de la juventud”. A la condescendencia de los pintores los estudiantes contestaban con contundencia: si no comprendían el “nuevo estilo de pintura” y la “elevada inspiración” de los artistas, como universitarios tenían el derecho de solicitar que se borrarán las “fantásticas caricaturas” y las sustituyeran por obras más adecuadas a la arquitectura de San Ildefonso. Para la FEM, la pintura mural (defendida por sus protagonistas por popular y revolucionaria) no era más que la de brocha gorda.³⁰²

²⁹⁸ "Protesta del Sindicato de Pintores y Escultores...", 7

²⁹⁹ Llama la atención que Charlot aparezca como simpatizante y no como miembro del SOTPE.

³⁰⁰ "Una carta de protesta", *El Demócrata*, 3 de julio de 1924, 6.

³⁰¹ De la hoja citada no he encontrado rastro alguno, pero en ese momento era común que el SOTPE hiciera circular mordaces y críticas hojas volantes derivadas de *El Machete*.

³⁰² "Diego Rivera y la Federación de Estudiantes", *Excélsior*, 10 de julio de 1924, 1.

El Demócrata informaba que los estudiantes habían acudido también con el subsecretario de educación para demandar que fueran borrados los “muñecos”. La nota explicaba que lo que movía a los estudiantes era una animadversión con Rivera y los pintores que “colaboraban con él” y por tal motivo la SEP había hecho caso omiso. Sin embargo, parecía que la Universidad sí tomaba cartas en el asunto, pues ya se discutía la citada hoja volante de un “grupo de pintores que se dicen revolucionarios” y aducían que su obra artística y social no era comprendida por los reaccionarios.³⁰³

Desde *El Universal*, el SOTPE respondía a la FEM y describía las mutilaciones como un “acto bestial, anticultural y anticientífico y precisamente contrario a la civilización y el progreso”. Sin embargo, dedicaba poco espacio a refutar argumentos y enfocaba el discurso hacia el exhorto y la reivindicación de su programa. El SOTPE insistía en la labor pedagógica y revolucionaria de la pintura mural y a quienes se le oponían los consideraba contrarios “al avance de una transformación estética y de una manifestación social revolucionaria” que estaba favor de la educación del pueblo. El SOTPE llamaba nuevamente a los “estudiantes revolucionarios” a sumarse a la defensa de la pintura “orgánicamente revolucionaria y popular”.³⁰⁴

Y como si el llamado hubiera sido atendido, en *El Demócrata* emergía un tercero a favor de los pintores: el Grupo Comunista Estudiantil. Esta organización aseguraba contar con 154 miembros, estaba vinculada con el PCM y declaraba el propósito de sustituir a la FEM con una federación de sindicatos de estudiantes.³⁰⁵ Desconocía la representación de la FEM y reprobaba su “acción directa” en contra de los murales. Además señalaba su equívoco al intentar atacar a Rivera cuando las obras en realidad eran de Orozco y Siqueiros.

El argumento del Grupo Comunista Estudiantil era similar al esgrimido por el SOTPE, reiteraba que el público descalificaba las pinturas por no comprenderlas y explicaba tal incompreensión en los términos en los cuales se desarrollaría la polémica sobre el arte nacional de 1925, pero utilizados antes por Siqueiros en *Al margen del manifiesto*. Para el Grupo Comunista Estudiantil, la FEM, burguesa, no apreciaba los murales por estar habituada a “la afeminada belleza clásica”; no comprendía los “colores y las líneas varoniles de las cosas de

³⁰³ "Los preparatorianos piden que desaparezcan las pinturas que decoran su escuela", *El Demócrata*, 11 de julio de 1924, 13.

³⁰⁴ "Contestan los pintores a los estudiantes", *El Universal*, 12 de julio de 1924, 11.

³⁰⁵ "Grupo Comunista Estudiantil", *El Machete*, núm. 10, del 21 al 28 de agosto de 1924, 3.

nuestro pueblo”. Los estudiantes comunistas refrendaban las distinciones realizadas por el SOTPE en sus manifiestos: la oposición entre el gusto burgués y el arte revolucionario; el primero, afeminado y el segundo, viril.³⁰⁶ El Grupo Comunista Estudiantil reconocía la pintura mural como “moderna” y nacionalista pero de “internacionalismo proletario”. Admiraba su función propagandística y remarcaba la cercanía de los “pintores nuevos” y “su trato fraternal de años con las masas laborantes”. Defendían la trascendencia de la pintura mural por encontrarse vinculada con “el sentimiento del pueblo”.³⁰⁷

La polémica por las obras de la Preparatoria, los argumentos en contra y a favor se pronunciaron principalmente en medios que en *El Machete* se catalogaban como “prensa burguesa”: *Excelsior*, *El Demócrata* y *El Universal*. La postura de uno y otro bando, el de los estudiantes y el de los pintores, se encararon en esta mesa de debate, abierta al gran público que alcanzaban estos medios de amplia circulación. Es probable que por tal motivo los artistas que sostenían la preeminencia de la prensa obrera hayan dado a conocer sus demandas en el mismo espacio que sus detractores.

También se defendieron en *El Machete*. Culpaban a los periódicos burgueses de “impulsar y encubrir con su eterna vacuidad actos tan delictuosos y bochornosos para todo un pueblo y para toda una raza, como el de profanar las pinturas revolucionarias”. Les imputaban también el asalto a las pelonas, como provocadores, por la polémica suscitada en la prensa respecto a la moda *flapper*. Volviendo al argumento de la mala educación, los pintores le atribuían la responsabilidad a la prensa burguesa de estos y otros “actos delictuosos” por ser el medio a través del cual los ricos difundían una “educación podrida” en el “espíritu colectivo”.³⁰⁸ Otro alegato lo presentaron en sus propios términos, como artistas, a través de una escena de la farsa *La caída de los ricos y la construcción del nuevo orden social*. Compuesta por Graciela Amador, se publicó a lo largo de varios números de *El Machete*. Más tarde observaremos más de cerca esta obra, pero por ahora cabe señalar que los textos de Amador eran ilustrados por grabados alusivos a su temática. En una página se sintetizaron en imagen y texto los argumentos de los pintores, con una xilografía de Xavier

³⁰⁶ "Los destructores de pintura. Manifiesto del Grupo Estudiantil de la Escuela N. Preparatoria", *El Demócrata*, 21 de julio de 1924, 3.

³⁰⁷ "Los destructores de pinturas", 3.

³⁰⁸ "A los estudiantes pederasto clericales y a la prensa burguesa de la ciudad de México que impulsa con su jesuitismo y más tarde encubre con vacuidad los más procaces atentados", *El Machete*, núm. 8., segunda quincena de julio de 1924, 2.

Guerrero y la escena de la farsa titulada *Los murciélagos y las momias pretenden impedir el desarrollo de la pintura revolucionaria*. El grabado de Guerrero representaba al artista-obrero acosado por los reaccionarios y defendido por el pueblo armado. El texto de Amador caricaturizaba a un grupo de intelectuales a los cuales acusaba de sugestionar a los estudiantes de la FEM.

Si bien la polémica en la prensa y los enfrentamientos en la Preparatoria se entablaron con los estudiantes, los pintores insistían en señalar “autores intelectuales”, justamente entre los que consideraban intelectuales reaccionarios, revolucionarios tibios o desviados de los propósitos de la revolución. Poetas y literatos, funcionarios públicos y periodistas críticos a la pintura mural. Desdeñosos con el pueblo y ungidos como artistas e intelectuales consagrados. En la farsa eran descritos como momias (secas o frescas, según la generación) y como murciélagos o vampiros; como cadáveres desecados y “chupasangres”. Amador describía mordazmente a quienes los pintores en otros textos describían como retrógradas, al servicio de la burguesía y en contra de los intereses del pueblo. En la farsa, Ezequiel A. Chávez presidía un coro de personajes descontentos con la “pintura revolucionaria”, entre los cuales se contaban Francisco Bulnes, Nemesio García Naranjo, Leandro Izaguirre, Alfredo Ramos Martínez, el Dr. Atl, Salvador Novo y Carlos Díaz Dufoo, entre varios más.³⁰⁹ Los estudiantes de la FEM aparecían marginalmente, como los “murcielaguillos”. Para los pintores, la raíz del problema era que los “catedráticos reaccionarios” sembraban en los estudiantes “ideas contrarias a la revolución”.³¹⁰

El grabado de Guerrero mostraba a los pintores como artistas del pueblo y parte de la triada campesino-obrero-soldado. Al centro el artista, anónimo y de espaldas, pinta sobre un muro emblemas comunistas: la hoz y el martillo cruzados (símbolo de la unión de los trabajadores), dentro de una estrella de cinco puntas (representación del internacionalismo y la colaboración entre obreros, campesinos, militares, jóvenes e intelectuales). Con la mano derecha sostiene el pincel y con la izquierda una escuadra, símbolo masónico de la materia y la virtud. A cada flanco, el artista es resguardado por dos personajes similares, con rasgos indígenas y diferenciados por atributos iconográficos. Caracterizados como soldados de la

³⁰⁹ Graciela Amador, “Los murciélagos y las momias pretenden impedir el desarrollo de las pinturas revolucionarias”, *El Machete*, núm. 8, segunda quincena de julio de 1924, 2.

³¹⁰ “Los catedráticos reaccionarios inculcan a la juventud ideas contrarias a la revolución que por lástima les sigue dando de comer”, *El Machete*, núm. 8, segunda quincena de julio de 1924, 2.

revolución mexicana, con cananas cruzadas y rifle en las manos custodian al pintor ante la amenaza de la reacción. El campesino armado se distingue con una hoz que pende de una de las cananas; el artista ataviado de overol representa al obrero.



Xavier Guerrero, “Los catedráticos reaccionarios inculcan a la juventud ideas contrarias a la revolución que por lástima les sigue dando de comer”. *El Machete*. 1924.

Sobre la escena se ciernen al vuelo tres murciélagos que personifican el “reaccionarismo”, a los intelectuales convertidos en momias y murciélagos que en la farsa descalificaban las “pinturas horribles hechas por demagogos faltos de razón” y clamaban por la muerte de las “razas de indios decadentes” y la “plaga traída por la revolución”. A partir de estos actores se articulan imagen y texto. La farsa describía solamente una asamblea de intelectuales reaccionarios que negaban el valor de la pintura mural, se quedaba en puntos suspensivos, prometiendo continuar en los siguientes números, quizá aguardando una resolución favorable para los pintores que finalmente no llegaría.

El carácter revolucionario de la pintura tan justificada en otros textos, en los manifiestos y las protestas publicadas en la prensa, ahora se reivindicaba en imagen. La xilografía de Xavier Guerrero describía la pintura revolucionaria con base en referencias de distintas revoluciones articuladas. El soldado acallaba su rifle posando la mano sobre la boca de fuego,

pero el campesino-soldado lo mantenía descubierto. La polémica sobre el desarme de campesinos estaba a la orden del día y de acuerdo con la posición del PCM, *El Machete* se mostraba a favor de mantener el campo armado, porque para quienes se pronunciaban en este periódico desarmar a los campesinos significaba “desarmar la revolución”. Flanqueando al pintor, los revolucionarios, aquellos que según la línea de *El Machete* habían realizado y mantenían viva la revolución mexicana. El artista-obrero, resguardado por el pueblo, anunciaba otra revolución en ciernes, la comunista que apenas se estaba pintando.³¹¹

El periódico del SOTPE se ceñía a las estrategias del PCM y éste había postulado en su primer congreso de 1921 que había que transformar la revolución mexicana en una revolución proletaria. En opinión de Irving Reynoso y Víctor L. Jéfets tal resolución revelaba que los comunistas no le otorgaban peso al campesinado como grupo revolucionario,³¹² aunque luego se opondría al “desarme de la revolución”. La noción de revolución expuesta en el grabado de Guerrero respondía entonces a la articulación entre el proyecto de los pintores que concebían su pintura como revolucionaria por su función social y la postura del comunismo mexicano en relación con el campesinado, que por las circunstancias propias del contexto mexicano representaba un importante sector, indiscutiblemente vinculado con la idea de revolución mexicana y a partir de la cual podían sentarse las bases de un discurso que promoviera la revolución imaginada por el comunismo. Con la defensa de la pintura mural se reflejaban distintos sentidos que los pintores imbricaban respecto a la revolución.

No obstante las protestas y las voces a favor, la situación no pintaba bien para los muralistas y el SOTPE ni siquiera atinaban a organizar la defensiva como grupo. Sí, los artistas se manifestaron en la prensa como un sindicato de pintores y escultores, pero cundían las divisiones en el seno de la agrupación. Aunada a los alegatos sobre la fealdad de las pinturas y su destrucción, la incomodidad provocada por la crítica que *El Machete* dirigía al gobierno fue un elemento determinante de la suspensión de las obras. Para evitar la cancelación de su trabajo, Rivera no apoyó más la protesta de los pintores y renunció al

³¹¹ “Los catedráticos reaccionarios...”, 2.

³¹² Irving Reynoso Jaime y Víctor L. Jéfets, “Del Frente Único a clase contra clase: comunistas y agraristas en el México posrevolucionario (1919-1930), *Revista Izquierdas* 19, (2014): 16. <https://biblat.unam.mx/hevila/IzquierdasSantiago/2014/no19/2.pdf> (Consulta: 05/02/2020).

SOTPE.³¹³ Orozco y Siqueiros fueron despedidos; Rivera se mantuvo en pie. Excusándose con un supuesto “plan de economías”, la SEP no financió más las decoraciones. La prensa anunciaba que todos los pintores habían sido cesados excepto Rivera, quien seguiría siendo empleado de la secretaría pero quizá en otros ramos. Rivera siguió pintando en la SEP.³¹⁴

Un poco tarde y como un último esfuerzo se publicó en *El Machete* una nota supuestamente tomada de *The Daily Worker*, en la cual se defendía el “arte revolucionario” de los “pintores comunistas” que se enfrentaban a estudiantes reaccionarios. Se elogiaba la crítica a la burguesía y el panegírico al pueblo que realizaba el que era calificado como un “nuevo movimiento de arte mexicano”.³¹⁵ No he encontrado la nota referida en *The Daily Worker*, pero sí una muy breve reseña que informaba sobre la suspensión de los murales y el despido de los “artistas de la revolución”. La nota destacaba la audacia con la cual el “Sindicato Comunista de Pintores y Escultores de México” defendieron sus obras, no precisamente de los estudiantes, sino de aquellos que los motivaron tras bambalinas, funcionarios de un régimen que se promocionaba como aliado del obrero y el campesino y sin embargo actuaba en contra de los artistas de la revolución.³¹⁶

Rivera no salió ileso y sus obras fueron atacadas poco después. A raíz de esto, el SOTPE publicó una protesta en *El Machete* por “solidaridad gremial” con su antiguo compañero, señalando que a pesar de que éste se había negado a secundar las protestas por las mutilaciones, el sindicato tenía “el deber ineludible de apoyar su obra estético social”. Destacaban la relevancia de su pintura como parte de un esfuerzo colectivo y su funcionalidad didáctica en beneficio del pueblo.³¹⁷ Recurriendo a las mismas oposiciones binarias antes esgrimidas, el SOTPE contrastaba los valores del pueblo “que todo lo produce”

³¹³ Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 223.

³¹⁴ "Unos trabajos de pintura suspendidos", *Excélsior*, 17 de julio de 1924, 1; "El pintor Diego Rivera no pintará más frescos", *El Universal*, 18 de julio de 1924, 10. Para Siqueiros, la “capitulación” de Rivera ante los designios del Estado atenuó el radicalismo y el contenido político que había alcanzado el muralismo y condujo este pintor hacia el folclorismo y el “nacionalismo superficial”. Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 223. Por su parte, Vasconcelos ilustró también las reacciones de Rivera sobre su renuncia como secretario de educación: “el antiguo pensionado de la dictadura porfirista comenzaba a hablar de comunismo y adulaba a los nuevos, temeroso de que lo echasen a la calle, ya que uno de los cargos que se esgrimían en mi contra era haberlo apoyado. Le dio resultado la maniobra; pronto fue el pintor oficial del régimen”. Vasconcelos, *Memorias*, 261.

³¹⁵ "Los pintores comunistas defienden el arte contra los vándalos burgueses", *El Machete*, núm. 10, 21 al 28 de agosto de 1924, 3.

³¹⁶ Ella G. Wolfe, “Artist of revolution fired when protesting destruction of work”, *The Daily Worker*, 13 de agosto de 1924, 5.

³¹⁷ “Protesta del S. R. de P. y E. por nuevas profanaciones de pinturas murales”, 2.

—representados en las obras de Rivera—, con los vicios de la burguesía exhibidos en la pintura mural.

Y a partir de esto, los artistas aprovechaban para señalar nuevamente al enemigo, a los “falsos revolucionarios” o “semi-revolucionarios” que habiendo desplazado a los “verdaderos revolucionarios” (entre ellos los pintores mismos) ocupaban puestos públicos desvirtuando las “aportaciones pedagógicas” favorables a las “clases productoras”. Los “catedráticos retrogradados”, los poetas, los literatos y los “anodinos (sociológica y fisiológicamente hablando)” debían ceder el paso a los “revolucionarios enérgicos”.³¹⁸ En esta, como en varias críticas publicadas en *El Machete*, los pintores señalaban al que pronto sería reconocido como el grupo de los Contemporáneos, descalificados y ridiculizados por la homosexualidad de algunos de sus miembros.

Los pintores recalcan el sentido educativo de la pintura mural y la imperativa necesidad de continuar con la iniciativa emprendida por Vasconcelos pero aún no culminada con su proyecto. Reconocían el impulso que Vasconcelos le había dado al movimiento pictórico, sin embargo, se quejaban de que éste y Gastelum no habían “cumplido con su deber” de defender las obras de la Preparatoria. Finalmente, los “estudiantes fifis” eran el menor de los problemas, para los pintores, de donde brotaban “todas las vilezas” era de un sistema que se debía rectificar.³¹⁹

Despojados de los muros, los artistas se concentraron en *El Machete*. De la pintura mural defendían su contenido didáctico, la concebían revolucionaria por sustentarse en el pueblo y dirigirse a éste, el pueblo como fuente, medio y receptor de imágenes que pretendían “orientar”, concientizar y movilizar para a partir de esto transitar hacia la transformación social. Con los pinceles acallados, el SOTPE anunció que continuaría su labor en *El Machete*, para desde ahí ayudar al proletariado en su lucha contra la burguesía, apostando por la fuerza de la imagen y de la plástica como “arma social”.³²⁰

³¹⁸ “Protesta del S. R. de P. y E...”, 2.

³¹⁹ “Protesta del S. R. de P. y E...”, 2.

³²⁰ Siqueiros, “El Sindicato de Pintores y Escultores combatirá en El Machete”, *El Machete*, hoja volante, 10 de agosto de 1924.

El Machete

Con el SOTPE nació *El Machete*, órgano de difusión del sindicato y tan próximo al PCM que pronto se convirtió en su portavoz. El primer número apareció en marzo de 1924 y estuvo en manos del SOTPE hasta su disolución en octubre de ese mismo año. Siqueiros, Rivera y Guerrero integraban el comité ejecutivo del periódico. Guerrero fungía también como responsable de la publicación y Graciela Amador (entonces esposa de Siqueiros) estaba a cargo de la administración. Fue registrado como artículo de 2a clase, su producción era más bien “casera” y la redacción se ubicaba en Uruguay 160, en la pequeña casa que entonces habitaban Siqueiros y Amador.³²¹

El Machete estaba impreso en papel prensa y utilizaba una paleta binaria rojinegra, la elección menos costosa y preferida por muchos impresos de la época, pero que en el caso de este periódico adquiría también connotaciones políticas. El diseño del característico cabezal se le atribuye a Xavier Guerrero y mostraba una mano empuñando un machete con el título inscrito sobre la hoja. El periódico incluía también un lema compuesto por Graciela Amador que describía en verso la beligerancia del impreso: “el machete sirve para cortar la caña, para abrir las veredas de los bosques umbríos, para decapitar culebras, troncar cizaña y humillar la soberbia de los ricos impíos”.

Fue concebido como periódico de pared y por lo tanto tenía un formato particular. Su dimensión era mayor a la de otros periódicos (64x46.5 cm) y sus cuatro páginas estaban enumeradas al revés, de tal modo que la primera se encontraba en el reverso de la última. La disposición de las páginas facilitaba la lectura una vez que el periódico estuviera expuesto sobre el muro, el objetivo era que fuera desplegado como cartel para posibilitar una recepción masiva e incluso comunitaria.³²² La visibilidad del impreso era primordial, pretendía llegar a los trabajadores así que se ponía a la vista de una audiencia que sería interpelada en las calles y en los centros de trabajo.

Se publicaron ocho números con periodicidad quincenal entre marzo y julio de 1924. Los textos se organizaban en tres columnas y abundaban los grabados, que en ocasiones ocupaban la plana completa. *El Machete* contenía artículos de opinión e informativos,

³²¹ Piño Sandoval, "Mural de la memoria..."

³²² Robert Herr, "El machete sirve para cortar la caña: obras literarias y revolucionarias en *El Machete* (1924-1929)", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 66, (2007): 138; Charlot, *El renacimiento...*, 290.

manifiestos, farsas y corridos. A partir del número nueve se convirtió en semanario, con un costo de cinco centavos, los textos se organizaron a cinco columnas, se redujeron las imágenes y se incrementaron los artículos noticiosos. Convertido en semanario proliferaron los textos anónimos, o bien, firmados por “el corresponsal”. Se incluyó una sección nacional y otra internacional con reproducciones de textos provenientes de otros impresos (como *Il Lavoratore*, por ejemplo). Se ponderó la imagen satírica y paulatinamente aumentaron los textos relacionados con la militancia comunista. El comité ejecutivo se modificó debido a la renuncia de Rivera al SOTPE en julio de 1924 y fue sustituido por Rosendo Gómez Lorenzo, quien no era miembro del sindicato sino del PCM.

El contenido estético del impreso se encontraba básicamente en la gráfica, en especial durante el primer periodo de la publicación. *El Machete* era un periódico ilustrado y la imagen jugaba un papel primordial, tanto que en algunos casos se ponderaba sobre el texto. Las imágenes que incluía eran principalmente xilografías, aunque también aparecieron algunos dibujos y fotografías. El grabado en madera era una elección tanto estética como práctica. Se trataba de una técnica accesible por su baratura y reproducibilidad, virtudes que la hicieron elegible para el diseño de distintos impresos durante la década de 1920 y 1930.³²³ Siqueiros afirmaba que se había convertido en un periódico gráfico de manera “instintiva”, debido a que era editado por pintores, y admitía también que el contenido visual de la publicación potenciaba los objetivos que se habían planteado para la pintura mural. El propósito de generar un arte público accesible para las clases trabajadoras parecía factible a través del medio impreso. Para Siqueiros, la gráfica reproducida a gran escala la convertía en un “vehículo mejor de la plástica de agitación revolucionaria”.³²⁴

Bertram Wolfe cuestionaba la factibilidad de este propósito, apuntó que los diez centavos que costaba cada ejemplar difícilmente podían ser pagados por los obreros y los campesinos, cuyo ingreso por una jornada “de sol a sol” sumaba alrededor de treinta centavos. También señaló la inaccesibilidad de su discurso, pues a pesar de que retomaba formas populares como el corrido, muchos de los textos presentaban un contenido teórico y con un lenguaje más bien ajeno a la audiencia que pretendía alcanzar.³²⁵ No obstante, se

³²³ Garone, "Diseño y tipografía que forjaron patria", 294.

³²⁴ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 216.

³²⁵ Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 134.

distribuía entre los miembros de la Liga de Comunidades Agrarias de Veracruz³²⁶ y entre los obreros petroleros de Tampico, quienes incluso cooperaban para su financiamiento. Los pintores se las ingeniaron para ampliar el radio de influencia del periódico, Xavier Guerrero recordaba: “a las cuatro de la mañana se apagaban las luces de las calles y sobraba poco tiempo antes de los primeros rayos de la mañana. Entonces, Siqueiros y yo salíamos cargados con periódicos, brochas y un bote de pegamento. En la oscuridad pegábamos apresuradamente *El Machete* en paredes estratégicas y desaparecíamos antes del amanecer”³²⁷

Siqueiros recordaba que *El Machete* había sacado a los pintores de un “laboratorio abstracto” para llevarlos “a la calle, a la fábrica, al campo, en proceso de trabajo, y por ese camino, a la vida entera de México y a los problemas sociales del mundo entero”.³²⁸ Para Siqueiros, los artistas habían tenido un necesario acercamiento a las masas y su lucha por medio del periódico había sido indispensable para el camino de su “vida artística revolucionaria”. Lo cierto es que los pintores organizados asumieron otro tipo de funciones a través del impreso. Se convirtieron en grabadores, a decir de Jean Charlot, con cierta torpeza al inicio y ensayando el nuevo oficio con navajas de bolsillo. En opinión de John Lear, el ejercicio de la xilografía reflejaba una revaloración y legitimación del grabado como forma artística,³²⁹ proceso que se centró luego en la figura de Posada. El grabado fue apreciado por sus posibilidades creativas y porque permitía la democratización de imágenes reproducidas a gran escala y a bajo costo, pero además se recurrió a esta técnica en un intento de articular las proposiciones del arte moderno con la tradición visual del impreso popular.³³⁰

Un personaje clave en el proceso de la revaloración del grabado fue Jean Charlot, quien introdujo la xilografía en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, donde inició a varios artistas en esa técnica, como a Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alva de la Canal, Emilio Amero y Francisco Díaz de León. También se realizaron experimentaciones en grabado en el contexto del estridentismo, principalmente por el mismo

³²⁶ Reynoso y Jeifets, “Del Frente Único a clase contra clase”, 22.

³²⁷ Xavier Guerrero cit. en Charlot, *El renacimiento...*, 290.

³²⁸ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 217-218.

³²⁹ Lear, *Picturing the proletariat, Artist and labor in revolutionary Mexico*, (Austin: University of Texas Press, 2017), 84.

³³⁰ Azuela, “El Machete and Frente a Frente: art committed to social justice in México”, 83; Troconi, *Diseño gráfico en México*, 111; Tíbol, *Gráficas y neográficas en México*, (México: UNAM-SEP, 1987), 44.

Charlot y Fermín Revueltas.³³¹ Los estridentistas tomaron el grabado en madera como una forma vanguardista y cosmopolita; la xilografía ya había reivindicado su modernidad con experimentaciones como las del expresionismo.³³² Desde 1922, Rafael Vera de Córdova destacaba el grabado en madera como una forma de la estética moderna, mientras que Charlot afirmaba que éste era “el medio preferido de las gentes humildes”.³³³

La xilografía no era entonces tan ajena al espacio de los muralistas, aunque no todos tomaron esa opción. En *El Machete* se publicaron principalmente grabados de Siqueiros y Xavier Guerrero y una colaboración de Angelina Beloff, quien aparecía como “corresponsal en París”.³³⁴ Máximo Pacheco colaboró con dibujos y Orozco retomó la caricatura (oficio que había ejercido antes en otros periódicos), con dibujos a tinta reproducidos en fotograbado. Las imágenes se imprimían de esta manera, lo que resultaba gravoso pero ineludible para este periódico ilustrado. Es por ello que *El Machete* instaba a los lectores a colaborar con donativos, ventas y suscripciones, recordando la importancia de la imagen en la composición del impreso. Aseguraba que los “dibujantes” no cobraban un solo centavo, pero que el costo de los grabados ascendía a los sesenta pesos. Mantener un periódico de contenido gráfico era una exigencia, pues la imagen no se concebía como simple ilustración, sino como un elemento de lucha, debido a la “fuerza combativa de la propaganda gráfica”.³³⁵

Si bien el impreso apostaba por la comunicación visual y se sumaba a la agenda reivindicadora de la gráfica como forma artística, pocos miembros del sindicato se sumaron a la empresa. También fueron pocos los que escribieron en sus columnas: solo Rivera, Guerrero y Siqueiros. Este último colaboró con diversos textos de contenido político, en algunos casos firmados con el seudónimo de “Domingo Sierra”. También trabajó en conjunto con Graciela Amador, en la farsa “La caída de los ricos”. “Gachita” Amador, como la apodaban entonces, era una figura fundamental en la publicación del periódico. Como administradora, organizaba, pero no todo su trabajo quedaba tras bambalinas: reportaba ingresos y egresos, donaciones y ganancias, ventas y distribuciones. Las notas de la

³³¹ Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, 17; Ricardo Melgar, "Mariátegui y la revista Amauta", *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*, coord. por Aimer Granados, (México: UAM, 2012), 53.

³³² Klich, *The Noisemakers*, 169.

³³³ Rafael Vera de Córdova, "El grabado en madera en México", *El Universal Ilustrado*, 10 de junio de 1922, 34; Charlot, "El grabado en madera y los artistas tapatíos", *El Universal Ilustrado*, 9 de agosto de 1923, 23.

³³⁴ "El Chiquillo", *El Machete*, núm. 3, primera quincena, abril 1924, 2.

³³⁵ *El Machete*, núm. 11, 28 agosto a 4 septiembre, 1924, 1.

administración servían como recordatorio de que *El Machete* era una empresa colectiva, realizada por quienes escribían sus columnas e ilustraban sus páginas, pero también por los lectores, a quienes se les recordaba que su contribución era fundamental para el sostenimiento de una herramienta que perseguía un beneficio común. La labor de Graciela Amador tampoco se limitó a la administración, escribió corridos, versos y artículos que aparecieron como anónimos o bajo el seudónimo de “Silveria Sierra”.

En sus inicios, antes de que el PCM se involucrara con su financiamiento, el periódico del SOTPE era una publicación de factura más bien casera y elaborada con recursos limitados, por lo cual exigía que quienes lo encabezaban llevaran a cabo distintas tareas: “Escribíamos artículos, dibujábamos las ilustraciones, tallábamos los bloques; imprimíamos y doblábamos el periódico, lo distribuíamos y pagábamos los gastos”.³³⁶ Contaban también con la colaboración de Jorge Piño Sandoval (quien entonces tenía apenas doce años), sobrino de Graciela Amador y acogido por Siqueiros como su ayudante. Auxiliaba en la pintura mural preparando los colores y en *El Machete* se encargaba de doblar, repartir y fijar el periódico en las calles.³³⁷

El costo era cubierto principalmente por los miembros del SOTPE, pero su financiamiento requería de ventas, suscripciones y donativos. *El Machete* defendía la independencia de la prensa obrera, que a diferencia de la comercial no podría subsistir por medio de la publicidad o la subvención oficial, un periódico revolucionario debería vivir de la “cooperación humilde de los trabajadores”.³³⁸ Constantemente se hacía énfasis en que *El Machete* era un medio a través del cual se escucharía la voz de los obreros y campesinos y que se trataba de una herramienta que funcionaría gracias a la cooperación. Es por ello que la administración publicaba las cantidades de las contribuciones que recibía tanto de los integrantes del SOTPE como de otros colaboradores, lectores, suscriptores y distribuidores que promocionaban el periódico en distintos lugares de México y el extranjero.

Los miembros del SOTPE colaboraron con *El Machete* de distinto modo y con diferente grado de compromiso. Aunque de origen se trataba de una publicación del sindicato, no todos participaron en su realización y financiamiento. Siqueiros afirmó en sus memorias que Rivera representaba el principal sostén del periódico, sin embargo, las listas de contribuciones

³³⁶ Xavier Guerrero, cit. en Charlot, *Renacimiento...*, 290.

³³⁷ Jorge Piño Sandoval, "Mural de la memoria..."; Orozco, *Autobiografía*, 79.

³³⁸ *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio 1924, 4.

publicadas por la administración señalaban los donativos de Xavier Guerrero, Siqueiros, de la Cueva, Anaya, Alva Guadarrama, Reyes Pérez y Máximo Pacheco.³³⁹ Algunos camaradas del PCM también contribuían: José Rojas, Juan Giovanni, Luis G. Monzón y Rosendo Gómez Lorenzo. Asimismo, recibían las ganancias de las ventas realizadas entre los obreros de Tampico, Orizaba, Córdoba y la ciudad de México. Se reportaban ventas entre los miembros del Sindicato Único de la Región Petrolera, la Unión de Empleados de Limpieza Pública y la U.R. de Comerciantes en Pequeño.³⁴⁰

Se agradecía especialmente el apoyo de organizaciones obreras. *El Machete* siguió de cerca los problemas de los trabajadores petroleros y estrechó vínculos con los obreros de Tampico, entonces en conflicto con la compañía “El Águila”. Según Orozco, éstos adquirieron los originales de sus caricaturas, con el fin de beneficiar la economía del periódico.³⁴¹ Asimismo, participaban con su venta y distribución y declararon en una carta dirigida y publicada en *El Machete* que como trabajadores no debían restarle fuerzas al impreso obrero, sino apoyarlo como fuese posible, pues representaba “un arma de combate poderosa”.³⁴²

Sostener un proyecto de este tipo no era tarea sencilla y menos aún si se pretendía mantener solo por medio de la colaboración. Según las notas de la administración, el costo total de los primeros seis números había ascendido a 993.94 pesos, mientras que se reportaban ingresos de solo 162.50 pesos. Los gastos se dividían entre la impresión, el transporte y la correspondencia, mientras que las entradas señalaban ventas y donativos. Por otro lado, la afirmación de independencia y la distancia que se pretendía marcar con las formas de la prensa comercial no eximieron al periódico de la publicidad. Ésta era escasa y no recurría a la venta de productos suntuarios, objetos de moda, cosméticos y remedios milagrosos, como sucedía con otros medios impresos. Los anuncios publicitarios aparecieron esporádicamente, principalmente en los primeros cuatro números y promocionaban la Editorial Cvltura y la Librería Botas.³⁴³ En el cuarto número apareció también un anuncio de

³³⁹ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 220.

³⁴⁰ "Administración", *El Machete*, núm. 7, segunda quincena, junio 1924, 3.

³⁴¹ Orozco, *Autobiografía*, 79-80.

³⁴² "Justa aclaración" en *El Machete*, núm. 10, 21 a 28 agosto 1924, 2.

³⁴³ Editorial Cvltura y Ediciones Botas fueron dos empresas editoriales dedicadas a la promoción de la literatura. Cvltura fue fundada en 1921 por Rafael Loera y Chávez, contaba con sus propios talleres de impresión y publicó a los jóvenes autores mexicanos, tanto Contemporáneos como Estridentistas. Freja, Cervantes, "Semblanza de Editorial Cultura (1921-1968)", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Portal*

Sidral Mundet y en el décimo uno del periódico *Il Lavoratore*, pero era evidente que *El Machete* no se sostenía gracias a los espacios publicitarios. Es probable que entonces el costo del periódico fuera cubierto mayoritariamente por los bolsillos de sus realizadores, tanto del sindicato como del PCM.

El periódico tenía un considerable rango de influencia en México e incursionaba en otros países americanos. Según las notas de la administración era distribuido en la ciudad de México y lugares aledaños, como Texcoco, Chalco y Chapingo. También se enviaba a otros lugares de la república mexicana: Aguascalientes, Fresnillo, Puebla, Monterrey, Saltillo, Pátzcuaro, Veracruz, Minatitlán, Chihuahua, Cuautla, Culiacán, Tulancingo, Orizaba, Villa Cecilia, Tlapujahua y San Luis Potosí. Se distribuía en Estados Unidos, en California, Illinois, Massachusetts y Texas (Dallas, San Antonio, El Paso y Forreton). Además circulaba en el Caribe, en Jamaica y Cuba (La Habana y Camagüey).³⁴⁴

El principal propósito del periódico era dar voz a una colectividad, desde la iniciativa grupal que representaba el SOTPE aunada luego a los intereses partidistas y de clase por los cuales abogaba el PCM. Pero a decir de Xavier Guerrero, *El Machete* representó también un sufrimiento colectivo para los pintores, quienes tuvieron que afrontar las consecuencias de su posición beligerante en el impreso.³⁴⁵ Ya hemos visto que las obras murales fueron recibidas con reticencia y que en contra de ellas se argumentaba que se trataba de pinturas de mal gusto. Pero dejando de lado las protestas de estudiantes, literatos y damas católicas, con sus acusaciones de inmoralidad o pobreza estética, un motivo que ha explicado el cese de las obras murales fue la postura crítica que los pintores asumieron en su periódico.

Si bien surgió como órgano de difusión de un grupo de artistas cuyo proyecto pictórico causaba revuelo entre la crítica y los espectadores, *El Machete* no dedicaba sus páginas al muralismo. Sí publicó los manifiestos con los cuales presentaba el programa del sindicato y sus proposiciones estéticas, así como protestas que condenaban los ataques a los murales de

editores y editoriales iberoamericanos (siglos XIX-XXI), <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-cvltura-1921-1968-semblanza-846927>. (Consulta: 15/08/2019) Ediciones Botas fue la primera editorial formal mexicana. Fundada por Andrés Botas en 1920, se dedicó a publicar autores mexicanos de diversos géneros y algunas traducciones de escritores franceses. "Ediciones Botas", *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/institución/datos/1509> (Consulta: 15/08/2019).

³⁴⁴ "Administración", *El Machete*, núm. 12, 3-4.

³⁴⁵ Guerrero, cit. en Charlot, *Renacimiento...*, 290.

la Preparatoria. También realizaba críticas sobre el campo cultural mexicano, caricaturizando a los intelectuales consagrados y a algunos literatos en ascenso señalados como reaccionarios.

Empero, *El Machete* dedicaba buena parte de sus columnas a temas políticos y abordaba problemas propios de obreros y campesinos. El periódico estaba dirigido principalmente a los trabajadores, se presentaba como un reducto de la prensa obrera que combatía con encono a los medios informativos burgueses. Pero principalmente pretendía servir a la lucha del proletariado como un recurso didáctico y doctrinario. Los murales tenían el propósito llevar el arte al pueblo y el programa presentado en los manifiestos pugnaba por la reivindicación de las clases trabajadoras; *El Machete* transitaba por el mismo camino pero en un formato impreso, con un tono altamente politizado y estrechamente vinculado al PCM.

En *El Machete* se publicaban textos del PCM y algunos de sus militantes, como Bertram Wolfe, Alfonso Goldschmidt, José Rojas, Juan Giovanni y Rosendo Gómez Lorenzo. También incluía notas sobre la Rusia soviética y elogiaba la figura de Lenin. En texto e imagen se denotaba la filiación ideológica, símbolos como la hoz y el martillo, o los retratos de Marx y Lenin reafirmaban también esta posición. Las colaboraciones y contribuciones de miembros del PCM eran constantes, llenaban las columnas del periódico y sumaban centavos que ayudaban a sostenerlo. Algunos textos presentaban un contenido teórico que quizá podría ser denso para la lectura de obreros y campesinos neófitos en lo que respecta a “temáticas revolucionarias”. Trataban sobre el marxismo o eran documentos generados por el partido que reportaban sus resoluciones, las disposiciones de la IC y sus estrategias. Muchos textos estaban encaminados a la designación del enemigo: la burguesía y el fascismo; otros llamaban a la solidaridad entre los trabajadores.

Siguiendo el propósito de servir a las clases trabajadoras y de acuerdo con el programa del PCM, *El Machete* observaba de cerca algunos conflictos de los trabajadores, como los de los obreros textiles de Atlixco y de la compañía petrolera “El Águila”, reseñando sus problemas sindicales y los pormenores de sus huelgas. En una nota aclaratoria, el periódico reflejaba que tenía corresponsales en los estados, encargados de informar sobre conflictos locales. Además, constantemente instaban a los trabajadores a colaborar con informes y notas sobre sus necesidades y problemáticas laborales.³⁴⁶ Algunos asuntos concernientes al

³⁴⁶ *El Machete*, núm. 11, 20 de agosto al 4 de septiembre de 1924, 3; *El Machete*, núm. 13, 11 al 18 de septiembre de 1924, 3; *El Machete*, núm. 14, 25 de septiembre al 2 de octubre de 1924, 4.

campesinado eran temas centrales en *El Machete*, como el reparto de tierras, la plaga de langostas y el desarme de campesinos.³⁴⁷

Como publicación del SOTPE, *El Machete* forma parte del mito de origen del muralismo mexicano. Pero por otro lado representa al comunismo y la prensa obrera. Ya hemos visto que aunque no todos los miembros del SOTPE militaban en el PCM o simpatizaban con el comunismo, algunas figuras claves, como Siqueiros, Rivera y Guerrero, marcaban la proximidad entre el sindicato y el partido. Si para Wolfe el PCM se había convertido en un partido de pintores revolucionarios con estos tres personajes en el comité ejecutivo, a la inversa podemos señalar que, precisamente por los mismos motivos, un periódico de pintores terminó siendo un órgano comunista. Su aproximación amateur a la política fue motivo de preocupación para la IC, pero su reputación como artistas permitió que el partido accediera a esferas de difícil acceso a obreros y campesinos.³⁴⁸

Una de sus principales consignas de *El Machete* era “abatir a la prensa burguesa”, el enemigo inmediato que había que enfrentar “cara a cara”. Desde la Internacional Comunista se instaba a desarrollar la prensa obrera como un instrumento necesario para la promoción ideológica. La propaganda soviética no se concebía distante de la educación, más que una estrategia persuasiva se consideraba prácticamente una herramienta educativa.³⁴⁹ Pero fuera de la Unión Soviética, la IC promovía la bolchevización de los partidos locales y, a través de estos, de la población, para lo cual la prensa se tornaba indispensable como medio de comunicación, pero también se fomentaba la incorporación de los trabajadores en su realización, como distribuidores y corresponsales.³⁵⁰ *El Machete* se elaboró en gran medida siguiendo estas consignas.

La prensa obrera en México había tenido pocos intentos, más bien efímeros, de comunicar las ideas de izquierda a los obreros. Impresos como *El Socialista* y *El Soviet*

³⁴⁷ Entre 1923 y 1926 tuvo lugar una gran invasión de langosta que se convirtió en un severo problema para el campo mexicano. A pesar de los esfuerzos por controlar la plaga, ésta se encontraba en pleno desarrollo en 1924. Consuelo Cuevas Cardona y María de Jesús Rodríguez López, "Invasiones de langostas y de chapulines en la historia de México (siglos XIX y XX)", *Plagas de langostas en América Latina. Una perspectiva multidisciplinaria*, Ed. por Giovanni Peraldo, (Costa Rica: Editorial Nuevas Perspectivas, 2015), 106-107.

³⁴⁸ Rollie E. Poppino, *Communism in Latin America. A history of the movement 1917-1963*, (USA: The free press of Glencoe, 1964), 64.

³⁴⁹ Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, (Madrid: AKAL, 2000), 74.

³⁵⁰ Spenser, *Los primeros tropiezos de la internacional comunista*, 245.

fueron ejercicios emprendidos desde el Partido Socialista entre 1917 y 1919.³⁵¹ A principios de los veinte, la vertiente anarquista y la Confederación General de Trabajadores (CGT) publicaron *Nuestra palabra*, *El Galeote*, *Alma Obrera*, *Luz y Vida* y *Más allá*.³⁵² Por su parte, el PCM publicó varios impresos como *El inquilino*, *El Obrero Comunista*, *El trabajador*, *Boletín Comunista*, *Juventud Mundial* y *Juventud Obrera*.³⁵³ Sin embargo, cuando se fundó *El Machete*, el PCM tenía ya dos años sin contar con un órgano oficial. La iniciativa del sindicato resultó conveniente para un partido de corta trayectoria y que parecía ir en picada, pues hacia 1924 sus militantes apenas sumaban un centenar. Rosendo Gómez Lorenzo, quien antes había sido secretario general del PCM, fue nombrado su representante ante la redacción de *El Machete* y fue el encargado de consolidar la posición del partido en el periódico del SOTPE.³⁵⁴

Según Siqueiros, cuando se fundó el SOTPE, los pintores tenían pocas nociones del comunismo y cierta vaguedad ideológica. Afirmó en sus memorias que Gómez Lorenzo fue el instructor ideológico que les mostró las bases de una postura que ya defendían sin comprenderla.³⁵⁵ Lo cierto es que el grupo, con todo y las declaraciones colectivas, un proyecto pictórico común y una empresa editorial, mantenían una heterogeneidad ideológica. Como señala Alicia Azuela, se ha sobrestimado el ideario comunista del SOTPE como definitorio de su posición. La militancia de Siqueiros o Xavier Guerrero se distinguía claramente, pero, por otro lado, en el periódico era patente la ausencia de los pintores que no formaban parte del PCM, como Charlot y Revueltas, por ejemplo.

Por su parte, Orozco, sin haber abanderado ideas comunistas, se convirtió en un recurrente colaborador del periódico, incluso cuando éste era órgano oficial del PCM y sin ser militante del partido. Las memorias de los pintores muestran un Orozco reticente a enarbolar las causas de sus compañeros con la misma disposición. Y sin embargo colaboraba, aunque Siqueiros ilustró la postura de Orozco como cooperativa pero recelosa. Recordaba

³⁵¹ El Partido Socialista publicó el periódico *El Socialista*, de vigencia efímera debido a problemas para su financiamiento. Además, algunos miembros del Partido Socialista publicaron la revista *El Soviet*, "semanario de propaganda socialista" que se presentaba como una publicación de los "Hermanos Rojos" de la central del Sindicato de Panaderos de la ciudad de México. Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, (México: Era, 1996): 34 y 39.

³⁵² Guillermina Bringas y David Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera en México*, (México: UNAM, 1988), 67.

³⁵³ Bringas, *Esbozo histórico de la prensa obrera en México*, 63.

³⁵⁴ de Pablo, *La rojería...*, 217-218.

³⁵⁵ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 214.

que, al mostrarle el número de *El Machete* recién salido del horno, con cierto dejo de enfado, Orozco respondió: “si sigues usando esas palabras tan horribles, que parecen carretas rodando sobre piedras, no te vuelvo a ayudar ni con dibujos ni con dinero. ¿Qué palabras son esas?, lo interrogué yo. Entonces, dejando caer poco a poco las sílabas, me dijo: pro-le-ta-ria-do”.³⁵⁶

El Machete fue fundado por el SOTPE, pero desde el inicio denotaba la intervención del PCM y pronto pasó a sus manos. Como hemos visto, pueden distinguirse dos momentos entre la publicación quincenal y el semanario; en este último se exponía aún más la injerencia del partido. Se publicaron treinta y cinco números entre marzo de 1924 y marzo de 1925, aunque apenas la mitad de la edición estuvo bajo la tutela del sindicato. Aunque la expresión suene trillada, la historia de *El Machete* es larga y está marcada por rupturas y continuidades. El título señala una genealogía de la prensa obrera que, a la manera de la prole de ahuizotes de antaño, marcaba una línea crítica, en este caso, desde la militancia comunista. La empresa inaugurada por los pintores fue el punto de partida de una larga trayectoria de un impreso que, con altibajos y persecuciones, se mantuvo vigente hasta 1938. *El Machete* atravesó por distintas etapas como medio de difusión del PCM, se convirtió en el periódico del comunismo mexicano y baluarte de la prensa obrera.³⁵⁷

A partir del número dieciocho, en octubre de 1924, *El Machete* dejó de ser el órgano de difusión del SOTPE, desapareció el comité ejecutivo, Xavier Guerrero pasó la estafeta de responsable de la publicación al camarada José Rojas y la Liga de Impresores, Escritores y Dibujantes Revolucionarios se hizo cargo del periódico.³⁵⁸ Graciela Amador se mantuvo en

³⁵⁶ Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, 222.

³⁵⁷ Pueden distinguirse distintos periodos en el desarrollo de *El Machete*:

1. Periódico del SOTPE. 17 números de marzo a octubre de 1924.
2. Periódico a cargo de la Liga de Impresores, Escritores y Dibujantes revolucionarios. 18 números de octubre de 1924 a marzo de 1925. Paulatinamente se refleja una mayor injerencia del PCM
3. Órgano Central del PCM. A partir de mayo de 1925 y hasta julio de 1929. Comienza la represión y se intensificó la persecución de comunistas.
4. Periodo ilegal. 1930-1934. *El Machete* se publica en la clandestinidad.
5. 1934-1936. Vuelve a la legalidad bajo la dirección de Hernán Laborde
6. 1936-1938. Deja de ser oficialmente el órgano central del PCM de acuerdo con la estrategia de Frente Popular que instaba a la colaboración entre organizaciones de izquierda. Fabio Sousa, "*El Machete*: prensa obrera y comunismo en México", *Fuentes Humanísticas* 49, (2014): 171-180.

³⁵⁸ *El Machete* explicó de este modo el cambio de dirección: "A partir de esta fecha y de acuerdo con los estatutos de la Liga de Impresores, Escritores y Dibujantes Revolucionarios, de quien depende directamente *El Machete*, el responsable será el camarada José Rojas. En breve se designará, de acuerdo con los mismos estatutos, el nuevo comité que deba regir la redacción de este periódico durante los nuevos ocho meses. Firma. el secretario general de la L de I. E. y D. R., Máximo Suárez. *El Machete*, núm. 18, del 23 al 30 de octubre de 1924, 3.

la administración y varios pintores siguieron colaborando con ilustraciones (principalmente caricaturas), como Orozco y Máximo Pacheco. Sin embargo, *El Machete* no era más el portavoz de los pintores, los murales cesaron y el grupo de artistas se disolvió. En mayo de 1925, después del III Congreso del PCM, *El Machete* se declaró oficialmente “órgano central del partido comunista”, con José Rojas como responsable y Xavier Guerrero como administrador. El formato se redujo (41x58.5 cm.) y las ilustraciones que contenía eran principalmente caricaturas. Mantenía el título y la militancia, pero distaba mucho del proyecto inicial del SOTPE, pues si bien seguía siendo un impreso dirigido a los trabajadores, el contenido había cambiado, no presentaba la estética propuesta por el sindicato, ni consideraba las prácticas lectoras que pretendía propiciar el periódico de pared al llevar la imagen de nuevo al muro y hacia la interlocución masiva del arte público.

El machete sirve para cortar la caña... y humillar la soberbia de los ricos impíos

Los propósitos del periódico se establecieron en el primer número con una nota de Xavier Guerrero escrita expresamente con ese objetivo. *Propósitos* era un texto breve que tenía el tono de un manifiesto, designaba los objetivos que el grupo perseguía a través de la publicación, esclarecía su cometido y designaba a sus adversarios. Este gesto era común en las revistas editadas por grupos artísticos y literarios que exponían su programa en las editoriales inaugurales de sus publicaciones. Siguiendo los objetivos declarados en otros manifiestos del SOTPE, en *Propósitos*, Xavier Guerrero afirmaba que *El Machete* se conformaba como un “periódico del pueblo y para el pueblo”, tal como se había planteado para la pintura mural. Pero ahora, en el contexto del impreso y de acuerdo con las posibilidades que abría a partir de su materialidad y cruzado por el programa comunista, *El Machete* adquiriría la tarea suprema de defender al pueblo a través de la verdad; se proponía difundir “verdades que el pueblo entienda”.

Con la pluma de Guerrero, *El Machete* se pronunciaba a favor del “pueblo humillado” y desposeído, de los obreros fabriles explotados en los talleres y los campesinos sometidos. Con eufemismos se refería al indígena, abogaba por la reivindicación del “nativo” y apelaba al relato histórico del despojo, abogando por la restitución de la tierra perdida “hace cuatro

siglos” y la práctica de la “siembra en común” de antaño.³⁵⁹ Se pronunciaba en contra de la burguesía, la tiranía audaz que subyugaba el campo y los “intelectuales de mala clase, que no conformes con su esterilidad, son los enemigos más irreconciliables del pueblo de México.”³⁶⁰

Desde la plataforma del periódico y como con la pintura mural, el SOTPE pretendía hacer del arte “una función social”. Al igual que con los murales se planteaba un objetivo pedagógico, a través de *El Machete*, los pintores esperaban conformar una “educación racional” acorde a la idiosincrasia del pueblo, suponiendo que así florecerían “los valores morales y estéticos que reclaman la ocasión de un renacimiento”. De manera sintética, Guerrero planteaba para el periódico del sindicato los mismos propósitos que los artistas consideraron para el movimiento pictórico y anticipándose un poco a la postura que tomarían atrincherados en *El Machete*, una vez perdida la batalla por los muros, afirmaba que los pintores intensificarían la lucha por el programa que defenderían contra todo aquello que le estorbase.³⁶¹

Desde el título, *El Machete* anunciaba también sus propósitos e ideología, que a primera vista no se asociaba con los muralistas. Tomaba una herramienta de trabajo y defensa utilizada tradicionalmente por los campesinos y con ello “mexicanizaba” la lucha comunista. La revolución elevaba el trabajo a la categoría de símbolo, las herramientas desplazaban a la Marianne y al gorro frigio e introducían una iconografía compuesta por hoces, martillos y puños alzados. Como la hoz y el martillo, el machete sintetizaba en un emblema una agenda política. El cabezal, atribuido a Xavier Guerrero, mostraba una mano empuñada sosteniendo la hoja en posición horizontal y enmarcada por una aurora. El machete se elevaba como signo de lucha, impreso sobre un rojo encendido que introducía la línea editorial del periódico.

³⁵⁹ Xavier Guerrero, *Propósitos, El Machete*, núm. 1, primera quincena de marzo de 1924, 2.

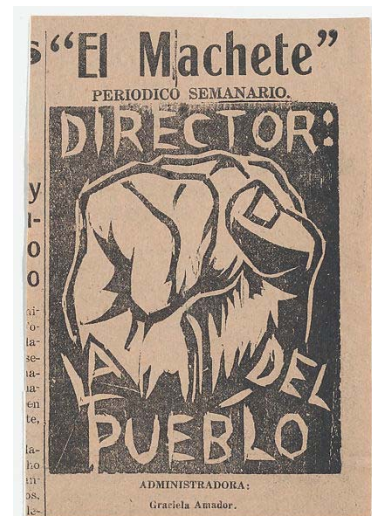
³⁶⁰ Guerrero, *Propósitos*, 2.

³⁶¹ Guerrero, *Propósitos*, 2.



Xavier Guerrero, "El Machete". *El Machete*. 1924.

El puño en alto es un signo corporal y un elemento iconográfico que alude a la lucha colectiva, utilizado recurrentemente en movimientos sociales y políticos reivindicadores de las masas, los trabajadores y otros sujetos oprimidos. Desde la metáfora del cuerpo político se han asignado ciertos atributos a las distintas partes corporales, con el objetivo de explicar un orden social jerarquizado: a la cabeza quienes guían, mientras que la mano hace. Las palmas abiertas, un dedo apuntado o dos levantados señalan distintos significados. La mano se torna elocuente y afirma voluntades colectivas.³⁶² En ese sentido, *El Machete* afirmaba con un iconotexto realizado en xilografía por Xavier Guerrero, que su dirección estaba a cargo de "la mano del pueblo". La mano empuñada representa un gesto de protesta sintetizada en una parte del cuerpo que indica acción: la que hace, la que modela y fabrica... la que empuña las armas. El machete sirve para cortar caña y abrir veredas, pero también para hacer frente al enemigo; se presentaba tanto como una herramienta de trabajo como un instrumento de lucha, que en este caso se pretendía ideológica. La mano del pueblo como "directora" de *El Machete* sintetizaba en un signo lo ya dicho por los muralistas en distintos momentos: su labor debía encontrar en el pueblo origen, encauce y sustento.



Xavier Guerrero, "Director: la mano del pueblo". *El Machete*. 1924

³⁶² Jeffrey T. Schnapp, *Revolutionary tides. The art of the political poster 1914-1989*, (Milano: Skira, 2005), 46-66.

El Machete promovía el programa del PCM, pero en tanto que se trataba de un periódico dirigido por artistas que intentaban interpelar a los trabajadores por medio de la comunicación visual, sirvió como plataforma de propaganda gráfica y un espacio de producción y circulación de imágenes. La densidad de los textos comunistas contrastaba con un lenguaje más sencillo y cercano a la rima popular utilizado en los corridos y las farsas compuestas por Graciela Amador e ilustradas por Siqueiros y Xavier Guerrero. Con imagen y texto los muralistas enfatizaban la teoría expuesta por los comunistas y exponían un mensaje que se antojaba más cercano a los sujetos interpelados. Los corridos tenían un objetivo didáctico y con las imágenes trataban de llegar, por interlocución visual, a un público analfabeta.³⁶³

El periódico apelaba a la agencia de la imagen. La cultura visual formada en torno al comunismo en la década de 1920 recurrían al cartel como instrumento de propaganda y la estructura de *El Machete* tenía el mismo objetivo, pero lejos de la abstracción constructivista común en los carteles y revistas soviéticas o la caricatura ponderada por los periódicos comunistas estadounidenses, los pintores apelaron a su propia vanguardia que revaloraba el grabado como una técnica con ciertas posibilidades plásticas y que vinculaba a los artistas modernos con una tradición popular, con lo cual se presentaban como deudores y continuadores de una estética propia y además propiciaban cierta accesibilidad del lenguaje a un amplio público. Desde la perspectiva de los pintores, apostar por el grabado en madera era hacerlo por una estética más comprensible por sus interlocutores y de grandes posibilidades propagandísticas.³⁶⁴

Los postulados del SOTPE se sumaban a los discursos que reconocían al obrero y al campesino como sujetos revolucionarios. Para el comunismo, encajar a los campesinos en la teoría como clase revolucionaria significaba realizar adaptaciones y un esfuerzo de organización y adoctrinamiento³⁶⁵; dentro del discurso de la revolución mexicana requería más bien de la construcción de una memoria. Los artistas se situaban entre estos postulados y se incorporaban como un sujeto revolucionario más. La tarea del obrero del arte radicaba en gran medida en la propaganda, en el adoctrinamiento y el “desvelamiento de realidades” puestas ante los ojos del espectador con la finalidad de incidir y persuadir. “¿El arte puede

³⁶³ Herr, “El Machete sirve para cortar la caña...”, 141.

³⁶⁴ Azuela, “Graphics of the mexican left”, 245.

³⁶⁵ Spenser, *Los primeros tropiezos...* 245.

realmente provocar acciones revolucionarias?”, preguntaba Orozco en retrospectiva.³⁶⁶ En el contexto del SOTPE y *El Machete* esa era la aspiración. Concientizar significaba informar y demostrar, poner en evidencia y denunciar.

Para el PCM, el fin de la revolución era la instauración de un gobierno obrero y campesino, siguiendo la estrategia de frente único, establecida por la Internacional Comunista, tarea complicada para una organización de escasa influencia dentro del sindicalismo mexicano.³⁶⁷ Los gobiernos posrevolucionarios procuraron asimilar el movimiento obrero por medio de centrales sindicales. En 1924, la influencia de la CROM se encontraba en aumento y el PCM estaba lejos de afirmar su posición ideal al frente de la organización de los obreros. Entonces las estrategias se volcaron sobre el campesinado, con la promoción de ligas de comunidades agrarias.³⁶⁸ Daniela Spenser apunta que la Internacional Comunista esperaba que los partidos locales de países agrarios aproximaran a la clase obrera y la campesina, pues para la “bolchevización” de partidos comunistas como el mexicano era necesario atender el rol que jugaba el campesinado en la revolución del proletariado. Con un movimiento obrero aún incipiente tanto como la industria, reparar en la mayoría que representaban los trabajadores del campo era una exigencia si se pretendía organizar a las masas.³⁶⁹

El Machete exponía los males que aquejaban al campo. La plaga de langosta que engullía los cultivos no parecía tan severa como el desarme de campesinos emprendido entonces por el Estado mexicano. El periódico condenaba esta política severamente. Las huestes revolucionarias sostenidas por una base popular que clamaba justicia desde el campo encajaban en las memorias edulcoradas de la revolución mexicana; un campesinado latente y armado, no. La resistencia de los trabajadores era tema central. Los obreros lo hacían con la huelga y los campesinos con las armas. *El Machete* se pronunció reiteradamente en contra del desarme de campesinos, afirmaba que despojarlos de sus armas era negarles la “única garantía de libertad”. Desarmar a los campesinos implicaba desarmar a la revolución y aquel

³⁶⁶ Orozco, *Autobiografía*, 70.

³⁶⁷ La influencia del PCM se limitaba a algunos sectores y pequeñas regiones, apenas parecía incidir en los obreros petroleros, mineros y ferrocarrileros, en Tampico, Orizaba, Puebla y Jalisco. Víctor JEIFETS y Lazar JEIFETS, “La alianza que terminó en ruptura. el PCM en la década de 1920”, en *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México*, coord. por Carlos Illades, (México: FCE, 2017), 72.

³⁶⁸ JEIFETS y JEIFETS, “La alianza que terminó en ruptura”, 74.

³⁶⁹ Spenser, *Los primeros tropiezos...*, 244-245.

que no conservara el rifle no merecería tampoco conservar la tierra.³⁷⁰ Con la venia de la IC, el PCM se oponía al desarme y consideraba la posibilidad de formar un ejército de campesinos como instrumento para la toma de poder político.³⁷¹ Apelando nuevamente a la memoria de la revolución mexicana, *El Machete* recordaba que ésta se había hecho por campesinos armados y acusaba al gobierno "burgués" de reprimirlos. Con las armas habían hecho revolución y armados efectuarían otra, la del proletariado. Armados, los campesinos combatían a la reacción.

Curiosamente, el llamado a la oposición al desarme de campesinos se ilustraba con la imagen de un obrero, de hieratismo casi escultórico, identificado como tal por sostener un martillo –símbolo de su clase– en la mano izquierda. La derecha se muestra alzada en un gesto de juramento y sobre ésta una estrella de cinco puntas alude a la unión entre las clases trabajadoras.

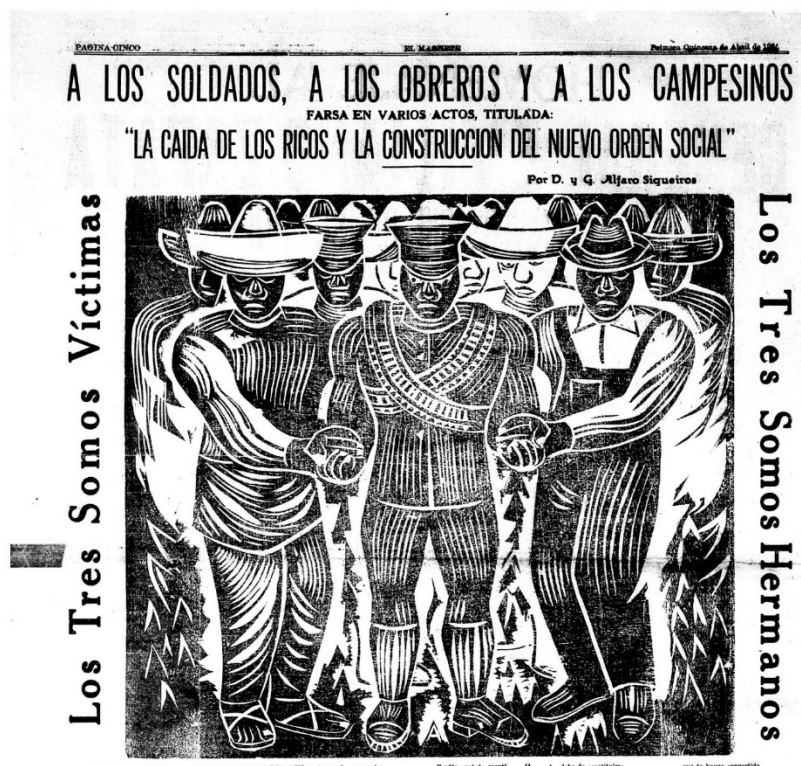


Siqueiros, "Sigue el desarme de campesinos", *El Machete*, núm. 5, 1924.

³⁷⁰ "Sigue el desarme de campesinos", *El Machete*, núm. 5, primera quincena de mayo de 1924, 6.

³⁷¹ Jelfets y Jelfets, "La alianza que terminó en ruptura", 75-77.

El sentido de unión entre las clases trabajadoras fue representado por Siqueiros en un grabado que los señalaba como víctimas. *El Machete* concebía a los trabajadores como sujetos revolucionarios que debían mantenerse en pie de lucha. El Frente Único enfatizaba la noción de lucha de clases y el discurso de los muralistas, desde su manifiesto, situaba en una misma trinchera a campesino, obrero y soldado, triada recurrente en los discursos políticos hasta la década de 1930 y que sería reconocida como "la trinidad revolucionaria". En el grabado de Siqueiros *Los tres somos víctimas, los tres somos hermanos*, campesino, obrero y soldado se agrupan a la vanguardia de un contingente conformado por sus pares, en un bloque de cuerpos aglomerados cuya frontalidad indica solidez.



Siqueiros, "Los tres somos víctimas, los tres somos hermanos". *El Machete*. 1924

Al centro el soldado, protagonista de la revolución armada. En cada flanco, sostenidos de las manos, el obrero y el campesino. Los personajes de idéntica fisonomía se distinguen por el atuendo que señala su oficio: el campesino de huarache, calzón de manta y sombrero de piloncillo; el obrero vestido de overol; el soldado revolucionario con uniforme militar y cananas cruzadas en el pecho. La fraternidad de los trabajadores unida por el sojuzgamiento, estrechada, forma una sola línea de avance y resistencia a la opresión, llevando como

respaldo a otros tantos soldados, obreros y campesinos. Con esta imagen se ejemplifica la influencia de la pintura mural en la gráfica de *El Machete* que Alicia Azuela identifica en la articulación de figuras voluminosas y masivas.³⁷²



Siqueiros, "Mis dueños, mis amos". *El Machete*. 1924

El pueblo como víctima fue representado por Siqueiros en otro grabado. Un individuo hincado, con torso desnudo y calzón de manta cruza los brazos por el frente, como si estuvieran sujetos; no se distinguen ataduras pero el gesto demuestra tensión. La posición alude al azote que se denuncia en un texto que acompaña la imagen, representación del pueblo desarmado, “implorando caridad” y explotado por los ricos. La imagen llama la atención con la representación del pueblo esclavizado y doliente, enfatizada con la leyenda “mis dueños, mis amos”; el texto al pie de la imagen exhorta a los trabajadores a estar alertas.³⁷³

Ambos grabados, *Mis dueños, mis amos* y *Los tres somos víctimas, los tres somos hermanos*, fueron publicados en el mismo número de *El Machete* y así mostraban el contraste entre circunstancias, entre el peligro que significaba el yugo del explotador y la solución en la unión de los trabajadores. Se exponían

dos distintos rostros del pueblo que oscilaban entre la tragedia y la redención.

Con *Los tres somos víctimas, los tres somos hermanos* Siqueiros ilustraba la primera escena del primer acto de la farsa *La caída de los ricos y la construcción del nuevo orden social* compuesto por Graciela Amador. Se publicaron dos actos y un prólogo de esta obra cuyo objetivo era concientizar por medio del teatro. *La caída de los ricos* estaba escrita en

³⁷² Azuela, “Graphics of the mexican left”, 256.

³⁷³ “Así, desarmado, de rodillas, azotado en implorando caridad, es como los hacendados, los industriales, los petroleros y todos los ricos de México en general quisieran ver para siempre a los trabajadores y para lo cual intrigan de día y de noche ayudados por los malos militares y funcionarios públicos, que traicionando su precedencia revolucionaria, quieren desarmar a los campesinos que dieron el triunfo al gobierno y apoyando a los esquirolas, destruir las organizaciones obreras. El pueblo debe estar alerta, y urge que los buenos funcionarios públicos estén enterados”. *El Machete*, núm. 3, primera quincena de abril de 1924, 1.

verso y funcionaba como crítica satírica que retomaba las temáticas usuales para los pintores: la designación y descalificación de los contrarios, representados por artistas, intelectuales y la burguesía; la distinción entre revolución y contrarrevolución; los llamamientos de unión a los trabajadores y la denuncia de su sujeción. La farsa presentaba un estilo similar al de los corridos compuestos por Graciela Amador y contenía indicaciones y sugerencias para su representación, que idealmente sería realizada por los obreros.

En la farsa misma se indicaban estos objetivos e inclusive se anunciaba que *El Machete* orientaría a los obreros que desearan interpretarla a partir de la guía de un actor comunista que estaba disponible para prepararlos. Se advertía que la obra podría servir para el solaz de los trabajadores y al mismo tiempo “vigorizar la fuerza de su mentalidad”.³⁷⁴ A través de las obras de Graciela Amador, de la farsa y los corridos que compuso para *El Machete*, el potencial propagandístico de la imagen pretendía rebasarse con la representación escénica y la música y literatura popular. La farsa, contenida entre los textos del periódico, podía extenderse con su interpretación, así como el corrido con la transmisión oral. A partir del corrido, el discurso de *El Machete* se enlazaba nuevamente con la tradición popular y, como sucedía con el grabado en madera, su uso respondía a la intención de llegar a los trabajadores a través de un medio que les resultara más accesible. La farsa, por otro lado, vinculaba la propuesta artística de *El Machete* con otros proyectos escénicos de contenido político y propagandístico de izquierda.³⁷⁵

En la primera escena de *La caída de los ricos* se enfatizaba lo ya expuesto en la imagen: la unión entre los trabajadores era imprescindible, pues de esta manera se alcanzaba el triunfo; con el poder de la unión de un ejército del proletariado se ahogaría a “la vil burguesía”. En la farsa, el llamado a la unión de los trabajadores también invitaba a la depuración y la escena abría un juicio para aquellos contrarios a los intereses del proletariado. Casi todas las entregas de la farsa articulaban imagen y texto de manera que una y otro se complementaban para formar una escena completa. La ilustración no precisamente explicaba en imagen el contenido del relato ni viceversa, regularmente el grabado representaba a los

³⁷⁴ Entre las indicaciones se sugería la representación multitudinaria en el Estadio Nacional con miles de personas entonando la Internacional. Graciela Amador, “La caída de los ricos y la construcción del nuevo orden social”, *El Machete*, núm. 3, primera quincena de abril de 1924, 5.

³⁷⁵ Por ejemplo, eran contemporáneas las propuestas de Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Vsévolod Meyerhold.

trabajadores, la ideal unión del proletariado y la revolución, mientras que la dramaturgia se enfocaba principalmente en la exposición de los detractores, los traidores y los contrarrevolucionarios.³⁷⁶

Mientras que la imagen mostraba una fuerza compacta con el campesino, el obrero y el soldado tomados de la mano y conformando un bloque uniforme, la farsa enumeraba a los victimarios defendidos por los que en otros contextos los pintores describían como “falsos revolucionarios” y presentados como traidores en la dramaturgia, sujetos del pueblo pero traidores a éste: el obrero ingenuo, el esquirol y el soldado al servicio de la burguesía.³⁷⁷ El argumento aludía a una problemática bastante abordada en *El Machete*, por medio de la farsa se pretendía persuadir a los trabajadores de formar un frente único y negarse a todo vínculo con la burguesía.

El Machete condenaba la estrategia de la CROM que animaba a los trabajadores a la colaboración entre clases, deploraba la idea de que tuvieran diálogo con la burguesía, aseguraba que la cooperación entre el capital y el trabajo, tal como lo proponía la CROM, solo resultaría en beneficio para el explotador.³⁷⁸ La imagen señalaba que la colaboración y la unión debían estar entre los trabajadores, "hermanos" y “víctimas” por igual, dispuestos en un mismo frente, hacia el gobierno obrero y campesino promovido en *El Machete*.

Si bien *El Machete* pugnaba por el gobierno obrero y campesino desde la estrategia de Frente Único, no podía soslayar una revolución mexicana promovida como social y agraria que además legitimaba al gobierno en turno. Recuperaba la imagen de Emiliano Zapata y su lucha y la imbricaba con el discurso comunista. Desde su asesinato, con el halo del martirio y la fama del caudillo, Zapata se había convertido en una leyenda regional que oscilaba entre la negación y la glorificación de su muerte. Canonizado por Obregón, Zapata se convirtió en héroe e ingresó al panteón de la patria en 1922, como una figura que representaba la lucha campesina de la revolución mexicana.

³⁷⁶ Amador, “La caída de los ricos”, 5.

³⁷⁷ Amador, “La caída de los ricos”, 5.

³⁷⁸ “La cooperación del capital y del trabajo es en beneficio de los explotadores”, *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio de 1924, 1.

Xavier Guerrero retrató al caudillo. Un busto de Zapata en primer plano armado con un rifle y carrilleras cruzadas. El amplio sombrero lo circula, cual aureola, que incluye el lema "tierra y libertad" rematado por los símbolos de la hoz, el martillo y la estrella. El grabado de Guerrero tiene como referencia el retrato fotográfico de Zapata, reproduce la mirada fija e inquisidora con una firme neutralidad en el gesto.³⁷⁹ Pero lo imbrica con símbolos comunistas, escoltado por hoces que en trío flanquean sus costados, emergiendo a sus espaldas como la fuerza que lo soporta. En un tercer plano emergen también el martillo y una coa. Las herramientas funcionan como marco, respaldan al caudillo y representan principalmente al campesino. La hoz como un signo asociado al comunismo, pero la coa como elemento tomado de un contexto propio que se introducía como símbolo de manera similar al machete.



Xavier Guerrero, "Tierra y libertad". *El Machete*. 1924.

El texto enfatizaba el sentido de la imagen articuladora de revoluciones, variando ligeramente la consigna zapatista, la tierra no solo sería de quien la trabajara. *El Machete* sugería el trabajo comunal de la tierra y se oponía a la parcelación que individualizaba,³⁸⁰

³⁷⁹ La imagen de Zapata, del caudillo como ícono, se configuró por medio de la fotografía. Del retrato del bandolero, pasó al de héroe y mártir con la promoción de su imagen fotográfica, la cual respondía a una intención del ser representado que partía del uso legitimador que los revolucionarios hicieron de este medio. John Mraz, *Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e íconos*, (México: INAH, 2010), 93-117.

³⁸⁰ "La tierra debe trabajarse en común", *El Machete*, núm. 14, 2.

acorde con esto el texto que enmarca el grabado afirma "la tierra es de la comunidad y sus productos de quien la trabaja". El PCM estaba a favor de que los campesinos trabajaran la tierra colectivamente y se organizaran en sindicatos como obreros agrícolas, la variación del lema de Zapata apelaba a esta política.³⁸¹

El retrato de Zapata ilustraba un corrido de Graciela Amador que refrendaba la condición de mártir y de héroe del caudillo. En una escena casi mesiánica, su espíritu retornaba de la muerte para cuestionar a sus viejos correligionarios sobre el campo ganado por la revolución y luego perdido por los que estuvieron del lado del pueblo y lo olvidaron, tentados y corrompidos por la burguesía. El campesino acusaba la traición de los revolucionarios con quejas sobre el desarme y el despojo: "señor, nos engañaron (...) las armas nos quitaron". El corrido delataba que las "promesas sagradas" habían quedado rotas y que los indios seguían siendo esclavos. El tema del desarme y la tenencia comunal de la tierra se reafirmaban en los versos, aseguraba que la tierra debía pertenecer a la comunidad y que el "brazo armado" campesino pronto sería requerido.³⁸²

Este homenaje a Zapata elaborado en grabado y verso, reconocía al caudillo como revolucionario y precursor de "la verdadera revolución social", como líder del primer brote de una "guerra de clases" en México. La revolución mexicana se interpretaba en *El Machete* como una lucha realizada fundamentalmente por el campesinado, pero en este caso, se sumaba a la canonización del caudillo como "apóstol" y cabeza del "movimiento armado más genuinamente popular que haya habido en México desde su independencia".³⁸³ La revolución mexicana se consideraba un indicio de la que sobrevendría, un antecedente. La revolución de los trabajadores alineados en un mismo frente se admitía en construcción.

Así como Zapata y su revolución, Lenin y la memoria de acontecimientos emblemáticos para el movimiento obrero eran homenajeados en *El Machete*. Un retrato del líder de la revolución rusa ilustrando "El corrido del 1° de mayo" refrendaba la consigna de la unión entre los trabajadores. El retrato era sintético, de Lenin solo se mostraba el rostro de semblante firme y sereno flanqueado por la hoz, el martillo y un par de estrellas de cinco

³⁸¹ Reynoso y Jelfets, "Del Frente Único a clase contra clase", 16.

³⁸² Graciela Amador, "Los sabios consejos de Zapata y Montañón", *El Machete*, núm. 3, primera quincena de abril de 1924, 4.

³⁸³ "Homenaje al general Emiliano Zapata en el aniversario de su muerte", *El Machete*, núm. 3, primera quincena de abril de 1924, 4.

puntas de proporciones desiguales, como destellos coronando al prócer. El iconotexto incluía varias consignas: llamaba a la unión de obreros y campesinos, reafirmaba la importancia de la conciencia de clases e identificaba al líder con su nombre. La imagen de Zapata era de fácil aprehensión para la audiencia, pero probablemente la de Lenin no. Entonces se designaba al pie del retrato, junto a la imagen se anotaba el nombre con un claro objetivo didáctico en un periódico que intentaba llevar a los trabajadores los preceptos del marxismo y la Rusia de la revolución.



Xavier Guerrero, "Lenin". *El Machete*. 1924.

El corrido narraba la historia de los mártires de Chicago, homenajeaba la “memoria sagrada” de los obreros acribillados por exigir la jornada de ocho horas y el sacrificio de Parsons, Fischer, Spies, Linn y Engel. El retrato de Lenin y el corrido se articulaban con una advertencia que servía de bisagra entre texto e imagen: se recordaba que la conmemoración del primero de mayo no era para celebrar sino protestar, un día “revolucionario y de preparación a la revolución comunista”.³⁸⁴

³⁸⁴ Graciela Amador, “Corrido del 1° de mayo”, *El Machete*, núm. 5, primera quincena de mayo de 1924, 5.

La figura de Lenin y la temática del corrido expresaban la idea del internacionalismo proletario y de la revolución de los trabajadores en la cual hacía énfasis *El Machete*. No obstante el reconocimiento de algunos elementos de la revolución mexicana o personajes como el de Zapata, la postura comunista negaba la inclusión de símbolos nacionales en la lucha del proletariado. Por ejemplo, precisamente sobre el primero de mayo de 1924, *El Machete* publicó severa crítica a la CROM por haber introducido la bandera nacional en la conmemoración. Se señalaba que los trabajadores deberían portar su propia bandera rojinegra y no una asociada con una nación y un gobierno burgués. La unión de los obreros y campesinos respondía al internacionalismo proletario y por ende debía enarbolar sus propios símbolos; la reconciliación entre la burguesía (representada por la bandera nacional) y el proletariado se manifestaba “irreconciliable”.³⁸⁵ Este exhorto era constante, la unión entre los obreros y campesinos era indispensable y la cooperación con la burguesía, inadmisibles. La promoción de imágenes y memorias como la de Lenin y los mártires de Chicago, así como los símbolos comunistas y la bandera rojinegra, estaba encaminada a la concientización del proletariado y su integración en un programa que trascendía proyectos nacionales.³⁸⁶ Pero por otro lado, *El Machete* ponía especial atención en problemáticas propias del contexto mexicano, como el reparto agrario.

La reivindicación de los campesinos con el reparto de tierras era uno de los logros que legitimaban el carácter social de la revolución mexicana, aunque en *El Machete* se presentaba como una estrategia coercitiva que contenía contentando con reservas. Así que instaba a los campesinos a tomar las tierras por sus propias manos y según sus necesidades, sin intermediarios de un gobierno que calificaba como pequeño-burgués.³⁸⁷ El reparto agrario era entonces más una promesa que una realidad tangible, la posesión y distribución de la tierra se mantenía entre las exigencias de un pueblo que reivindicaba su derecho apelando a las consignas de Zapata.

³⁸⁵ Juan J. Contreras, “Banderas”, *El Machete*, núm. 6, primera quincena de junio de 1924, 4; Domingo A. Sierra, “La bandera nacional y la CROM”, *El Machete*, núm. 5, primera quincena de mayo de 1924, 5. Domingo A. Sierra era el pseudónimo con el cual Siqueiros escribía en *El Machete*.

³⁸⁶ Entre la promoción de los símbolos comunistas se difundía también la letra y la música de la internacional comunista como “himno de los trabajadores de todo el mundo”. “La internacional”, *El Machete*, núm. 5, primera quincena de mayo de 1924, 1.

³⁸⁷ “Nuestro problema agrario”, *El Machete*, núm. 12, 4 al 11 de septiembre de 1924, 3.

Un grabado de Xavier Guerrero aborda el reparto de tierras. Los campesinos, con gesto doliente y rasgos indígenas, se sitúan alrededor a una mesa presidida por un personaje que se distingue. Éste ocupa el centro de interés, sin atributos que lo personalicen pero vestido con saco, chaleco y corbata que indican su procedencia urbana. La figura marca el eje y es rodeado por campesinos representados con cuerpos encorvados, rostros agachados y gestos de asombro, fatiga y pesadumbre. La figura al centro lidera y muestra; con el brazo alzado como arenga despliega un plano que anuncia el reparto de tierras. Los campesinos lo rodean, personajes que en torno suyo atienden el llamado que se indica con un texto que circula al personaje central. Una cinta ondulante enmarca la escena y constituye la imagen como un iconotexto con la leyenda: "después de doce años de lucha la tierra debe ser de quienes la trabajan con sus manos". El texto se encuentra en estrecha interacción con la imagen, visualmente le da marco y literalmente la explica.

Gabanes, rebozos, hoces y sombreros de piloncillo identifican a los campesinos y los distinguen del personaje urbano que se alza entre ellos. La labor de los pintores y el PCM consistía en movilizar desde el adoctrinamiento, con la palabra enunciada a través del impreso. La revolución era concebida, incitada y efectuada desde el discurso, mientras que los campesinos debían mantenerla viva con las armas. *El Machete* planteaba su función con esta dicotomía, entre quien acciona y quien debe ejecutar.

En las esquinas inferiores se señalaba la filiación comunista, el martillo a la derecha y la hoz a la izquierda enmarcando una estrella apenas perceptible, diluida entre los trazos. La imagen aglomera las formas y señala contrastes entre revolucionarios y reaccionarios, entre oprimidos y opresores. Los burdos trazos de la xilografía con expresivas incisiones en la madera dibujan destellos aurorales que llenan los espacios entre las figuras, marcando una continuidad plástica entre el texto, los símbolos y los sujetos.

En el espacio oscuro sobre la cinta se ubican tres personajes. Un figura antropozoomorfa semeja un murciélago, elemento utilizado en la farsa para personificar y denostar al contrario, regularmente artistas e intelectuales señalados como reaccionarios. El murciélago mantiene al vuelo al terrateniente y la burguesía, los sostiene entre sus manos, con los brazos cruzados. Éstos, a su vez, sostienen atributos que los identifican, uno abraza pliegos enrollados y otro una bolsa de dinero. El bombín y el sombrero de copa baja advierten su clase y procedencia urbana. También son denominados con el texto, como con texto se

anuncia y reitera el tema central desde el encabezado: “la tierra es de quien la trabaja con sus manos”. Así, Guerrero articulaba la revolución mexicana con el comunismo; con los símbolos de la hoz y el martillo, la alusión a Zapata y a la lucha de clases marcada con el contraste entre personajes, planos y matices. La influencia de la pintura mural también se hace patente en este grabado de Guerrero, con la aglomeración de figuras que concentran en un mismo espacio relatos y simbolismos articulados.



Xavier Guerrero, "La tierra es de quien la trabaja con sus manos". *El Machete*. 1924.

Con el mismo motivo, Guerrero ilustró otro episodio de la farsa *La caída de los ricos*. Un obrero preside la mesa en torno a la cual se disponen otros obreros, todos identificados por el overol pero distinguidos por el fenotipo. Los grabados de *El Machete* conforman el rostro del pueblo ponderando los rasgos indígenas; trabajadores, campesinos, obreros y soldados se presentan con este fenotipo solo diferenciado con los atributos de su clase expresados en símbolos (herramientas de trabajo) e indumentarias. El obrero al centro, como

el personaje que arenga en *La tierra es de quien la trabaja con sus manos*, se eleva en una escena centellante y muestra a quienes se disponen alrededor de él. Con una representación similar a la que haría Xavier Guerrero de los pintores en otra entrega de la farsa dedicada a la defensa de la pintura revolucionaria,³⁸⁸ el obrero protagonista sostiene una escuadra, símbolo masónico de la virtud y la materia, atributo del constructor, del arquitecto.

Sobre la mesa y frente al obrero se encuentra un libro abierto y delante de éste la hoz, el martillo y la estrella de cinco puntas entrelazados. El libro abierto indica revelación y manifestación, los símbolos entretejidos –ya lo hemos visto– la unión del proletariado y con la estrella esto incluye también a los intelectuales. El artista-obrero se presentaba también como intelectual, como lo señaló Siqueiros en *Al margen del manifiesto*. Su labor aleccionadora, su proyecto pedagógico en beneficio del proletariado, se alude con esta imagen, con la figura del obrero que preside y muestra a una audiencia que escucha atenta y cabizbaja, como los campesinos a quienes se recordaba que la tierra debe ser de quien la trabaja. Esta imagen del obrero, relacionada con la representación del pintor como obrero en la ilustración de *Los murciélagos y las momias pretenden impedir el desarrollo de la pintura revolucionaria*, situaba a los artistas al frente, como adoctrinadores, pero a la par de su audiencia, en tanto que obreros.



Xavier Guerrero, "El jurado de los intelectuales enemigos del pueblo". *El Machete*. 1924.

³⁸⁸ Amador, "Los murciélagos y las momias pretenden impedir el desarrollo de la pintura revolucionaria", 2.

El que preside imparte la lección pero también dirige el debate. El grabado ilustraba otra escena de *La caída de los ricos* titulada *El jurado de los intelectuales enemigos del pueblo*. Como continuación del primer acto que llamaba a la unión y la depuración del frente proletario, ahora tocaba el turno a los intelectuales, sentados en el banquillo de los acusados por “reaccionarios” y “pseudo revolucionarios”. Esta escena llevaba la crítica a la burguesía y el señalamiento de la reacción a la crítica del campo cultural y la denostación de los artistas e intelectuales que a juicio de los artistas revolucionarios estaban lejos de la función que debían cumplir por dormirse en los laureles de la consagración.³⁸⁹

En la farsa, Antonio Caso, Francisco Bulnes, Juan Sánchez Azcona, Nemesio García Naranjo, el Dr. Atl y José Elguero eran conducidos ante el jurado acusados de “no haber definido su ruta y criterio”. A ellos se sumaban otros personajes como Carlos Lazo, Ezequiel A. Chávez, Carlos Díaz Dufoo, José Juan Tablada y Jaime Torres Bodet. Ridiculizados por portar “capitas y flequitos dorados” y sumidos en quejas y llantos por el juicio del gran jurado de los trabajadores, los personajes denostados eran expuestos como contrarios a la revolución. Se les imputaba afinidad con la burguesía por producir obras con el propósito de “buscar notoriedad”, “carteles de auto-bombo” con exclusivo objeto literario.³⁹⁰

Imagen y texto indicaban nuevamente una contradicción y un ideal tan subrayados en las proposiciones del SOTPE: de un lado el artista, el revolucionario codo con codo con el pueblo; del otro, los intelectuales favorables a la burguesía, muchos de ellos críticos a la pintura mural. La dinámica de oposición configuraba el discurso del SOTPE, la revolución se delineaba enfatizada en contraste con la reacción.

Burgueses, fascistas y sinvergüenzas

Para el final, debo excusarme, he dejado el prólogo de la farsa, por ser también un buen prelude de este apartado dedicado a la manera en que los artistas representaron a sus contrarios. Es cierto, esto ya se ha ilustrado y en toda circunstancia los artistas representaban la revolución en tensión con la contrarrevolución. Pero en algunos momentos el foco estaba

³⁸⁹ Amador, “El jurado de los intelectuales”, *El Machete*, núm. , primera quincena de junio de 1924, 2.

³⁹⁰ Amador, “El jurado de los intelectuales”, 2.

puesto con mayor énfasis en “los reaccionarios”, en la burguesía y el fascismo que se presentaban como enemigos irreconciliables que había que combatir.

La trinidad de los sinvergüenzas prologaba *La caída de los ricos*, ilustrada con una xilografía de Siqueiros. La imagen recurría al simbolismo y la estética cristiana, el tema se desarrollaba siguiendo el esquema de representación de una trinidad antropomorfa que evoca una trinidad en el altar. Padre, hijo y espíritu sentados en un mismo plano, sobre una nube, coronados por un triángulo con el vértice hacia arriba, símbolo de Dios y de la Trinidad. La correspondencia entre texto e imagen es estrecha, los personajes mostrados en la xilografía se describen en la farsa. Al centro, el “padre diablo” encarnado por el político mexicano; a la derecha, el “hijo agradecido”, interpreta al capitalista europeo; a la izquierda el “espíritu malvado”, personificado por el “imperialista anglo-americano”. El argumento indica que la farsa transcurre enmarcada por el himno fascista que marca el ritmo del coro de la “trinidad de sinvergüenzas” que se presentan describiendo sus atributos.

Los personajes de la imagen relucen un origen urbano y burgués y cada uno se identifica con un símbolo que sintetiza lo desarrollado en el texto. El padre diablo porta unas pinzas en la mano derecha con las cuales sostiene un diamante. Con la izquierda recibe el soborno que el espíritu malvado le extiende con disimulo por debajo del cruce de brazos, donde esconde pequeños sacos repletos de monedas. El padre ostenta su riqueza igual que el hijo, éste un billete y el otro el diamante, tal como lo haría Luis N. Morones, no obstante cabeza del movimiento obrero mexicano.

El padre, el político mexicano representa en la farsa una caracterización sintética de quienes ejercen el poder: presidentes, líderes, senadores, intelectuales, etcétera. Se describe como un traidor del pueblo mexicano desde “el primer grito”, con la promesa rota de restitución de la tierra; falso mártir homenajeado en los monumentos y protagonista de una “pantomima trágica” que lo encumbra arrojando al pueblo (“el verdadero héroe”) hacia la miseria y “matanzas sin piedad ni clemencia.”³⁹¹ En la imagen declara: “soy el Iscariote”.

Al hijo, capitalista extranjero, se le imputa la traición a su clase en una tierra ajena donde se colude con el diablo como testaferro, latifundista, acaparador, agiotista y falsificador. En la imagen se declara “saqueador del mundo”. Pero el espíritu malvado es en la farsa quien “inspira todo mal”, el que provoca las guerras, apadrina los malos gobiernos,

³⁹¹ Amador, “La trinidad de los sinvergüenzas”, *El Machete*, núm. 2, segunda quincena de marzo de 1924, 2.

explota a los nativos, aplasta sindicatos y es “la zorra que busca las riquezas del mundo”.³⁹² En la imagen acapara, con los brazos rebosantes, riquezas con los que tienta al “mal gobernante”.



Siqueiros, "La trinidad de los sinvergüenzas". *El Machete*. 1924.

Con grandilocuencia y altisonancia, la trinidad de los sinvergüenzas se muestra plena de imputaciones y descalificaciones tendientes a enfatizar las distancias con otra triada, la de campesino-obrero-soldado tan elogiada en *El Machete*. Los reaccionarios juegan el rol protagónico definiendo el argumento que seguiría toda la farsa, como una exposición y cuestionamiento satírico de los contrarios en distintas facetas, pero siempre asociados con el capitalismo y la burguesía. La trinidad de los sinvergüenzas plantea un panorama general del problema, esboza el perfil de los contrarios en sus generalidades y los exhibe exacerbados.

En síntesis, el enemigo era la burguesía como encarnación del capital, pero esta se desglosaba en varios grupos, sujetos e ideologías que de manera específica eran combatidos por *El Machete*. La prensa burguesa, el fascismo y los intelectuales reaccionarios eran especialmente descalificados en la farsa y en otros argumentos dedicados a describir a los

³⁹²Amador, “La trinidad de los sinvergüenzas, 2.

“revolucionarios”; se establecía una relación antitética que por contraste subrayaba el carácter de los representantes de la revolución.

Una caricatura de Orozco marcaba claramente los contrastes entre la burguesía y el pueblo. *El espectáculo nacional* exponía sardónicamente al burgués, ansioso y resguardando sendos sacos de dinero, temeroso ante el pesado tránsito del pueblo, que en harapos y agachado pasaba a corta distancia sin percatarse de la alerta de la burguesía que cuidaba celosamente sus recursos solo para sí.



J.C. Orozco, "Espectáculo Nacional". *El Machete*. 1924.

La caricatura de Orozco en *El Machete* seguía la línea que el pintor proyectó en otras sátiras políticas publicadas en diversos medios impresos, pero con *El espectáculo nacional* marcaba una correspondencia con los murales de la Preparatoria, con la distinción irónica entre pueblo y burguesía plasmada en *El juicio final*. Cabe mencionar otra correspondencia entre la pintura de Orozco en la Preparatoria y la ilustración de *El Machete*, aunque no se trate de la representación de los contrarios, sino –valga la redundancia– de todo lo contrario. Un detalle ornamental que enmarcó la editorial del número de mayo de 1924 correspondía con *La unión obrera y campesina y la revolución* que Orozco pintó en los entrepaños de la planta baja de la Preparatoria. La misma temática y diseño, e incluso el espacio arquitectónico, se trasladaban al impreso con una xilografía anónima que como la pintura

mostraba la unión del obrero y el campesino representada con las manos entrelazadas e identificadas por la hoz y el martillo.



El Machete, núm. 5, primera quincena de mayo de 1924

Con énfasis se mostraba también el contraste entre contrarios con un retrato que Xavier Guerrero realizó de los candidatos a la presidencia de 1924. Al centro, el ideal representado por símbolos: el comunismo. En cada flanco, el busto de Flores y Calles rodeados también de símbolos. En una especie de tríptico se mostraban los rostros de las opciones que se disputaban el poder político, mientras que al centro se elevaba la que clamaba por “la armonía de los hombres con la tierra y de los hombres entre sí”. Solo el comunismo acabaría con las instituciones burguesas, rezaba la leyenda al pie de la representación del comunismo, elaborada con una conglomeración de signos que entremezclaban la simbología comunista con la masónica.

Los símbolos comunistas aluden al trabajo, a las clases y su unión. Por supuesto, hoz y martillo se disponen en el centro de atención de la imagen y la estrella los corona en una continuidad ascendente. Al pie, otros símbolos comunes en la cultura visual comunista que aluden al trabajo: el arado y la rueda dentada; el campo y la industria. Además, un racimo de trigo sujeto por dos manos rodeado por el texto “de los hombres entre sí” indica concordia y colaboración. Detrás del arado, el compás, símbolo masónico asociado con el espíritu y que señala los límites que no se deben cruzar. Compás, arado y trigo forman un diseño triangular en cuyo vértice se alza una lemniscata vertical. En el mismo plano y opuesto a este se dibuja otro triángulo construido por la rueda dentada y el maíz invertido. Con la estrella como

vértice se conforma también una composición triangular que dispone la cooperación entre el proletariado en la punta con el trabajo que lo sustenta en la base.



Xavier Guerrero, "Calles y Flores frente a los intereses de la clase trabajadora de México". *El Machete*. 1924

El maíz remata simétricamente, coronando la imagen con un elemento que alude a la tierra y al contexto específico, al lugar desde donde el discurso se estaba enunciando. Si el machete se sumaba a la hoz y el martillo como un instrumento que mexicanizaba el simbolismo de la lucha de clases con evocación a distintas revoluciones sintetizadas, el maíz operaba en un sentido similar con respecto al trigo, elemento común en la simbología comunista. El triángulo y el libro se ubican en los márgenes opuestos con significados complementarios, el primero evoca al delta luminoso masónico y el libro abierto alude a la manifestación; en ambos casos indican revelación.

Los símbolos que rodean a Calles y a Flores funcionan como atributos que los relacionan con una clase. Desde el manifiesto del SOTPE hemos observado que los pintores –siguiendo al PCM– se decantaban por Calles como la opción revolucionaria y Flores se situaba en la trinchera de la contrarrevolución. El busto de Calles aparece iluminado por el fulgor esperanzador del sol naciente, usual en la simbología comunista. El año, 1924,

auguraba su victoria en la contienda. En los márgenes laterales, las manos sosteniendo herramientas asociadas con el campesino y el obrero, el trinche de paja y la pala de minero, se articulan con la leyenda al pie: “amigo del trabajador, una fuerza del porvenir”.

Ángel Flores se alza en un pedestal, rodeado por los títulos de los terratenientes, una mitra papal, un saco de dinero y la flor de lis, como símbolos de su clase y sus aliados: la burguesía, el latifundio y el clero. La flor de lis, no obstante se asocie con virtudes como la lealtad y el honor, no deja de ser un signo aristocrático. Al pie del pedestal se muestran dos sujetos con gesto abatido, agachados, sobre las rodillas y cubriendo su rostro. Estos personajes dolientes representan al ejido y a los obreros libres.

Renato González Mello reconoció dos posibles lecturas de las imágenes producidas por los muralistas: la abierta al público, con intención didáctica y la de contenido esotérico, legible para unos cuantos iniciados y vinculada con el simbolismo masónico.³⁹³ Ya hemos visto que los grabados de Guerrero introducían símbolos como la escuadra al representar al artista-obrero, como el constructor virtuoso. Con los retratos de Calles y Flores, así como con la representación del ideal comunista, el simbolismo hace patente la doble lectura entre imágenes aprehensibles para un amplio público y el discurso cerrado de los signos. Con énfasis en los símbolos, el contenido abstracto se descubre a todas luces, ilegible para una mayoría que quizá solo atinaría a identificar claramente los retratos de los personajes, por lo que cabe la pregunta sobre la posible recepción que las imágenes de *El Machete* tuvieron entre los trabajadores.

En texto, sobre cada uno de los retratos, se explicaba la diferencia entre ambos personajes a partir de la manera en que –según *El Machete*– cada uno interpretaba los artículos 27 y 123 de la constitución: Flores, a favor de los latifundistas y los industriales; Calles, favorable a los obreros y los campesinos. Recordemos que en el manifiesto del SOTPE Calles pertenecía a la “revolución social más ideológicamente organizada” y él mismo se promocionaba como el candidato de los trabajadores. En cambio, Flores era visto como el candidato de la burguesía. Desde la perspectiva de *El Machete*, Calles era el revolucionario –y por ende la única vía en la elección– y Flores, definitivamente, el reaccionario que de ninguna manera debía acceder al gobierno.³⁹⁴

³⁹³ González Mello, *La máquina de pintar*,

³⁹⁴ “Calles y Flores frente a los intereses de la clase trabajadora de México”, *El Machete*, núm. 6, primera quincena de junio de 1924, 2.

Uno de los principales enemigos a combatir por *El Machete* era el fascismo. Su advenimiento encendió las alarmas de distintas agendas políticas y posturas ideológicas, como señala Michael Seidman, el fascismo era la “innovación política” del siglo XX y su ascenso puso en alerta tanto a “revolucionarios” como a conservadores.³⁹⁵ En México, el PCM y el SOTPE le declaraban la guerra a través de *El Machete*. La amenaza aún no tomaba los tintes fatalistas que adquiriría en la década siguiente, pero su popularidad comenzaba a tornarse preocupante. El Partido Fascista Mexicano se creó en 1922, pero no representaba un peligro latente para el PCM, más preocupado por la socialdemocracia y el laborismo, o la influencia de otras organizaciones como la CROM.³⁹⁶ Sin embargo, dentro de la estrategia de Frente Único y siguiendo las políticas de la IC, el PCM y el SOTPE se pronunciaban en *El Machete* en contra del fascismo italiano, contra sus consecuencias nocivas para los trabajadores en Italia y su promoción internacional. En *El Machete* se describía al fascismo como “un arma para la lucha sangrienta de la reacción capitalista”, financiada por la burguesía y que solo el frente único podría “destrozar”.³⁹⁷

El fascismo se embarcó hacia América Latina llevando en su equipaje “las joyas de la cultura italiana”. La nave *Italia* emprendió la travesía con la encomienda de promover la imagen de una Italia renovada, próspera y centro de la cultura por excelencia. Estrechar la mano de las naciones latinoamericanas respondía, por supuesto, a una estrategia política que pretendía afianzar los lazos del fascismo en una región donde comenzaban a asentarse estas filiações políticas y veían la luz los primeros partidos fascistas. Para Franco Savarino, este caso, tan poco estudiado, fue un elemento clave para incrementar el prestigio internacional de Mussolini en la década de 1920, para la difusión del fascismo en la región y para sentar las bases de la geopolítica italiana en América Latina.³⁹⁸

La nave *Italia* traía abordo una exposición de arte, antigüedades, artesanías, productos industriales y colecciones bibliográficas, fue patrocinada por Gabriele D’Annunzio y el

³⁹⁵ Michael Seidman, *Antifascismos 1936-1945. La lucha contra el fascismo a ambos lados del Atlántico*, (Madrid: Alianza Editorial, 2017), 21-22.

³⁹⁶ Javier MacGregor Campuzano, "Orden y justicia: el partido fascista mexicano 1922--1923", *Signos históricos I*, núm. 1, (1999): 150.

³⁹⁷ Aldo Spinelli, “El fascismo italiano”, *El Machete*, núm. 3, primera quincena de abril de 1924, 6; “Fascismo italiano”, *El Machete*, núm. 11, 28 de agosto a 4 de septiembre 1924, 3.

³⁹⁸ Franco Savarino, "El amanecer del fascismo: el periplo continental de la nave *Italia* (1924)", Franco Savarino y Joao Fábio Bertonha, *El fascismo en Brasil y América Latina* (coord.), (México: INAH, 2013), 68.

mismo Mussolini, quien enviaba como embajador del fascismo a Giovanni Giuriati.³⁹⁹ La comunidad italiana en México organizó el Comité Pro Nave Italia.⁴⁰⁰ El Estado mexicano recibió la visita diplomática con todos los honores en Palacio Nacional, donde Obregón afirmaba que las manos italianas eran diestras con la hoz y el martillo, pero al mismo tiempo señalaba que no mediaba mucha distancia entre la democracia mexicana y el fascismo.⁴⁰¹ La Cámara Nacional de Comercio organizó sesiones especiales y la prensa de amplia circulación acogía con beneplácito el desembarco italiano.⁴⁰²

Los sindicatos de la CROM protestaron y por las calles y en las casas de la ciudad de Veracruz emergieron las banderas rojinegras; el gobierno mexicano prohibió a los italianos bajar de la nave portando camisas negras para evitar incidentes.⁴⁰³ A través de *El Machete*, el PCM lanzaba un llamado a los obreros de los sindicatos de la CROM para que emprendieran la “acción directa anti fascista”.⁴⁰⁴

En primera plana del periódico del SOTPE se anunciaba el arribo “la mafia de las camisas prietas”. Un dibujo de Siqueiros que ocupaba casi toda la página daba la noticia. En texto se informaba que los “terribles criminales fascistas” habían tocado las costas mexicanas a bordo de la nave *Italia*.⁴⁰⁵ La imagen de trazo expresivo mostraba un lóbrego contingente vestido de negro, en posición de avanzada y delineando una formación en “v”, conformado

³⁹⁹*Crociera italiana nell'America Latina*, (Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1924), 1-8; Savarino, “El amanecer del fascismo”, 70-71.

⁴⁰⁰ El Comité Pro Nave Italia fue organizado por la comunidad italiana en México con el objetivo de “recibir dignamente” a la legación y facilitar el acceso a quienes desearan visitar la exposición en Veracruz, para lo cual realizó gestiones con Ferrocarriles Nacionales y Ferrocarril Mexicano, consiguiendo hasta un cuarenta y cinco por ciento de descuento en los pasajes. “Preparativos para recibir a la Italia”, *El Universal*, 12 de agosto de 1924, 1; “Gran entusiasmo por ir a visitar la nave Italia”, *El Universal*, 14 de agosto de 1924, 1 y 6. Más de diez mil personas acudieron a visitar la nave en el primer día. Savarino, “El amanecer del fascismo...”, 81.

⁴⁰¹ Guillermo Durante de Cabarga, “El fascismo italiano y la democracia en México son casi una sola cosa”, *El Demócrata*, 24 de agosto de 1924, 1; “La recepción tributada ayer al embajador especial de Italia fue en extremo solemne”, *El Demócrata*, 27 de agosto de 1924, 1; Savarino, “El amanecer del fascismo...”, 82.

⁴⁰² “Hoy atraca en el puerto jarocho la nave Italia”, *El Demócrata*, 28 de agosto de 1924, 13; “Gran entusiasmo por ir a visitar la nave Italia”, 1; “La visita de la nave Italia prepara óptimas relaciones comerciales entre México e Italia”, *El Demócrata*, 24 de agosto de 1924, 3. “Saludo a la nave Italia”, *El Universal Ilustrado*, 28 de agosto de 1924, 11, 14 y 15; Antonio Caso, “La nave Italia”, *Revista de Revistas*, 29 de junio de 1924, 1.

⁴⁰³ Franco Savarino, *México e Italia. Política y diplomacia en la época del fascismo (1922-1942)*, (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2003), 63.

⁴⁰⁴, “Los trabajadores de toda la república y de todas las tendencias, deben unir su protesta por la delegación del gobierno de Mussolini, asesino de obreros y campesinos italianos. ¡A la obra, camaradas!”, *El Machete*, núm. *El Machete*, núm. 11, 28 de agosto a 4 de septiembre 1924, 1.

⁴⁰⁵ “Llegó a México la mafia de los camisas prietas”, *El Machete*, núm. 11, 28 de agosto al 4 de septiembre de 1924, 1.

por sujetos de aspecto sombrío y tenebroso que parecían consumirse entre llamas y portaban la insignia de las brigadas negras, una calavera cruzada por dagas. Como el emblema, el flanco derecho del contingente lucía también el rostro de la muerte y la formación anunciaba su llegada sosteniendo el garrote con una mano y con la otra haciendo el saludo romano apropiado por el fascismo.



Siqueiros, "Llegó a México la mafia de las camisas prietas". *El Machete*. 1924.

Otros gestos y ademanes identificaban a los adversarios en la crítica visual que *El Machete* hacía del fascismo. Una caricatura de Orozco titulada *Los anales* hacía alusión a la recepción que literatos como Novo y Torres Bodet le dieron a la legación italiana en nombre de la SEP. Desde el título, se señalaba mordazmente la homosexualidad que se impuso como una de las características de los Contemporáneos. Como declaró Carlos Monsiváis “la difamación no admite excepciones” y aunque solo algunos de los Contemporáneos eran homosexuales, esta etiqueta se impuso sobre todo el grupo.⁴⁰⁶ La imagen identificaba a los actores como literatos, con una lira en medio de la escena y los personajes portando plumas y libros bajo el brazo. Vestidos de traje, su atuendo sugería un origen burgués; con gestos y

⁴⁰⁶ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, (México: Era, 2000), 73.

poses que demostraban coquetería, con moños en el sombrero, zapatos de tacón y pantalones ajustados, la imagen pretendía representar al “fifi” homosexual y a los poetas señalados en distintos momentos como burgueses y reaccionarios.

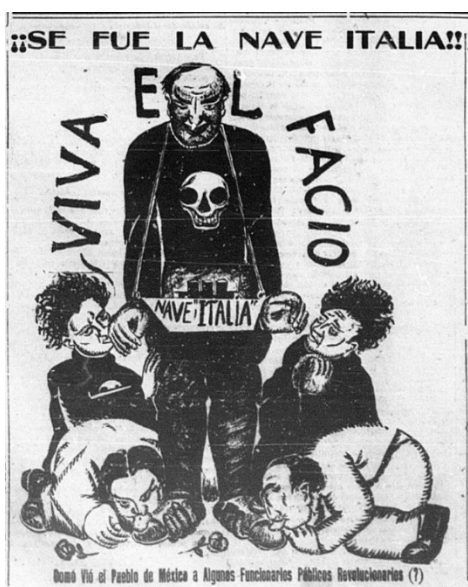


J.C. Orozco, "Los anales". *El Machete*. 1924.

La caricatura de Orozco ilustraba la farsa *Los rorros fachistas*, que según el argumento transcurría en un entorno burgués, en una plaza de la colonia Roma. La interacción entre imagen y texto era clara, se ilustraban y describían mutuamente. La farsa narraba una escena en la cual seis personajes identificados como los “rorros” relataban sus impresiones sobre la exposición de la nave *Italia*, donde habían apreciado pinturas capaces de “robar la calma a los sutiles”; la obra de Sartorio “maestro exquisito y no pinta-monas cual nuestros pintores de prietas mechonas”. Sobre las impresiones de los rorros respecto a la pintura, el texto afirmaba que se permitiría citar las palabras textuales de Novo, el único rorro identificado abiertamente: “¡¡Y siempre nos pintan su proletariado, tan sucio, tan cursi y tan desgarbado!!... ¡¡Ya nos va cansando esa ruin manía de su cantaleta de la Burguesía!!”. Los poetas satirizados en la farsa se mostraban enemigos del pueblo, se les adjudicaba el menosprecio a “los que comen elote”, a “la raza maldita” de indios y a “los sindicatos de obreros cochinos”.⁴⁰⁷ La “fama fachista” que surcaba el cielo tocando su trompeta en la caricatura se dirigía a los rorros en la farsa, proclamándolos estetas del fascismo con la venia de Mussolini, cuyas plantas habían “lamido” los poetas con los agasajos a la legación italiana.

⁴⁰⁷ “Los rorros fachistas”, *El Machete*, núm. 11, 28 de agosto al 4 de septiembre de 1924, 2.

La crítica del SOTPE a la nave *Italia*, así como a los funcionarios públicos de la SEP que le habían dado la bienvenida, no se quedó en la publicación del periódico y entre su público. Charlot recordaba que miembros del SOTPE irrumpieron en una cena que el secretario de educación ofrecía a los tripulantes del polémico navío con la caricatura de Orozco en mano: “cuando al alegre golpeteo de la cucharas de los viajeros obsequiados con helados, se inició el sopor que anuncia los discursos, aparecieron miembros del Sindicato en los ventanales y lanzaron una nube negra, blanca y roja de *Machetes*”.⁴⁰⁸ Los *Machetes* a los que se refiere Charlot no eran ejemplares del periódico sino hojas volantes que solían publicarse con extractos del periódico, corridos y escenas de farsas.⁴⁰⁹ En este caso, la hoja contenía por el anverso el dibujo de Siqueiros sobre “la mafia de los camisas prietas” y en el reverso la farsa *Los rorros fachistas*, ilustrada con la caricatura de Orozco, además de textos que alertaban sobre el peligro del fascismo publicados en *El Machete*.⁴¹⁰



Siqueiros, "Viva el fascio". *El Machete*. 1924.

Una caricatura de Siqueiros anunciaba la partida del barco fascista satirizando al pueblo de México y a los funcionarios públicos que habían celebrado su visita. Un personaje situado en el centro representa al fascismo: de pie, con semblante sombrío, vestido de negro, con la insignia de la calavera en el pecho y cargando la nave *Italia*. Conformando una composición triangular, dos personajes hincados y ataviados como “camisas negras” besan las manos del fascismo, mientras que otros dos, agachados, lamen sus zapatos. La escena es coronada con la frase: “viva el fascio”.

⁴⁰⁸ Charlot, *Renacimiento...*, 289.

⁴⁰⁹ Dos de estas hojas volantes se encuentran en la colección de The Metropolitan Museum of Art. “Corridos de El Machete. La tierra es de quien la trabaja con sus manos” <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711536>, “La trinidad de los sinvergüenzas. Corridos de El Machete” <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343344> (Consulta: 08/12/2019). También hay dos ejemplares distintos en el Fondo Reservado de la biblioteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia y uno más en la versión microfilmada de *El Machete* conservada en la Hemeroteca Nacional.

⁴¹⁰ Una de estas hojas, impresa en papel rojo y con las mismas dimensiones del periódico, se conserva en el Fondo Reservado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

El Machete señalaba a la nave *Italia* como un “arsenal de fascistas” mientras que en contraste, justo junto a esta declaración en el encabezado, lanzaba vivas a la Rusia de los soviets. Celebraba el establecimiento de relaciones entre México y la Unión Soviética, efectuado a principios de agosto de 1924. Por supuesto, el acontecimiento era difundido con entusiasmo en *El Machete*, pero sin bajar la guardia y con el afán de concientizar a los trabajadores, aprovechaba para pronunciarse en contra de la burguesía y su prensa. Una caricatura de Orozco denunciaba que se agudizaba la “campana anticomunista”. Apelando al símbolo del sol naciente común en la iconografía comunista, la imagen mostraba una gran estrella de cinco puntas, con la hoz y el martillo entrelazados en el centro, emergiendo en el horizonte con el fulgor de destellos aurorales. Con ironía mostraba un absurdo afán de la prensa reaccionaria por silenciar la revolución, representada por burgueses sosteniendo sus discursos y los periódicos *Excelsior* y *El Universal*. La imagen funcionaba como un iconotexto, se dilucidaba con la afirmación: “quieren tapar el sol de la revolución rusa con sus papeles embusteros”.



J.C. Orozco, "Quieren tapar el sol de la revolución rusa con sus papeles embusteros". *El Machete*. 1924.

La burguesía era el enemigo, con todos sus posibles rostros y variantes, pero entre estos, el adversario directo de *El Machete* era la prensa burguesa, a la cual enfrentaba cara a cara y por los mismos medios. Cuando el SOTPE declaraba, despojados de los muros, que su labor

pedagógica se efectuaría en el impreso, también se planteaba como meta “aplastar” y “abatir” a la prensa burguesa, representada por periódicos como *Excelsior*, *El Universal*, *El Demócrata*, *El Dictamen*, *El Omega*, *El Mundo* y *Revista de Yucatán*.⁴¹¹

En la misma dinámica de dilucidaciones dicotómicas, *El Machete* oponía a la prensa burguesa con la prensa proletaria. La primera –la que había que derrocar– se describía dependiente del erario y la burguesía, “el arma más vil y corrosiva de los ricos explotadores”.⁴¹² Ya hemos visto que en los alegatos de defensa de la pintura revolucionaria los artistas inculpaban a los periódicos por ser un medio de la burguesía; por impulsar, provocar o callar; por implantar su “educación podrida”.⁴¹³ Entre las notas de *El Machete* constantemente se hacía referencia a los silencios de la prensa burguesa respecto a las problemáticas de los trabajadores, a sus inconsistencias y sus impresiones parciales favorables al capitalismo y la burguesía.⁴¹⁴

El Machete se promocionaba como el baluarte de la prensa proletaria, se presentaba como una herramienta para la lucha de clases, un “arma de defensa” para los trabajadores y un bien colectivo con cuyo sostenimiento también debían colaborar, de ahí que se publicaran notas de la administración con las cantidades donadas por todos los “camaradas”. Instaban a los trabajadores a suscribirse y les recordaban que gastar dinero en la prensa burguesa alimentaría su estado de opresión.⁴¹⁵ *El Machete* recordaba a sus lectores que para combatir a la prensa burguesa había que ayudar a sostener a la prensa obrera, que la colaboración de los trabajadores era indispensable para equilibrar una competencia dispar en la que el auspicio del Estado y la inyección de recursos por medio de la publicidad beneficiaba a una prensa que pretendiéndose libre se tomaba la libertad de “atacar impunemente al proletariado”.⁴¹⁶ La estabilidad de la prensa proletaria se ponía en manos de los trabajadores

⁴¹¹ “¡Aplastemos a la prensa burguesa!”, *El Machete*, hoja volante, 10 de agosto de 1924.

⁴¹² “¡Aplastemos a la prensa burguesa!”.

⁴¹³ “A los estudiantes pederasto clericales y a la prensa burguesa...”, 2.

⁴¹⁴ “El coco de la intervención”, *El Machete*, núm. 3, primera quincena de abril de 1924, 2; Sierra, “La bandera nacional y la CROM”, 5; “Las artimañas de los petroleros”, *El Machete*, núm. 3, primera quincena de abril de 1924, 2; “El fascismo en Atlixco”, *El Machete*, núm. 12, 4 al 11 de septiembre de 1924, 4.

⁴¹⁵ “¡¡Camaradas campesinos, obreros, soldados y estudiantes revolucionarios: aplastemos a la prensa vendida a los ricos!!”, *El Machete*, núm. 9, 3 al 9 de agosto de 1924, 1.

⁴¹⁶ “Combatamos a la prensa burguesa ayudando a la prensa obrera”, *El Machete*, núm. 19, 30 de octubre al 6 de noviembre de 1924, 1; Graciela Amador, “Camaradas agentes y corresponsales”, *El Machete*, hoja volante, 10 de agosto de 1924.

y el empuje que le diera sería para “contrarrestar la influencia funesta de la prensa burguesa”.⁴¹⁷

La persuasión y la campaña contra la prensa burguesa se llevaban a la imagen. Orozco exhibía a los *Mantenedores de Excelsior y El Universal*, con una escena que mostraba a un grupo de individuos de denotada opulencia, vestidos de frac y sombrero de copa alta, fumando puro y con copas de licor en lo que pareciera ser una alegre y elegante tertulia. La correspondencia entre la caricatura y la pintura mural se establecía nuevamente a partir de los motivos, en *Los aristócratas* y en *El banquete de los ricos*, Orozco había representado tipos similares, de rasgos caricaturescos; ridiculizado su garboso tránsito y denunciada su opulencia con el derroche de vino derramado.

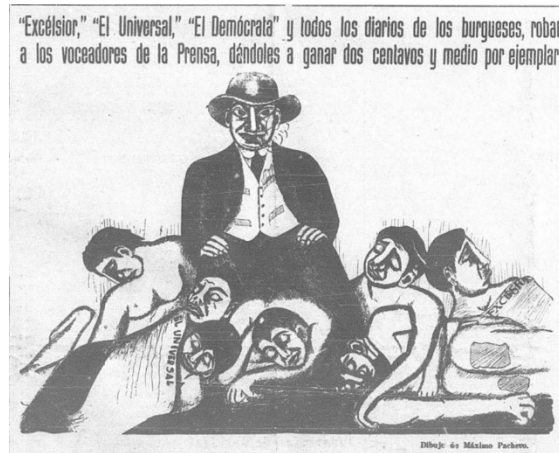


J.C. Orozco, "Mantenedores del Excelsior y El Universal". *El Machete*. 1924.

Como sucedía con los contrastes entre el pueblo harapiento y la exuberancia de la burguesía exhibidos por Orozco en *El espectáculo nacional*, una caricatura de Máximo Pacheco mostraba la contraparte de *Mantenedores de Excelsior y El Universal*, exponiendo la precariedad de quienes hacían circular la prensa burguesa. Mientras que sus patrocinadores departían fumando puro en la caricatura de Orozco, los voceadores duermen cubiertos por el mismo motivo de su pobreza en el dibujo de Pacheco. El mismo Pacheco establece las diferencias. Un sujeto de traje, corbata, chaleco y sombrero, fumando un cigarrillo, tiene a sus pies una escena de jóvenes durmientes, con torso desnudo, pantalones parchados y cobijados con las páginas del *Excelsior* y *El Universal*. La posición de subordinación se hace

⁴¹⁷“¿Cómo abatir a la prensa burguesa?”, *El Machete*, hoja volante, 10 de agosto de 1924.

patente en el dibujo de Pacheco con la disposición piramidal, con el sujeto erguido y los durmientes a sus pies. El sentido del sueño del pueblo también es claro, pues adormilado es como es pisado y oprimido por el explotador.



Máximo Pacheco, "Excelsior, El Universal, El Demócrata y todos los diarios de los burgueses, roban a los voceadores de la prensa, dándoles a ganar dos centavos y medio por ejemplar". *El Machete*. 1924.

Si bien formaba parte de los propósitos de *El Machete* declarados desde que comenzó a publicarse, el énfasis en el objetivo de abatir la prensa burguesa se dio a partir de que los pintores fueron cesados y declararon que enfocarían sus esfuerzos en el periódico, desde donde continuarían su producción visual. Pero esta coyuntura, la derrota en la batalla por la pintura mural, significó también un cambio en la estructura visual del impreso y los grabados que ocupaban páginas completas cedieron el paso a la caricatura, principalmente la de Orozco, el caricaturista del grupo, aunque renegara de ello. Al ponderar la caricatura se desplazaba el vínculo con la tradición estética que representaba el grabado y las proposiciones propias del sindicato, que si bien desde el inicio se articularon con las del PCM, cedían a la influencia cada vez más creciente del partido en el impreso de los pintores.

En la primera etapa del periódico, cuando su periodicidad era quincenal, se alcanzan a observar esas características particulares de la prensa obrera imaginada por artistas. En la segunda etapa, de periodicidad semanal, el impreso se acercaba cada vez más a la estructura de la prensa comunista. Ya he señalado especificidades de ambas, pero vale la pena hacer énfasis en este punto porque *El Machete*, como órgano de los pintores suele verse como una continuidad y poco se ha reparado en sus distintos momentos, más allá de las periodicidades del impreso marcadas por sus momentos de legalidad y proscripción. En octubre de 1924 se

disolvió el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, pero *El Machete* se mantuvo, como una consecuencia lógica de la influencia del PCM en el impreso.

Queda claro que, así como no todos los que llegaron a formar parte del SOTPE firmaron su manifiesto, tampoco todos participaron en la realización del periódico. Como sucede con la formación de grupos y organizaciones, la trayectoria del SOTPE atravesó por distintos momentos y los pintores se pronunciaron como sindicato de manera distinta de acuerdo con los contextos. De igual manera definieron lo que entendían como arte revolucionario, a veces apegado a una noción de movimiento artístico moderno y luego con énfasis en lo político, pasando por el sentido pedagógico y la función social tan proclamada y ansiada.

La noción de grupo se manifestaba desde la denominación de un sindicato, (independientemente de su efectividad) y el sentido de colectividad que partía desde el origen de la organización, desde la práctica de la pintura y la coincidencia en los espacios que reunieron a los pintores, fue llevado a la teoría, con aspiraciones que planteaban horizontes ideales pero que derivaban de las propias intenciones que ya se pretendía poner en práctica, como el trabajo colectivo, el contenido didáctico de las obras y la incorporación de una noción de pueblo que apelaba a sujetos políticos y memorias históricas. Como he señalado hace algunas páginas siguiendo a Manrique, esta primera noción de grupo concretada con el sindicato, así como el manifiesto, marcaron el punto de partida del reconocimiento de un movimiento pictórico y a sus protagonistas aunque luego estos afianzaran su individualidad.

III. Grupo de Pintores ¡30-30!

El Grupo de Pintores ¡30-30! salió a escena en julio de 1928. De noche y a hurtadillas empapeló los muros de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) con su primer manifiesto lleno de acerbas consignas contra la Academia.⁴¹⁸ Este gesto fue el toque de diana que inauguró una agrupación que afirmaba tener una “decidida actitud revolucionaria” y pugnaba por una pintura que tuviera ese mismo carácter. Beligerante e iconoclasta, este grupo de pintores surgió con un pronunciamiento en contra de las prácticas académicas y de la ENBA como institución. Planteó un debate sobre la caducidad y la idoneidad de ciertos proyectos formativos y presentó sus propias resoluciones respecto al camino que debía seguir la educación artística.

El ¡30-30! emergió como una exclamación impetuosa y un arrojo explosivo que se extinguió pronto. Entre julio y diciembre de 1928 los treintatrentistas tuvieron una efervescente actividad. Publicaron cinco manifiestos y dirigieron una protesta de artistas revolucionarios. Editaron también la revista *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, participaron en la polémica por la reorganización de la ENBA y organizaron exposiciones en la Ciudad de México, Puebla y Morelia. Su vigencia se prolongó dos años más, pero con intermitencia, con exposiciones de grabados en madera en enero y mayo de 1929 y la exposición “De la vida del café” en abril de 1930.

Sus integrantes contaban una treintena, a veces más, a veces menos, de acuerdo con nuevas adhesiones, deserciones y ostracismos, resultado de tensiones y pugnas internas. Casi todos estaban vinculados con las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) como alumnos o profesores. Casi todos, también, eran pintores. Martí Casanovas, escritor y crítico de arte,⁴¹⁹ representaba la excepción a la regla, que en este caso adquiría relevancia, pues el programa del ¡30-30! reivindicaba la preponderancia de la opinión del pintor en temas de pintura y veía con recelo la crítica de arte hecha por literatos.

⁴¹⁸ De aquí en adelante también me referiré a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) como Academia o San Carlos.

⁴¹⁹ Martí Casanovas fue un crítico de arte catalán que llegó a México expulsado de Cuba hacia septiembre de 1927. En Cuba formó parte del grupo “Los Cinco” y editó la *Revista de Avance*, junto con Alejo Carpentier, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello.

Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Manuel Anaya, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Rosario Cabrera, Ramón Cano, Erasto Cortés, Francisco Dosamantes, Gabriel Fernández, Cristina García de la Cadena, Juana García de la Cadena, Bulmaro Guzmán, José de Jesús Ibarra, Luis Islas García, Tamiji Kitagawa, Fermín Martínez, Luis Martínez, Ezequiel Negrete, Francisco Plata, Benigno Rivas, Antonio Silva, Carolina Smith, Víctor Tesorero, Margarita Torres, Enrique A. Ugarte, Rafael Vera de Córdova, Alfonso Villarreal, Justino Fernández, Manuel Villarreal, Augusta Garza, Martí Casanovas y Jacoba Rojas integraron las filas treintatrentistas. Otros pintores se relacionaron con el ¡30-30! sin integrarse a la agrupación, participando en exposiciones y en la protesta de artistas revolucionarios. Entre ellos se cuentan David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Rufino Tamayo, Antonio Gutiérrez, Jean Charlot, Manuel Echauri, Gerónimo Flores, José Luna Puente, Carlos Orozco, María M. de Orozco, Gonzalo Paz Pérez, Diego Rivera, Feliciano Peña, Nabor Hurtado, José Vicario Román, Isabel Villaseñor y Leopoldo Méndez.

En esta larga lista se puede observar que el Grupo de Pintores ¡30-30! no era la primera experiencia de asociación de varios de sus miembros. Recordemos que Leal, Alva de la Canal y Revueltas pintaron murales en la Preparatoria y formaron parte del SOTPE, pero además participaron en el estridentismo. Sin embargo, lo que sería definitorio para la reunión de este grupo de pintores sería, indiscutiblemente, su pertenencia a las EPAL y otros ejercicios similares como la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y los Centros Populares de Pintura. Igualmente cabe señalar el papel que jugaron los lazos fraternales entre los pintores que encabezaron el ejercicio treintatrentista, la amistad de Alva de la Canal y Leal, así como la de Fernández Ledesma y Díaz de León conllevaron una cercana colaboración que se refleja en la producción del grupo de pintores, pues destaca su protagonismo en la realización de los carteles y la revista del ¡30-30!

Sin reparar en protocolos y cortesías, el ¡30-30! se lanzó a la batalla con el nombre de la carabina, cobijado y legitimado por una referencia tomada de la memoria de la revolución mexicana.⁴²⁰ El tono combativo del discurso treintatrentista se justificaba en su carácter revolucionario, tomando como referente principal la revolución mexicana y siguiendo de cierto modo los discursos que la reivindicaban como un acontecimiento del cual derivaba un

⁴²⁰ La carabina ¡30-30! fue el arma más utilizada en el enfrentamiento armado y luego se convirtió en un símbolo cultural como tema de corridos e interpretaciones artísticas de la revolución mexicana.

florecimiento. A diferencia del SOTPE y la LEAR, el ¡30-30! no manifestaba compromisos políticos con el partido comunista, aunque se pronunciaba a favor del obrero y el campesino, asegurando seguir un “criterio proletario”. Quizá estas declaraciones podrían juzgarse como un efecto de un discurso de época, pero por otro lado, la posición del ¡30-30! no fue del todo indiferente a los debates del comunismo y expresó algunos gestos que lo evidenciaban. Sin embargo, el objetivo treintatrentista no se enfocó en más propaganda que la propia.

Los treintatrentistas se reconocieron como “trabajadores de las artes plásticas” y afirmaban defender la revolución y sus reivindicaciones proletarias.⁴²¹ Estar del lado de la revolución y el proletariado en la época que nos ocupa era una consigna que atravesaba muchos proyectos políticos y culturales. Recordemos que los gobiernos posrevolucionarios y en especial el de Obregón y Calles le otorgaban a las clases trabajadoras un papel fundamental como sustento de la revolución mexicana, ya no solo pensada como un movimiento armado, sino considerando las consecuencias “constructoras” de la calma tras la tormenta. Así que se dieron a la tarea de asimilar el movimiento obrero y campesino con políticas que procuraron su alineación a partir de la negociación y su incorporación a organismos oficialistas que los organizaran, como la CROM, por ejemplo.

Si para el SOTPE conformar un sindicato lo aproximaba a cierta participación política y al movimiento obrero, para el ¡30-30!, su acercamiento con las clases trabajadoras representaban, más que nada, una afirmación del programa que los pintores defendían como la alternativa ideal de educación artística. Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), los Centros Populares de Pintura (CEP) y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (ELETD) eran para el ¡30-30! las vías revolucionarias para el arte, puesto que su programa estaba dirigido a la educación de obreros y campesinos y apelaba a la expresión popular. Como veremos en las siguientes páginas, el proyecto de educación artística propuesto por el ¡30-30! estaba dirigido a la formación y capacitación de los trabajadores, quienes se vincularían directamente con el arte. Los trabajadores no eran concebidos como solo receptores de un

⁴²¹ Grupo de Pintores ¡30-30!, "4° Manifiesto Treintatrentista" (1928) en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/779471/language/en-US/Default.aspx>. (Consulta: 20/03/2016); Grupo de Pintores ¡30-30!, "5° Manifiesto Treintatrentista" (1928), en <http://icaadocs.mfah.org/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/786596/language/en-US/Default.aspx>. (Consulta: 20/03/2016).

discurso movilizador de conciencias, sino que se convertirían en partícipes directos de un proceso de socialización del arte que optaba por la democratización de la práctica.

El ¡30-30! se conformó en un momento de coyuntura política. Después del asesinato de Obregón en julio de 1928 la disputa entre proyectos y facciones sumó a artistas e intelectuales a la oposición y, del lado de Vasconcelos y de Pedro Rodríguez Triana (candidato por el PCM), se enfrentaron a la expectativa que conllevaba el cambio de poder y la influencia de Calles en la sucesión presidencial.⁴²² El cambio de gobierno significaba también modificaciones en el ámbito artístico que podían comprometer la continuidad de proyectos y políticas culturales, o bien, planteaban la posibilidad de abrir alternativas que dieran oportunidad a la integración de otros actores y propuestas. El primer pronunciamiento del ¡30-30! se efectuó poco después de la muerte de Obregón y presentaba una crítica a la Academia como institución educativa rechazando el clientelismo en la asignación de los cargos. Cada cambio de gobierno modifica o desecha proyectos y el ¡30-30! se apresuró a dejar asentada su posición atisbando adecuaciones en políticas educativas y culturales.

Aunque se presentaba como un grupo de pintores independientes, los treintatreintistas no se encontraban desligados de la Academia. Algunos, como Díaz de León, Fernández Ledesma, Leal, Revueltas y Rosario Cabrera figuraban en la nómina de la ENBA.⁴²³ Cabe señalar que entonces tanto las EPAL como las escuelas de artes plásticas y arquitectura formaban parte de la misma institución, dependientes todas de la universidad, hasta 1929, cuando ésta alcanzó la autonomía y entonces la Facultad de Arquitectura se separó de la ENBA, se formó una Escuela Central de Artes Plásticas y las EPAL pasaron a la jurisdicción de la SEP.⁴²⁴ Entre 1928 y 1929 la Academia sufrió diversos ajustes institucionales, algunos de los cuales motivaron los pronunciamientos treintatreintistas.

El ¡30-30! se conformó como un grupo de pintores de vanguardia, no obstante no propusiera una plástica particularmente innovadora. Sus exposiciones reunían obras muy

⁴²² Azuela, *Arte y Poder*, 85.

⁴²³ "Relación manuscrita del material consumido por los alumnos de la ENBA", en Elizabeth Fuentes Rojas (comp.), *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929*, (México: UNAM, 2000), 159. "Relación de nombramientos que se remiten a la administración de la ENBA para entregarse a los interesados", Fuentes, *Catálogo de los archivos documentales...*, 178 y 179.

⁴²⁴ Roberto Garibay S. *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, (México: UNAM, 1990), 47.

Renato González Mello, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (1995): 21
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1995.67.1745>

distintas—ligadas principalmente por la pertenencia a la agrupación— y muchas de ellas fueron elaboradas antes de que se integrara el grupo. En una misma exposición podían convivir, por ejemplo, motivos abstractos de Revueltas con retratos pintoresquistas de Rosario Cabrera.⁴²⁵ No obstante, sí había una preocupación por plantear vías para el arte moderno y lo hicieron a través de gestos vanguardistas: como la publicación de manifiestos (que bien pueden considerarse productos visuales propios del grupo); el rechazo a la academia como institución reguladora de la producción estética; el uso de espacios alternativos para la presentación de sus obras (a veces introducidas por acciones performativas); la edición de una revista que era portavoz de la agrupación y órgano de difusión de sus actividades, pero que pretendía conformar una crítica de arte desde la visión propia de los pintores y promovía también artistas de vanguardia y las expresiones populares como sustento de una estética moderna.

Los treintatristas reflexionaron sobre la pintura revolucionaria mexicana y sobre otro tipo de manifestaciones como el teatro popular, la fotografía y el grabado en madera. Propusieron también la fundación de un museo de arte moderno y animaban el debate sobre la práctica artística. Su voz se hacía escuchar principalmente por medio de sus publicaciones: la revista *¡30-30!* y los carteles-manifiesto. En cada uno de estos dos tipos de impresos se proyectaron las vertientes de sus proposiciones.

A través de cinco manifiestos dispuestos como carteles en las paredes de la ENBA, los treintatristas presentaron su propuesta de educación artística, al tiempo que pugnaban por la abolición de la Academia y sus prácticas. Mientras que en la revista enunciaban proposiciones sobre el arte moderno que podían leerse casi sin relación con las pugnas institucionales en las cuales participaron a través de los manifiestos. De un lado respondían a una polémica concreta que involucraba luchas de poder y del otro proyectaban las inquietudes estéticas de los pintores en un escenario que partía del contexto mexicano pero no se limitaba a éste. Esto no significa que las problemáticas abordadas por el *¡30-30!* fueran tratadas exclusivamente en un medio impreso u otro, pero el cartel resultó más pertinente para la protesta y la revista para la crítica y la reflexión. Tampoco implica que ambos impresos estuvieran desligados, por el contrario, podemos establecer cruces entre los argumentos vertidos en uno y otro, principalmente en lo que respecta a la definición del arte y los artistas revolucionarios.

⁴²⁵ "Exposición de grabados en madera. Grupo de Pintores *¡30-30!*, programa de mano (1929).

Los carteles inauguraron el movimiento treintatrentista y lo hicieron público, a través de estos, los pintores se lanzaron a la batalla en contra de la Academia acribillando sus muros con manifiestos que ante todo declaraban la beligerancia de un grupo. La revista defendía la preeminencia de la voz de los pintores en temas de pintura y planteaba revisiones y aspiraciones para el arte revolucionario. En ambos espacios se ponderaban, precisamente como ejemplo de arte revolucionario, experiencias que apelaban a la libertad.

Los “libres”

Para entender el desarrollo del ¡30-30!, las pugnas institucionales de las cuales tomó parte y el arte que defendía como revolucionario hay que recurrir a la experiencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y los Centros Populares de Pintura, proyectos pedagógicos que aspiraban a la democratización del arte en la teoría y en la práctica; en la recepción y en la ejecución. La idea de un arte para el pueblo que proviniera de éste se hacía fehaciente con estas alternativas de educación artística que incorporaba a obreros, campesinos e indígenas.

Desplazados los fresquistas –por su crítica periodística, su estética censurada y su filiación comunista–, la “pintura libre” sería su relevo con respecto a los apoyos institucionales otorgados al arte y como carta de presentación del arte mexicano. La pintura tomaba una bocanada de juventud y aire fresco, apoyada por un régimen que la promocionaba como nueva, revolucionaria y muy mexicana. El gobierno de Calles apostó por este tipo de arte y se fundaron y auspiciaron varias escuelas cuyos productos fueron promovidos con exposiciones en el extranjero. La pintura de las EPAL se convirtió en embajadora de México, como parte de una estrategia que pretendía presentar una imagen positiva del país a través de la diplomacia cultural.⁴²⁶

El primer experimento de pintar al aire libre derivó de la huelga de la Academia de 1911. Los estudiantes se levantaron para exigir la reorganización de la escuela y la modernización de las metodologías de enseñanza y como parte de las protestas, más la intención de reanudar las labores escolares (además de hacerse visibles), los huelguistas

⁴²⁶ Azuela, *Arte y Poder*, 84.

tomaron el kiosco del Zócalo y dibujaron “al natural” y al aire libre.⁴²⁷ Este gesto premonitorio anticipaba una alternativa pedagógica promovida luego por Alfredo Ramos Martínez, a quien se le encomendó la creación y dirección de una nueva Academia en noviembre de 1911, aunque su gestión quedó en intento y para abril de 1912, Jesús Galindo y Villa ya había sido nombrado director de San Carlos.⁴²⁸ Más tarde, en agosto de 1913, Ramos Martínez tomó las riendas de la Academia y la educación artística. Entonces fundó en Santa Anita, Iztapalapa una Escuela de Pintura al Aire Libre, emulando a la francesa Escuela Barbizón. Los pintores salieron a tomar el fresco; la nueva escuela se convirtió en una alternativa creativa y pedagógica que se sumó a las reformas de la Academia, como la abolición del tan detestado método de dibujo Pillet. La escuela de Santa Anita se apagó pronto, en 1914 (cuando Ramos Martínez dejó la dirección de la Academia), pero sentó un precedente para las escuelas que ejercitarían la pintura al aire libre desde 1920 y hasta 1937.⁴²⁹

En 1920, Ramos Martínez fue nombrado nuevamente director de la ENBA⁴³⁰ y en ese mismo año se fundó la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac, encabezada por el mismo Ramos Martínez y en la cual confluían Revueltas, Alva de la Canal, Leal, Fernández Ledesma, Díaz de León, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugarte y Emilio García Cahero. Reunió a los pintores que luego serían fundadores y maestros de otras escuelas al aire libre dirigidas a la educación artística de niños; obreros, campesinos e indígenas. Este formato tuvo su germen en esta escuela, a la cual se incorporaron niños de sectores populares cuyas edades oscilaban entre los 9 y los 15 años.⁴³¹ La EPAL de Chimalistac se mudó a Coyoacán en 1921, donde Vasconcelos reclutó a los pintores que participaron en la decoración de la Preparatoria.

⁴²⁷ Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, (México: INBA, 1987), 38.

⁴²⁸ El Ministro de Instrucción Pública, López Portillo y Rojas, encomendó a Ramos Martínez la fundación de una nueva academia de pintura y escultura que estaría bajo su tutela, no sin reticencia de los profesores de la Academia de San Carlos. quienes se opusieron a la "Academia Libre" y sentenciaron la privación de apoyos (becas, pensiones, materiales, etc.) a aquellos que optaran por ésta. Finalmente, con la renuncia de Antonio Rivas Mercado a la dirección de la Academia y el nombramiento de Jesús Galindo Villa como director y de Félix Parra y Arnulfo Bello como responsables de pintura y escultura, la iniciativa de Ramos Martínez, por el momento, había quedado suspendida. González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre...*, 42.

⁴²⁹ Ramos Martínez era el director designado por el gobierno de Victoriano Huerta. A la caída de éste fue relevado por Gerardo Murillo, el Dr. Atl, nombrado director de la Academia por el gobierno de Carranza en octubre de 1914. González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre...*, 59.

⁴³⁰ Ortiz Gaitán, "Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)", *La enseñanza del arte en México*, Coord. por Aurelio de los Reyes, (México: UNAM, 2010), 232.

⁴³¹ González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre...*, 75-76.

Derivada de la de Coyoacán se fundó una nueva escuela en Churubusco, integrada principalmente por señoritas de clase media.⁴³²

En 1925, bajo el gobierno de Calles, se inauguraron cuatro escuelas más en Xochimilco, Tlalpan, Churubusco y Guadalupe Hidalgo. Éstas estuvieron a cargo de los pintores que habían formado parte de la EPAL de Chimalistac: Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdova y Francisco Díaz de León. Las EPAL proliferaron entre 1926 y 1928. Se fundaron otras más en La Viga, San Ángel, Ixtacalco y los Reyes. Además surgieron algunas en lugares más remotos como Cholula, Taxco y Guadalajara.⁴³³

El programa de las EPAL consideraba que los alumnos contaban con facultades creativas innatas y propias del pueblo, por lo cual debían desarrollarse evitando cualquier “influencia pictórica extraña”. Con completa libertad creativa, espacio y materiales a disposición de los alumnos, el papel del maestro se reducía tan solo a vigilar la realización de las obras sin intervenir en su elaboración⁴³⁴:

Nuestro método consiste, pues, en provocar en esos espíritus infantiles que están libres de preocupaciones y vírgenes de prejuicios, una atención devota hacia la obra que van a realizar. Esto lo logramos con pláticas familiares, sin solemnidad, que es enemiga de toda confianza, haciendo que sus ojos se detengan con minuciosidad en el paisaje que antes no percibían.⁴³⁵

En la prensa se destacaban las virtudes de las EPAL, se reconocían sus éxitos y la capacidad creativa desvelada en las pinturas de niños e indígenas. Las escuelas se describían como espacios donde desaparecían las clases sociales y en las cuales el indio se elevaba como un sujeto que llevaba consigo una potencia creadora natural. El discurso que apuntaba a la particularidad del arte mexicano cimentada en un sustento racial se enfatizaba con la experiencia de las EPAL. Las proposiciones enarboladas en los manifiestos de Siqueiros y el SOTPE apelaban a un sustrato cultural originario contenido en la raza, en el elemento indígena que se suponía “propio” de la cultura mexicana. Las EPAL se constituían en ese

⁴³² González Matute, *Las escuelas de pintura al aire libre-Tlalpan*, (México: INBA/UNAM, 2011), 69.

⁴³³ *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre*, (México: SEP, 1926), 11; Adolfo Mantilla, "La crisis de la Academia de Bellas Artes en la transición del siglo XX", *Escuelas de pintura al aire libre. Episodios dramáticos del arte en México*, (México, INBA, 2014), 41; González Matute, *Las escuelas de pintura al aire libre- Tlalpan*, 71.

⁴³⁴ *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre*, 11-12.

⁴³⁵ Francisco Díaz de León en *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre*, 61-66.

mismo orden de ideas y consideraban una cualidad artística inherente a la raza, una facultad subyacente que trascendía los tiempos. En palabras de Salvador Novo, la expresión del indio era considerada una “soberbia continuación de un pasado artístico, precolonial, no superado”.⁴³⁶ Por su parte, Ramos Martínez afirmaba:

Digno es de notarse que mientras más pura es la Raza mayor fuerza tiene su producción; es en ella donde se marca más originalidad y pureza. He podido observar que a medida que se cruza va perdiendo estas cualidades, que son, a mi entender, la principal condición que tiene. Llama la atención el hecho de que no haya perdido nada de fuerza ni de expresión, y que sea absolutamente la misma que desde su origen predomina, teniendo todas las características en expresión, en fuerza y originalidad.⁴³⁷

La “joven pintura mexicana” era aplaudida por propios y extraños. Las obras eran valoradas desde una perspectiva primitivista y naif; se elogiaba por su origen y espontaneidad, así como por sus éxitos en el extranjero.⁴³⁸ Los frutos de las EPAL se expusieron en Madrid, Berlín y París y el gobierno francés adquirió algunas obras. Pero estos triunfos tenían también sus detractores, como Orozco, Siqueiros y Mérida.⁴³⁹

Con objetivos y programa similar al de las EPAL se fundó en 1927 la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Se erigió con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional. Su sede se encontraba en el Ex Convento de la Merced, estaba dirigida por el escultor Guillermo Ruiz y en ella participaban como maestros Gabriel Fernández Ledesma y Luis Albarrán y Pliego. La escuela ejercitaba la talla directa en piedra y de igual modo apelaba a la espontaneidad y la libertad creativa, lejos de técnicas canónicas académicas, un sistema donde el escultor podría expresar “toda su personalidad y su emoción”.⁴⁴⁰ Enclavada en el espacio urbano se dirigía principalmente al sector obrero. En la revista *Forma* se elogiaba su programa, descrito como “el más moderno y el más antiguo”,

⁴³⁶ Jacobo Dalevuelta, "Los jóvenes pintores de la escuela de Coyoacán están haciendo una obra de belleza incomparable", *El Universal*, 28 de septiembre de 1928, 7; Salvador Novo, "Las escuelas de pintura al aire libre", *Forma*, núm. 1, (1926): 17.

⁴³⁷ Ramos Martínez en *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre*, 9.

⁴³⁸ "Están en México las pinturas elogiadas por la crítica", *El Universal*, 17 de octubre de 1928, 5; "Editorial", *Forma*, núm. 1, (1926): 1.

⁴³⁹ Ortiz Gaitán, "Ideales de los nuevos tiempos..." 238-239.

⁴⁴⁰ "Bellos trabajos que figuran en la exposición de talla directa que hoy será inaugurada", *El Universal*, 20 de octubre de 1928, 1.

pues permitía que se forjara “una hermandad estrecha y tal vez hasta identidad entre la concepción del artista y el trabajo del artesano”.⁴⁴¹ Los lindes entre uno y otro se diluían: el obrero producía arte y la figura del artista se aproximaba al artesanado.

Ellos podrían ser arquitectos y escultores: forjarían los hierros más hermosos, llegarían a fundir y a repujar los bronce y los metales más bellos, simplemente con que se les orientara un poco y se les proporcionaran elementos de trabajo, con que se les señalaran medios de vivir, para que logren el ocio de la inspiración y a la vez se liberaran de la sórdida pobreza que antes no los dejara elevar el espíritu.⁴⁴²

La ELETD estaba dirigida a canteros, herreros y tallistas, contaba con al menos doscientos alumnos que exhibían sus trabajos en la sede de la escuela y en la Alameda Central. En teoría, se esperaba que la ELETD generara “obras proletarias”, aunque en la práctica produjo principalmente juguetes. El objetivo era que funcionara como escuela vocacional, un espacio que instruyera a los obreros para que estos pudieran laborar con las herramientas del arte.⁴⁴³

Otro ejercicio elaborado en el mismo orden de ideas eran los Centros Populares de Enseñanza Artística y Urbana, conocidos también como Centros Populares de Pintura. En 1927, por iniciativa de Gabriel Fernández Ledesma y Fernando Leal, Alfonso Pruneda (entonces rector de la Universidad Nacional) acordó su creación. Se fundaron dos, uno en el barrio de San Pablo (que más tarde se trasladó a San Antonio Abad), dirigido por Fernández Ledesma y otro en Nonoalco, a cargo de Leal.⁴⁴⁴

Los Centros Populares de Pintura debían funcionar de manera similar a las EPAL y la ELETD, tenían el propósito de llevar el arte al proletariado, se enfocaron en el sector obrero y se desarrollaron en lugares cercanos a las vías férreas y las zonas industriales. Los alumnos eran principalmente hijos de obreros y fueron instruidos con un método semejante al de las EPAL: pintaban el paisaje que los rodeaba. En algunas ocasiones, la precariedad de los barrios obreros conllevó resoluciones creativas, por ejemplo, Fernández Ledesma enseñó a

⁴⁴¹ Pedro Alba, "Artistas y artesanos. La escuela libre de escultura y talla directa", *Forma*, núm. 6, (1928): 16

⁴⁴² Pedro de Alba, "Artistas y artesanos", 17.

⁴⁴³ Pedro de Alba, "Artistas y artesanos", 18.

⁴⁴⁴ González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre...*, 130-135; Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, (México: UNAM, 1985), 33.

sus alumnos a grabar sobre cámaras de automóvil usando varillas de paraguas como gubias.⁴⁴⁵

El entorno en el que se enclavaban los Centros Populares de Pintura era distinto al que observaban los alumnos de las EPAL, lejos de las imágenes bucólicas, los alumnos de los Centros Populares representaron máquinas, chimeneas, vías férreas y overoles; imágenes del espacio urbano, del “paisaje industrial”; elementos que ya no demostraban la distinción de un pueblo sino que apelaban a una cultura urbana que homogeneizaba y trascendía entornos particulares y fronteras nacionales.⁴⁴⁶

La parte por el todo, un obrero representaba a los demás: “el niño obrero refleja, estando rodeado por él, un ambiente ya no local, sino parte de una civilización standard, práctica, sobria, joven y muy desprovista, por cierto, del encanto de las cosas y de las costumbres próximas a desaparecer”.⁴⁴⁷ Entonces, se apelaba también a la noción de clase que imponía distintivos compartidos allende las fronteras, pues la industria configuraba entornos similares que imponían estilos de vida. Y sin embargo, el componente étnico se mantenía como un argumento que validaba el sentido del arte mexicano.

(...) resulta más emocionante ver cómo el niño, empujado por la honda fuerza racial, logra con tales elementos internacionales, crear arte mexicano, es caso semejante al de los indios contemporáneos de la Conquista, los cuales, ilustrando catecismos europeos seguían haciendo plástica azteca; el niño moderno pinta empleando un idioma de universal alcance, sin por eso despojarse de sus características étnicas.⁴⁴⁸

En concordancia con lo postulado por el SOTPE en sus manifiestos, el sustrato racial era, de cierto modo, condicionante de la cultura de un pueblo “naturalmente” artístico. Las Escuelas de Pintura al Aire Libre, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y los Centros Populares de Pintura se sustentaban en el supuesto talento innato del “pueblo mexicano”: del indio, del obrero, del campesino, sujetos que construirían una arte que apelaba a la autenticidad fundamentada en “lo originario”.

Los integrantes del ¡30-30! estaban vinculados con este sistema de enseñanza como alumnos y profesores. Defendieron la preeminencia de esta alternativa de educación artística

⁴⁴⁵ Raquel Tíbol, *Gráficas y neográficas en México*, 23.

⁴⁴⁶ González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre...*, 130-131.

⁴⁴⁷ J.M.R. "El centro popular de pintura de San Pablo", *Forma*, núm. 6, (1928): 6

⁴⁴⁸ J.M.R. "El centro popular de pintura de San Pablo", 6.

por encima de los métodos académicos y la Escuela Nacional de Bellas Artes. En sus manifiestos presentaban alegatos de orden económico en medio de una disputa por los recursos públicos destinados a los proyectos de formación artística, sin embargo, se ponderaban los argumentos de contenido estético que por un lado pugnaban por la abolición de un arte que se consideraba caduco y reaccionario y por el otro defendían la propuesta estética de las escuelas “libres” como ejemplo de arte revolucionario, alegato derivado de la propia trayectoria de los treintatreintistas.

Otra vez el muro como campo de batalla

El ¡30-30! se expresó a través del manifiesto. Firmó al menos nueve. Cinco “manifiestos treintatreintistas” publicados como cartel entre julio y diciembre de 1928. Encabezó también una *Protesta de artistas revolucionarios de México*, la cual sumó personajes que no formaban parte del ¡30-30!, pero seguía los lineamientos de sus manifiestos. Las editoriales de la revista ¡30-30! también funcionaron como manifiestos, con el título “Trayectoria” inauguraron cada uno de los números de la revista y presentaron el programa y las estrategias de la agrupación. Por ahora dejaremos un poco de lado las editoriales para enfocarnos en los carteles.

Como he dicho, fueron cinco, todos ellos impresos en papel de china de brillantes colores e ilustrados con xilografías. Con el mismo formato se presentó la *Protesta de artistas revolucionarios*, que podríamos contar como un sexto manifiesto. Los manifiestos treintatreintistas tomaron por asalto los muros de la Academia y se sumaron a las imágenes que conformaban el espacio urbano, dispuestos sobre las paredes, como los anuncios que maquillaban las arrugas de la ciudad con la modernidad publicitada. Sin embargo, los manifiestos treintatreintistas recurrían a la tradición; un grupo que pugnaba por un arte de sustrato popular se manifestó en ese orden de ideas.

El color y el material en que fueron elaborados los manifiestos recordaban el papel picado utilizado comúnmente para adornar las calles en las festividades populares. Además, los carteles se inspiraban en un tipo de prensa que había tenido auge en el siglo XIX y principios del siglo XX. De alcance masivo e inteligible para un gran público, la prensa popular, de contenido crítico y noticioso, distribuía coplas, corridos, sátiras y caricaturas.

Asimismo, la xilografía no representaba solamente una elección práctica (por su baratura y reproducibilidad) sino estética, en la línea de un discurso que revaloraba lo popular. El ¡30-30! afirmaría, ya finalizada su “campana de manifiestos”, que habían realizado los carteles en “estilo popular” con el objetivo de alcanzar a la “gente del pueblo”.⁴⁴⁹

Como carteles, los manifiestos treintatrentistas introducían al espectador por el ojo. Lo visual se anticipaba al texto, el color llamaba la mirada hacia un artefacto que mostraba antes de decir. En su materialidad radicaba el énfasis que otorgaba potencia a la declaración, la brillantez de los colores servía de fondo y marco, mientras que el texto era acompañado o ilustrado por viñetas y caricaturas que acentuaban las imágenes construidas en el discurso, compuestas por analogías y descalificaciones utilizadas para describir a los adversarios. El texto increpaba y caricaturizaba.

La cabeza anunciaba y enumeraba el manifiesto con una tipografía condensada y mixta, de palo seco y serifa. El título designaba su adscripción adjetivando el manifiesto como “treintatrentista”. Luego señalaba al enemigo, se pronunciaba en contra de:

- “I. Los académicos
- II. Los Covachuelistas
- III. Los salteadores de puestos públicos y
- IV. En general toda clase de sabandijas y zánganos intelectualoides”.

El texto era introducido con la sentencia: “ante todo declaramos que”; y concluía con la firma del colectivo: “el grupo de pintores ¡30-30!”. La mancha tipográfica era presentada a dos columnas, enmarcada o intervenida con viñetas e imágenes que daban movimiento a la austeridad del texto, escrito con un interlineado reducido que aglomeraba las palabras en dos grandes bloques. Los manifiestos fueron redactados con un lenguaje violento e hiperbólico que recurría a excesos verbales, al escarnio y al insulto. La descalificación conducía la estrategia argumentativa por analogía que en imagen y texto retrataba a la Academia, mientras que el ¡30-30! se presentaba como una fuerza destructiva, depuradora y “saneadora”. La identificación de contrarios, del “nosotros” frente a “los otros”, era clara. Se

⁴⁴⁹ ¡30-30!, “El Grupo de Pintores ¡30-30! y la dirección de la Escuela de Bellas Artes”, *Documentos del Grupo de Pintores ¡30-30!*, (México: INBA, 1993), 54.

establecían distinciones dicotómicas que contraponían a los académicos con los pintores independientes y a la reacción con la revolución. Condenaban el estatismo de un sistema artístico envejecido y lo negaban como tradición. En cambio ponderaban otra, la tradición popular en la cual se sustentaban los proyectos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

Los textos eran firmados por el colectivo, pero redactados por algunos de sus miembros. La revista *¡30-30!* refleja que de entre el numeroso grupo de pintores solo unos cuantos colaboraban con textos y la situación era similar en lo que respecta a la escritura de los manifiestos. El primero y el tercero han sido atribuidos a Fernando Leal, por el tono mordaz y jocoso que encuentra resonancia con otros documentos del pintor que aparecen en *El arte y los monstruos*.⁴⁵⁰ La *Protesta de artistas revolucionarios de México* fue redactada por Diego Rivera e ilustrada por Gabriel Fernández Ledesma.⁴⁵¹

El autor del resto de los manifiestos aún se mantiene anónimo, pero es probable que el segundo y el cuarto hayan sido redactados por Ramón Alva de la Canal. En la corta vida de la revista *¡30-30!* los pintores que sumaron más textos publicados fueron Leal y Alva de la Canal; ambos participaron también en la ilustración de los manifiestos y la revista. La estructura del primer y el tercer manifiesto es similar, enfatiza en el uso del lenguaje hiperbólico y la caricatura, con los cual se retratan personajes a partir de asociaciones y alusiones. En cambio, el segundo y el cuarto presentan un argumento que sienta de manera más explícita las proposiciones de la agrupación, sin dejar de lado el escarnio y el insulto, pero sin recurrir tampoco a la caricatura y la relación iconotextual utilizada en los textos atribuidos a Leal. Comparando el tono de los manifiestos con los textos firmados por Alva de la Canal en la revista *¡30-30!* es probable que haya sido el autor del segundo y cuarto manifiesto, pues en todos estos escritos hay una intención de clarificar la postura del autor, quien señala dicotomías entre el arte que reconoce como “ideal” y los “errores” en los cuales incurrierán sus contrarios, señalados con insultos e imprecaciones.

Por otro lado, la imagen puede indicar también la autoría de los textos. Los manifiestos escritos por Leal fueron ilustrados por éste, mientras que el segundo manifiesto incluyó grabados que pueden ser atribuidos a Alva de la Canal. El cuarto manifiesto no estaba

⁴⁵⁰ González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 47.

⁴⁵¹ Laura González Matute afirma que la autoría de Rivera fue declarada en una carta enviada por Luis Islas García a Ignacio Millán. González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 51.

ilustrado pero, como veremos en las siguientes páginas, coincidía en el desarrollo de algunas temáticas asociadas con posicionamientos políticos. El quinto manifiesto fue ilustrado por Leal, pero el texto mantiene un tono más moderado, como el utilizado por Alva de la Canal, ¿acaso se tratará de una colaboración entre ambos?

Pero finalmente, más allá de autorías individuales, los manifiestos representaban al colectivo. El embate contra la Academia fue el punto de partida de las proclamas del ¡30-30! Ésta representaba su contraparte, un enemigo que había que deponer cuanto antes. Pero las acometidas en su contra no radicaban únicamente en el cuestionamiento de la academia como pauta e institución legitimadora del arte, argumento recurrente en los discursos de vanguardia. No se trataba solamente de una contraposición de categorías y el rechazo de prácticas canónicas a favor de otras que apelaban a una noción de libertad y que se erigían en los márgenes de las estructuras institucionales. Sin dejar de lado estos presupuestos teóricos delineados por la vanguardia, el ¡30-30! se enfrentaba con una academia específica, con una institución concreta: la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuyos orígenes se encontraban en la Academia de San Carlos, fundada en el siglo XVIII y que hasta entonces funcionaba como un espacio formativo dedicado a educar arquitectos, pintores y escultores.

Los manifiestos anti academicistas del ¡30-30! representaban entonces tanto una propuesta estética como una contienda entre sectores distintos dentro del arte mexicano, entre proposiciones antagónicas que tenían lugar en un espacio desplazado como el centro del arte, combatido por una disidencia salida de sus propias filas y defendido por una resistencia que se apropiaba de los mismos postulados con los que era combatida, centrados, como veremos a continuación, en el deber ser del arte revolucionario.

Ante todo declaramos qué...

La primera exclamación del ¡30-30! se pronunció entre imperativos y exaltadas imprecaciones. El *1er Manifiesto Treintatreintista* fue el gesto inaugural de la agrupación y delineó su agenda anti academicista. Se enfocaba en la exposición y descalificación de su enemigo declarado, incluso antes de señalar una propuesta propia sobre la pintura. Pues, finalmente, uno de los principales planteamientos del ¡30-30! sería la demolición de una institución que consideraba obsoleta e inviable. Su postura se mostraba a favor de una

alternativa de educación artística que conllevaba una noción de libertad creativa, apertura pedagógica y un acercamiento tangible y práctico del arte al pueblo. Como antes he señalado, para los treintatreintistas la vía adecuada para el arte parecía ejemplificarse con las experiencias de las EPAL y la ELETD.

Los manifiestos del ¡30-30! respondían a una contienda que se estaba llevando a cabo en el seno de San Carlos, enfrentamientos entre al menos dos grupos antagónicos que defendían perspectivas encontradas respecto al arte y sus métodos de enseñanza. A lo largo de cinco manifiestos treintatreintistas, y la protesta de artistas independientes elaborada bajo el mismo formato, el ¡30-30! desarrolló un argumento en contra de la Academia que consideraba problemas estéticos, pero también políticos y económicos. El ambiente en la ENBA era tenso ante las expectativas abiertas tras la muerte de Obregón, con su asesinato comenzaron a moverse rápidamente las piezas y a plantearse estrategias para mantener o acceder al juego político, situación de la cual no se encontraba exento el campo de la cultura, dependiente en gran medida del presupuesto oficial y las políticas educativas.

El primer pronunciamiento del ¡30-30! introducía el formato y las consignas que seguirían el resto de sus manifiestos. Asentaba, de inicio, que la contienda radicaba, por un lado, en un conflicto institucional y burocrático, y por otro, en la reivindicación de un proyecto estético. Asociando a sus colegas académicos con el arribismo que suele intervenir en los ajustes de proyectos, cambios y transiciones de poder, los treintatreintistas los acusaban de “covachuelistas” y “salteadores de puestos públicos”. Este pronunciamiento mostraba una lucha de poder en el interior de la ENBA que no partía precisamente de las tensiones que provocan los relevos generacionales, sino de una pugna entre proyectos contradictorios que se disputaban el presupuesto. El asunto económico era primordial y cada bando buscaba defender su puesto de trabajo. La Academia era señalada por el ¡30-30! como un gasto superfluo que mermaba sin beneficio las arcas de la nación, mientras que los académicos se quejaban de las carencias que padecía San Carlos gracias los recursos que engullían las EPAL.⁴⁵²

Pero el meollo del asunto era de orden estético, radicaba en la incompatibilidad entre un proyecto que se ajustaba a una visión del arte como institución y otro que abogaba por su socialización. En este caso no se oponían el muro y el caballete, sino las aulas y el aire libre,

⁴⁵² "La Federación dará su apoyo a los alumnos", *Excélsior*, 21 de octubre de 1928, p. 1 y 5.

así como ideas sobre el artista y su capacidad creadora, pues de un lado estaban los estudiantes educados en un espacio formal y dedicado a este propósito de antaño, y del otro, los “libres”, entre los que se encontraban obreros, campesinos e indígenas, aquellos que parecían justificar las proposiciones que apelaban a la conformación de un arte auténtico y mexicano derivado de una esencia racial y de una tradición propia.⁴⁵³

Por otro lado, el grupo de pintores revolucionarios no se designaba de tal modo por azar, como hemos dicho, su discurso seguía la línea de otros elaborados en torno a la revolución mexicana, con la cual legitimaba su posición, como actores que luchaban desde su propia trinchera combatiendo a la contrarrevolución en el campo del arte. El primer embate treintatrentista estaba totalmente dirigido contra la Academia “reaccionaria”. El manifiesto realizaba una taxonomía del contrario, la ENBA era diseccionada, descrita y clasificada con argumentos que acusaban su ineficacia. El adversario era exhibido y desglosado en una serie de personajes que desde la perspectiva del ¡30-30! retrataban las facetas del artista académico.

Todo manifiesto se dirige hacia un interlocutor imaginado, a veces con afán de persuadirlo e integrarlo a su programa, pero en otras ocasiones (como sucedía en el *1er Manifiesto Treintatrentista*) el interpelado es más bien aquel contra quien se pronuncia. El artista formado en la academia jugaba el rol protagónico, denostado, descalificado y caricaturizado. Los “escultorzuelos”, los conservadores y asaltantes de puestos, los “criminales despilfarradores del erario”, los “adoradores de la boba perspectiva de 45 grados”, los profesores de historia del arte, las “niñas pintoras en busca de novio” y los “niños góticos en la edad de la punzada” eran los perfiles con los cuales se describía a los profesores y estudiantes académicos. Tales descripciones puntualizaban los distintos problemas que el ¡30-30! presentaba como argumentos para abolir la academia, tanto la institución concreta hacia la cual se dirigían (la ENBA) como las prácticas artísticas canónicas legitimadas por ésta.

⁴⁵³ Idea postulada de distintas maneras en varios espacios, como en el método de dibujo de Adolfo Best Maugard, en los “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” de Siqueiros y la *Declaración Política y Estética* del SOTPE, por ejemplo.

1er. MANIFIESTO
TREINTATREINTISTA
CONTRA:

I. LOS ACADEMICOS.
II. LOS COVACHUELISTAS.
III. Los saltadores de puestos públicos, y
IV. en general contra toda clase de zánganos y sabandijas intelectualoides.

Ante todo declaramos que:

I. No tienen derecho a la vida los escultorruetes que se han contagiado con los materiales que manejan y desperdician, al grado que su cerebro ha llegado a convertirse en un almohadete de barro, o un pedruzco tan duro y mal conformado, que Guillermo Ruiz declara que no se pueden aprovechar sus cráneos: ni aún para tallar en ellos el más humilde molacajete.

II. Proponemos se guarden en un frasco para asegurar su conservación, todos aquellos abortos y fetos artísticos que día tras día, salen de las cloacas inmundas de la madre academia y proponemos que el conservador de las galerías, sea el encargado de renovar los caldos de cultivo y forme el catálogo de aquellos, empleando de este modo relativamente útil, su pestilente erudición.

III. Los asaltantes de los puestos públicos bajo capa de crear movimientos artísticos, no merecen sino ir a parar al Conal Nacional y todas aquellas que los ayudan son borregos que a pesar de sus grandes y piojosas melenas y disfraces, nunca podrán salir de su vergonzosa condición y sus carlotas papilomas son el símbolo del cerebro que merece portar colgado al cuello.

IV. Las cuatro paredes en que están enerrados los presos de la Penitenciaría, no les impiden producir obras de arte sus cuando están talladas en una cáscara de coco. Pero las 4 paredes de la Academia no han tenido la fortuna de amparar más que verdaderos criminales, que despidieron los dineros de la nación, y siempre han sido incapaces de producir otra cosa que no sea estupideces.

V. Los odoradores de la boba perspectiva de 45 grados empachados con pan de criollo, pasarán toda su vida recorriendo la busca profundidad que produce el estrabismo de sus concepciones. VI. Los profesores de Historia del Arte académica, no son más que fonógrafos descompuestos que cacarcan sus viejísimos discos, incapaces de alegrar un baile de chancía y garrote.

VII. Las niñas pintoras en busca de novio que se relajan en los estudios y demás dependencias de la madre escuela, por huir de la obligación de barrer que les imponen sus mamás, y del olor a cocina que se esparce en las casas de quintopalo a la hora de guisar, como castigo a su falta de gracia y feminidad, no les queda otro recurso sino envolver rodeadas únicamente de sus con trabechas producciones artísticas.

VIII. Creemos indispensable para advertencia de todos los incultos y niños púlicos que en la edad de la puericia se sienten artistas, se forme una clasificación zoológica y entomológica de todos los repugnantes bicharracos académicos.

IX. Clasificación Zootomológica.

A. Sapos de sangre fría y error destempleado, son los polidactilos disfrazados en artistas, multiplumas fabricantes de titeres, pintores del domingo, que asaltan los puestos públicos como una curiosa sebosa, abierta a todo clase de gonzos limaseros y bulgasinos por naturales.

B. Ateopetras no son en realidad otra cosa más que la primera más modesta metamorfosis de los anteriorres en diez habíamos sugamos y desovados, con tertulias de café de chilo, salibitas y pedigueros de colillas de cigarro.

C. Los ajolotes son humildes animalitos que pululan en las aguas turbias y estancadas de las ratadías en que se declaman versos, se toca el violín, se hace polique y se fuma maribomas en compañía de históricos teorizantes de la mecánica patria, con el caprioso pretexto de hacer arte y forjar patria.

D. Los ilicometes ya clasificados por Diego Rivera, son más infelices e insignificantes que los que se hallan catalogados en cualquiera historia natural, puesto que al pasar por la vida ni siquiera dejan el rastro siquiera de su paso.

E. Piojos son los pinaguas que pululan por los corredores de la madre academia, masturbadores de las clases de desnudo, seculares de la Cacha Madre, iluminados de piqueros, hermanos de cofradía de Ica y Tonal que se sirven de la piel de oso de los artes, para ejercer sus piosas industrias. **NOTA:** De las chinches sabandijas, tentas curararabas, los más insectos e históricos de este estilo, en sus ocupaciones por chilo, por un resto de prep. lo haría el lector.

X. Declaramos que aparte de las cartuchos normales que disparamos con los celestarios académicos, embudadores y covachuelistas, estamos dispuestos desde ahora a proporcionar la cantidad de Gasolina y Termol, que sea necesaria, para destruir a todos los zánganos e helmitos marcarados, y grandes costales de tequesquite para llenar a las ramas las sinovias de caracoles y tarroetes, que en la futuro se entreguen, en inventos, baguitas, matriculas y asonaditas en que los promotores sean jesuitas y covachuelistas, unidos por algunas volteretas nostálgicas cocaprichadas, se apoyar la gloria y la entregadora Buca Jasefa Tritz de Dominguez. Y advertimos que si siguen jugando a los soldaditos, empezaremos a conservar en alacón a todos los covachuelistas, y a tirar garrachas a diestro y siniestro, con lo que sea suficiente para cerrar oídos y tapar los marionetas, y arañaremos por poner nuestras banderas en las puertas cerradas del viejo conventillo académico, ex-hospital de leprosinos, convertido en la actualidad en asilo de viejitas maniatras y grufones, tamboriles de papites, desbarredores de sientas, y arrulladores de digestiones pensadas.

¡30-30! SIN MAS Y DESEANDOLES TODA SUERTE DE FELICIDADES,
SALUD Y ¡30-30!

NOTA: No deje Ud. de buscar nuestro próximo número, donde aparecerá el Directorio completo de los Treintatristas, así como gran cantidad de ensayos y artículos sensacionales, de grande interés.

1er Manifiesto Treintatristista (1928)

Negaban la creatividad y la calidad de los artistas académicos y sus obras con tono desafiante y acusatorio que entre insultos señalaba el conservadurismo de la institución y la estrechez de miras de su metodología. Todo ello aderezado con imágenes, viñetas que acentuaban la mordacidad de las declaraciones. En el extremo derecho: los profesores, como burro de apariencia maltrecha. En el izquierdo: los académicos, como un cerdo rechoncho que recordaba las populares alcancías de puerquito de barro.

De un lado la alusión a la incompetencia y del otro a los recursos monetarios absorbidos por la institución. Estas imágenes iniciaban una línea de viñetas que flanqueaba la mancha tipográfica. Todas parecían estar elaboradas en bloques de madera de dimensiones similares que como sellos se incorporaron encadenados, presidiendo los párrafos y enmarcando el texto de manera casi simétrica. La tira de imágenes consecutivas hacía que la asimetría escapara a primera vista.

Como cartel, el manifiesto se presentaba como una imagen ornamentada. Las consignas treintatrentistas estaban enmarcadas por florones que recordaban el diseño de folletos y hojas populares. El marco de florones y las líneas de viñetas dispuestas a los costados del texto conformaban una imagen decorativa que propiciaba la observación a partir de una mirada errática. Las pequeñas imágenes esquemáticas presentadas en secuencia, los contornos ondulantes dispuestos por el marco y las líneas apretadas de la mancha tipográfica no guiaban el ojo hacia un centro de interés específico dentro del cartel, sino que mostraban un contexto.

Hans Georg-Gadamer señala que en la decoración opera una “doble mediación”, la cual atrae la atención del observador y lo remite a un contexto. La “duplicidad de la mediación decorativa” aproxima y aparta, dirige la mirada hacia el ornamento sin enfocarla en un motivo específico, la introduce en el conjunto, en el espacio que se construye a partir de la decoración. La mirada transita entonces, pasa sobre la decoración sin detenerse en ella, se encuentra supeditada, determinada por la relación que establece con lo que decora.⁴⁵⁴ Por otro lado, el marco de florones y viñetas propiciaba la lectura del texto. A cierta distancia, el cartel observado como imagen en el muro, como un contexto conformado por color y decoración, eludía puntos fijos de atención. En la cercanía se hacía legible, emergía el texto delimitado por el contorno del ornamento.

El manifiesto yuxtaponía espacios visuales a partir de su formato y exhibición. Contenía imágenes que serían leídas a la par de las imágenes verbales, viñetas que por su disposición no se veían de inicio de manera individualizada, se encontraban insertas en un espacio observado como un todo, para luego ser leídas en relación con el texto que enfatizaban. Por otro lado, la exposición múltiple del manifiesto generaba otra imagen, construía un escenario a partir del espacio en el cual se desplegaban los carteles, con los muros de la Academia intervenidos con color. Para Fernando Leal, este gesto había

⁴⁵⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, (Salamanca: Ediciones Sigueme, 1993), 104.

representado un “acto subversivo”, recordaba que habían sido sorprendidos por un gendarme mientras colocaban los carteles e incluso fueron trasladados luego a la inspección de policía.⁴⁵⁵ Las consecuencias de esta excursión nocturna se reflejaron a la luz del día, según Díaz de León, con numerosos ojos avocados a la lectura de los “conceptos incendiarios” y el ataque a la Academia como “enemigo irreconciliable”.⁴⁵⁶

Imágenes zoomorfas y figuras retóricas conformaban el perfil del académico. Las viñetas del manifiesto representaban burros, cerdos, ratas, sapos, serpientes, atepocates y una variedad de insectos entre los que se distinguían langosta, zancudo, piojo, chinche, pulga y escarabajo coprófago. Además, dos recipientes de contenido execrable: un frasco con un feto humano y una bacinilla con desechos con la inscripción “academia”. En algunos casos, las viñetas ilustraban los párrafos, pero en otros servían de énfasis visual del escarnio general. Las representaciones caricaturescas y esquemáticas aprovechaban la textura de la xilografía para dar un trazo burdo que imprimía un tono grotesco a la imagen. Los grabados fueron realizados por Fernando Leal y en opinión de Francisco Díaz de León, hacían aún más escandalosas sus afirmaciones.⁴⁵⁷

Junto a las viñetas, las imágenes verbales. Caricaturizados, los académicos se presentaban como “tipos” con atributos particulares, retratados con mordaces analogías e hipérboles injuriosas. El manifiesto presentaba en diez puntos, señalados con números romanos, consignas condenatorias sobre la Academia. La enumeración delimitaba los párrafos e introducía, como las imágenes de las viñetas, cuadros sintéticos que mostraban las características de los académicos perfilados por el ¡30-30! Esta enumeración recordaba la realizada pocos años atrás, en 1921, por Manuel Maples Arce en el número 1 de la hoja de vanguardia *Actual*, deudora además, como apunta Lynda Klich, de los manifiestos futuristas que presentaban sus propuestas enumeradas y con lo cual definieron una estructura para el manifiesto de vanguardia.⁴⁵⁸ Marjorie Perloff señala que la enumeración en los manifiestos artísticos derivó de los manifiestos políticos y tenía la función de llamar la atención al lector presentando puntos breves que facilitarían la aprehensión del contenido del texto. Anota

⁴⁵⁵ González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de pintura*, 47.

⁴⁵⁶ Tatiana Flores, *Mexico's revolutionary avant-gardes. From estridentismo to ¡30-30!*, (New Heaven: Yale University Press, 2013), 280.

⁴⁵⁷ Flores, *Mexico's revolutionary avant-gardes...*, 280.

⁴⁵⁸ Lynda Klich, *The noisemakers: estridentismo, vanguardism, and social action in postrevolutionary Mexico*, (Oakland: University of California Press, 2018), 21.

también que en el caso de los manifiestos futuristas, las consignas provenían de un mismo impulso, por lo cual no se trataba de proposiciones que plantearan objetivos ordenados, sino que se presentaban incluso solapadas.⁴⁵⁹

La enumeración romana del *1er Manifiesto Treintatreintista* lo ponía en interlocución con la vanguardia, con el futurismo, pero principalmente con el estridentismo, en el cual habían participado algunos miembros del ¡30-30!, como Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas. El eco de las publicaciones estridentistas resonaba en el primer manifiesto del ¡30-30! Klich anota que *Actual* medía aproximadamente sesenta centímetros de largo y estaba impreso en papel de colores.⁴⁶⁰ *Magnavoz*, obra de Xavier Icaza publicada en 1926, apareció luego de manera similar en 1928, en amplias hojas de colores ilustradas por Alva de la Canal.⁴⁶¹ Los manifiestos del ¡30-30! marcaban, desde el formato, un vínculo con otros referentes de vanguardia, refrendado en la beligerancia de sus declaraciones.

Los primeros ocho puntos señalaban las deficiencias que el ¡30-30! observaba en la Academia: la ineptitud creativa y el conservadurismo; problemáticas enfatizadas con un argumento de orden económico. Entre los “tipos” se encontraban, los “escultorzuelos” de duro cerebro, como “pedruzco” o “almodrote de barro” y cuyo cráneo no serviría “ni aún para tallar en ellos el más humilde molcajete”.⁴⁶² Estas declaraciones se “legitimaban” con un supuesto diagnóstico de Guillermo Ruiz, director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, quien, según el manifiesto, había reconocido la inutilidad de los cráneos académicos como material adecuado para la escultura por su dura cerrazón. La descripción del escultor a partir de la asociación con sus materiales de trabajo conformaba una caricatura que acusaba su ineficacia, reduciendo la figura de quien debería ser creador a objeto. Esta imagen del artista académico era contrastada luego con personajes anónimos cuyas capacidades artísticas eran reconocidas, planteando como ironía la oposición entre la formación académica y la espontaneidad en la producción del arte. Para los treintatreintistas, los académicos no

⁴⁵⁹ Marjorie Perloff, *El momento futurista*, (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009), 218.

⁴⁶⁰ Klich, *The noisemakers...*, 21.

⁴⁶¹ Flores, *Mexico's revolutionary avant-gardes...*, 12.

⁴⁶² Grupo de Pintores ¡30-30!, “1er Manifiesto Treintatreintista”, (1928), <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/779430/en-US/Default.aspx> (Consulta: 20/03/2016).

producían “otra cosa que no sea estupideces”, mientras los presos de la penitenciaría eran capaces de generar “obras de arte aun cuando estén talladas en una cáscara de coco”.⁴⁶³

Con estas alusiones y oposiciones, el manifiesto introducía la tensión entre proyectos artísticos contrapuestos, reivindicando una premisa que se encontraba en la base del programa artístico defendido por los treintatrentistas: la espontaneidad en la creación artística y una capacidad de producir arte que no abrevara de las normas académicas; obras realizadas por sujetos de talento inherente que no formaran parte de la estructura institucional del arte.

Los académicos eran acusados de desperdiciar los materiales de trabajo y de derrochar inútilmente los recursos del erario. Al apelar a lo económico se enfatizaba la inviabilidad que pretendía demostrarse con la incapacidad creativa de la Academia. Con estas declaraciones, el *1er Manifiesto Treintatrentista* introducía asimismo una problemática que se encontraba en el trasfondo de la polémica entre los académicos y el ¡30-30! Como he señalado, la disputa entre perspectivas estéticas distintas era también una contienda por el presupuesto dedicado a las Bellas Artes. En este primer manifiesto, el problema apenas se atisbaba, sin embargo, sustentaba de cierto modo las imprecaciones, pues si acaso no bastara el señalamiento de la ineptitud de la Academia, el argumento económico justificaría la demolición de una institución que no había tenido “la fortuna de amparar más que a verdaderos criminales que despilfarran los dineros de la nación”.⁴⁶⁴

En otro pasaje de los manifiestos treintatrentistas se rebatía un argumento de los académicos que defendía que la ENBA debía ser conservada por tratarse de una institución de tradición artística, debate que observaremos más adelante, pero que ahora era introducido con texto e imagen en uno de los puntos de la primera proclama treintatrentista. Las viñetas se articulaban con los párrafos y demarcaban su extensión pero no los ilustraban en todos los casos, sin embargo, la correspondencia entre imagen y texto sí se encuentra presente en un punto que rebatía con ironía el argumento de la conservación. La imagen de un feto en un frasco anticipaba las afirmaciones treintatrentistas que asentaban que habría que guardar

⁴⁶³ ¡30-30! “1er Manifiesto Treintatrentista”. La revista *Forma* había dedicado un espacio al “arte industrial de los presidios”, ejemplificado con espontáneas piezas de cocos grabados, pequeñas esculturas talladas por los internos de las correccionales y los presidios. Entre otras manifestaciones de arte popular que se reseñaban en las páginas de *Forma*, los cocos grabados eran reconocidos como una manifestación “importante y digna de estudiarse”. Fernández Ledesma, “El arte espontáneo de los presidios”, *Forma*, núm. 1, (1926): 14-15.

⁴⁶⁴ ¡30-30! “1er Manifiesto Treintatrentista”.

todos los “abortos y fetos artísticos” generados en las “inmundas cloacas de la madre academia”. De ello, señalaban, debía hacerse cargo el conservador de las galerías, “empleando de este modo relativamente útil, su pestilente erudición”.⁴⁶⁵

En este caso, las declaraciones giraban en torno a la catalogación de las obras correspondientes a un bagaje académico preservado como objeto de museo, pero también atacaban directamente a una figura que operaba en la ENBA, personaje erudito pero considerado anticuado: el conservador de galerías, cargo que en 1928 era ocupado por Abelardo Carrilo y Gariel, historiador del arte y restaurador, estudioso del arte colonial.⁴⁶⁶ Este era el primer indicio de la caracterización que el ¡30-30! haría sobre la Academia y su conservadurismo, crítica desplegada a partir de elementos de orden estético y político que, como otros argumentos de vanguardia, acusaban el estatismo del arte académico, pero también, como veremos más adelante, asociaban a la ENBA con sujetos e ideologías de derecha vinculados con el conflicto religioso en el México de finales de los años veinte.

El tema del conservadurismo de la academia fue representado con el mismo motivo de la viñeta en el catálogo de la exposición de Pintores Modernos Mexicanos (1928), ilustrado por Fermín Revueltas con la xilografía “Conservadores conservados”. En ésta se mostraba dentro de un frasco, etiquetado con el título del grabado, una serpiente de perfil, en posición vertical ascendente con las fauces abiertas y alimentada por un zopilote. El espacio era delimitado por la forma del frasco contorneada por una sombra que se proyectaba hacia la derecha, mientras que los cuerpos en el interior se presentaban yuxtapuestos, incorporados de tal modo que a simple vista la escena se diluía en un motivo abstracto. De la serpiente apenas se distingue la cabeza y un fragmento del cuerpo, mientras que el zopilote, en segundo plano, la enmarca y la cubre. La xilografía estaba elaborada en el mismo estilo de las viñetas del manifiesto, con trazo burdo y esquemático, e incluía figuras zoomorfas de asociación negativa.

⁴⁶⁵ ¡30-30! “1er Manifiesto Treintatreintista”.

⁴⁶⁶ Fuentes, *Catálogo de los archivos documentales...*, 179; “Abelardo Carrillo Gariel”, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T4/LHMT4_028.pdf (Consulta: 10/10/ 2019).

Cierto tono nacionalista estaba presente en los argumentos treintatrentistas y podemos distinguirlo en la reivindicación de la revolución mexicana y del personaje de Obregón. También en la defensa de una tradición artística mexicana que sería defendida en el segundo manifiesto y en las declaraciones de índole económica que denunciaban el derroche del recurso nacional. Considerando esto, la imagen del zopilote alimentando a una serpiente podría manifestar más que una relación que señala un estrecho vínculo entre dos elementos presentados con un sentido peyorativo. Un símbolo fundamental de la nación mexicana involucra precisamente un ave y un reptil: un águila devorando una serpiente; como emblema que contiene una memoria fundacional y un punto de partida. El zopilote alimentando a la serpiente, contrechado dentro de un frasco, representaría la antítesis del emblema, el ave carroñera no devora, nutre, ambos compenetrados en un acto digestivo, en una especie de comensalismo.



Fermín Revueltas, "Conservadores Conservados" (1928)

La Academia era calificada, desde el *1er Manifiesto Treintatrentista*, como reaccionaria, mientras que este grupo de pintores, desde el nombre, apelaba a la revolución. La representación del contrario como conservador y reaccionario se opone al sentido disruptivo estipulado por el ¡30-30! Con la descripción de las obras académicas como fetos o abortos se calificaba este tipo de arte como limitado, inacabado o inconcluso, mientras que

los conservadores asociados con el zopilote y la serpiente indican también una crítica que no se reduce a lo estético. Aunque la agenda treintatreintista se asumía desde la vanguardia artística, involucraba también planteamientos políticos de acuerdo con la noción de revolución a la que apelaba: la revolución mexicana. Los conservadores entonces eran, sí, aquellos que defendían la preservación de la institución “arte”, pero representaban también a la reacción que se oponía a la revolución, el conservadurismo reticente al cambio.

Si bien en este primer manifiesto los pintores no proponían abiertamente un programa para el arte –al menos no con consignas que señalaran prospectivas y estrategias– no dejaban de afirmar su posición vanguardista a partir de la oposición a ciertas prácticas canónicas. Hay un evidente cuestionamiento a los métodos académicos indicados por dos personajes que representaban a los profesores: los “adoradores de la boba perspectiva de 45 grados” y los profesores de historia del arte académica. Con el primero hacían referencia al uso de la perspectiva caballera, utilizada de antaño en la representación pictórica y que el ¡30-30! calificaba como una concepción “estrábica”. Con el rechazo de la perspectiva el grupo afirmaba de manera tácita su posición dentro de la vanguardia, inauguradora de una nueva configuración del espacio plástico que desplazaría un paradigma de representación y percepción visual vigente desde el Renacimiento.⁴⁶⁷

Por otro lado, los profesores de historia del arte académica eran caricaturizados y cuestionados por repetitivos, descritos como “fonógrafos descompuestos que cacarean sus viejísimos discos”. Llama la atención que se especifica el tipo de historia del arte, la “académica”, lo que quizá indique que no planteaban una negación de la historia en sí, sino de una memoria en particular considerada ociosa y ajena a la visión del arte que defendían. En ambos casos se acusa el estancamiento de las prácticas, acorde a los argumentos vanguardistas que denunciaban el estatismo de la academia y lo contraponían con la libertad y el movimiento que implicaba la vanguardia.

En relación con esto, en la revista ¡30-30!, el grupo de pintores proponía “hojear la historia al revés”, con una mordacidad similar a la del manifiesto pero dejando de lado alusiones y aprovechando una anécdota sobre el deceso de Raziel Cabildo, contagiado de tisis por usar los mismos libros que Manuel Gómez Rovelo, viejo profesor de historia del arte que solía humedecerse los dedos con saliva para pasar las páginas. El ¡30-30!

⁴⁶⁷ Francastel, *Pintura y sociedad*, 104.

argumentaba que empezar desde la historia más reciente guardaría la salud de los profesores y beneficiaría a los alumnos, estancados eternamente en la sala hipóstila de Karnak.⁴⁶⁸

Pero los académicos no solo eran los profesores. Los “niños góticos” y las “niñas pintoras en busca de novio” describían el perfil del estudiante académico. Los niños góticos, incautos y “en la edad de la punzada”, pretendiendo ser artistas; las niñas pintoras huyendo de la cocina y de la obligación de barrer, con la Academia como refugio y sus obras cobijando su “falta de gracia y feminidad”.⁴⁶⁹ Ambos presentados como sujetos que con frivolidad ejercían la práctica artística solo para sí mismos, con lo cual puede establecerse un paragon entre la crítica del ¡30-30! con el rechazo a la individualidad del arte burgués planteada por el SOTPE.

El noveno punto del manifiesto desplegaba una “clasificación zoentomológica” que describía a los académicos a partir de analogías con insectos y otras alimañas. Este punto se desglosaba en cinco clasificaciones que de igual manera acusaban la ociosidad burguesa, denunciaban el conservadurismo, la esterilidad y las disputas políticas dentro de la Academia. El “asalto a los puestos públicos” aparecía protagonizado por los “sapos de sangre fría” descritos como políticos disfrazados de artistas. Vinculados con estos se presentaban los atepocates, una caricaturización de los artistas bohemios asiduos a las tertulias de café y descritos como “mugrosos y desocupados”. Después, los ajolotes estancados en los estudios y los tlaconetes, de tal insignificancia que “al pasar por la vida ni siquiera dejan el rastro viscoso de su paso”. Como el mismo manifiesto asentaba, esta clasificación estaba inspirada en declaraciones hechas antes por Diego Rivera, quien había afirmado que la Academia debía ser incendiada y los tlaconetes desintegrados entre “sal y su propia bilis”.⁴⁷⁰

Finalmente, los piojos señalaban nuevamente el conservadurismo de la Academia pero ahora a través de la alusión a personajes relacionados con el conflicto religioso y la muerte de Obregón. Los piojos eran presentados como “masturbadores de la clase de desnudo”, “sectarios de la Concha Madre” y “hermanos de la cofradía de León Toral” que se servían de

⁴⁶⁸ El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, núm. 2, (1928): 16.

⁴⁶⁹ ¡30-30! “1er Manifiesto Treintatreintista”.

⁴⁷⁰ ¡30-30! “1er Manifiesto Treintatreintista”; Alma Barbosa Sánchez, *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*,

http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_35147_773_511_11_1_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf, 32, (Consulta: 05/05/2019).

“la piel de asno de las artes para ejercer sospechosas industrias”.⁴⁷¹ Esta clasificación, aunque con la intención de definir el todo por la parte y con ello descalificar a la Academia, se enfocaba en la denuncia de José de León Toral, con lo cual el manifiesto del ¡30-30! se proyectaba como una respuesta al asesinato de Obregón.

La reciente coyuntura política, acaecida poco antes de la proclamación del movimiento treintatrentista, era aludida a partir de lo rebatido, de lo negado. El manifiesto vinculaba directamente a la Academia con el asesinato, a partir de un botón de muestra que servía para demostrar los vicios de los académicos. León Toral había sido recientemente alumno de la ENBA (a la cual ingresó hacia 1926)⁴⁷² y fue precisamente el dibujo lo que utilizó como estratagema para consumar el magnicidio. Este personaje permitía a los treintatrentistas enfatizar el carácter reaccionario de los académicos, al tiempo que articulaba sus proposiciones con las coyunturas políticas del momento. La alusión a la clase de desnudo como a la Madre Conchita servían ya para señalar a León Toral incluso sin mencionarlo. El vínculo entre éste y la Madre Conchita como incitadora del magnicidio es historia conocida, pero también, dentro de la Academia, era un alumno reticente a la clase de desnudo, ante la cual se presentaba con ciertas limitantes estipuladas por su confesor y por lo cual fue objeto de escarnio entre los estudiantes.⁴⁷³

Al señalar a los piojos como “hermanos de la cofradía de León Toral”, el individuo dejaba de ser un sujeto particular para convertirse en uno de los tipos que perfilaban a los académicos. El personaje de José de León Toral fue aprovechado por el ¡30-30! para señalar a los académicos como reaccionarios, incluso declararon en su revista que bastaba recordar que éste había sido alumno de Germán Gedovius, con el afán de refutar a los defensores que buscaban atenuantes de su responsabilidad en los hechos.⁴⁷⁴

La Academia era descrita como un “viejo conventillo” y “ex hospital de lazarinos”, manejado por jesuitas y covachuelistas.⁴⁷⁵ En distintos momentos, los manifiestos del ¡30-30! incluyeron consignas anticlericales, que no deben leerse propiamente como una agenda

⁴⁷¹ ¡30-30! “1er Manifiesto Treintatrentista”.

⁴⁷² Enrique Guerra Manzo, “Los mártires del catolicismo. El caso de José de León Toral”, *Actores y cambio social en la Revolución mexicana*, coord. por Nicolás Cárdenas García y Enrique Guerra Manzo, (México: UAM, 2014), 34.

⁴⁷³ Guerra Manzo, “Los mártires del catolicismo...”, 34.

⁴⁷⁴ El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, 16.

⁴⁷⁵ ¡30-30! “1er Manifiesto Treintatrentista”.

asumida por la agrupación, sino más bien como corolario de la postura revolucionaria que defendían. Este grupo de pintores apelaba a la revolución mexicana concebida como movimiento armado y luego representada por los gobiernos que le siguieron. Una postura reaccionaria, contraria a la revolución, era encarnada en ese momento por el conflicto religioso y entonces la asociación de la Academia con la Iglesia servía al ¡30-30! para evidenciarla como la reacción.

Después de la clasificación y descalificación, las resoluciones violentas. El ¡30-30! se fundaba como un movimiento abolicionista, depurador y destructivo. La consigna reiterada era “acabar”; disparar cartuchos contra los “retardatarios académicos”, destruir con gasolina y formol o licuar “a las camadas sucesivas de caracoles y tlaconetes”.⁴⁷⁶ Así, los pintores mantenían el tono de la retórica coloquial y disruptiva, pero recordaban otras declaraciones de vanguardia que apelaban a la violencia y la destrucción, como las futuristas o las estridentistas.

Finalmente se remitían también al argumento del envejecimiento de la academia, señalando que ésta no era más que un “asilo de viejecitos maniáticos y gruñones”. La polémica no radicaba precisamente en un problema de relevo generacional, aunque el ¡30-30! tenía en la mira a algunos artistas veteranos que no correspondían a su generación, también se pronunciaba en contra de los jóvenes estudiantes, ridiculizados como niños ociosos de intereses burgueses. En el tono de la vanguardia, la disputa entre “lo nuevo” y “lo viejo” radicaba más bien en la tensión entre categorías que recurrían a las distintas temporalidades propias de las tradiciones estéticas que defendían.

El *1er Manifiesto Treintatreintista* no planteaba más inauguraciones que la del grupo de pintores y su batalla contra la academia. Elaboraron un argumento con base en la negación, con lo cual asentaban su posición beligerante y sardónica a partir de lo que no eran y lo que consideraban que no debía continuar. La conservación de un orden y un estado de cosas, la reacción que pretendía mantenerlo y el envejecimiento de una estructura institucional, no eran nociones que se opusieran en el argumento a ideas de movimiento, progreso, transformación o avance; al menos no explícitamente y señalando tales categorías. La contradicción entre opuestos se estipulaba con la destrucción. Con la proscripción de las circunstancias y los sujetos que conformaban la academia, se ponía de manifiesto lo que ya

⁴⁷⁶ ¡30-30! “1er Manifiesto Treintatreintista”.

no debía ser y se imponían resoluciones retóricas que implicaban acciones destructivas tendientes a eliminar una manera de concebir el arte, expuesta y vilipendiada con caricaturizaciones.

El primer manifiesto del ¡30-30! significaba una síntesis de las proposiciones que se desarrollarían en el resto de sus manifiestos, presentadas de manera un tanto velada en medio del escarnio y alusiones que no solo denotaban la cualidad de actualidad que caracteriza a los manifiestos artísticos, sino que el documento se insertaba dentro de un contexto específico y ante interlocutores interpelados directamente, en una afrenta cara a cara, tanto agresiva como hilarante, que cerraba deseando salud y “toda suerte de felicidades”.⁴⁷⁷

Los más efectivos soldados de la revolución

Las acometidas treintatrentistas se llevaban a cabo simultáneamente por distintos frentes. La irrupción en los muros de la ENBA fue sin duda la más contundente acción inaugural de la agrupación, pero ésta no venía sola. En el mismo mes de julio de 1928, el ¡30-30! realizó su primera exposición y publicó la revista *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*. El grupo se anunciaba en el manifiesto y se asentaba en las exposiciones y la revista. Estos proyectos daban soporte a la agrupación, eran los espacios que reunían los esfuerzos del ¡30-30! y a través de los cuales la voz colectiva se enunciaba en una tesitura propositiva que pretendía aclarar el lugar que le correspondía a la pintura revolucionaria.

Antes he mencionado que los manifiestos del ¡30-30! se publicaron en dos espacios y formatos: el cartel y la editorial. Con el cartel, el manifiesto se presentaba como tal desde la denominación, mientras que en la revista se conformaba a partir de la declaración de propósitos. En el primer capítulo anoté que los manifiestos pueden ser de distinto tipo y formato, pero convienen en que son declaraciones coyunturales y textos programáticos que pronuncian inauguraciones y aboliciones que pretenden transformar la escena del arte. Recordemos que muchas editoriales editadas por grupos artísticos y literarios de vanguardia se conformaron como manifiesto debido a que al presentar los objetivos de la publicación definían también el programa del grupo detrás de su edición.

⁴⁷⁷ “1er Manifiesto Treintatrentista”.

Cada uno de los tres números de la revista *¡30-30!* fueron inaugurados con editoriales tituladas “Trayectoria”. Todas estaban redactadas siguiendo la línea del cartel-manifiesto, mantenían el lenguaje beligerante y las evocaciones bélicas. Por ejemplo, el grupo declaraba que se proponía “tirar con metralla” y “abatir con pólvora” en una “guerra de guerrillas” organizada a partir de distintas estrategias, entre las cuales se encontraba la revista, descrita como una “hoja agresiva, destemplada y un tanto fanfarrona”.⁴⁷⁸ Las primeras dos “Trayectorias” funcionaban como manifiesto, a través de éstas el *¡30-30!* asentaba su posición en el escenario artístico mexicano y explicaba el movimiento pictórico en relación con la revolución.⁴⁷⁹ Los planteamientos de ambos textos estaban articulados, reflejan continuidad y complementariedad, inclusive es posible leerlos como parte de una misma presentación del programa del *¡30-30!* y una definición del movimiento pictórico mexicano.

Páginas atrás hemos observado que la pintura mexicana se definía como parte de un movimiento conformado por jóvenes artistas que despuntaban y ganaban renombre, reconocidos por propios y extraños en la prensa nacional y extranjera. Luego, los muralistas realizaron una apropiación de esta categoría, se situaron a la cabeza de la pintura actual, describieron su propio proyecto como un movimiento pictórico y, no obstante las críticas desfavorables efectuadas con las letras y la “acción directa”, la pintura mural alcanzó a legitimarse como ejemplo de pintura mexicana con prestigio en el extranjero. Los treintatrentistas conformaron otra narrativa sobre el movimiento de pintura mexicana que igualmente se articulaba con la revolución, pero que describía una dinámica distinta y rescataba otros protagonistas a partir de la definición del origen y la lógica que debía seguir el movimiento.

El *¡30-30!* explicaba el movimiento pictórico como “postrevolucionario” como una consecuencia de la revolución mexicana. Ésta era vista como una coyuntura transformadora, una “subversión de valores” que había impuesto un “nuevo orden de cosas”, derivada de motivos y objetivos de orden político y económico, pero con efectos que se habían extendido de tal manera que “trascendieron artísticamente con significativas y reveladoras

⁴⁷⁸ *¡30-30!*, “Trayectoria”, *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, núm. 1, (1928): 1.

⁴⁷⁹ La “Trayectoria” del tercer número funcionaba solo como editorial, es decir, representaba una voz comunal y valoraba detenidamente una situación del momento, en este caso, un conflicto con los académicos en medio de una disputa por la dirección de la ENBA que observaremos más adelante. El tono era similar pero no programático, abordaba con detalle y tomaba posición frente a un problema, pero a diferencia de las editoriales manifiesto no señalaba los propósitos generales del grupo ni dilucidaba su programa.

manifestaciones”.⁴⁸⁰ De manera similar a la idea promovida por los gobiernos posrevolucionarios, el ¡30-30! concebía la revolución mexicana como un acontecimiento vertiginoso, ubicado en el pasado pero con resonancia tal que se extendía y ramificaba. Entre los gobiernos de Obregón y Calles se construyó un discurso sobre la revolución mexicana que partía del elogio del movimiento armado y sus frutos. El trance violento paulatinamente se tornaba un paso requerido, la tormenta necesaria que había antecedido un cambio que se revelaba en la calma; la subversión para la construcción.⁴⁸¹

Entonces, la descripción que hacía el ¡30-30! de la revolución mexicana como coyuntura y punto de partida del movimiento en el arte era consistente con estos discursos oficiales. Para el ¡30-30! la revolución mexicana significaba un impulso para el arte y un fenómeno “constructivo”. No obstante la beligerancia y las alusiones a la guerra manifiestas en el discurso treintatrentista, la reiterada afirmación de la revolución como construcción desplazaba la memoria de la guerra civil y elevaba la idealización de una lucha redentora; la violencia que conlleva un enfrentamiento bélico se diluía en declaraciones que afirmaban el “contenido humano” y sus resultados positivos, los cuales, a juicio del ¡30-30! se demostraban en una pintura que bebía “directamente del espíritu revolucionario”.⁴⁸²

Los pintores afirmaban ser los “más efectivos soldados del ejército civil de la revolución”.⁴⁸³ Si antes otros habían combatido con las armas en la revolución mexicana, ahora tocaría el turno del arte. Los treintatrentistas consideraban que esto ya se hacía efectivo con la pintura, la cual testimoniaba que tras la confusión de la revolución emergía una “gran pasión humana, y una efectividad constructiva categóricamente afirmativa”.⁴⁸⁴ La revista misma era presentada como un espacio desde el cual los pintores podrían realizar su labor en ese sentido y defender a México “sin salirse de su sector”. La pintura se erigía como otra trinchera de la revolución, como un instrumento de propaganda que mostraba ante el mundo su faceta positiva y difundía sus ideales ganando prestigio para México, gracias a la fama de la pintura mural y a los éxitos de las obras de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en el

⁴⁸⁰ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 1, 1.

⁴⁸¹ Lorenzo Meyer y Héctor Aguilar Camín, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, (México: Cal y Arena, 1989), 190; Thomas, Benjamin, *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*, (México: Taurus, 2003), 104.

⁴⁸² ¡30-30!, “Trayectoria”, *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*, núm. 2, (1928): 1.

⁴⁸³ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 2, 1.

⁴⁸⁴ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 2, 1.

extranjero.⁴⁸⁵ Los pintores dilucidaban entonces su trayectoria atendiendo a su propio campo pero articulado con procesos más amplios en los cuales estaban insertos y a partir de esto legitimaban la trascendencia de la “nueva pintura mexicana”.

La pintura mexicana se describía de ese modo, como “nueva” y realizada por una igualmente “nueva generación” de pintores integrados en un movimiento que se explicaba empujado por la revolución. Asimismo, la pintura se definía como “dinámica”, por su intención de movilizar con su contenido propagandístico, plena de “sugestiones heroicas” que tomaban la forma de una arenga con el propósito de inspirar la acción a través de una “plasticidad abierta a todos los ojos”.⁴⁸⁶ El ¡30-30! refrendaba la idea de que el artista debía realizar su labor revolucionaria desde la estética y pugnaba asimismo por la socialización del arte, aunque sin plantearlo en estos términos.

Contraponiendo someramente la pintura burguesa con la nueva pintura mexicana, el ¡30-30! advertía que mientras que la primera se expresaba en un “lenguaje clave” que alcanzaba a una minoría, la segunda se ponía en diálogo con el pueblo y por este medio era posible “infiltrarle el espíritu y las pasiones revolucionarias”. A los ojos del ¡30-30!, la “dedicación revolucionaria” y su aproximación con el pueblo habían hecho del movimiento pictórico el ejemplo por excelencia de la cultura mexicana, que no obstante encontrara sustento en la especificidad el pueblo mexicano, se proyectaba con carácter universal.⁴⁸⁷

Evaluando el terreno de 1928, el ¡30-30! consideraba necesaria una “revisión de valores” que atendiera a los cambios efectuados en la escena artística mexicana y esto implicaba reubicar las posiciones de los artistas revolucionarios. Los adversarios académicos, por supuesto, ni siquiera eran considerados, pero se señalaba como un “peligro” incluso mayor al “pseudoacademicismo” enmascarado y cobijado por la sombra de la pintura revolucionaria. El ¡30-30! opinaba que había pasado el momento de algunos pintores antes significativos y de “eficacia militante e innovadora”, quienes ahora, lejos de su cometido inicial, debían considerarse solo “valores históricos”.⁴⁸⁸

Dentro del movimiento pictórico resultaba inadmisibles que los artistas durmieran en sus laureles y permanecieran estancados en los oropeles de la consagración, pues el escenario

⁴⁸⁵ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 2, 1.

⁴⁸⁶ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 2, 1.

⁴⁸⁷ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 2, 1.

⁴⁸⁸ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 1, 1-2.

cambiaba en un flujo constante y la emergencia incesante de nuevos pintores. No obstante, señalaba un problema, la contradicción que había que corregir. Descalificaba a la crítica publicada en la prensa de amplia circulación, de “contrarrevolucionarismo sistemático” que por la “ineptitud de los críticos” elevaba “prestigios dudosos” y “falsos valores”, de modo que los nuevos pintores que alimentaban el movimiento se veían frenados y “ahogados por la fanfarria de los encumbrados”. A juicio del ¡30-30!, esto limitaba la libre competencia y por ende el movimiento.⁴⁸⁹

El programa treintatrentista proponía “agitar el medio” para mostrar lo que la pintura mexicana estaba produciendo y declaraba que su objetivo era realizar “una labor de higienización, de saneamiento, de oxigenación, en el ambiente artístico mexicano”. Pues su cometido no era encumbrar a los miembros de su propio grupo, sino “injertar a la pintura mexicana con nuevos bríos”, con la constante emergencia de nuevos valores. Sin embargo, el grupo de pintores afirmaba también que pretendía conquistar el lugar que le correspondía dentro del movimiento de pintura mexicana, haciendo frente a las consagraciones.⁴⁹⁰

En las declaraciones del ¡30-30! resonaba el efecto del futurismo, que se evidenciaba con la altisonancia de algunas proposiciones, el lenguaje violento de evocación bélica y, en específico, con algunos enunciados y propuestas, por ejemplo: el objetivo de “higienizar”, la noción de dinamismo y la preponderancia de la juventud. Pero también se denotaba en el vínculo establecido entre la revolución mexicana y el movimiento pictórico. Mientras que el futurismo ansiaba la guerra por considerarla la “higiene del mundo” y a partir del cual se efectuaría el avance de la cultura moderna, los treintatrentistas se pronunciaban en un sentido similar, pero podría decirse que desde un estadio posterior, pues justificaban su labor a partir de una guerra ya acaecida y que había dotado al arte de un impulso que lo mantenía en un dinamismo continuo.

Para el ¡30-30!, la categoría “movimiento” indicaba precisamente eso, una dinámica permanente y en constante transformación, donde los logros del pasado, sin bien elogiados, quedaban solo como experiencia y antecedente. Sin embargo, respecto al pasado y origen del movimiento pictórico conformaban su propio mito fundacional. Para el ¡30-30!, el “verdadero inicio” del movimiento se encontraba en Chimalistac y en los muros de la

⁴⁸⁹ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 1, 1.

⁴⁹⁰ ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 1, 1-2.

Preparatoria y la SEP. Páginas atrás anoté que la EPAL de Chimalistac fue establecida en 1920 por Ramos Martínez y que en el grupo fundador se encontraban Revueltas, Alva de la Canal, Leal, Fernández Ledesma, Díaz de León y Enrique A. Ugarte, todos ellos miembros del ¡30-30!⁴⁹¹ Ubicar el origen en Chimalistac legitimaba la posición del ¡30-30! al frente del movimiento pictórico, lo situaba dentro de la misma inercia de una trayectoria continuada, pues afirmaban que el futuro de la pintura mexicana se había salvado gracias a las EPAL, la vía revolucionaria para la pintura defendida por el ¡30-30!

Sin decirlo con todas las letras, el ¡30-30! le arrebató al muralismo su rol protagónico. Dibujaba una trayectoria que lo reivindicaba como punta de lanza del movimiento, cuyo inicio se ubicaba en Chimalistac, se mantenía vivo con las EPAL (dirigidas por treintatrentistas) y continuaba con la irrupción del ¡30-30! Reivindicar la preeminencia de la pintura al aire libre era consistente con su propio apogeo, resultado del apoyo recibido por el gobierno de Calles que eligió este tipo de pintura como la representativa del arte mexicano, desplazando a la pintura mural. En las “Trayectorias” ésta también era desplazada así como sus protagonistas y se eludía toda alusión al grupo. Pues el grupo de pintores que se ubicaban a la cabeza eran los que partieron desde Chimalistac y el de los que proponían el arte público y monumental se reconocía solo tangencialmente, mencionados como los “fresquistas”. Las referencias a la pintura mural se enfocaban en las obras y no en los sujetos, menos aún en un grupo. Se celebraba el ejemplo de la SEP y la Preparatoria pero el reconocimiento se dirigía a “los muros”.⁴⁹² La pintura mural se ponderaba como obra sobre sus protagonistas y a pesar de que algunos treintatrentistas hubieran participado en el proyecto de la Preparatoria.

El ¡30-30! describía el movimiento pictórico como “postrevolucionario”, una categoría que supone por sí una consecución de hechos y describe una coordenada temporal: se trataba de una pintura posterior a la revolución. Pero al mismo tiempo, los pintores se reconocían como revolucionarios, como agentes que generaban revolución, que le habían servido y lo seguían haciendo pero desde su propia trinchera, dibujando un tránsito continuo entre la revolución armada y sus consecuencias, con la pintura revolucionaria como la hija predilecta y exponente perfecto de sus “valores” e “ideales”. El movimiento pictórico se concebía

⁴⁹¹ De los integrantes del grupo de Chimalistac solo faltarían en esta lista Mateo Bolaños (quien ya había fallecido) y Emilio García Cahero, considerado por los treintatrentistas como un "desertor de filas", Martí Casanovas, "Primera exposición colectiva del ¡30-30!", *¡30-30!*, núm. 2, (1928): 7.

⁴⁹² ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 1, 1; “Trayectoria”, núm. 2, 1.

emanado de una coyuntura socio política que daba pie a la regeneración artística, la cual, a su vez, mantenía latente el impulso de la revolución que le había dado vida.

Una revista de pintores, no de literatos

Estas proposiciones generales planteadas en el prelude de la revista se refrendaban a lo largo de diversos artículos. *¡30-30! Órgano de los pintores de México* se proyectaba como un espacio que ponderaba la voz de los pintores en lo referente a su oficio y los problemas particulares de su campo. Se anunciaba como la primera revista de pintores y no de literatos, un medio con “criterio libre” que decía “las verdades”, sin subvenciones que marcaran pautas y con la firme intención de realizar una crítica de arte desde la perspectiva propia de los pintores.⁴⁹³ Aunque tampoco se pensaba exclusivamente para éstos, el *¡30-30!* pretendía educar al público (que reconocía carente de cultura artística), acostumbrarlo a la estética moderna y orientar su gusto por medio de la revista. Para ello, el *¡30-30!* se proponía divulgar sus ideas en “todas las esferas sociales” por medio del impreso, así como las exposiciones y la promoción de un museo de arte moderno cuya fundación consideraban necesaria para la difusión de la nueva pintura.⁴⁹⁴

Sin embargo, el contenido de la revista estaba claramente dirigido a un público específico: a los artistas. Trataba temas relacionados con el arte y acordes con el programa del *¡30-30!* Abordaba principalmente la pintura, pero también el grabado, la escultura, la fotografía, la arquitectura, el teatro popular, las carpas y el circo. A pesar de su efímera duración alcanza a atisbarse la definición de secciones fijas. Una de ellas eran las editoriales “Trayectoria”, pero también habían espacios dedicados a breves opiniones sobre el escenario del arte mexicano y la reflexión sobre la cultura popular. En “Itinerario” se discurría sobre las manifestaciones escénicas populares, como el circo y la carpa. En cada número aparecieron también reseñas de las exposiciones del *¡30-30!* y algunos textos que introducían temas recurrentes, como el proyecto de fundación de un museo de arte moderno y la “orientación” que debía seguir la pintura mexicana.

⁴⁹³ *¡30-30!*, núm. 1, 11; *¡30-30!*, núm. 3, (1928):12.

⁴⁹⁴ Fernando Leal, “Plática sobre pintura”, *¡30-30!*, núm. 3, (1928): 8. “Búsqese una novia y léale el *¡30-30!* Esto le hará feliz e inteligente”. Así rezaba una de las invitaciones a los lectores que indicaban la intención de abrir sus páginas a todo público. *¡30-30!*, núm. 2, (1928):10.

Además de “Trayectoria”, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, firmada por “El Mayor Calibre”, fue la única sección que apareció en los tres números. En ésta se presentaban breves noticias sobre lo acaecido en el medio de la pintura, como por ejemplo: las exposiciones del ¡30-30!, el regreso de Nueva York de Rufino Tamayo y Miguel Covarrubias o la adquisición fraudulenta de obras de arte vendidas al gobierno por Alberto J. Pani. En algunos casos las notas eran más bien retratos caricaturescos de los pintores, principalmente de los académicos, descripciones que en tono sardónico señalaban, por ejemplo: la “irritabilidad ancestral de Leandro Izaguirre” que databa de los tiempos en que había pintado a Cuauhtémoc y había sido provocada porque “la lumbre no quemaba”; o el “asunto de magia negra” que había desvelado que Sóstenes Ortega no era brujo, sino bruja; así como la compra de volcanes con el Dr. Atl, “vulcanólogo titulado, caromanciano quiromántico y vegetariano”.⁴⁹⁵

Los textos eran escritos principalmente por miembros del ¡30-30!, muchos de ellos eran colaboraciones de Fernando Leal, que aparecían con su firma o bajo el seudónimo de Benito Canales.⁴⁹⁶ También colaboraron Díaz de León, Alva de la Canal, Vera de Córdova, Enrique Ugarte, Luis Islas y García y Martí Casanovas, el único escritor entre el grupo de pintores. Además contaron con la colaboración y el apoyo de prominentes críticos promotores del arte moderno: Sebastià Gasch, Walter Pach y Max Schroder.

La revista ¡30-30! servía como portavoz y órgano de difusión de las actividades del grupo y fue publicada durante su momento de mayor efervescencia. Aparecieron apenas tres números correspondientes a los meses de julio, agosto y septiembre-octubre de 1928. No obstante su breve trayectoria, persiguió con ahínco su principal objetivo: ser el órgano de los pintores de México. Fue registrada como artículo de 2a clase y editada por Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Martí Casanovas, Fermín Revueltas y Rafael Vera de Córdova, aunque también colaboraron en su realización Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández

⁴⁹⁵ El Mayor Calibre, "Dichos y palabras incongruentes de tres pintores", ¡30-30!, núm. 2, 15; El Mayor Calibre, "Dichos y palabras incongruentes de tres pintores", ¡30-30!, núm. 3, 16.

⁴⁹⁶ Klich apunta que el uso de pseudónimo en la década de 1920 era común en las revistas, pues daba la impresión de que contaban con más colaboradores. Klich, *The Noisemakers*, 49.

Ledesma. La periodicidad debía ser mensual, pero el último número salió con retraso debido a una huelga de tipógrafos y la precariedad del ¡30-30!⁴⁹⁷

La mayoría de los editores de ¡30-30! no eran neófitos en esta tarea. Fernández Ledesma dirigía la revista *Forma*, un proyecto editorial con auspicio estatal que mostraba la cultura nacional a partir del arte popular, publicaba textos críticos y pretendía ser un medio de difusión de distintas tendencias del arte mexicano.⁴⁹⁸ Francisco Díaz de León era un cercano colaborador de esta revista y además versado en la tipografía, la ilustración, la edición y en las tareas y herramientas que más tarde se denominarían “diseño editorial”.⁴⁹⁹ Martí Casanovas fue uno de los editores fundadores de la *Revista de Avance*, una publicación cubana de vanguardia. Fermín Revueltas dirigió (junto con Maples Arce) la revista estridentista *Irradiador* y Alva de la Canal participó en la edición de *Horizonte*.

Estas experiencias previas se revelaron en la conformación de la revista. El proyecto treintatrentista no distaba mucho del planteado por el grupo de la *Revista de Avance*, pues ambos pugnaban por la difusión del arte rebasando las páginas del impreso y puede establecerse un diálogo entre los dos grupos por la buena aceptación de la experiencia del arte mexicano por la vanguardia cubana, en especial en lo que respecta a las escuelas “libres”.⁵⁰⁰

La relación con *Forma* se hace más evidente, la revista ¡30-30! retomaba algunos elementos de ésta, como la atención al arte popular, una categoría asumida y promovida en el campo artístico y cultural de la época, que desde una posición nacionalista incorporaba distintas expresiones, objetos, manifestaciones y estéticas que por ser consideradas “propias” del pueblo, concebido desde una perspectiva homogeneizadora, se explicaban bajo lo que Karen Cordero describe como un “término paraguas”, con el cual se definían de manera

⁴⁹⁷ “¡30-30! Órgano de los pintores de México”, cintillo legal, ¡30-30! *Órgano de los Pintores de México*, núm. 3, (1928): 13; “Acta número uno del grupo 30-30 verificada el día 5 de octubre en la casa número 4 de la calle Hormiguero de la ciudad de México” *Documentos del Grupo de Pintores ¡30-30!*, 42.

⁴⁹⁸ Itzel Rodríguez Mortellaro, “*Forma*, revista de artes plásticas”, *Revistas culturales latinoamericanas (1920-1960)*, coord. por Elizalde, Lydia, (México, CONACULTA/Universidad Iberoamericana/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008), 91-96.

⁴⁹⁹ Cuauhtémoc Medina, *Diseño antes del diseño: diseño gráfico en México (1920-1960)*, (México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1991), 11.

⁵⁰⁰ Ricardo Luis Hernández Otero, “La Revista de Avance y su editor catalán Martí Casanovas”, *Espacio Laical 2*, (2017): 45. <http://espaciolaical.net/wp-content/uploads/2017/09/12-La-Revista-de-Avance.pdf> (Consulta: 13/12/2019).

indistinta productos de diferente uso, historia, procedencia y características formales.⁵⁰¹ De *Forma* también se retomaba la crítica y difusión del arte mexicano, así como propuestas específicas, como la fundación de un museo de arte moderno y la interpelación a los protagonistas de la escena artística mexicana por medio de encuestas. Los vínculos entre *Forma* y *¡30-30!* se mostraban también en la publicidad, pues ambas se promocionaban mutuamente.⁵⁰²

Algunos autores han observado una relación entre el estridentismo y el *¡30-30!*, para Giovanni Troconi el grupo y la revista representan un “rescoldo estridentista”, mientras que Juan Manuel Bonet describe la *¡30-30!* como heredera del estridentismo. Por su parte, Tatiana Flores advierte que no obstante varios miembros del *¡30-30!* participaron en el estridentismo y el grupo de pintores recurrió a algunas de sus estrategias, se diferenció de esta vanguardia marcando su propia trayectoria.⁵⁰³ La correspondencia entre ambos grupos artísticos se establece a partir de sus métodos e intereses, como promotores culturales y el formato de sus manifiestos, pero principalmente por los sujetos que participaron en ambos grupos.

La experiencia de Alva de la Canal en *Horizonte* y otras publicaciones estridentistas fue fundamental en la edición de la revista *¡30-30!* (y así lo reconocería el grupo de pintores),⁵⁰⁴ pero aunque en momentos presentara algunos guiños que lo evocaban, ésta no siguió la línea del estridentismo. Llama la atención la publicación de *Estación de radio de Estridentópolis*, diseño elaborado evidentemente durante la participación de Alva de la Canal en el estridentismo y que ahora, como parte del *¡30-30!* se publicaba sin recurrir a este antecedente, presentado como un “Proyecto para una estación de radio”.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ Karen Cordero Reiman, “La invención y la reinención del arte popular: los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI”, *Imaginario de lo popular. Acciones, reflexiones y refiguraciones*, coord. por Johanna C. Ángel Reyes y Karen Cordero Reiman, (México: Universidad Iberoamericana, 2015), 22.

⁵⁰² En la publicidad de la revista *¡30-30!* publicada en *Forma* se anunciaba como una “revista independiente de combate y exposición”, *Forma*, núm. 7, (1928).

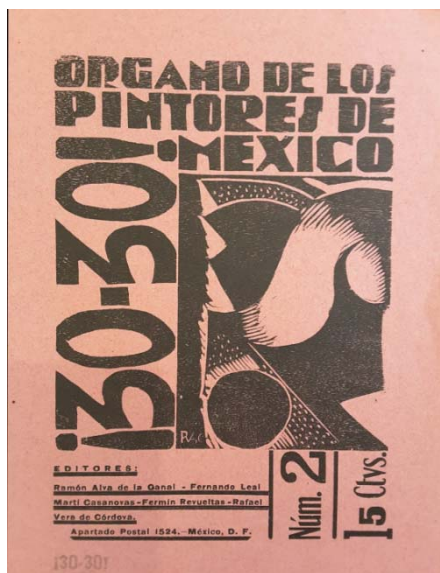
⁵⁰³ Troconi, *Diseño gráfico en México...*, 115; Juan Manuel Bonet, “Papeles vanguardistas mexicanos”, *México ilustrado...*, 125; Flores, *Mexico’s revolutionary avant gardes*, 282.

⁵⁰⁴ En asamblea, los pintores asentaron que el criterio técnico de Alva de la Canal había servido mucho a la realización de la revista. “Acta número uno del grupo 30-30...”, *Documentos...*, 41. Según Librado Basilio, Alva de la Canal regresó de Xalapa cuando los pintores formaban el primer número de *¡30-30!* y con la experiencia de *Horizonte* fresca le dio formato a la revista. Librado Basilio, *Ramón Alva de la Canal*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992), 47.

⁵⁰⁵ Martí Casanovas, “Pastelería y arquitectura”, *¡30-30!*, núm. 3, 9. Esta imagen fue publicada antes en *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide.

El diseño de la revista *¡30-30!* era más bien convencional y tenía una diagramación sencilla. A excepción de las editoriales que se presentaban a dos columnas, el resto de los textos se disponía en tres, con tipografía romana y títulos que destacaban con altas completas en bold. Los cabecales de la revista, atribuidos a Díaz de León,⁵⁰⁶ estaban elaborados en xilografía, con una tipografía vanguardista y pesada, de palo seco, que en el segundo y el tercer número se desplegaba en una estructura ortogonal como marco de la imagen que ilustraba la cubierta de la revista.

Las ilustraciones eran escasas y no obstante se tratara de una revista que discurría sobre el arte, y fundamentalmente la pintura, no presentaba un contenido visual destacable. Los grabados y fotografías que acompañaban los textos fungían como ilustraciones sin que entre estos mediara otro tipo de interacción. A diferencia de lo que sucedía con los carteles treintatrentistas, las imágenes publicadas en *¡30-30!* subrayaban el contenido del texto pero no apelaban a la interlocución visual. Sin embargo, aunque las imágenes no tenían una calidad óptima, se presentaban como ejemplos del arte promovido por el grupo: pinturas de las EPAL, esculturas de la ELETED, fotografías de Tina Modotti y obras de pintores modernos como Joan Miró, Georges Braque y Pablo Picasso.



Cubiertas de la revista *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*

⁵⁰⁶ Troconi, *Diseño gráfico en México*, 115.

A pesar de ser una publicación de pintores, estos aparecieron poco entre las imágenes de la revista. En realidad, los únicos que participaron en su ilustración fueron Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Víctor Tesorero. Leal elaboró una caricatura de Rafael Vera de Córdova que hacía escarnio de los académicos y Víctor Tesorero publicó una xilografía sobre las carpas que ilustraba un artículo de “Benito Canales” referente a esta temática. Alva de la Canal ilustró la cubierta del segundo número con un motivo abstracto que recordaba sus diseños estridentistas, realizó una caricatura de Fernando Leal e ilustró con xilografía un texto de este mismo autor, además del ya citado “proyecto para una estación de radio”.⁵⁰⁷ Aparte de esta presencia treintatrentista entre las imágenes de la revista se publicaron algunas de las obras expuestas en la primera exposición del ¡30-30!⁵⁰⁸ Sin embargo, los pintores aparecían en las páginas de ¡30-30! principalmente a través de los textos.

Al presentarse como una publicación de pintores y no de literatos, la revista ¡30-30! no solo señalaba la línea de la publicación, sino que tomaba posición respecto a un tema que se encontraba ya en la mesa de debate entre los pintores modernos mexicanos. El ¡30-30! no negaba del todo la admisión de escritores en sus filas, aunque los consideraba con ciertas reservas y estipulaba que serían acogidos siempre y cuando se adaptaran a las reglas del grupo de pintores. Pero no cejaban en la intención de dar preeminencia de la voz del pintor en la crítica de pintura. Algunos años atrás, en 1922, Rafael Vera de Córdova ya apuntaba que para hacer una buena crítica de arte era indispensable conocer la técnica y la ejecución⁵⁰⁹ y recordemos que Siqueiros y Charlot argumentaron de manera similar tras el antifaz del Ing. Hernández Araujo, acusando la “carencia total de buena crítica” elaborada con base en divagaciones literarias.⁵¹⁰

En el mismo sentido, Leal aseguraba en la revista ¡30-30! que los críticos eran los culpables de “la degeneración del gusto” y que sin entenderla tomaban la pintura “como pretexto para hacer literatura”.⁵¹¹ Sobre este asunto y para justificar la publicación de ¡30-

⁵⁰⁷ Benito Canales, “Itinerario. Las carpas”, ¡30-30!, núm. 1, 9; El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, ¡30-30!, núm. 1, 10; “El pintor Fernando Leal visto por RAC”, ¡30-30!, núm. 3, 7; Fernando Leal, “Itinerario. El circo”, ¡30-30!, núm. 2, 13-14.

⁵⁰⁸ “1ª exposición del ¡30-30!”, ¡30-30!, núm. 2, 8-9.

⁵⁰⁹ Rafael Vera de Córdova, “Nuestras críticas de arte. El éxito de la exposición de Bellas Artes”, *El Universal*, 16 noviembre 1922, 4.

⁵¹⁰ Hernández Araujo, “El Movimiento Actual...”, 11 de julio de 1923.

⁵¹¹ Fernando Leal, “Itinerario. El circo”, ¡30-30!, núm. 2, 13.

30!, Rafael Vera de Córdoba abordaba el tema de la prensa de amplia circulación, le imputaba mantener la información sobre el arte mexicano al margen y ser presa de una crítica ingenua cuya “incomprensión estética” denotaba que en materia de arte se encontraba en el Kindergarten.⁵¹² Y es por ello que surgía el ¡30-30!, “con las balas explosivas de entusiasmo”, decidido a acabar con “los valores bastardos que han hecho del arte un medro y de la estética una estafa de pueriles conveniencias”.⁵¹³ La revista ¡30-30! se erigía como el medio de la pintura que hacía resonar la propia voz de los pintores.

El órgano de los pintores los interpelaba incluso con la publicidad que promocionaba artículos y servicios de interés para los artistas, con anuncios de casas de materiales como “El Renacimiento”, “Bohemia” o “El Nardo”; de la editorial “Selfa”, que aseguraba tener las últimas ediciones de arte; del taller de grabado Tostado que presumía imprimir todos los grabados del ¡30-30!; de Jiménez, “el fotógrafo de los buenos artistas” e incluso “La Suiza” se anunciaba como el restaurant de los artistas. También aparecieron anuncios de “El Buen Tono”, de “El Gran Circo Argentino”, de cursos y conferencias de la Universidad Nacional y de otras revistas culturales como *Forma* y *Norte*.⁵¹⁴

Esta publicidad era escasa y solo aparecía en el reverso de la cubierta, en ambas caras de la contracubierta y en la última página del tercer número. Los pocos anuncios que aparecían en los interiores eran de la misma revista. A excepción de los anuncios de “El Buen Tono” y “La Suiza”, la publicidad no salía de la línea del órgano de los pintores y se mantenía en el ámbito del arte, aunque recordemos que la compañía cigarrera también se había promocionado en los impresos estridentistas. La disposición de los anuncios, así como los lugares, los eventos y los productos promocionados en ¡30-30! sugieren que había una intención de no distraer la lectura continua de los artículos y esta solo era asaltada intermitentemente por susurros de la misma revista que interpelaban al lector y lo invitaban a seguir el itinerario del grupo de pintores.

La revista presumía su independencia y aunque se vanagloriaba de no recibir subvenciones de ningún tipo, la economía del grupo no alcanzaba a solventar sus ambiciones.

⁵¹² Rafael Vera de Córdoba, “La prensa y el arte nacional”, ¡30-30!, núm. 1, 8.

⁵¹³ Vera de Córdoba, “La prensa y el arte nacional”, 8.

⁵¹⁴ Las revistas anunciadas en ¡30-30! eran dirigidas por artistas vinculados con el grupo de pintores. *Forma* estaba a cargo de Fernández Ledesma y *Norte* era publicada por Ignacio Millán y Germán List Arzubide, artistas asociados con el estridentismo.

El costo del ejemplar era de quince centavos y la suscripción anual sería de doce pesos. Los suscriptores se considerarían “interesados” en el movimiento del ¡30-30! y por lo tanto “cooperadores del mismo”, por lo cual recibirían cada mes, adjunto a la revista, algún grabado de los treintatreintistas “tirado directamente de la plancha original, firmada cada prueba por sus autores”. El ¡30-30! Recordaba que no era una “empresa comercial”, sino que el “programa de acción” del grupo estaba exclusivamente enfocado en el arte.⁵¹⁵

No he encontrado rastro de los costos de impresión, ni del tiraje o sobre si realmente llegaba al público que en teoría se pretendía educar. La cantidad de anuncios publicitarios sugiere que estos no bastaban para financiar la revista, los pintores fijaron cuotas para el sostenimiento de sus actividades –entre las cuales la publicación era primordial– y el atraso del tercer número por cuestiones económicas indica que el impreso no era solvente.⁵¹⁶

Las revistas de vanguardia llamaban a otras pares, realizaban intercambios de distinta índole que las mantenían interconectadas en redes culturales, dispuestas por el mismo circuito de revistas que permitía enlazar discursos de grupos pronunciados en contextos distintos, pero con convergencias que los ponían en diálogo.⁵¹⁷ La correspondencia, el intercambio de ejemplares, la participación de los autores entre las distintas publicaciones y la reproducción de textos e imágenes tomadas de otras revistas evidenciaban la colaboración. Los treintatreintistas se afanaron en difundir su proyecto y enviaron la revista a diversos destinatarios y con distintos motivos. El intercambio con otras revistas introducía al ¡30-30! en un circuito de vanguardia y formaba parte de la dinámica de las publicaciones artísticas y culturales de la época.

La revista ¡30-30! procuró el intercambio con otros proyectos editoriales y grupos de artistas. Se ha localizado un ejemplar de ¡30-30! en la biblioteca de Mario de Andrade⁵¹⁸ y queda evidencia del envío de la revista a la redacción de *Der Sturm* y a José Carlos

⁵¹⁵ “A los suscriptores del ¡30-30!”, ¡30-30!, núm. 2, 2; “A los suscritores del ¡30-30!”, ¡30-30!, núm. 3, 11.

⁵¹⁶ Los miembros del ¡30-30! debían comprometerse a pagar una cuota mensual de cinco pesos y a ceder el 20% de las ventas que realizaran en las exposiciones organizadas por el grupo. “Acta número uno del grupo 30-30 verificada el día 5 de octubre en la casa número 4 de la calle del Hormiguero de la ciudad de México”, *Documentos del Grupo de Pintores ¡30-30!*, 45.

⁵¹⁷ Por ejemplo, Celina Manzoni ha señalado los intercambios, a veces desiguales pero constantes, entre la *Revista de Avance*, *Martín Fierro*, *Proa*, *Revista de Antropofagia*, *Actual* y *Boletín Titicaca*. Celina Manzoni, *Vanguardias en su tinta. Documentos de la vanguardia en América*, (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008), 9.

⁵¹⁸ Ana Mae Barbosa, “Escuelas al Aire Libre: sospecha de influencia y problemas concretos”, *Escuelas de pintura al aire libre: episodios dramáticos del arte en México*, (México: INBA, 2014), 365.

Mariátegui, director de *Amauta*.⁵¹⁹ En *Amauta* se publicó un artículo de Sebastià Gasch tomado de *¡30-30!* con la aclaración sobre el origen del texto, mientras que *¡30-30!* se ufanaba de que éste había sido escrito expresamente para sus páginas.⁵²⁰ *Amauta* también reprodujo el *2º Manifiesto Treintatreintista*, aunque con acotaciones respecto a la divergencia de Mariátegui con uno de los puntos de este texto programático.⁵²¹

Algunas relaciones de amistad alimentaron las páginas de la revista y legitimaron el proyecto treintatreintista. Walter Pach tenía amistad con varios pintores mexicanos, entre ellos Leal, Alva de la Canal y Revueltas. El crítico publicó en *Forma* y no en *¡30-30!*, pero por su fama y la opinión favorable que manifestó sobre la revista *¡30-30!* se convirtió en una figura que la legitimaba. En correspondencia con Fernando Leal, Pach celebraba el proyecto editorial y el programa del *¡30-30!*, en especial en lo referente a la propuesta de fundar un museo de arte moderno. Pach prometía enviar colaboraciones y felicitaba a los pintores por “el paso tan importante” que habían dado. Sus palabras fueron publicadas en la revista y los pintores no dudaban en mencionar la simpatía del crítico con el *¡30-30!* entre la correspondencia que destinaban a las gestiones de sus actividades.⁵²²

Las relaciones de Martí Casanovas también beneficiaron a la revista del *¡30-30!* y la pusieron en diálogo con la vanguardia latinoamericana. El único escritor entre los pintores era fundamental en la realización de la revista, pues muchos de los textos publicados eran colaboraciones suyas. Sin embargo, en asamblea, el *¡30-30!* trataba su caso con cierta

⁵¹⁹“Carta de *Der Sturm* a la redacción de *¡30-30!*”, *Documentos del Grupo de Pintores ¡30-30!*, 24; “Carta de Martí Casanovas a José Carlos Mariátegui”, <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-marti-casanovas-1929> (Consulta: 20/01/2019).

⁵²⁰Sebastià Gasch, “Panorama de la moderna pintura europea”, *Amauta* 20, (1929): 28-32, https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/rest/pdf/mets/818714018.xml/LOG_0016/Panorama_de_la_moderna_pintura_europea.pdf (Consulta: 12/02/2020).

⁵²¹ *Amauta* aclaraba que reproducía el documento con fines informativos y para dar cuenta de las polémicas y las “batallas” del arte mexicano revolucionario, pero consideraba impertinente la alusión a Víctor Raúl Haya de la Torre. Sobre este punto nos detendremos en el siguiente apartado. “2º Manifiesto Treintatreintista”, *Amauta* 21, (1929):82-84 https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/rest/pdf/mets/818714131.xml/LOG_0033/Documentos.pdf (Consulta: 14/12/2019).

⁵²² “Carta de Walter Pach a Fernando Leal”, 23 de septiembre de 1928, *Documentos...*, 19-20; “Carta del *¡30-30!* a Alfredo Ramos Martínez”, 2 de octubre de 1928, *Documentos...*, 23; Sobre la comunicación entre Leal y Pach, Orozco relató, en correspondencia con Charlot durante su estancia en Nueva York, que Pach lo había cuestionado sobre la conveniencia de publicar en *¡30-30!* o en *Forma* a lo que Orozco contestó con mofa que *Forma* era mejor y *¡30-30!* parecía referirse a una marca de tabaco o de cerveza. Igualmente, en una carta a Charlot agradecía con ironía el envío de *¡30-30!*: “Recibí el 30-30 que me mandaste y la verdad es que no creía que la estupidez estuviera llegando al grado que ya tiene, pero es cosa divertidísima, mándame los que sigan”. J.C. Orozco, *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot, textos inéditos, 1925-1929*, (México: Siglo XXI, 1971), 97-100 y 111.

condescendencia y justificaba su participación en el grupo aduciendo que pagaba sus cuotas e intentaba “de buena voluntad ser útil”.⁵²³ Posiblemente su origen catalán explicaba la amistad de Martí Casanovas con Sebastià Gasch y éste recibía de aquel ejemplares de *Forma* para mantenerlo informado sobre las nuevas de la pintura mexicana.⁵²⁴ Seguramente por intermediación de Casanovas es que Gasch publicó en ¡30-30! el texto que fue luego reproducido en *Amauta*. Las palabras de Gasch servían, como las de Pach, para legitimar el impreso y más aún porque iniciaba remarcando la originalidad del arte mexicano por su “fuerza racial”.⁵²⁵ El tema del artículo era la pintura moderna europea, pero cedía con cortesía un reconocimiento al arte mexicano y al ¡30-30! Martí Casanovas también tenía relación con Mariátegui, a quien envió los tres números de ¡30-30! y probablemente por este medio es que accedió al 2º *Manifiesto Treintatreintista*.

Los treintatreintistas distribuyeron la revista entre personalidades del arte, la cultura y la política.⁵²⁶ Por medio de León Haykiss, encargado de negocios de la URSS, proyectaron intercambiarla con sus pares soviéticas, para lo cual solicitaron al funcionario una lista de publicaciones culturales y artísticas rusas.⁵²⁷ La revista era utilizada como carta de presentación del grupo, enviada a diplomáticos y artistas residentes en el extranjero, con la finalidad de conectarse con el medio artístico y cultural de otros países donde imaginaban exponer su pintura. Con este propósito escribieron a Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Arqueles Vela, Germán Cueto, Manuel Tellez, Gilberto Valenzuela y Alberto J. Pani, entonces radicados en París, Buenos Aires, Londres y Washington.⁵²⁸ Queda evidencia de que este último les proporcionó un directorio de galerías y críticos de arte en París.⁵²⁹

⁵²³ “Acta número uno del Grupo 30-30...”, *Documentos...*, 41.

⁵²⁴ Natàlia Barenys y Susanna Portell, *Espistolari Sebastià Gasch-Josep Francesc Ràfols (1921-1954)*, (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2002), 117.

⁵²⁵ Quizá Gasch hablaba de “fuerza racial” en el sentido utilizado por Siqueiros, aludiendo a una noción de cultura relacionada con la determinación de lo propio, pero sin atender al fenotipo.

⁵²⁶ Librado Basilio aseguraba que Alva de la Canal contaba con un directorio de artistas e intelectuales a quienes envió ejemplares de la revista. Basilio, *Ramón Alva de la Canal*, 48.

⁵²⁷ “Carta del ¡30-30! a León Haykiss, encargado de negocios de la URSS”, 20 de septiembre de 1928, *Documentos...*, 17.

⁵²⁸ Una acotación en este documento realizada por González Matute indica que el ¡30-30! envió la misma carta a distintas personalidades. “Carta del ¡30-30! a Enrique González Martínez”, 6 de septiembre de 1928, *Documentos...* 13-14. González Martínez era entonces ministro plenipotenciario en España, mientras que Reyes, Pani, Tellez y Valenzuela eran embajadores den Argentina, Francia, Estados Unidos y Venezuela, respectivamente.

⁵²⁹ “Carta de Alberto J. Pani a Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal y Martí Casanovas”, 29 de octubre de 1928, *Documentos...*, 27-28.

Además de dirigirse a representantes diplomáticos, el ¡30-30! se presentó –con su revista por delante– ante funcionarios públicos que pudieran tener injerencia en cuestiones culturales, como Ezequiel Padilla (secretario de educación) y Genaro Estrada (secretario de relaciones exteriores).⁵³⁰ Asimismo, el grupo procuró acercarse a políticos prominentes del momento, como a Emilio Portes Gil, cuando era secretario de gobernación. Portes Gil parecía favorable a los treintatrentistas, asistía a sus exposiciones, adquirió algunas de sus obras e incluso el ¡30-30! organizó una comida presidida por este personaje, a quien describían como un “culto funcionario”.⁵³¹ El ¡30-30! buscaba el apoyo de Portes Gil por “su amor a la cultura y alto criterio artístico”.⁵³² A decir de Laura González Matute, el grupo de pintores veía en Portes Gil a un posible benefactor que generaba expectativas por su inminente ascenso, aunque los treintatrentistas pronto quedaron desencantados y terminaron caricaturizándolo en el quinto manifiesto.⁵³³

Se dirigieron también a Plutarco Elías Calles, aún presidente, para mostrarle sus respetos y expresarle la “más sincera adhesión” del ¡30-30! El grupo de pintores se presentaba como “gente de ideología revolucionaria, formada al calor de la revolución y nutrida de sus ideales”. Agradecían a Calles el apoyo brindado a las EPAL durante su gobierno y le hacían saber que la revista *¡30-30!* aspiraba a ser “órgano y vocero de la obra de los pintores mexicanos al servicio de los ideales de la revolución”.⁵³⁴

Estas gestiones reflejan que la revista era utilizada como un medio de promoción del grupo, el proyecto que testimoniaba la trascendencia de su programa y trazaba su perfil, como el portavoz ideal de sus propuestas. El grupo de pintores se caracterizaba en la revista, desde sus editoriales y también a través de los artículos y las voces particulares de sus miembros. El ¡30-30! se presentaba como una agrupación de artistas independientes y revolucionarios. Fernando Leal remarcaba que no tenían ningún vínculo con maestros o academias y que los jóvenes pintores estaban reunidos por su interés en la pintura de “verdadera función social”. Por su parte, Rafael Vera de Córdova afirmaba que el surgimiento del ¡30-30! respondía a una necesidad social y derivado del “ambiente creado por el arte mexicano”. Sugería la

⁵³⁰ “Carta del ¡30-30! a Genaro Estrada”, 17 de septiembre de 1928, *Documentos...*, 15.

⁵³¹ El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, *¡30-30!*, núm. 3, 16

⁵³² “Carta del ¡30-30! a Emilio Portes Gil”, 2 de octubre de 1928, *Documentos...* 21.

⁵³³ Laura González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 55.

⁵³⁴ “Carta del ¡30-30! a Plutarco Elías Calles”, 3 de septiembre de 1928, *Documentos...* 11-12.

independencia del grupo, sujeto solo a su propio programa, sin depender de “bolchevismo, ni de sindicalismo, ni de ningún ismo”. Mientras tanto, Carlos Román definía al pintor como un “obrero intelectual” y para Fermín Revueltas, “la salvación de la pintura mexicana” estaba en manos del ¡30-30!⁵³⁵

La postura del ¡30-30! se delineó también en las encuestas publicadas en su revista. Lori Cole identificó en el cuestionario un elemento característico de la vanguardia, un género que como el manifiesto expresaba la posición de los artistas y que con las revistas como plataforma introducía perspectivas locales dentro de debates que trataban problemas del arte en general. Para Cole, el cuestionario se conformó como una “estrategia retórica” con la cual la vanguardia entablaba un diálogo que hacía patente su carácter internacional.⁵³⁶ En la encuesta de la revista ¡30-30! resonaba la influencia de *Forma* pero en tanto que se trataba de un impreso que aspiraba a ser espacio de diálogo para los pintores, los cuestionaba respecto al sentido de la pintura mexicana y sus posibilidades. En el segundo número de la revista se publicaron las respuestas a las preguntas lanzadas en el primero: “¿Qué opina usted del actual momento de la pintura mexicana? ¿Cuáles cree usted que deben ser sus orientaciones para el futuro?”.

A excepción de la opinión del escritor y periodista Manuel Horta, las respuestas publicadas eran de los mismos miembros del ¡30-30!: Alva de la Canal, Manuel Anaya, Fermín Revueltas y Gabriel Fernández. Los pintores reconocían la importancia del momento que atravesaba la pintura mexicana, el interés que despertaba en el mundo, las carencias del movimiento que aún no alcanzaba a ser un verdadero impulso colectivo (el cual estaría en manos del ¡30-30!) y sus ligas con la revolución mexicana, como “fruto” de ésta o resultado de un “momento de transición” que había hecho necesario el desarrollo de una pintura de contenido social y popular. El horizonte se vislumbraba en el mismo sentido, se planteaba la necesidad de que el arte se convirtiera en “reflejo de la cultura” y se vinculara con la sociedad, desde una perspectiva distinta que se lograría con una educación que le otorgara al artista una “visión más clara de la realidad”.⁵³⁷ Las opiniones de los pintores reforzaban las

⁵³⁵ Fernando Leal, “Plática sobre pintura”, ¡30-30!, núm. 3, 8; Rafael Vera de Córdova, “La prensa y el arte nacional”, ¡30-30!, núm. 1, 8. Carlos Román, “El Museo de Arte Moderno Mexicano”, ¡30-30!, núm. 1, 2; “Encuesta del ¡30-30!”, ¡30-30!, núm. 2, 12.

⁵³⁶ Lori Cole, *Surveying the avant-garde. Questions on modernism, art, and the Americas in transatlantic magazines*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018), 17.

⁵³⁷ “Encuesta de ¡30-30!, ¡30-30!, núm. 2, (1928): 12.

proposiciones colectivas a través de las voces individuales, la intención de dilucidación del arte que planteaban los cuestionarios de las revistas de vanguardia, como foro de diálogo y debate encaminado a la definición y afirmación de su modernidad, funcionaba en el ¡30-30! para refrendar su programa.

El programa del ¡30-30! se desarrollaba claramente en las páginas de su revista. Los proyectos del grupo se reiteraban constantemente y a lo largo de los artículos se insistía en lo postulado en las “Trayectorias”: el movimiento artístico mexicano estaba en marcha y había que fomentar su dinamismo. La difusión del arte era entonces una de las estrategias básicas para alcanzar esta meta y el ¡30-30! asumía el papel de promotor. Ya he señalado que una de sus propuestas era constituir un museo de arte moderno, proyecto que antes se había expresado en la revista *Forma*.

En ¡30-30! se insistía en que el movimiento pictórico se mantendría a partir de la competencia, de la emergencia de nuevos valores y su proyección libre en la escena del arte mexicano. La conformación de un mercado del arte resultaba esencial para lograr este objetivo, así como educar al público y preparar su mirada para el arte moderno. Sobre el museo, Carlos Román argumentaba que era indispensable para exponer las expresiones del movimiento pictórico revolucionario que con un “vigoroso impulso renovador” había marcado un “resurgimiento” en el arte mexicano.⁵³⁸

El museo pondría el bagaje del arte mexicano “al día”. Antes he mencionado que el *Ier Manifiesto Treintatreinista* cuestionaba la ineficacia del “conservador de galerías” y de la historia del arte académica. La exposición de las obras modernas representaría la lectura de la historia del arte al revés propuesta someramente en la misma revista. El museo completaría una cronología soterrada en las galerías de la academia, pausada en una narrativa que respondía a la estética que los modernos tachaban de anticuada. Con un museo podría exponerse ante el público la constante novedad en la pintura y frenar la fuga de pintores y sus obras hacia el extranjero debido a la carencia de un mercado del arte en México. Este espacio pretendía dar testimonio del dinamismo del movimiento pictórico y su relación con el impulso renovador y constructivo que representaba la revolución mexicana para el arte.⁵³⁹

⁵³⁸ Román, “Un Museo de Arte Moderno Mexicano”, 2.

⁵³⁹ Fernando Leal, “Fundación de un Museo de Arte Moderno en Michoacán”, ¡30-30!, núm. 2, 2.

En el mismo sentido, la revista proyectaba la escritura de una “Historia Episódica de la Pintura Revolucionaria Mexicana” que sería publicada por entregas y redactada por diversos protagonistas del movimiento pictórico, quienes “de viva voz” narrarían sus impresiones y experiencias sobre éste. En el segundo número de la revista se publicó el inicio de esta historia que quedaría inconclusa y reducida a su debut. José de Jesús Ibarra fue el encargado de preluir la narración inacabada, con un relato que comenzaba en el ambiente que motivó la huelga de la Academia de 1911. El autor hablaba desde la subjetividad del testigo, sin impregnarlo de la memoria autobiográfica pero con cierto dejo de pasión. Para este personaje, protagonista de la huelga de San Carlos, ésta había sido una “verdadera manifestación de nacionalismo en las Artes Plásticas”, con el nacionalismo entendido como la “fisonomía colectiva de un pueblo”.⁵⁴⁰

En 1911, los ánimos se caldearon dentro de la Academia de San Carlos hasta que estalló la huelga. Esta no fue generalizada, involucró principalmente a estudiantes de pintura y escultura; los de arquitectura simpatizaban con el director. Los estudiantes señalaban las deficiencias en la instrucción y la obsolescencia de los métodos como los motivos que los hacían levantar la voz a favor de la modernización de la institución. Las quejas de los alumnos también se dirigieron hacia la conducta de algunos profesores y denunciaron su incompetencia. Las irregularidades en la organización y el funcionamiento de la Academia salieron a la luz. Los enfrentamientos involucraron protestas verbales, notas periodísticas y uno que otro huevazo. La Academia cerró sus puertas y los caballetes salieron al aire libre. La huelga se apagó sin que se resolvieran las problemáticas que la habían provocado y fue hasta 1913, cuando Ramos Martínez fue nombrado director, que la renovación de la Academia se consideró otra vez.⁵⁴¹

La huelga de 1911 se identificaba nuevamente como punto de partida, consistente con otros relatos sobre el movimiento pictórico como el del SOTPE. Sin embargo, José de Jesús Ibarra, acorde con el desplazamiento que el ¡30-30! hacía de la pintura mural como momento álgido en el itinerario de la pintura mexicana, anunciaba que la historia comenzaría con una serie de cosas interesantes ocurridas antes de 1922 y hasta la fundación de las últimas Escuelas de Pintura al Aire Libre. El relato pretendía revisar y reubicar de alguna manera el

⁵⁴⁰ José de Jesús Ibarra, “Historia Episódica de la Pintura Revolucionaria Mexicana”, *¡30-30!*, núm. 2, 6.

⁵⁴¹ Ortiz Gaitán, “Ideas estéticas en un nuevo siglo...”, 38-42.

lugar preponderante de la pintura mural en la historia moderna de la pintura mexicana. El autor aseveraba que el “famoso renacimiento artístico” había sido definido por literatos y extranjeros como un fenómeno espontáneo, casi como resultado de “un conjuro de varita mágica”, cuando en realidad se trataba de una respuesta al “impulso vigoroso” de la revolución y no significaba más que un estadio en el recorrido de la pintura mexicana.⁵⁴²

Para el ¡30-30!, la huelga de 1911, “heroica y famosa” era una marca de salida de la “obra renovadora” emprendida desde el interior de la ENBA, aunque olvidada e interrumpida por los académicos que habían desconocido “la trascendencia del triunfo revolucionario” que se había efectuado en las aulas de San Carlos.⁵⁴³ Si bien se postulaba que la revolución mexicana era el motor que había puesto en marcha a la pintura, la huelga de 1911 seguía siendo un mito fundador de la revolución artística pensada desde los propios términos del arte.

La huelga que inició con protestas sobre los planes de estudio y la organización de la Academia, se convirtió en una coyuntura con tintes fundacionales que se insertó como parteaguas en los relatos del arte moderno mexicano. Pilar García señala que la memoria de la huelga de 1911 la transformó en un “hito canónico” construido a partir de los testimonios de los artistas, desde una posición que dotaba al evento de un aire vanguardista, un “mito” que negaba cualquier gesto modernizador dentro de la Academia y borraba las paulatinas transformaciones que atisbaran esa posibilidad, para en cambio reivindicar el ímpetu moderno del arte mexicano como consecuencia del impulso de la revolución.⁵⁴⁴

Los reclamos dirigidos a la Academia en 1928 eran similares a los esgrimidos en 1911, en ambos casos cuestionaban su obsolescencia. Para los pintores revolucionarios, la ENBA se mantenía como un nido de reaccionarios pero las glorias de su huelga definían una narrativa que ubicaba el origen de la renovación del arte en un espacio descalificado por “contrarrevolucionario” y con la valía de sus obras puestas en entredicho. Pero finalmente, el espacio era lo de menos, los postulados “renovadores” marcarían la pauta en la constante emergencia de “valores”, manteniendo viva la revolución en la pintura mexicana.

⁵⁴² Ibarra, “Historia Episódica...”, 6.

⁵⁴³ ¡30-30!, “Trayectoria”, ¡30-30!, núm. 3, 2.

⁵⁴⁴ Pilar García, “Hitos canónicos: la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. por Esther Acevedo, (México: CONACULTA, 2002): 105-107.

La “verdadera historia anecdótica del movimiento pictórico revolucionario” expresaba una voluntad de los artistas de legitimar su lugar dentro de la historia del arte a partir de la conformación de un relato propio, un nuevo libro que se distanciaba del anterior; la negación de una tradición para ponderar otra con una narrativa que implicaba auto reconocimiento. Pues esta verdadera historia sería contada por sus protagonistas, se proyectaba que los siguientes episodios fueran redactados por Vera de Córdova, Leal, Díaz de León, Revueltas, Fernández Ledesma, Casanovas, Rivera, Ramos Martínez y Juana García de la Cadena.⁵⁴⁵ El ¡30-30! planeaba integrar un libro con estos testimonios y aspiraba a distribuirlo “por toda la América, dando con ello oportunidad a que se conozca y aprecie como es debido, el gran movimiento artístico mexicano.”⁵⁴⁶

El museo, la historia anecdótica y las exposiciones eran las estrategias del ¡30-30! para mostrar el movimiento de la pintura mexicana. Las exposiciones de pintura y luego de grabado eran elementos fundamentales dentro del programa treintatrentista. El proyecto de formar un mercado del arte, pero además de “educar” la mirada del pueblo se ensayaba por este medio, que el mismo grupo consideraba incipiente, pues reiteradamente insistiría en la necesidad de abrir el mercado del arte en México. Las exposiciones, por sí mismas, promocionaban al grupo y difundían las obras de sus miembros; en la revista, éstas eran reseñadas como evidencia de los logros treintatrentistas. Por supuesto, un objetivo de fondo era la venta de obra, incluso guardaban el registro de las ventas y algunas de éstas eran anunciadas en la revista.

En ¡30-30!, el grupo de pintores justificaba su primera exposición con un objetivo revisionista: no se trataba de una “demostración ostentosa”, sino que se proponía realizar una “revisión de fuerzas” y “reclutar”. Además, las exposiciones darían “testimonio de fe de la existencia del grupo” y se recurría de nueva cuenta a la memoria de Chimalistac, en primer lugar, y a la Preparatoria, en segundo plano, pero ambos como referentes del camino de los pintores treintatrentistas. El “grupo heroico” de Chimalistac se mostraba casi intacto en el ¡30-30!, mientras que las obras de la Preparatoria se citaban por la participación de Revueltas,

⁵⁴⁵ Queda registro de que el ¡30-30! solicitó a Juan de Dios Bojórquez parte del papel necesario para la impresión del libro, pues el grupo no contaba con los recursos necesarios. El ¡30-30! proyectaba un libro de 300 páginas con un tiraje de 3000 ejemplares. “Carta del ¡30-30! al Ing. Juan de Dios Bojórquez”, 22 de septiembre de 1928, *Documentos...*, 18.

⁵⁴⁶ “Carta del ¡30-30! Al Ing. Juan de Dios Bojórquez”, 18.

Leal y Alva de la Canal, con lo cual se reiteraba el desplazamiento de la pintura mural como centro neurálgico del movimiento pictórico y se ponderaba la propia experiencia de los treintatrentistas, legitimándolos a partir de un relato que se remontaba a un “origen mítico” propio y marcaba su continuidad.⁵⁴⁷

Representado por la pluma de Martí Casanovas, el grupo apostaba por la competencia, pretendía abrir el espacio para la libre circulación de las obras de los pintores que con sus propias armas conformaban las filas del “movimiento pictórico mexicano postrevolucionario”. Ante la pluralidad de artistas y la variedad de su producción, el ¡30-30! proponía hacer un repaso de las obras de los pintores revolucionarios y luego dar pauta a una “lucha abierta y leal”, a la competencia que representaba una “necesidad vital y salvadora para el futuro de la pintura mexicana”.⁵⁴⁸

Como hemos visto, desde la “Trayectoria”, el ¡30-30! se oponía al estancamiento de la “consagración”. Luis Islas y García afirmaba que la pintura mexicana había perdido “el brío de los primeros días” y el “ánimo revolucionario”. Entre alusiones y generalizaciones que señalaban la imperante necesidad de revisar un proceso que parecía anquilosado, criticaba directamente a José Clemente Orozco, tachado como un burgués que “junto con todos los pintorcillos pseudo revolucionarios” estaba conforme con el estado de cosas, dejando entonces de hacer pintura revolucionaria.⁵⁴⁹ En cambio, siguiendo la consigna de presentar los “nuevos valores” del movimiento artístico, la obra de Tina Modotti era elogiada por su carácter revolucionario y su “sensibilidad artística”; por crear obras de “plástica pura” que sin embargo representaban símbolos revolucionarios.⁵⁵⁰

Por otro lado, el arte mexicano se imaginaba asimismo con sustento popular, apegado al proyecto de las escuelas “libres”, el ¡30-30! destacaba la espontaneidad y originalidad de las EPAL y la ELETD. La obra de las EPAL era descrita como sincera, emotiva y razonada, sin influencias ni sugerencias; expresiva; principalmente la realizada por indígenas en cuyos trazos se asomaba el surgimiento de un arte auténtico y “genuinamente original”.⁵⁵¹ Se loaba

⁵⁴⁷ Martí Casanovas, "Primera exposición colectiva del ¡30-30!", *¡30-30!*, núm. 2, 7.

⁵⁴⁸ Casanovas, "Primera exposición colectiva...", 7.

⁵⁴⁹ Luis Islas García, “La pintura mexicana y la revolución”, *¡30-30!*, núm. 3, 10-11.

⁵⁵⁰ Martí Casanovas, “Las fotos de Tina Modotti. El anecdotismo revolucionario”, *¡30-30!*, núm. 1, 4-5; Ramón Alva de la Canal, “La última exposición de fotografía”, *¡30-30!*, núm. 3, 15.

⁵⁵¹ Martí Casanovas, "Las Escuelas de Pintura al Aire Libre", *¡30-30!* 1, 6-7.

la “pureza plástica” de la escultura libre, elaborada de acuerdo con la sensibilidad de sujetos igualmente libres en tanto que “limpios de prejuicios académicos”.⁵⁵²

En el mismo sentido se destacaba la escena popular y un nuevo teatro que debía constituirse de obras breves dirigidas al pueblo. La carpa y el circo representaban la expresión del pueblo, quien jugaba el rol de artista y espectador, que se reflejaba y se escudriñaba a sí mismo en la escena popular urbana enclavada en el barrio y el arrabal. El nuevo teatro debía abreviar de estas manifestaciones culturales y proyectar asimismo el rostro del pueblo.⁵⁵³ El programa del ¡30-30! planteaba la socialización del arte y procuraba incursionar en espacios populares retomando manifestaciones culturales como el circo y la carpa. Estas fueron incorporadas a sus actividades, el ¡30-30! presentó sus obras en espacios poco convencionales y de acceso popular, como la afamada carpa Amaro, donde realizaron una exposición de grabado a principios de 1929. La distancia con la Academia se hacía patente en los postulados y las acciones, así como se sumaban gestos que delataban el perfil del ¡30-30! como grupo de vanguardia: en el manifiesto, la revista y sus exposiciones. La afrenta con la Academia se mostraría abierta y franca hacia octubre de 1928. Aunque el ¡30-30! había afirmado que los académicos no figuraban de ningún modo en el movimiento pictórico revolucionario y por lo tanto no les dedicarían espacio en las páginas de la revista, volvieron a llamar su atención en medio de una disputa por la dirección de la ENBA que provocaría el lanzamiento del *2º Manifiesto Treintatreintista*.

Revolución dentro de la Academia

El *2º Manifiesto Treintatreintista* focalizaba el embate abierto por su antecesor. El título indicaba un orden consecutivo: se trataba de la segunda entrega de las proclamas treintatreintistas, pero en este caso se exponían de una manera más clara los objetivos de la agrupación, con declaraciones que respondían a una problemática que aquejaba a San Carlos. Dejando de lado las caricaturizaciones pero manteniendo la agresividad en el tono, el manifiesto presentaba puntualmente los motivos por los cuales la Academia debía ser clausurada y proponía una estrategia de educación artística que la sustituyera. En la línea del

⁵⁵² Ramón Alva de la Canal, “La escultura en México”, *¡30-30!*, núm. 3, 5.

⁵⁵³ Benito Canales, “Itinerario. Las carpas”, *¡30-30!*, núm. 1, 9; Fernando Leal, “Itinerario. El circo”, *¡30-30!*, núm. 2, 13; Gabriel Fernández Ledesma, “Teatro mexicano”, *¡30-30!*, núm. 3, 14-15.

documento que lo antecedía, el *2o Manifiesto Treintatreintista* abordaba tres temáticas principales: el problema del “asalto a los puestos públicos”, la divergencia entre programas artísticos y la contradicción entre reacción y revolución. El argumento se desarrollaba a partir de la constante oposición entre grupos antagónicos que representaban posturas estéticas e ideológicas contrapuestas. De un lado los académicos y del otro los pintores independientes; los reaccionarios enfrentados con los revolucionarios. Los detractores de la revolución, sus “traidores” y los conservadores en contra de los campesinos y los obreros, mientras que los treintatreintistas se declaraban a la defensa de las “reivindicaciones proletarias” de la revolución.⁵⁵⁴

Este segundo manifiesto se publicó tal como el primero, sobre los muros de la ENBA. El formato del cartel era similar en cuanto a dimensiones, material, impresión, tipografía del cabezal, consignas introductorias y el texto a dos columnas. Sin embargo, su diseño no recurría a la ornamentación y en cambio incluía imágenes vanguardistas que afirmaban el perfil “moderno” de la agrupación. Apareció en octubre de 1928 y respondía a un conflicto que tenía en tensión a los estudiantes de artes plásticas con la cabeza de la institución.

Un grupo de estudiantes académicos solicitaba la destitución de Alfredo Ramos Martínez como director de la ENBA, pero éste era defendido por los estudiantes de las EPAL y el ¡30-30! Estos dos sectores favorables a Ramos Martínez se pronunciaban de manera independiente, no obstante la mayoría de los miembros del ¡30-30! estuvieran vinculados con las EPAL y fuese éste el proyecto pictórico que defendieran como la alternativa idónea para la educación artística. El *2o Manifiesto Treintatreintista* servía en parte para aclarar la posición del ¡30-30! frente al conflicto de la Academia y por otro lado definía el carácter del grupo como revolucionario, que si bien ya se había pronunciado con este propósito en las editoriales de su revista, con el cartel-manifiesto asentaba esta posición, como una proclama pública, abierta a la mirada de su adversario y del público incauto que transitara en los alrededores de la ENBA.

Los estudiantes que pretendían deponer a Ramos Martínez amenazaban con lanzarse a la huelga, acusaban al director de descuidar sus labores en la escuela, de mantenerla en precarias condiciones y de favorecer a las EPAL. Las quejas iban desde la ausencia del

⁵⁵⁴Grupo de Pintores ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatreintista”, (1928)
<http://icaadocs.mfha.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/779440/language/en-US/Default.aspx> (Consulta: 20/03/2016).

director hasta la falta de aseo en las aulas, pero el motivo de fondo y detonante de la revuelta provenía de la inconformidad de los estudiantes ante la decisión oficial de enviar algunas obras de las EPAL y de la ELETD para integrar el pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla que se celebraría en 1929.⁵⁵⁵ Aseguraban que la elección había sido parcial y que el jurado había favorecido a las EPAL en detrimento de las obras de los académicos. Denunciaban un proceso “fraudulento” y afirmaban que se habían tomado en cuenta un conjunto de obras de las EPAL elaboradas en años anteriores, pero presentadas como nuevas, con la intención de dar la impresión de que estas escuelas contaban con una producción mucho más amplia de la que en realidad tenían, opacando así el papel de la ENBA.⁵⁵⁶

Antes de los reclamos de los estudiantes académicos, el ¡30-30! declaró en su revista justamente que esperaba que los representantes mexicanos para la exposición en Sevilla fueran elegidos con menos favoritismos y compadrazgos, como solía suceder para este tipo de eventos. El grupo de pintores se preguntaba también si acaso los académicos se decidirían a pintar alguna tela para someterla a concurso. Los académicos eran acusados de esterilidad tanto en los métodos como en su producción, señalados como artistas viejos que ya no pintaban. Una caricatura de Fernando Leal ilustraba este punto con un dibujo que representaba un diálogo entre Vera de Córdova (entonces a cargo de la EPAL de Xochimilco) y uno de sus alumnos, quien lo cuestionaba sobre los motivos por los cuales “los viejitos de la Academia” ya no pintaban, a lo cual el maestro contestaba con condescendencia: “pues... porque tenían calor y se comieron sus paletas heladas...”.⁵⁵⁷

Los motivos de la revuelta y los enfrentamientos entre académicos y los pintores de las EPAL y el ¡30-30! se enfocaron en la institución educativa y, aunque sus reclamos la trascendían, movilizaron a profesores y estudiantes dentro de una batalla que se pelearía desde las artes plásticas, con manifiestos, exposiciones y otros pronunciamientos que giraban principalmente en torno al funcionamiento de la ENBA. Los estudiantes de arquitectura se deslindaron del asunto y entonces terminaron oponiéndose dos frentes; uno en contra y otro a favor de Ramos Martínez; de un lado los “estudiantes a la antigua” (como los denominaba

⁵⁵⁵ "Los pintores a la antigua provocaron un escándalo", *El Universal*, 19 octubre 1928, 1 y 10.; "Se han formado bandos en Bellas Artes", *Excelsior*, 20 de octubre de 1928, 8.

⁵⁵⁶ “La federación dará su apoyo a los alumnos”, *Excelsior*, 21 de octubre de 1928, 1 y 5.

⁵⁵⁷ El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, *¡30-30!*, núm. 1, 10-11.

la prensa) y del otro los “libres”, los miembros de las EPAL.⁵⁵⁸ Los académicos argüían que Ramos Martínez era el responsable de la “depresión artística plástica de México”,⁵⁵⁹ mientras que los “libres” describían al academismo como “oscurantismo” y afirmaban que a diferencia de los académicos ellos hablaban “con obras y no con politiquerías”.⁵⁶⁰ La prensa aseguraba que había unanimidad entre los profesores y los alumnos de las EPAL respecto a la defensa de Ramos Martínez, sin embargo, el ¡30-30! precisaba que, si bien estaba a favor del director, no le otorgaba su apoyo incondicional y estaría de su lado siempre y cuando no claudicara, como hasta entonces lo había demostrado.⁵⁶¹

Con esta aclaración, el grupo de pintores dejaba asentado el perfil con el que esperaba ser reconocido, explicaba que seguiría su línea revolucionaria, con o sin Ramos Martínez. Si lo apoyaba era precisamente porque consideraba que su trabajo era revolucionario, debido a que había sido el promotor de una alternativa para la pintura (la de las EPAL) que concebían con esa cualidad. En la prensa, los treintatreintistas negaban ser “ramosmartinistas”, pero tomaban partido por la renovación pedagógica “vinculada con los ideales básicos de la revolución”, opuesta a los intereses de una minoría reaccionaria e inconforme.⁵⁶² Si bien el grupo de pintores era cercano a Ramos Martínez e incluso le daban el trato de “maestro” y se dirigían hacia él buscando apoyo para su proyecto, no manifestaban una adscripción sino simpatía. En su revista, el ¡30-30! invitaba a Ramos Martínez a no cejar en el empeño renovador de la educación artística centrado en las EPAL, pero asumía su propia tarea, como grupo de pintores independiente dedicado a la “higiene, elemental y apremiante para el decoro artístico de México”.⁵⁶³

Para el ¡30-30!, el problema radicaba en la oposición de la reacción a la revolución: la Academia “profundamente reaccionaria” rechazaba la “enseñanza revolucionaria.”⁵⁶⁴ Los métodos académicos eran incompatibles con la espontaneidad de la supuesta mirada “no condicionada” y “libre” de las EPAL y los proyectos pedagógicos en sintonía con éstas; los bandos en pugna provenían de diferentes tradiciones estéticas y asimismo defendían distintas

⁵⁵⁸ "Los pintores a la antigua provocaron un escándalo", 1 y 10; "Se han formado bandos en Bellas Artes", 8.

⁵⁵⁹ "Se han formado bandos en Bellas Artes", 8.

⁵⁶⁰ "Opinión de los treintatreintistas sobre el conflicto de la academia de pintura", *El Universal*, 24 de octubre 1928.

⁵⁶¹ ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatreintista”.

⁵⁶² "Opinión de los treintatreintistas sobre el conflicto de la academia de pintura", 8.

⁵⁶³ ¡30-30!, “Trayectoria”, ¡30-30!, núm. 3, 2.

⁵⁶⁴ ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatreintista”.

posiciones políticas. Reacción y revolución se explicaban con argumentos que articulaban elementos de una retórica de la revolución mexicana en ciernes y un discurso que constituía un itinerario de la revolución en el arte mexicano.

El ¡30-30! valoraba la huelga acaecida en la Academia en 1911 como una coyuntura revolucionaria de renovación artística. Los pintores declaraban en la prensa que el movimiento del once había sido emprendido por “verdaderos revolucionarios” cuya protesta distaba mucho de la “gritería” de los alumnos académicos de 1928.⁵⁶⁵ Para el ¡30-30!, los estudiantes de otra generación, los de 1911, habían hecho revolución; los actuales, con quienes se enfrentaba, pertenecían a la reacción. En su revista, el grupo de pintores recordaba dicha huelga como un momento que había ofrecido la oportunidad de erradicar la mediocridad y la simulación de la Academia, que había abierto un terreno que parecía prometedor y sin embargo, diecisiete años más tarde, la situación poco había cambiado.

Las referencias a la huelga de 1911 no eran fortuitas, si bien las circunstancias no eran las mismas podían plantearse algunos paralelismos entre ese momento y el conflicto de 1928. Las irregularidades en la asignación de cargos habían sido motivo de protesta en 1911; los métodos anticuados y las carencias de los profesores fueron el principal origen de una revuelta que se oponía a los conservadores y reclamaba que el espíritu de la escuela “semejaba una momia hundida en el polvo de cuarenta siglos”.⁵⁶⁶ La apuesta era por la innovación y por poner a la Academia “al día”.

La huelga de 1911 se recordaría como una coyuntura animada por un ímpetu renovador que se entremetía en la vieja escuela de arte, ni tan anticuada y monolítica como se le acusaba, pues había sufrido ajustes a lo largo de su historia e inclusive, en 1920, Carlos Mérida celebraba que ya formaba artistas, después de un tiempo de no haber producido nada.⁵⁶⁷ Para el ¡30-30!, el origen de la transformación de la Academia se ubicaba en la huelga del once y reconocía el carácter revolucionario de sus protagonistas. José de Jesús Ibarra, colaborador de la revista, era presentado por el ¡30-30! como un revolucionario, soldado y “periodista de combate”; recordaba también que había sido el fundador de la Sociedad de Alumnos de la

⁵⁶⁵ "Opinión de los treintatrentistas sobre el conflicto de la academia de pintura", 8.

⁵⁶⁶ SAPS, (recorte de periódico), "La última palabra del comité de huelga de Bellas Artes", *Diario del Hogar*, 5 de septiembre de 1911. SAPS-7.1.20.

⁵⁶⁷ Carlos Mérida, “Siluetas de alumnos de la Academia”, *El Universal Ilustrado*, 9 de septiembre de 1920, 45.

ENBA y el principal instigador de la huelga.⁵⁶⁸ Pero no era el caso de todos los veteranos de 1911.

Los académicos que habían sido vilipendiados en el primer manifiesto tomaban nombre y apellido en el segundo; algunos de ellos, antes combatientes, eran ahora combatidos. Como una afrenta cara a cara, el *2o Manifiesto Treintatreintista* exigía la destitución y luego proscripción de ciertos académicos, entre los cuales se encontraban Ignacio Asúnsolo y Francisco Romano Guillemín, ex estudiantes huelguistas y ahora profesores de la ENBA.⁵⁶⁹ Además, pedía la cabeza de los “conservadores” de 1911 que aún se conservaban; para Leandro Izaguirre, Germán Gedovius y José Tovar esta era la segunda ocasión en que su posición dentro de la Academia era motivo de controversia.⁵⁷⁰

A la lista negra del ¡30-30! se sumaban Sostenes Ortega, Eduardo Solares, Gilberto Chávez, Abelardo Carrillo y Gariel, Francisco Concha, Luis Albarrán, Carlos Lazo, José María Fernández Urbina y Armando Dreschler. Este último era cuestionado en la línea de las consignas del primer manifiesto, antes de ser mencionado entre los profesores rechazados por el ¡30-30! aparecía aludido con un señalamiento que aseguraba que la ENBA estaba albergando extranjeros “impotentes, perniciosos, fascistas de las legiones de la Guerra Europea”, a los cuales debía aplicarse el artículo 33. La referencia era clara, se trataba de un ataque frontal a Dreschler, pintor alemán que había migrado a México después de haber servido en la Primera Guerra Mundial.⁵⁷¹ Al señalarlo como fascista el ¡30-30! lo acusaba abiertamente como contrarrevolucionario.⁵⁷²

⁵⁶⁸ Ibarra, "Historia Episódica...", 5.

⁵⁶⁹ SAPS, "La Escuela de Bellas Artes debe ser dividida en dos. Una para arquitectos y otra para pintores", *El demócrata mexicano*, 27 de julio de 1911, SAPS, 7.1.22.

⁵⁷⁰ SAPS, "Protestan los profesores de la escuela de Bellas Artes", *El demócrata mexicano*, 29 de agosto de 1911, 7.7.18. Recordemos también que estos artistas estaban entre las "momias secas" que representaban al grupo envejecido contrario a la nueva pintura revolucionaria, satirizadas por Siqueiros y Amador en la continuación de la farsa "La caída de los ricos y la construcción del nuevo orden social", Ver cap. 2, "Los murciélagos y las momias pretenden impedir el desarrollo de las pinturas revolucionarias", *El Machete*, núm. 8, segunda quincena de julio, 1924.

⁵⁷¹ ¡30-30!, "2o Manifiesto Treintatreintista"; "Armando Dreschler"

<http://www.getty.edu/art/collection/artists/18234/armando-drechsler-german-or-austrian-1901-1964/>

Esta no sería la única vez que el ¡30-30! amenazaría con la aplicación del artículo 33, en la revista advertía a los "extranjeros perniciosos", avisaba que tuvieran cuidado, pues el ¡30-30! podría convertirse en 33. ¡30-30!, núm. 2, 10.

⁵⁷² Esta sería la única declaración antifascista del ¡30-30!, por lo cual no anuncia una posición del grupo en este sentido, como sucedería con el SOTPE y muy enfáticamente con la LEAR.

El *2o Manifiesto Treintatreintista* reflejaba una lucha de poder que parecía radicar en las discrepancias entre profesores. A la cabeza del ¡30-30! se encontraban pintores que formaban parte de la nómina de la ENBA y que siguieron impartiendo clases en la Academia incluso después de agotado el ímpetu treintatreintista. Pero quizá el principal punto de divergencia con los profesores académicos, cuestionados por conservadores, provenía de la situación de los miembros del ¡30-30! como maestros de las EPAL. El conflicto radicaba en gran medida en discrepancias entre colegas más que en la distancia que pudiera marcar una brecha generacional, de ahí el reclamo por el “asalto a los puestos públicos”.

Los estudiantes que protestaban eran vistos por el ¡30-30! como una masa movida por los intereses de un profesorado que intentaba escalar posiciones dentro de la institución educativa. Acusaban al escultor Fernández Urbina de incitar e influenciar los reclamos estudiantiles y era señalado como un desleal y persistente aspirante a la dirección de la ENBA, quien demandaba la supresión de las EPAL y la ELETD, además de “huesos para los sostenedores del arte reaccionario”.⁵⁷³ Los estudiantes organizados eran apoyados por la Federación Estudiantil Mexicana, la cual intervino con el objetivo de dar soporte y legitimar la protesta de los alumnos de la ENBA.⁵⁷⁴

Con afán de defender su trabajo y demostrar la productividad de la Academia, después del desdén del jurado para la exposición de Sevilla y las imprecaciones treintatreintistas, los profesores académicos propusieron organizar exposiciones mensuales de los trabajos de sus alumnos. En su revista, el ¡30-30! se lamentaba con ironía de haber provocado tal reacción en los académicos, pues consideraba que con las exposiciones los alumnos habían hecho un “flaco servicio” a sus mentores y solo habían logrado exhibirse como “hijos legítimos de los profesores que los conducen alevosamente al fracaso y la negación”.⁵⁷⁵

El conflicto de la Academia parecía el motivo perfecto para la exposición de los postulados treintatreintistas. El grupo de pintores reconocía que la pugna entre los académicos y los “independientes” era asunto viejo, agudizada en ese momento debido al cambio de poder político. Asimismo, aseguraba que lo que era un debate estético se había tornado político debido al asalto a los puestos públicos dentro de la ENBA, una problemática

⁵⁷³ ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatreintista”.

⁵⁷⁴ “La federación dará su apoyo a los alumnos”, 1.

⁵⁷⁵ El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, ¡30-30!, núm. 3, 16; ¡30-30!, “Trayectoria”, ¡30-30!, núm. 3, 1.

que no correspondía solo a la escuela de artes sino que se reconocía como un vicio que involucraba a toda la estructura estatal. Tomando como referencia sus propias circunstancias, los pintores rebatían el clientelismo, que como señala Alan Knight era un elemento definitorio de la cultura política del Estado posrevolucionario.⁵⁷⁶

El ¡30-30! condenaba a aquellos que vivían “a costa del erario”, las “sanguijuelas del presupuesto”, “reaccionarios” que sin embargo se pronunciaban por la revolución que “habían traicionado”. La “traición a la revolución” se explicaba con el arribismo de unos cuantos que derrumbaba las “pocas conquistas que se consiguieron en las montañas”.⁵⁷⁷ Y si bien la denuncia de “traición” respondía a una situación que aquejaba al Estado posrevolucionario, el principal objetivo del *2o Manifiesto Treintatreintista* era denostar a la ENBA, a sus profesores y estudiantes. La crítica se introducía con los primeros, los “salteadores de puestos públicos”, mientras que los segundos eran descritos en relación con personajes antagónicos a la revolución mexicana, villanos de una memoria histórica que representaban la reacción y la caducidad de un sistema envejecido. Los estudiantes académicos eran presentados como “las capas más degeneradas del porfirismo en decadencia, del huertismo que aún se extreme (sic.)”⁵⁷⁸ La imagen de Porfirio Díaz simbolizaba, sin duda, el ejemplo de la contrarrevolución encarnada; lo mismo sucedía con el caso de Victoriano Huerta.

De origen, el ¡30-30! articulaba arte y política en su discurso, evidenciado desde su denominación y luego con las referencias al asesinato de Obregón anotadas en el primer manifiesto. Ahora, sin las ambigüedades y las lecturas variables que podría producir el tono irónico y la caricatura, el ¡30-30! partía de un asunto local, que correspondía a la política interna de la ENBA, para de ahí posicionarse con respecto a la revolución y otros actores sociales. Se ubicaba en un mismo frente a los profesores que pretendían ciertos puestos dentro de la ENBA y a aquellos que especulaban “con la sangre de los trabajadores y los campesinos”. De un lado los “politiqueros” y traidores a la revolución y del otro las clases trabajadoras que, recordaba el manifiesto, daban vida a las EPAL y la ELETD.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Alan Knight, "Cultura política del México revolucionario", *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*, Tomo I, coord. por Alicia Mayer, (México: UNAM, 2007), 295.

⁵⁷⁷ ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatreintista”.

⁵⁷⁸ ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatreintista”.

⁵⁷⁹ ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatreintista”.

Sin panegíricos ni visiones triunfalistas, se aludía a la idea de la revolución mexicana como un movimiento rural, de base social, cimentada en las clases trabajadoras. Revolución entendida como movimiento armado, efectuado fuera de los espacios urbanos, en “las montañas”. Como hemos observado líneas atrás, era una visión acorde con los discursos políticos oficiales, con la memoria de la revolución mexicana que se había constituido entre los regímenes de Obregón y Calles. Una revolución efectuada, ubicada en un pasado reciente, pero con consecuencias, “logros” que se dejaban sentir en el presente y le daban cierta continuidad en tanto que “efectos”, pero sin enarbolar aún una idea de “revolución permanente”. Al incorporar en su discurso una visión idealizada de la revolución mexicana, acorde con la promovida por el régimen en turno, el ¡30-30! afirmaba cierta adscripción política, desde sus propios parámetros e intereses, quizá sin casarse con esta postura, pero finalmente situaba al grupo de pintores dentro de un debate que rebasaba su programa anti academicista.

Articulado con la alternativa creativa y pedagógica que señalaba para el arte revolucionario, el ¡30-30! se mostraba favorable a los trabajadores y poco después, en el quinto manifiesto, se definiría como un “grupo de trabajadores de las artes plásticas”,⁵⁸⁰ en sintonía con la imagen del artista-obrero asumida por el SOTPE. Vale la pena reiterar que durante la década de 1920 se observó un auge del sindicalismo y de movilizaciones sociales que organizaron a obreros, campesinos, feministas, etc., y muchos de los esfuerzos de negociación entre el régimen posrevolucionario y los sectores sociales se efectuaron a través de la articulación de los trabajadores con el Estado, por medio de la organización de corporaciones, muchas de ellas integradas en centrales sindicales como la CROM. Los trabajadores se situaban en el centro de los discursos, como protagonistas y motores de las revoluciones. Esto resonaba en las proposiciones del ¡30-30!, pero su programa circunscribía su campo de acción a un terreno estético y aterriza sus proposiciones en sujetos concretos, en aquellos que participaban en los proyectos educativos que defendían como las vías revolucionarias del arte mexicano, los alumnos de las EPAL y la ELETD a quienes describían como trabajadores humildes con un “profundo sentido proletario”.⁵⁸¹

⁵⁸⁰ ¡30-30!, “5o Manifiesto Treintatreintista”.

⁵⁸¹ ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatreintista”.

Por otro lado, el segundo manifiesto incluía otro tipo de discurso político que no correspondía solamente al promovido por los gobiernos posrevolucionarios, sino que recordaba la posición del comunismo y su partido, afirmaba el antagonismo entre “los campesinos armados de la revolución mexicana y sus enemigos indoamericanistas”, señalaba a Víctor Raúl Haya de la Torre como “propagandista del imperialismo inglés” y a sus correligionarios como “vividores de la pobreza de las masas indígenas”.⁵⁸²

No podemos considerar al ¡30-30! como un grupo militante de izquierda y adherido a una agenda política comunista, ligas que quedarían claramente establecidas en el caso del SOTPE y luego la LEAR, agrupaciones que de distinto modo se vincularon con el Partido Comunista de México, se adaptaron a las estrategias de la Internacional Comunista y lo dejaron asentado en sus publicaciones, en *El Machete* y *Frente a Frente*. El ¡30-30! pretendía relacionarse más bien con las proposiciones de la vanguardia artística, sin soslayar lo político, aunque, por supuesto, tampoco lo haría la vanguardia.⁵⁸³

Ya he mencionado que el perfil del ¡30-30! se constituía en diálogo con vanguardias como el futurismo y principalmente el estridentismo. De manera similar al estridentismo, el ¡30-30! asumía una postura que lo aproximaba a un discurso construido en torno a la revolución mexicana y las ideologías de izquierda, con cierta distancia y reservas con respecto a estas últimas, con las cuales convergía a partir de algunas declaraciones y posiciones de su programa, a través de guiños y gestos solidarios pero sin sumarse a una trinchera militante con pretensiones de activar y movilizar.

Para Elissa Rashkin, cierta poesía estridentista puede incluirse dentro de una amplia gama de literatura de izquierda posrevolucionaria (tomando como ejemplo obras de Manuel Maples Arce) y señala cómo partía de la solidaridad y la observación, manifestando simpatía con el movimiento obrero pero negando la instrumentalización de la literatura como obra panfletaria.⁵⁸⁴ En el mismo sentido, el ¡30-30! afirmaba su posición del lado de las clases trabajadoras y aseguraba que estaba dispuesto a defender las “reivindicaciones proletarias”

⁵⁸² ¡30-30!, “2o Manifiesto Treintatrentista”.

⁵⁸³ En algunos casos la vanguardia se mantuvo cercana a la izquierda y la visión de la revolución desde el arte articulada con el socialismo y el comunismo. Tal es el caso, por ejemplo, del surrealismo de Breton, vanguardias soviéticas como el suprematismo y el constructivismo y la revista *Amauta*, dirigida por Mariátegui, por ejemplo.

⁵⁸⁴ Elissa Rashkin, “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”, *Intersticios sociales*, núm. 4, (2012): 9.

de la revolución, pero sus proposiciones no adquirirían un carácter doctrinario. El arte que defendían como revolucionario debía ser elaborado por el pueblo, por campesinos, indígenas y obreros, pero no promovía la creación de obras que generaran conciencia y movilizaran a las masas, como sucedía con los postulados iniciales de la pintura mural.

La posición del ¡30-30! no derivaba de una militancia política y sin embargo se introdujo tangencialmente en un debate que provenía de resoluciones y polémicas que hacían colisionar perspectivas de izquierda. Sumaba a Haya de la Torre y su proyecto político a las filas de los detractores, de los contrarios a la revolución. Como el porfirismo y el huertismo, el indoamericanismo de Haya de la Torre servía para señalar a los elementos reaccionarios. En el segundo y el cuarto de sus manifiestos, los pintores se pronunciaron en contra de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA).

Exiliado en México tras oponerse al gobierno de Augusto B. Leguía, el peruano Haya de la Torre fundó la APRA en 1924, una organización que se declaraba antimperialista e inspirada en las proposiciones que Vasconcelos había planteado en *La raza cósmica*. Los postulados de Haya de la Torre que guiaron la creación y desarrollo de la APRA concebían la especificidad racial y cultural de “Indoamérica”, de la civilización latinoamericana distinta a la europea, presa del imperialismo que Haya de la Torre consideraba la fase originaria del capitalismo y por lo cual priorizaba la lucha antimperialista sobre la revolución obrera. Para Haya de la Torre era necesario integrar a la clase media en la lucha, veía en la revolución mexicana un referente político para Latinoamérica y ponderaba la oposición la “imperialismo yanqui”.⁵⁸⁵

El VI Congreso de la Internacional Comunista se efectuó entre julio y septiembre de 1928 y, como señala Caridad Massón, se calificó como el congreso en el cual el comunismo “descubría” América Latina. Debido a su composición social y su estado de desarrollo, la estrategia planteada para América Latina consistía en la organización de partidos comunistas que articularan las fuerzas del proletariado, de los campesinos y los obreros industriales. La revolución mexicana fue interpretada como un movimiento democrático-burgués, de base agraria y de corte antimperialista que se había sostenido en campesinos, obreros, indígenas y la pequeña burguesía. En este congreso se estableció la estrategia “clase contra clase”, la cual marcaba una orientación hacia la izquierda que profundizaba las contradicciones entre el

⁵⁸⁵ Rafael Rojas, “Haya, Mella y la división originaria”, *Telar* 20, (2018): 47 y 52-54.

proletariado y la burguesía. Se negaban las alianzas con otras posturas ideológicas y se consideraba a la socialdemocracia como una peligrosa vertiente del fascismo.⁵⁸⁶

La conciliación entre las clases dentro de una misma lucha, del “frente amplio” anticipado por Haya de la Torre, entraba en tensión con la estrategia de la IC, lo cual fue señalado puntualmente por Julio Antonio Mella en una definición de la APRA que terminaba por asociarla con el imperialismo inglés y la descalificaba por “oportunista”. Para Mella, el pronunciamiento de Haya de la Torre contra el imperialismo yanqui y su posición favorable a la internacionalización del canal de Panamá lo ponía directamente del lado del imperialismo inglés. Además, Mella se refería al proyecto de Haya de la Torre como ARPA y cuestionaba que antepusiera “lo popular” a “lo revolucionario”.⁵⁸⁷

En el 2º *Manifiesto* hay un atisbo de simpatía con la postura de Mella frente al indomericismo de Haya de la Torre. Sin adscripciones, el ¡30-30! parecía suscribir este planteamiento que negaba el carácter revolucionario a la APRA, aunque sin comprometerse con su problematización. La alusión a los postulados de Mella funcionaban en el manifiesto como las referencias a Díaz y de la Huerta: por asociación se marcaba la oposición y se caracterizaba al contrario como reaccionario. El ¡30-30! afirmaba que los académicos y los artistas de las EPAL eran tan opuestos como los campesinos de la revolución mexicana y “sus enemigos los indoamericanistas”, “arpistas vividores” que efectuaban una propaganda a favor del imperialismo inglés.⁵⁸⁸ En esta breve alusión se encontraban contenidos el oportunismo, la adhesión a los intereses ingleses y la denominación del contrario en los términos de Mella.

La alusión al proyecto de Haya de la Torre era breve y fugaz, sin embargo sería reiterada en el cuarto manifiesto. Los treintatreinistas no eran tan ajenos a este personaje, Fernández Ledesma mantenía amistad con Haya de la Torre e ilustró con grabados varias portadas de la revista *Indoamérica*.⁵⁸⁹ Martí Casanovas también simpatizaba con Haya de la Torre y publicó el programa de la APRA en el *Magazine Ilustrado* de *El Heraldo de Cuba* hacia mediados

⁵⁸⁶ Caridad Massón Sena, "La táctica comunista clase contra clase. Sus aplicaciones en México, Brasil y Cuba", *Las izquierdas latinoamericanas. Multiplicidad y experiencias durante el siglo XX*, (Santiago: Ariadna Ediciones, 2017), <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/823?lang=>

⁵⁸⁷ Julio Antonio Mella, *¿Qué es el ARPA?*, (México: Editorial Educación, 1928), 11-18.

⁵⁸⁸ ¡30-30!, “2º Manifiesto Treintatreinista”.

⁵⁸⁹ Ricardo Melgar Bao, “El antimperialismo de la revista *Indoamérica*: México 1928, *Paracaína del sur*. *Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, <http://pacarinadelsur.com/home/mallas/1589-el-antiimperialismo-de-la-revista-indoamerica-mexico-1928> (Consulta: 18/05/2019).

de 1927.⁵⁹⁰ Sin embargo, el programa del ¡30-30! Y lo postulado en sus manifiestos y su revista no marcaría claras relaciones con Haya de la Torre, ni de oposición o simpatía, más allá de las breves menciones en los manifiestos, que como he dicho, funcionaban como representaciones de la contrarrevolución.

Además de la referencia y la crítica a la APRA en la línea de los postulados de Mella presentada en este 2º *Manifiesto*, el ¡30-30! tuvo otro gesto que delataba simpatía con este comunista cubano: el ¡30-30! participó, haciendo guardia, en los actos fúnebres en honor a Mella celebrados en la sede del PCM.⁵⁹¹ Entre los miembros del ¡30-30! solo Fermín Revueltas formaba parte del PCM y su afiliación era reciente, aunque algunos gestos advertían que la distancia entre el ¡30-30! y el PCM en ocasiones no parecía tan lejana. También cabe la sospecha de que quizá estos guiños en torno a Mella no definieran una clara afinidad ideológica, sino que probablemente tuvieran que ver con los vínculos entre los pintores y Tina Modotti, artista reconocida y elogiada en la revista ¡30-30! Pero es probable que el grupo de pintores haya actuado de manera similar a lo que describe Rashkin sobre el estridentismo, con simpatía sin arenga ni doctrina, en calidad de observador.

Los personajes políticos subrayaban los argumentos en contra de la Academia “reaccionaria”. El ¡30-30! insistía en su abolición, en el desplazamiento de sus métodos y sus profesores, introduciendo problemáticas políticas generales con la finalidad de mostrar al lector que la reacción era una sola pero dispersa en distintos ámbitos. Al ¡30-30! le correspondía luchar contra la que se manifestaba en el arte y se proponía “aplantar con toda energía” la cabeza de la reacción.⁵⁹²

El ¡30-30! recurría nuevamente a un argumento económico para mostrar la inviabilidad de la Academia. Exigían su clausura por “inútil, derrochadora y gangrenada”. Reiteraban el argumento sobre el despilfarro de materiales e increpando a los académicos señalaban que éstos desperdiciaban dinero que no producían. “Por economía”, la Academia debía destruirse, pero también por “lógica revolucionaria”.⁵⁹³ Pues San Carlos era considerada “la negación

⁵⁹⁰ Hernández Otero, “La Revista de Avance y su editor catalán Martí Casanovas”, 46.

⁵⁹¹ El ¡30-30! Se sumaba a una larga lista de grupos que participaron en los funerales de Mella entre los que se contaban, además, claro, del PCM: al Liga Nacional Campesina, el Comité de Defensa Proletaria, el secretariado del Caribe del Socorro Rojo Internacional, la asociación Nuevos Emigrados Revolucionarios de Cuba y la Liga Antiimperialista de las Américas entre otras asociaciones de izquierda. “Fue entregado el cadáver de Mella”, *El Universal*, 12 de enero de 1929, 6.

⁵⁹² ¡30-30!, “2º Manifiesto Treintatreintista”.

⁵⁹³ ¡30-30!, “2º Manifiesto Treintatreintista”.

más cerrada de todo el gran movimiento artístico”, la antítesis del movimiento pictórico revolucionario. La “Trayectoria” del tercer número de *¡30-30!*, publicada poco después del segundo manifiesto, refrendaba esta posición y describía a la Academia como “un signo lamentable de atraso, de inadaptación, de anacronismo estéril y vergonzante” y un “refugio para las ideas corroídas, retrógradas y retardatarias que combate la revolución”⁵⁹⁴

Un problema de peso radicaba en la asignación del presupuesto, pero el debate terminaba ponderando nuevamente antagonismos entre gustos y prácticas pictóricas. El manifiesto presentaba un argumento que apelaba al contraste entre opuestos, entre los proyectos artísticos divergentes. Comparaba la escasa producción de la Academia y su “calidad pésima” con el prolífico trabajo de las EPAL y la ELETD que en poco tiempo habían producido “una enorme cantidad de obras de arte más baratas, más perfectas y más populares que las acedías académicas”.⁵⁹⁵ El prestigio de las EPAL y la ELETD parecía incuestionable en ese momento. No solo habían producido obras que se encaminaban hacia Sevilla, sus trabajos eran elogiados por propios y extraños, por la crítica nacional y extranjera.

Con base en la oposición entre reacción y revolución representada por la Academia y los pintores independientes, el *¡30-30!* marcaba el contraste entre dos tradiciones estéticas. Negaba la defendida por los académicos, la idea de arte institucionalizada, importada y de “gusto europeizante”, distante de la que enarbolaban los treintatreintistas, la “propia”, demostrada en la libertad creativa de la pintura al aire libre y la talla directa. Al oponer estas tradiciones, el *¡30-30!* apelaba a una historia del arte que se miraba desde adentro y trasladaba el eje hacia un punto geográfico que desplazaba a Europa como centro. Pero no se trataba solo de geografía, como ya lo ha señalado Viviana Gelado, las vanguardias latinoamericanas se caracterizaron por trasponer el centro de interés de la vanguardia hacia su propio territorio, desde sus parámetros y buscando elementos que distinguieran su originalidad articulada con una identidad cultural.⁵⁹⁶ La reivindicación de los proyectos pedagógicos del arte “libre” que defendía el *¡30-30!* operaba en ese sentido.

⁵⁹⁴ *¡30-30!*, “Trayectoria”, *¡30-30!*, núm. 3, 1.

⁵⁹⁵ *¡30-30!*, “2o Manifiesto Treintatreintista”.

⁵⁹⁶ Gelado, *Estéticas da transgressao...*, 26-31.

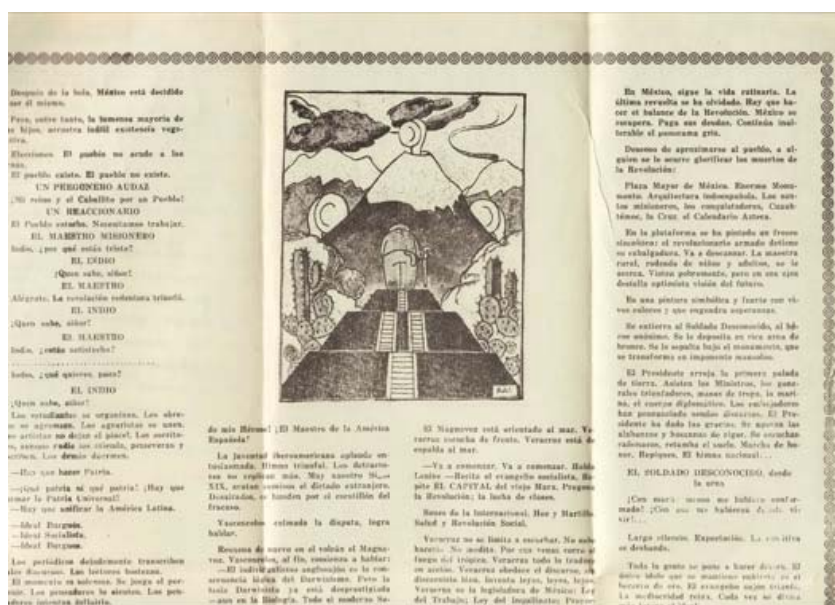
En el extremo inferior, al pie de la mancha tipográfica y concluyendo la columna izquierda, la reacción y el academismo se reducían a escombros, destruidos por un mazo que se abría paso entre las dos categorías que parecían haber formado parte de un mismo bloque sólido, escindido entonces con la intervención del golpe contundente. La reacción y el academismo eran identificados por el texto, escrito en altas, con tipografía vanguardista condensada y geométrica.

El mazo simbolizaba más un gesto destructivo que una militancia, en un momento en el cual los instrumentos de trabajo se habían convertido en signos revolucionarios y también, en algunos casos, estaban vinculados con símbolos esotéricos, como bien ha señalado Renato González Mello y hemos visto con el caso del SOTPE. Las herramientas: la hoz, el martillo y el machete llevaban consigo una carga ideológica asociada con una postura política que los incorporaba a una iconografía de la revolución en ciernes, que, como apunta Dafne Cruz Porchini, se componía de “estrellas, abrazos, auroras y puños en alto”.⁵⁹⁷ No obstante los guiños con el debate comunista introducido con la descalificación de la APRA, ni el discurso del manifiesto, ni las imágenes se ceñían a esta iconografía, sino que respondían más bien a las relaciones que los treintatristas establecieron con el estridentismo.

En la esquina superior derecha del cartel se ubicaba otra xilografía de Alva de la Canal, encabezando la segunda columna. De la cúspide de un montículo emerge un altavoz. Tras de sí se yergue un montículo más y debajo suyo, en una relación ortogonal se dispone otro altavoz invertido. La imagen se compone en equis, el cuello que comparten los altavoces marca el vértice, el punto donde convergen las figuras, los altavoces y las montañas geométricas de forma triangular y trapezoide. La voz alzada por artilugios mecánicos y desde una plataforma telúrica es un motivo que remite a la estética del estridentismo y otras obras de Alva de la Canal.

⁵⁹⁷ Dafne Cruz Porchini, "Estrellas, abrazos, auroras y puños en alto. Ilustración y política en los años treinta", *México ilustrado...*, 212.

Magnavox (1926) y *Panchito Chapopote* (1928), ambas obras literarias de Xavier Icaza, fueron ilustradas por Alva de la Canal. Imágenes y objetos de la modernidad mecanizada se incorporaron al estridentismo, la electricidad y principalmente la radio eran innovaciones que se situaron en el vórtice de la sonoridad y la visualidad de esta vanguardia mexicana. En *Magnavox*, un paisaje volcánico cobija una pirámide prehispánica enmarcada por órganos y nopales, en cuya cúspide se encuentra Diego Rivera, de espaldas, con un gesto que indica el ascenso continuado hacia el volcán del cual emergen tres altavoces. Ilustración de un texto que describe el mensaje anunciado por la tecnología sonora que se articula con la tierra; con la naturaleza a través del volcán.⁵⁹⁸



Xavier Icaza, “Magnavox”. Ilustración de Ramón Alva de la Canal

En *Panchito Chapopote* (1928), Alva de Canal ilustró un pasaje con una imagen que muestra al presidente en lo alto del castillo de Chapultepec. Con la cara hacia abajo y distinguido con la banda presidencial escucha las felicitaciones, emitidas por vía radiofónica, que le dirigen Washington y Nueva York, el gobierno yanqui y Wall Street. Tras de sí se observa el cerro, rematado por seis altavoces que rodean la figura del presidente y transmiten el mensaje.⁵⁹⁹ Ambos grabados presentan una composición triangular, delineada por la

⁵⁹⁸ Ajunto a la copia de *Panchito Chapopote* resguardado en la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas se encuentra un ejemplar de *Magnavox* en formato de cartel.

⁵⁹⁹ Xavier Icaza, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, (México: Editorial Cvltvra, 1928), 90-94.

enunciación estridente representada por los altavoces. Las dos imágenes ilustran textos que describen mensajes dichos en voz alta.



Ilustración de Ramón Alva de la Canal para *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza (1928)

Este motivo fue trasladado al *2o Manifiesto Treintatreinista*. En este caso, los altavoces no circulan una escena, se despliegan en el espacio y se presentan como motivo principal. La composición en equis marcada por la figura invertida del altavoz y su construcción geométrica constituye una imagen susceptible de ser observada desde distintos ángulos y que no muestra una abierta secuencia narrativa. Al presentarse invertida, la figura del altavoz penetra en la montaña; la voz amplificada no solo se enuncia desde la cúspide de las montañas, se encuentra dentro de ellas. La referencia textual que el manifiesto hace de las montañas es en relación con las batallas revolucionarias, las libradas en el campo; en la imagen, de los montículos emerge el mecanismo que da voz, las montañas se pronuncian. Asimismo, la imagen realizaba una especie de ejercicio de síntesis entre lo urbano y la

naturaleza, ambos entorno rescatados en las propuestas de enseñanza artística defendidas por el ¡30-30!, el paisaje bucólico del campesino y las grises chimeneas de las zonas industriales.

Estas imágenes marcaban visualmente una distancia con la estética que el ¡30-30! se proponía abolir, con un franco contraste representado por un lenguaje de vanguardia. Como el texto, los grabados invitaban a la destrucción y se mostraban como una arenaga: el grupo de pintores destruía el academismo mientras que llamaba la atención sobre su causa. El manifiesto ponderaba un arte como revolucionario, la pintura y la escultura de las “escuelas libres”, y sin embargo, en la composición visual del manifiesto apelaba a otra estética que hacía eco de la experiencia estridentista de su autor. La ilustración era de Alva de la Canal pero con la intención de representar al grupo, tanto que suprimía la autoría con la omisión de la firma, lo cual no sucedió en las imágenes que publicó en la revista *¡30-30!* El individuo emergía entre las proposiciones firmadas por el colectivo pero respondiendo a la voluntad de fundirse en éste negando el protagonismo del sujeto.

Como el primero, el segundo manifiesto del ¡30-30! contenía imprecaciones y definía a su oponente, sin embargo, en este documento el grupo de pintores sí realizó una propuesta concreta respecto a la estrategia que debía seguir la pintura mexicana y la vía ideal para la educación artística, no alternativa a la Academia, sino sustitutiva. El ¡30-30! sugería el establecimiento de la Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes (o Instituto de Artes y Ciencias de las Artes) y la fundación de Escuelas de Pintura al Aire Libre y Escuelas Libres de Escultura y Talla Directa en todas las regiones del país.⁶⁰⁰

El ¡30-30! elaboró un proyecto que sugería la conformación de “Centros de Educación Plástica” cuyo objetivo sería “elevar el nivel cultural y moral del proletariado por medio de la práctica de las artes plásticas”, pero además se planeaba proveer de capacitación técnica en los “aspectos de la producción”.⁶⁰¹ La meta era formar obreros-artistas en talleres de pintura, escultura, grabado, fundición y de preparación de materiales. Contemplaba también la participación en actividades sociales, con exposiciones permanentes, la decoración de edificios públicos, la ilustración de impresos revolucionarios y la colaboración en otras “actividades culturales proletarias”.⁶⁰²

⁶⁰⁰ ¡30-30!, “2º Manifiesto Treintatreintista”.

⁶⁰¹ “Plan de organización de los Centros de Educación Plástica”, *Documentos...*, 51.

⁶⁰² “Plan de organización de los Centros de Educación Plástica”, *Documentos...*, 53.

La imagen del artista-obrero se había reducido fundamentalmente a la homologación simbólica de los artistas con las clases trabajadoras, con base en el reconocimiento del gremio y el quehacer artístico como un trabajo manual. El ¡30-30! aseguraba estar del lado del proletariado y proyectaba un sistema que acercara recíprocamente al obrero y al arte. El programa del ¡30-30! no se limitaba a la producción de obras que potencialmente moverían conciencias e incitarían “acciones revolucionarias”. Con los Centros de Educación Plástica proponían la formación de sujetos útiles a la sociedad formados por medio de la educación artística; la aspiración última no era la formación de profesionales del arte, sino la incorporación del arte en la formación de los individuos, una función social del arte que se imaginaba en términos más prácticos.⁶⁰³

Además de la socialización del arte por medio de la educación artística, la toma de postura frente a las discrepancias en la ENBA, la condena a los académicos y la defensa de la revolución desde el campo del arte, el *2o Manifiesto Treintatreintista* abordaba tangencialmente un problema que, como hemos observado, era crucial dentro del programa del ¡30-30!: el tema del mercado del arte. Para el ¡30-30! era urgente instituir la Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes, pues a partir de ésta se liberaría la producción estética y la circulación de las obras dejaría de estar en las manos de algunos comerciantes “para estar bajo el dominio de la pintura revolucionaria”.⁶⁰⁴

El primer manifiesto marcó la emergencia del grupo, el segundo esbozó su programa y respondió a una polémica por la dirección de la ENBA que se prolongaría en hasta finales de 1928 y provocó el resto de los manifiestos treintatreintistas.

Fuego cruzado

Tras haber sido increpados directamente, los académicos emprendieron el contrataque y armados con un manifiesto se atrincheraron en un colectivo. En octubre de 1928, en medio de las disputas por la dirección de la ENBA y en respuesta a las declaraciones del ¡30-30!, se anunció la conformación del grupo "Trayectoria", integrado por pintores, escultores, literatos y músicos, entre los cuales se encontraban algunos de los personajes cuya

⁶⁰³ “Plan de organización de los Centros de Educación Plástica”, *Documentos...*, 51-52.

⁶⁰⁴ ¡30-30!, “2º Manifiesto Treintatreintista”.

proscripción se demandaba en el *2o Manifiesto Treintatreintista*. El manifiesto de Trayectoria se dirigía en primera instancia “al pueblo en general” y luego “a los productores de arte en particular”, mostrando desde el título su propuesta conciliadora e integradora con respecto a los artistas y retomando la idea de la función social del arte esgrimida por otros grupos.

Trayectoria se definía igualmente como una agrupación de artistas revolucionarios. Estaba integrado por Miguel D. Martínez Rendón, Ignacio Asúnsolo, José M. Fernández Urbina, Jesús S. Soto, Francisco Romano Guillemín, Aristeo Martínez de Aguilar, Vicente Mendiola, Luis Albarrán, Miguel H. Melo, Julio Adeath, Francisco Moctezuma, Adonay Novelo, Daniel Castañeda, Francisco Martínez Negrete, Alfredo Jiménez, Santiago León, Gerónimo Baqueiro, Enrique Villaseñor, Ricardo Arias, Armando García Núñez, Martín Paz, Francisco M. Armand, Alberto Garduño, Manuel Iturbide, Fidas Elizondo y Gonzalo C. Orozco.

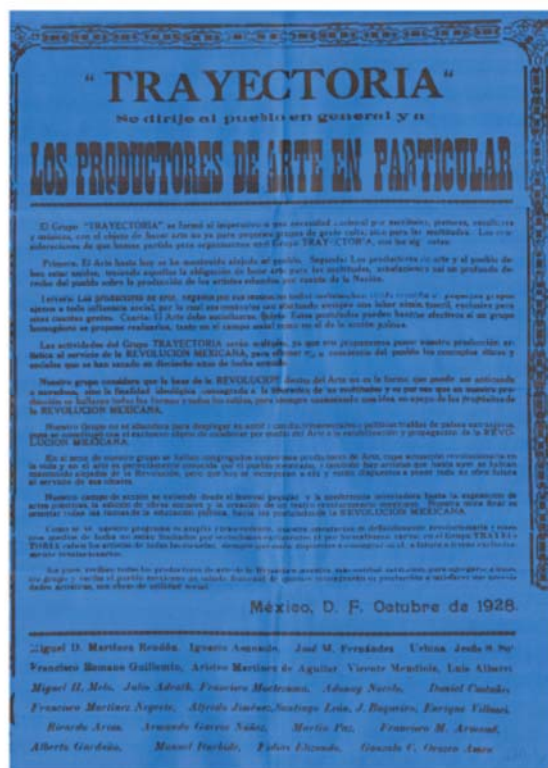
Sin ilustraciones, con el texto a una columna y enmarcado por florones, el manifiesto de Trayectoria se presentaba como cartel. El ornamento apenas encuadraba la mancha tipográfica y del texto solamente destacaban los títulos. La estrategia era similar a la de su oponente, pero usaba un tono distinto, la beligerancia y la insolencia del ¡30-30! era rebatida con un llamado a la unión y la inclusión entre los artistas de "todas las escuelas", considerando además diversas disciplinas. Trayectoria no excluía, siempre y cuando sus miembros se dedicaran a "producir obras revolucionarias"; la orientación del grupo se describía precisamente como “definidamente revolucionaria”⁶⁰⁵

Trayectoria y el ¡30-30! hablaban de revolución en el mismo escenario pero en términos muy distintos. Cada uno se asumía como un grupo de artistas revolucionarios y ponderaba su papel como tal respecto al otro, aunque a diferencia del ¡30-30!, Trayectoria no discurría entre imprecaciones y su manifiesto mantenía en general un tono conciliador. El ¡30-30!, detonante de este grupo de académicos y su manifiesto, no se señalaba más que de manera implícita, con alusiones que negaban a los “pequeños grupos” de “tendencias individualistas” y “limitados por sectarismos excluyentes” y por “formalismos vacíos”.⁶⁰⁶ Es probable que

⁶⁰⁵ “Trayectoria: se dirige al pueblo en general y a los productores de arte en particular”, (1928) <https://icaa.mfah.org/s/en/item/779483#c=&m=&s=&cv=&xywh=-2906%2C0%2C9112%2C5100> (Consulta: 15/09/2020)

⁶⁰⁶ “Trayectoria...”.

con estas alusiones se refirieran en general a los grupos de vanguardia y en específico, de acuerdo con el contexto, al ¡30-30!, considerando la estética mostrada en el segundo manifiesto y que varios de sus miembros participaron en el estridentismo.



Manifiesto "Trayectoria" (1928)

Trayectoria proponía la socialización del arte y la aproximación del artista al pueblo, pues debía cumplir con la obligación de crear “para las multitudes” y satisfacer “un profundo derecho del pueblo sobre la producción de los artistas educados por cuenta de la nación”.⁶⁰⁷ Con esto rebatían los argumentos sobre la inviabilidad de la ENBA y aquellos que acusaban a los académicos de devorar en vano el presupuesto con el derroche de materiales y una producción estética nimia y estéril. El grupo Trayectoria defendía su labor social a favor del pueblo y se ponía al servicio de la revolución mexicana.

La revolución mexicana fungía como la referencia básica de revolución enarbolada por el grupo Trayectoria y en torno a ésta se pensaba la revolución en el arte. Sin embargo, la perspectiva de Trayectoria era muy diferente a la del ¡30-30!, mientras que éste la veía como

⁶⁰⁷ “Trayectoria...”.

un impulso renovador que construía a partir de la destrucción y que mantenían una dinámica incesante con la continua emergencia de nuevos actores, para aquel uno de los objetivos era “estabilizarla” y “propagarla” por medio del arte.⁶⁰⁸

Como el ¡30-30!, Trayectoria se planteaba el objetivo de difundir una visión positiva de la revolución mexicana por medio del arte y afirmaba que su programa partía de lo estético pero se movía “tanto en el campo social como en el de la acción política”. Por medio de las obras y la orientación de la educación pública pretendían dirigir al pueblo “hacia los postulados de la revolución mexicana”. El objetivo del arte sería entonces pedagógico, con la pretensión de concientizar con base en los “conceptos éticos y sociales” de la revolución; la finalidad última que se proyectaba era la “liberación de las multitudes”.⁶⁰⁹

La revolución mexicana se concebía inacabada, pues en 1928, el grupo de académicos afirmaba que ésta contaba ya dieciocho años de lucha. Para el ¡30-30!, la lucha armada se encontraba en el pasado reciente, con resonancias en el campo de la cultura y el arte, Trayectoria, en cambio, no distinguía más que un tránsito continuo, pero igualmente pugnaba por la difusión de la revolución desde una trinchera propia de los artistas. Proponía la producción de obras de “utilidad social” desde diferentes disciplinas, por medio de exposiciones de artes plásticas, el festival popular, conferencias “orientadoras”, la publicación de “obras sociales” y la constitución de un teatro revolucionario mexicano.⁶¹⁰ Estas estrategias apenas esbozadas se asemejaban a algunas propuestas del ¡30-30!, que ya había publicado o se estaban efectuando. Parecía que Trayectoria asumía un programa similar pero desde una perspectiva que llamaba a la concordia y la conciliación.

Llama la atención una declaración en el manifiesto: hay un claro reconocimiento a la distancia que mantenían algunos de los protagonistas de la agrupación con respecto a la revolución, pues se afirmaba que aunque varios habían estado alejados de ésta ahora se incorporaban, convencidos de “poner toda su obra futura al servicio de sus ideales”. Asimismo, el grupo Trayectoria aseguraba que su único cometido era difundir los postulados de la revolución, sin atender a doctrinas políticas y sociales importadas, quizá como alusión al contenido comunista presente en las proposiciones de otros grupos.

⁶⁰⁸ “Trayectoria...”.

⁶⁰⁹ “Trayectoria...”.

⁶¹⁰ “Trayectoria...”.

La conciliación y la integración de distintas perspectivas dentro de un mismo grupo, que se suponía homogéneo por su programa revolucionario y destinado a satisfacer “las necesidades artísticas” del pueblo, implicaba una visión abierta respecto al tipo de obras que serían consideradas como revolucionarias. Para el grupo Trayectoria, la revolución en el arte no se encontraba en la forma sino en lo ideológico, en el discurso y la temática desarrollada, pero no en las propuestas formales innovadoras.⁶¹¹ Los académicos rechazaban a la vanguardia sin decirlo francamente, con el desplazamiento de lo formal a favor del discurso, así como con la referencia a los grupos individualistas, movidos en cenáculos “exclusivos” y dedicados a unos cuantos, distante del arte comprensible para el pueblo,

Los argumentos de Trayectoria daban la impresión de mantenerse abiertos y sin claros asideros, semejantes a otras declaraciones similares pero sin precisiones ni adscripciones más que a una revolución mexicana que se imaginaba con cierta vaguedad, pero apelando al lugar común de su dimensión social. Sin embargo, este discurso era respaldado por otras estrategias emprendidas desde el bando de los académicos. Como antes he señalado, se organizaron exposiciones de pintura de los alumnos de la ENBA en respuesta a las descalificaciones treintatrentistas. Con un cartel titulado “Mexicanos”, los estudiantes anunciaban la inauguración de la exposición de pintura “Verdad”, en la cual se exhibirían obras que representaban la vida de los obreros “de forma sana”, para demostrarles que los artistas estaban de su lado. En este caso, los estudiantes respondían abiertamente al ¡30-30!, refutando aquellas declaraciones en las cuales los señalaban como “agitadores y reaccionarios”, cuando en cambio se concebían como “obreros del arte cuyos fines se encaminan al progreso nacional”.⁶¹²

No obstante algunas proposiciones de los pintores independientes y los académicos fueran semejantes, como la reivindicación del pueblo y de los trabajadores con base en la revolución, las distancias se marcaban claramente con las aspiraciones conciliatorias y las propuestas planteadas por los académicos, como la intención de “estabilizar” la revolución y plasmarla “de forma sana”. La beligerancia que el ¡30-30! justificaba como resultado de la revolución y el dinamismo provocado por ésta era desplazada por los académicos con una visión que llamaba a apaciguar e imponer el orden por vías pacíficas.

⁶¹¹ “Trayectoria...”.

⁶¹² “Mexicanos”, (1928) <https://icaa.mfah.org/s/en/item/779493#c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-129%2C6551%2C3666>. (Consulta: 15/09/2020)

El contrataque de los académicos produjo un fuego cruzado de manifiestos y declaraciones. La respuesta del ¡30-30! no se hizo esperar y de inmediato replicó la defensa de sus contrincantes con el *3er Manifiesto Treintatreintista*. Éste retomaba la estructura del primero, con puntos enumerados y acompañados por viñetas que inauguraban o remataban los párrafos. Las imágenes se ubicaban en el texto con un orden casi simétrico en la línea horizontal, pero en conjunto, su disposición dibujaba una línea oblicua en el sentido vertical.

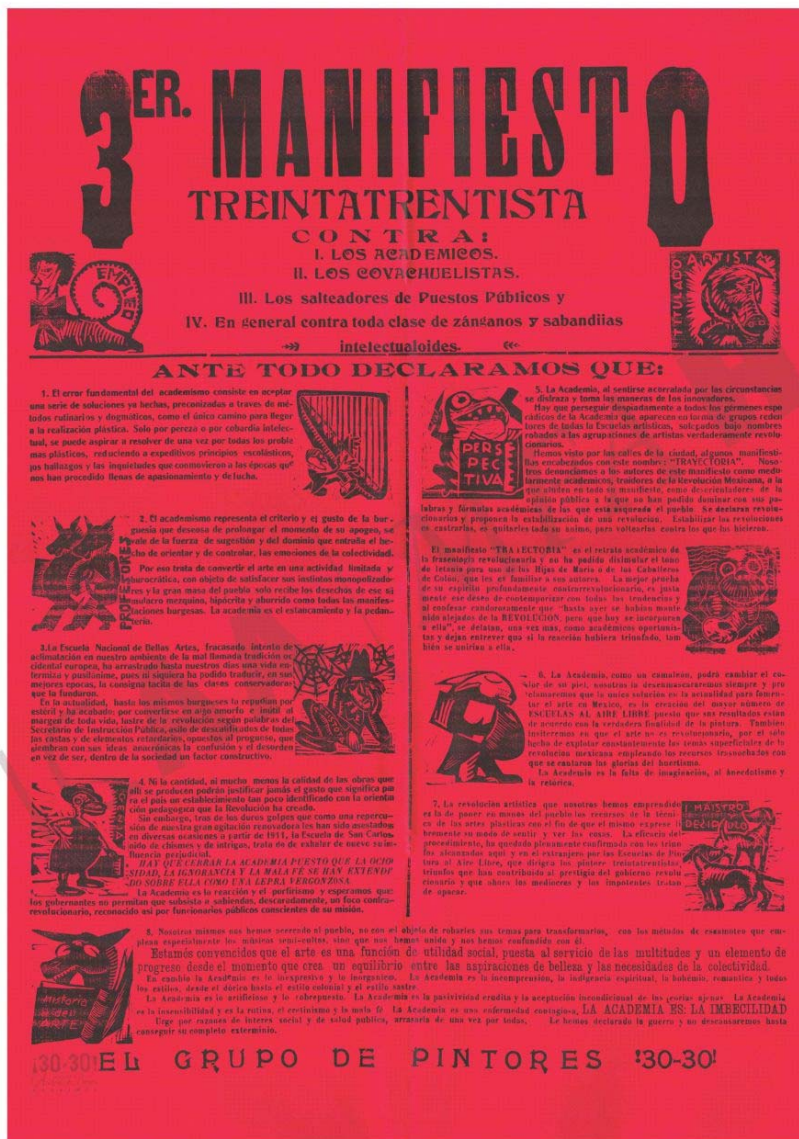
En general, la estructura de este cartel se asemejaba a la del primero. También fue elaborado por Fernando Leal y aprovechó recursos similares. El tercer manifiesto puede leerse como una continuación del primero, por la correspondencia entre ambos carteles, en lo que respecta a la temática, el tono del texto y las características y objetivos de las imágenes. Como en el primero, las viñetas eran grabados en madera incluidas como sellos, imágenes caricaturescas de trazo burdo y expresivo.

Las imágenes presentaban “tipos” que caracterizaban a los académicos a partir de iconotextos. El nombre incluido en la imagen identifica al personaje, lo denomina o alude a éste a partir de sus atributos. Como suele suceder en la caricatura, se establece la ironía entre lo designado y lo representado, el texto se torna escarnio a partir de su relación con la imagen y ésta, a su vez, adquiere énfasis gracias al texto. Las distintas facetas de los académicos eran representadas por figuras zoomorfas o antropozoomorfas, a excepción del “artistota”, de representación antropomorfa.

El “empleo” con cuerpo de caracol, rostro humano y corbatín al cuello delata la lentitud y el estancamiento de los académicos, ávidos de los puestos que pretendían conservar. La alusión al tránsito lento contrastaba con la noción de movimiento tan enunciada por el ¡30-30! Como en el primer manifiesto, los profesores académicos eran presentados nuevamente como burros, vestidos de traje, saco y chaleco, con andar altivo y sus materiales bajo el brazo. De manera similar, un conejo de frac y con semblante grave, aunque sin identificador textual, por los atributos y el gesto, pareciera representar asimismo al profesor académico. El profesor de historia del arte, también burro, se muestra con un libro abierto, igual que el sapo que con una escuadra a sus espaldas y lápiz en mano dictara cátedra sobre perspectiva.

En otras declaraciones del ¡30-30! se señalaba el vínculo estrecho y nocivo entre profesores y estudiantes, en este caso ilustrado con una viñeta que muestra a “maistro y desipulo (sic.)” como perros, donde uno olfatea la cola del otro. Los personajes educados en

la ENBA, los artistas de formación académica se describen a partir de “tipos”: “el artista titulado” como un jabalí con corbatín; el pintor es representado por un simio, sin texto que lo defina, pero con atributos que lo identifican como el pincel y la paleta.



3er Manifiesto Treintatrentista (1928)

“La genia” es representada con una figura de cuerpo de mujer y cabeza de pato, de vestido y sombrero, se toma la cintura con una mano y con la otra sostiene un portafolios. Como adjetivo peyorativo el "pato" califica a una persona "sosa", "patosa", carente de gracia, y recordemos que en el primer manifiesto se describía a las mujeres estudiantes de la academia como aquellas que rehuían las labores domésticas y eran menospreciadas por “su

falta de gracia y feminidad”⁶¹³ Y finalmente, “el artistota”, vestido como dandy, mira al espectador de frente, apoyado sobre el codo y la cabeza descansa sobre la mano. Reposa desenfadado, con gesto de aburrimiento, rodeado de telarañas que delatan su inmovilidad.

Considerando que las descripciones de los académicos efectuadas en imagen y texto se referían a los profesores y estudiantes de la ENBA, llama la atención un personaje con atributo musical. Un sujeto vestido de frac con el rostro cubierto por un antifaz toca un arpa. Las dimensiones del instrumento sobrepasan por mucho la de su enjuto cuerpo, tanto que pareciera caer sobre él. A este personaje se le puede dar una doble lectura. El *3er Manifiesto* respondía al documento del grupo Trayectoria y recordemos que éste incluía músicos en sus filas (como Baqueiro) y llamaba a los artistas de todas las disciplinas. Entre las descalificaciones dirigidas a los académicos de la ENBA, el tercer manifiesto del ¡30-30! mencionaba someramente a los músicos “semi-cultos”, a quienes acusaba de robar los temas del pueblo para luego transformarlos con “métodos de escamoteo”.⁶¹⁴

Pero por otro lado, si reparamos en la alusión a la APRA como “arpa”, presente en el segundo manifiesto (y que se reiteraría en el cuarto), es probable que con esta imagen se refiriera sutilmente a esta postura del ¡30-30!, asociando a la Academia con una doctrina que los pintores juzgaban contrarrevolucionaria; el sujeto bajo el arpa como símil de la simpatía por la APRA.

Hay cierta correspondencia entre texto e imagen, ambos se relacionan a partir de la intención de dar énfasis al denuesto, con los personajes caricaturizados, la imagen sintetiza parte del argumento desarrollado en el texto, el cual reiteraba la descalificación de la Academia enunciada en otras declaraciones del ¡30-30! “LA ACADEMIA ES: LA IMBECILIDAD”, lo remarcaban los pintores exclamándolo en mayúsculas. Se insistía en la necesidad de cerrar la ENBA (“por razones de interés social y salud pública”) y apostar por las EPAL. Se reiteraba su estrechez de miras por asumir métodos “rutinarios y dogmáticos”, pertenecientes a una tradición ajena e importada, apegada al gusto burgués impuesto con el propósito “de orientar y de controlar las emociones de la colectividad”.⁶¹⁵

⁶¹³ ¡30-30!, “1er Manifiesto Treintatrentista”.

⁶¹⁴ Grupo de Pintores ¡30-30!, “3er Manifiesto Treintatrentista” (1928), <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/779450/language/en-US/Default.aspx> (Consulta: 20/03/2016)

⁶¹⁵ ¡30-30!, “3er Manifiesto Treintatrentista”.

La Academia era calificada como una “enfermedad contagiosa”, tachada de hipócrita, pedante y mediocre; estancada, artificiosa e inexpresiva... entre otros epítetos que pretendían persuadir al lector sobre la necesidad de abolirla. Incluso se afirmaba que ya era despreciada por la misma burguesía que le había dado aliento. Se asociaba de nueva cuenta con “la reacción y el porfirismo” y los académicos eran descritos como “elementos retardatarios, opuestos al progreso, que siembran con sus ideas anacrónicas la confusión y el desorden en vez de ser dentro de la sociedad un factor constructivo”.⁶¹⁶ Para el ¡30-30!, la academia no era más que un “lastre de la revolución” y precisamente la defensa de la revolución motivó la reiteración de las imprecaciones a los académicos contenidas en el *3er Manifiesto*.

Respondían al manifiesto del grupo Trayectoria, denunciando que se trataba simplemente de un disfraz de innovación ostentado por los académicos que suponían alzarse como grupo redentor, por su carácter inclusivo y abierto a todas las artes y estilos, pero “bajo nombres robados de las agrupaciones de artistas verdaderamente revolucionarios”. Recordemos que “Trayectoria” era el título de las editoriales de la revista ¡30-30! y el grupo de pintores no vio con buenos ojos que los académicos se agruparan bajo esta denominación. Pero independientemente del nombre, rebatían el contenido del documento y quienes lo signaban eran denunciados como “traidores de la revolución mexicana”. La traición consistía en que enarbolaban un discurso “desorientador”. ¡Pues en qué cabeza cabía estabilizar la revolución! Para el ¡30-30!, intentar esto significaría castrarla y cambiarle el sentido, dirigirla en contra de quienes la realizaron.⁶¹⁷

El ¡30-30! veía una evidencia contundente del perfil contrarrevolucionario de Trayectoria en el aserto que anunciaba la reciente incorporación de algunos de sus miembros a la revolución. El objetivo del *3er Manifiesto* era desenmascarar a esta agrupación, mostrar ante el público que a pesar del camuflaje y las pretensiones camaleónicas, los académicos seguían una línea contraria a la que aseguraban.

El ¡30-30! se erigía como el representante de la revolución artística que ponía en manos del pueblo herramientas que le permitían la libre expresión. Insistía en la necesidad de fundar escuelas libres de pintura y subrayaban que éstas eran dirigidas por los treintatrentistas. Recordaban sus éxitos en el extranjero y cómo contribuían a dar prestigio a la revolución.

⁶¹⁶ ¡30-30!, “3er Manifiesto Treintatrentista”.

⁶¹⁷ ¡30-30!, “3er Manifiesto Treintatrentista”.

Así, el ¡30-30! ya no solo defendía una alternativa de educación artística, sino que se reconocía a su cabeza, se apropiaba de cierto modo de este proyecto y lo situaba, como al grupo de pintores, a la cabeza del tan descrito movimiento pictórico revolucionario. No cabía duda entonces de que la pintura revolucionaria no se imaginaba, proyectada en el horizonte, antes bien, ésta ya se consideraba realizada, ejemplificada por los productos de las EPAL, proyecto en el cual los miembros del ¡30-30! jugaban un rol protagónico.

Y claro, ya hemos visto que, por más que las defendiera, el programa del ¡30-30! iba más allá de las escuelas libres, pero recordemos también que estos enfrentamientos derivaban primordialmente de una disputa por el presupuesto y los tan mencionados puestos públicos. En los siguientes meses, el enfrentamiento con la Academia y las instituciones encargadas de regularla generaron más declaraciones treintatrentistas, movimientos dentro del mismo grupo y algunas adhesiones y simpatías de otros artistas. El momento y la situación eran apremiantes, el fuego cruzado entre académicos y treintatrentistas se efectuó en octubre de 1928, en medio de cuestionamientos por la dirección de la ENBA y a la expectativa de las posibles resoluciones que marcarían el inicio del año de 1929, pues el 1° de diciembre el presidente entregaría la estafeta a su sucesor y los artistas se aprestaban a jugar sus cartas confiando en su buena mano y dando batalla a su contrincante.⁶¹⁸

Ante este panorama, el ¡30-30! intentó poner en orden sus filas, organizar sus estrategias y asegurarse alianzas para hacer frente a esta disputa por el territorio de la enseñanza artística, el cual se llevaría a cabo entre octubre y diciembre de 1928.

Organización, alianzas y depuraciones

El ¡30-30! surgió navegando con objetivos claros pero sin timón, no elaboró sus estatutos como agrupación sino hasta octubre de 1928, cuando el grupo llevaba ya tres meses activo, contaba con un manifiesto proclamado, dos números de la revista *¡30-30!* publicados y uno más a punto de salir a la luz, además de tres exposiciones en las ciudades de México, Puebla y Morelia.⁶¹⁹ Las actividades del grupo eran intensas y en poco tiempo se asentaba como promotor del arte.

⁶¹⁸ González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 50.

⁶¹⁹ González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 62-65.

No cabía duda de la orientación del ¡30-30!, pero los pintores decidieron poner sobre papel acuerdos que ya seguían de manera tácita. Reunidos en el número 4 del callejón del Hormiguero, en el local que era sede del Centro Popular de Pintura de San Pablo,⁶²⁰ establecieron oficialmente sus estatutos como agrupación, lejos de las escandalosas declaraciones que caracterizaban al ¡30-30! El documento acordado por asamblea retomaba logros y aspiraciones de la agrupación, incluía proyectos en los cuales ya trabajaba y establecía las reglas que seguiría. Planteaba como finalidad fortalecer el arte mexicano y para ello proponían cuatro estrategias básicas: la edición de un periódico de arte, la organización de exposiciones, la creación de un mercado para la pintura y el desarrollo de un proyecto educativo dirigido a las masas.⁶²¹

Hasta ese momento, el único punto que no presentaba avances dentro de las actividades del ¡30-30! era la formación de un mercado del arte. La contienda con la Academia se mostraba como objetivo central en los manifiestos, pero la promoción de la pintura era una de las principales preocupaciones del ¡30-30! Constituir un mercado del arte era indispensable, pero también un público. Entonces, las exposiciones se volvían imprescindibles, pues a través de ellas pretendían acostumar a la gente a ver pintura.⁶²²

Los integrantes del ¡30-30! serían primordialmente pintores que comulgaran con el programa de la agrupación y debían integrarse a sus actividades, participar en exposiciones y pagar una cuota mensual de cinco pesos.⁶²³ Los literatos eran admitidos con reservas, solo aceptarían a los críticos de arte. Éstos deberían colaborar con la edición de la revista y otras tareas como la redacción de catálogos, artículos, circulares, anuncios y otros escritos propagandísticos. Consideraba la integración de "socios activos" y "socios cooperadores", estos últimos elegidos de acuerdo con las necesidades del grupo. La afiliación al ¡30-30! estaría condicionada por el cumplimiento de las obligaciones establecidas en los estatutos, el atraso en los pagos de las cuotas o la ausencia injustificada en las exposiciones conllevaría penalizaciones, desde una multa hasta el cese de los miembros inactivos. Pero la "traición",

⁶²⁰ Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, 33.

⁶²¹ "Acta número uno del grupo ¡30-30! el día 5 de octubre en la casa número 4 de la calle del Hormiguero de la ciudad de México", *Documentos...*, 45.

⁶²² "Acta número uno", 44.

⁶²³ "Acta número uno", 42-44.

la delación de los intereses del grupo y el uso de la organización para perseguir fines ajenos a sus objetivos, habría de ser penada con la expulsión.⁶²⁴

Para organizar las actividades se establecieron cinco comisiones. La comisión de prensa se encargaría de la formación y el diseño de la revista y tenía la responsabilidad de velar por que el criterio del grupo se conservara "único". La comisión de exposiciones gestionaría los espacios necesarios para que éstas se llevaran a cabo y estaría encargada de organizar eventos culturales que difundieran la labor del ¡30-30! La comisión de administración tendría la encomienda de la venta de obra, la distribución de la revista y el cobro de las cuotas de los asociados; sería responsable de la contabilidad, tendría la facultad de conseguir ayudantes cuando se requiriera y de retribuirlos. Finalmente, la comisión de organización y control debería coordinar el trabajo de las otras comisiones y realizar informes sobre el funcionamiento del grupo que serían presentados en las asambleas generales.⁶²⁵

Es probable que muchas de estas resoluciones hayan quedado en la intención, aunque otras ya eran de cierto modo efectivas. La aspiración de formar una prensa de arte no llegó más allá de los pasos que ya se habían dado con la revista ¡30-30! y la agrupación menguó hacia finales de 1928. Solo las exposiciones lo mantuvieron vigente hasta 1930.

Con la finalidad de administrar y organizar las actividades del grupo, los pintores fundaron una cooperativa denominada "¡30-30! Cooperativa de Arte Mexicano". A su cargo estaría el financiamiento de la revista y la edición de publicaciones de arte, la gestión de exposiciones en la ciudad de México, en otras ciudades de la república y en el extranjero, así como la apertura de un mercado de arte con la fundación de un "Hotel de ventas", en el cual habría espacio para exposiciones, venta de obra y publicaciones de arte. La cooperativa debía sostenerse con las cuotas de los asociados y con las ganancias de la venta de obra en exposiciones individuales y colectivas.⁶²⁶

La mayoría de estas resoluciones ya no alcanzaron a cristalizarse, quizá debido a que se recrudeció la batalla institucional por la dirección de la ENBA y la asignación del presupuesto para los proyectos de educación artística que tenía a los artistas atentos en esta problemática y acomodando sus piezas. Para esto, los pintores independientes se hicieron de

⁶²⁴ "Acta número uno", 47.

⁶²⁵ "Acta número uno", 47-48.

⁶²⁶ "Circular No. 7", *Documentos...*, 49.

algunos aliados y el 7 de noviembre de 1928 se publicó, en el sentido de los manifiestos treintatrentistas, la *Protesta de los artistas revolucionarios de México*.

Este manifiesto fue redactado por Diego Rivera⁶²⁷ e ilustrado por Gabriel Fernández Ledesma, y aunque no se presentaba como un manifiesto treintatrentista, era claro que provenía del aliento del ¡30-30!, por las características formales, las proposiciones y la mayoría de los artistas que lo firmaban, quienes eran miembros de este grupo de pintores. A la protesta se sumaron varios pintores más, simpatizantes pero no adscritos al ¡30-30!, como Alfredo Ramos Martínez, Guillermo Ruiz, Roberto Velázquez, Abelardo Ramírez, Gonzalo de la Paz Pérez, Rosendo Soto, Gonzalo Tello, Diego Rivera, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, David Alfaro Siqueiros, Ignacio Millán y Leopoldo Méndez.⁶²⁸

Este documento fue publicado previamente y con el mismo título hacia finales de octubre de 1928, entre las notas de prensa que reseñaban el conflicto entre los artistas independientes y los estudiantes de la ENBA. Se publicó sin ilustraciones y junto con algunas declaraciones de Ramos Martínez que afirmaban que, gracias a la revolución y la participación del pueblo que ésta conllevaba, México se había convertido en “uno de los primeros países productores de arte puro” por medio de una obra social renovadora.⁶²⁹

La *Protesta* retomaba varios puntos del programa del ¡30-30! y sus manifiestos, pero de una manera más clara y sintética, sin imprecaciones mordaces ni asociaciones caricaturescas en el texto. Con la pluma de Rivera, el manifiesto agarraba al toro por los cuernos y de inicio explicaba el origen de la afrenta entre los profesores de la ENBA y los de las EPAL, retomando el cuestionamiento al “asalto a los puestos públicos” por aquellos “pedidores de hueso” que se procuraban espacios por medio del clientelismo, ejercitando “la barba nacional”, práctica oportunista y “contraria a la revolución”. Sobre el conflicto con los estudiantes y los profesores académicos, señalaban de nuevo a Fernández Urbina como el causante y ejemplo de los vicios denunciados.

⁶²⁷ El manifiesto no indica que haya sido escrito por Diego Rivera, pero queda evidencia en correspondencia entre los artistas de que éste fue el autor. El grabado, por otro lado, sí incluye la firma de Fernández Ledesma. González Maute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 51.

⁶²⁸ “Protesta de los artistas revolucionarios de México” (1928), <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/786608/language/en-US/Default.aspx> (Consulta: 9/05/2016).

⁶²⁹ “La lucha entre el academismo y la innovación en la pintura. Declaraciones de Ramos Martínez”, *El Universal*, 25 de octubre de 1928, 1; “Protesta de los artistas revolucionarios de México”, *El Universal*, 25 de octubre de 1928, 11.

El principal objetivo de la *Protesta* era abonar a los argumentos de la facción de los pintores “revolucionarios e independientes”, en contra de los académicos contrarrevolucionarios. Quedaba claro que la querrela derivaba de la expectativa y las tensiones por el cambio de gobierno. La grandilocuencia de las aspiraciones treintatreintistas se aterriza en una problemática inmediata y urgente, buscaba imponer un proyecto que apostaba por un arte imaginado con base en la revolución y planteaba un horizonte donde idealmente la Academia sería desplazada por una alternativa “revolucionaria”, la de las escuelas “libres”. Todo manifiesto responde a situaciones concretas del momento en el cual se enuncia, sin embargo algunos sostienen proposiciones más idealizadas que otras, con base en anhelos que se proyectan en un tiempo dislocado que se ubica entre la aspiración, la posibilidad y las resoluciones probables. Los manifiestos artísticos piensan un arte ideal, con ciertas características que al ser enunciadas se inauguran, pero de alguna manera se mantienen en un espacio imaginado y como una proyección. En el caso de la *Protesta*, los cuestionamientos presentados y los planes sugeridos tenían la intención de hacerse efectivos ante un problema concreto, en un espacio identificable y con soluciones prácticas, incluso solicitaban que se atendieran “inmediatamente” sus demandas. Sin embargo, no desplazaban idealizaciones, pues estas se bosquejaban a partir de la definición del artista revolucionario.

A diferencia de los manifiestos treintatreintistas, la *Protesta* exponía propuestas más precisas, reiterando la sugerencia del ¡30-30! de fundar una nueva institución como alternativa a la ENBA. Esto no se lanzaba al aire, se recomendaba fortalecer lo que consideraban la “verdadera Escuela de Bellas Artes”: las EPAL, la ELEDT y la escuela de arquitectura. Los artistas proponían crear un organismo que las ligara, sumando también las escuelas técnicas, y con ello constituir la Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes. Sobre el recinto de San Carlos sugerían mantener solo el área de arquitectura y el resto dedicarlo a un museo que exhibiera “el arte del pueblo de México”.⁶³⁰ Esto era proyectado para la ciudad de México, pero también planteaban la proliferación de escuelas libres, de pintura y de escultura, en el resto del país. Las alternativas antes ideadas por el ¡30-30! se sugerían de manera más específica, pero a nombre de los artistas revolucionarios.

“¿Qué es en México un artista revolucionario?”, se planteaba como pregunta retórica para esbozar el perfil de quienes se pronunciaban en el manifiesto, pintores que por

⁶³⁰ “Protesta de los artistas revolucionarios de México”.

revolucionarios se encontrarían del lado del “pueblo productor”, con la misión de hacer obras que lo reivindicaran y “liberaran” su gusto. En la línea del discurso de otros grupos de artistas, como el SOTPE, se reiteraba la función social y redentora que debía cumplir el arte. El artista se convertía en revolucionario no por haber sido veterano de alguna revolución política, sino por actuar desde su propia trinchera, como promotor de una estética de contenido ético que a la postre generaría reacciones en las masas, interpeladas por obras que las animarían a la lucha por un “nuevo orden social”, aspiración del pueblo.⁶³¹ Recordemos que los treintatreintistas se auto denominaban “los más efectivos soldados del ejército civil de la revolución”.⁶³² Según la *Protesta*, el objetivo de la revolución era de índole económica y cultural y a favor de los intereses de “los productores”, pero requería de una “teoría revolucionaria” elaborada a partir del desarrollo ideológico y estético. Es aquí donde se encontraba la tarea del artista.

Pero por otro lado, con un argumento que tendía hacia la promoción de las escuelas libres, el manifiesto recordaba la cualidad del arte mexicano, derivado de un potencial artístico innato, reflejado en la plástica y evidenciado con la libertad de pintar y esculpir que se otorgaba al pueblo. Los artistas asumidos como revolucionarios serían fundamentalmente los firmantes, por el compromiso adquirido de producir obras revolucionarias, lo cual implicaba una estética de función social, pero se reiteraba la idea de que el pueblo mexicano mismo era ya de por sí artista. En la plástica se observaba la “manifestación artística del pueblo de México” más importante, “desde los tiempos más remotos”.⁶³³

La tinta gastada en descalificar a los académicos en esta ocasión no era tanta en comparación con la derrochada en los manifiestos treintatreintistas, solamente se mencionaba someramente, calificada como un “foco de acción contrarrevolucionaria” y un “organismo gangrenado” en el cual no valía la pena malgastar recursos. Los académicos contrarrevolucionarios eran tachados de oportunistas, perezosos y acusados de obrar en contra de los intereses de los trabajadores.

La contrarrevolución de la academia era asociada con una problemática política que se encontraba vigente y que se concebía como una reacción a la revolución: el conflicto religioso. La categoría “cristero” no se enunciaba, tal como a menudo sucedía en los reportes

⁶³¹“Protesta de los artistas revolucionarios de México”.

⁶³² ¡30-30!, “Trayectoria”, núm. 2, 1.

⁶³³ “Protesta de los artistas revolucionarios de México”.

judiciales, las noticias y otras interpretaciones de la época, pero la referencia era clara. José de León Toral servía otra vez de ejemplo del carácter contrarrevolucionario de la ENBA, de la misma manera que otros personajes que, casi como adjetivos, eran utilizados para calificar a la Academia como reaccionaria, como es el caso de Díaz y Huerta. Sin embargo, en la *Protesta*, los artistas tomaban una posición más explícita con respecto al conflicto religioso y celebraban la “justa acción anticlerical” en contra de los “fanáticos reaccionarios”.⁶³⁴ No obstante, como solía suceder en las declaraciones del ¡30-30!, estas someras adscripciones políticas se mantenían al margen de las proposiciones y más que nada se utilizaban para remarcar la contrarrevolución como característica de sus oponentes.

La descalificación de la Academia se mostraba más clara en la imagen. Una vaca con cencerro repara azuzada por un enjambre de insectos himenópteros. El rumiante está marcado, identificado como la Academia. Los "escolapios" ceden ante el movimiento, uno cae y su rostro es pisado, otro se aferra a ella, mamando de sus ubres y a punto de perder la base, el banco donde se asienta. Un personaje, de espaldas, representante de “los borloteros”, lanza proyectiles con una resortera hacia la colmena del ¡30-30! A diferencia de los otros carteles, en este caso el insecto no se utiliza para descalificar al enemigo sino que alude a la agresividad del grupo de pintores, simbolizado con el enjambre que ilustra el ímpetu punzante de la crítica treintatreinista. Una flecha construida con tipografía vanguardista indica que en el enjambre se encuentran los artistas independientes, contrarios a los académicos, cuya representación es el tema principal de la imagen, con la descalificación por medio de la sátira visual, tal como se había presentado en los manifiestos del ¡30-30!

Mostrar al contrario como protagonista de las imágenes significaba exponerlo. El texto de *Protesta* no se enfocaba en la descalificación de la academia, pero ésta se efectuaba con el escarnio visual; el texto ponderaba las características y las propuestas de los artistas revolucionarios, pero con la imagen, el cartel servía como un instrumento de combate que plantaba cara al enemigo en su propio espacio y lo exponía ante los ojos del público. Al exhibir de ese modo a su contrario, el ¡30-30! se mostraba a sí mismo como un grupo crítico, pero más que nada como una voz redentora, dispuesta a solucionar un problema que consideraban que involucraba los “intereses” del pueblo y, por lo tanto, no se limitaba al debate entre visiones estéticas contrapuestas.

⁶³⁴“Protesta de los artistas revolucionarios de México”.



Protesta de los artistas revolucionarios de México (1928)

Los artistas independientes, representados por el texto y situados en la esquina superior derecha, se enfrentan con su contraparte ubicada en el extremo opuesto: un rincón de lugares comunes y prácticas tradicionales. Arrumbados tras los “borloteros” –los que causan desorden–, los géneros son destituidos de sus privilegios. Los modelos, el bodegón (las frutas) y el clasicismo (el busto de perfil) se sitúan por los suelos, al igual que la sabiduría (el búho) y la artificiosa inspiración embotellada junto a la paleta del pintor. Las analogías eclesiásticas con los académicos como escolapios enfatizaban el perfil conservador, mientras que el personaje caído y pisoteado enfatizaba el propio peligro, el resultado nocivo de “nutrirse” de la Academia. Mientras tanto, el arte independiente, revolucionario y treintatrentista, se mantiene en movimiento, con el vuelo del enjambre y la dirección de la flecha que pareciera avanzar, dejando tras su punta en tránsito una estela que se despliega indicando que tal movimiento se construye con los artistas independientes.

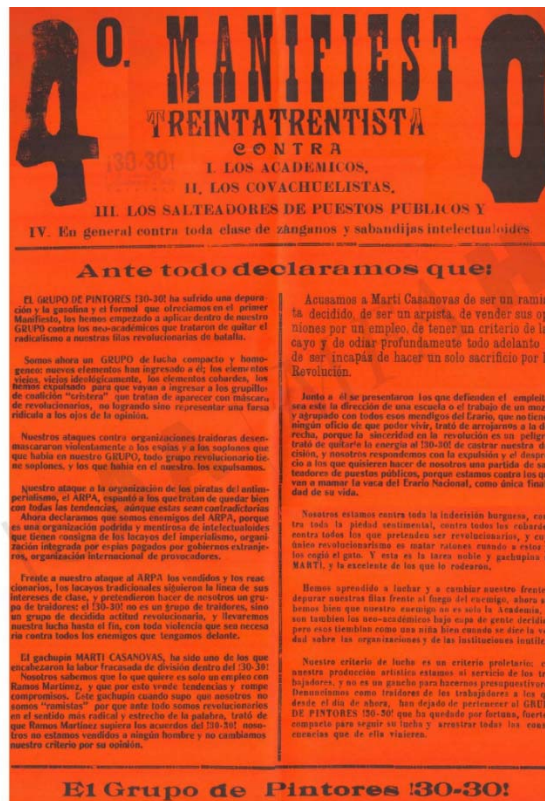
La imagen se conforma como un iconotexto, el nombre designa al personaje; lo señala; lo identifica. De este modo la escena adquiere sentido en relación con la protesta. La vaca que resiste alebrestada, aquellos que se nutren de ella y los impulsos que la acosan sintetizan la problemática de la ENBA, el enfrentamiento entre el ¡30-30! y los académicos. Asimismo, complementa el texto, enfatiza la descalificación en el tono del discurso treintatreintista, no obstante la pluma de Rivera hubiese sido menos puntillosa con la denostación de la Academia. La imagen, en la línea de la sátira del ¡30-30! y con la clara representación del grupo por medio del enjambre, reivindicaba la *Protesta de los artistas revolucionarios de México* como uno más entre los manifiestos treintatreintistas. Los simpatizantes del grupo de pintores terminaban solo por subrayar y justificar la posición del ¡30-30!

En noviembre de 1928, el ¡30-30! se procuró alianzas pero también realizó una purga, aplicando las normas disciplinarias establecidas en sus estatutos: la traición o la delación de los intereses del grupo condenarían a los culpables al ostracismo.⁶³⁵ Hacia finales de este mes, con el *4º Manifiesto Treintatreintista*, se hacía pública la expulsión de algunos de sus integrantes, acusados de neo-académicos que pretendían limitar el radicalismo revolucionario de la agrupación. De lo perdido, lo ganado, el ¡30-30! celebraba que, a pesar de ver su contingente menguado, el grupo se encontraba más “compacto y homogéneo”, pues solo se habían desterrado a algunos elementos que encajaban mejor en “los grupillos de coalición cristera que tratan de aparecer con máscara de revolucionarios”,⁶³⁶ quizá aludiendo al grupo Trayectoria organizado por los académicos y las declaraciones con referencia en la revolución esgrimidas en su manifiesto.

Este cartel se distinguía de los demás manifiestos treintatreintistas por la temática y la ausencia de la imagen. Fue el único impreso del ¡30-30! que no incluyó ilustraciones ni se pronunció en contra de los académicos, prácticamente estuvo dedicado a la justificación de la expulsión de sus miembros, subrayando la de Martí Casanovas. Sin embargo, a partir de esto se reafirmaba la posición del grupo ante la disputa por la dirección de la ENBA y la manera en que se concebían como revolucionarios.

⁶³⁵ “Acta número uno”, *Documentos...*, 47.

⁶³⁶ ¡30-30!, “4º Manifiesto Treintatreintista”.



40 Manifiesto Treintatreintista (1928)

A excepción de Martí Casanovas, los treintatreintistas cesados solo eran aludidos con descalificaciones, descritos como "viejos ideológicamente", "elementos cobardes", "espías", "soplones", "vendidos" y "reaccionarios". El lenguaje que solía utilizarse para increpar a los académicos se empleaba ahora para hacer pública una pugna interna. El manifiesto reconocía que había sido necesario usar la gasolina y el formol con los cuales amenazaban a la Academia para depurar sus propias filas. El texto sugería que varios habían caído, aunque no se señalaba quiénes ni cuántos, sin embargo, sabemos que Revueltas fue expulsado (por "academizante")⁶³⁷ y Laura González Matute apunta que Rafael Vera de Córdova, Juana García de la Cadena y Cristina García de la Cadena corrieron con la misma suerte.⁶³⁸ Martí Casanovas, el "gachupín" (aludiendo a su origen catalán) fue el único expuesto y descalificado públicamente, acusado de ser "un ramista decidido" y un "arpista" con "criterio de lacayo" que se vendía al mejor postor con tal de procurarse un empleo. Este discurso era

⁶³⁷ Carla Zurián, *Fermín Revueltas: constructor de espacios*, (México: INBA, 2002), 54; Reyes Palma, "Otras modernidades, otros modernismos", 22.

⁶³⁸ González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 52.

una denuncia de traición al programa del ¡30-30!, en especial en lo referente a una demanda que, si bien no era de orden estético, se encontraba a la cabeza de todos los manifiestos: el problema del asalto a los puestos públicos

En su cuarto manifiesto, el ¡30-30! afirmaba una postura política que hasta el momento solo se había esbozado. El grupo de pintores se declaraba abiertamente enemigo de la APRA (refiriéndose a ésta como ARPA) por considerarla “una organización podrida y mentirosa de intelectualoides”, provocadores, “lacayos del imperialismo”, dedicados al espionaje y auspiciados por gobiernos extranjeros.⁶³⁹ Sin embargo, pareciera que esto, no obstante afirmara un claro posicionamiento por haberse enunciado en términos tan francos de oposición y negación, probablemente respondía principalmente a la afrenta específica contra Martí Casanovas, quien sí era simpatizante de Haya de la Torre y su proyecto. Pues el manifiesto estaba enfocado en este personaje cuyas simpatías con el aprismo eran conocidas y antecedían su ingreso al ¡30-30!

Recordemos que a pesar de que la participación del Martí Casanovas era relevante dentro del grupo, principalmente en lo referente a la edición de la revista, no dejaba de ser un personaje que salía de los esquemas establecidos por el ¡30-30!, por ser el único escritor entre los pintores en un grupo que insistía en cerrar las filas y ponderar el papel de la pintura, tanto que incluso explicaban la admisión de Casanovas aduciendo que no fallaba en el pago de las cuotas, que cumplía importantes funciones dentro de la revista e intentaba ser útil, “de buena voluntad”.⁶⁴⁰ Ninguna otra adhesión al grupo requirió de este tipo de justificaciones.

El manifiesto exponía los motivos del ¡30-30! para la expulsión de Martí Casanovas: lo acusaba de ser “arpista” y “ramista decidido”, así como de “vender sus opiniones por un empleo” y de “ser incapaz de hacer un solo sacrificio por la revolución”.⁶⁴¹ A juzgar por los argumentos presentados en el manifiesto, la mayor falta de Casanovas había sido su simpatía

⁶³⁹ ¡30-30!, “4º Manifiesto Treintatreintista”.

⁶⁴⁰ “Acta número uno”, 41.

⁶⁴¹ ¡30-30!, “4º Manifiesto Treintatreintista”. No obstante su expulsión del ¡30-30!, Martí Casanovas continuó enviando cartas con papel membretado del grupo de pintores y desde el mismo apartado postal. Una carta de Leopoldo Méndez a Alva de la Canal de diciembre de 1928 permite entrever que el crítico catalán mantenía esta práctica y quizá era quien gestionaba el apartado postal 1524, a través del cual el grupo intercambiaba correspondencia. La carta de Méndez cuestiona a Alva de la Canal sobre los motivos por los cuales había recibido una carta de Casanovas con membrete del ¡30-30! y desde el “anterior” apartado postal, lo que sugiere que después de la expulsión de treintatreintistas se realizó un cambio en la dirección utilizada para la correspondencia y quizá había cierta renuencia de Casanovas a abandonar del todo la agrupación. “Carta de Leopoldo Méndez a Alva de la Canal”, 13 de diciembre de 1928, *Documentos...*, 30.

con Ramos Martínez y no precisamente con el APRA, pues además de la declaración de enemistad con el proyecto de Haya de la Torre, el resto de las causas por las cuales se desterraba a Casanovas y a los otros pintores tenían que ver con su cercanía con Ramos Martínez y el temor a perder sus empleos en la institución aún dirigida por éste.

La traición de Martí Casanovas, que se denunciaba en el manifiesto como motivo de su expulsión, consistía básicamente en haber intentado poner a Ramos Martínez al tanto de las resoluciones del ¡30-30!, en un momento en el cual su posición como director de la ENBA pendía de un hilo y el grupo de pintores era una de las fuerzas que tensionaban en esta disputa institucional.⁶⁴² Recordemos que los pintores habían afirmado que no eran “ramosmartinistas” y que apoyarían a Ramos Martínez solo si éste continuara con la labor transformadora de la educación artística. La adhesión del ¡30-30! a la facción de Ramos Martínez siempre se mantuvo con reservas y era claro que en noviembre de 1928 ya no defendían al director de la ENBA. Inclusive, algunos días después, propondrían a Alva de la Canal como candidato a la dirección, ante la amenaza de que un literato como Manuel Toussaint ocupara tal puesto.

Sobre la APRA no se desarrollaban más argumentos que la declaración de enemistad con la organización que concebían reaccionaria e imperialista y, además de lo señalado en el *2º Manifiesto Treintatreintista* en este mismo sentido, no se encuentra otro indicio de antipatía con Haya de la Torre y su proyecto, ni en los manifiestos o la revista del ¡30-30! Inclusive, más tarde, el ¡30-30! exhibió algunas de las ilustraciones que Fernández Ledesma realizó para la revista *Indoamérica*, entre ellas un retrato de Haya de la Torre.⁶⁴³

Respecto al programa del ¡30-30!, el *4º Manifiesto Treintatreintista* reafirmaba principalmente la posición en contra del clientelismo y explicaba que las divisiones dentro del grupo de pintores surgieron porque algunos estaban determinados a asegurarse el empleo, lo cual convertiría al ¡30-30! en “una partida de salteadores de puestos públicos”, “castrando” de este modo su movimiento. Ahora la afrenta no era con los académicos sino con quienes no eran lo suficientemente revolucionarios, aquellos que pretendían serlo “y cuyo único revolucionarismo es matar ratones cuando estos ya los cogió el gato”. Los disidentes

⁶⁴²¡30-30!, “4º Manifiesto Treintatreintista”.

⁶⁴³“Exposición de grabados en madera. Grupo de Pintores ¡30-30!”, catálogo, abril de 1929, facsimilar. El retrato de Haya de la Torre también fue publicado en la revista *Forma*, Gabriel Fernández Ledesma, “Grabados en madera”, *Forma*, núm. 6, (1928): 24.

proscritos eran rechazados por “neo-académicos”, por pretender “mamar de la vaca del erario nacional”, por intentar hacer del ¡30-30! un grupo de “presupuestívoros”. Finalmente el problema institucional y las pugnas por la definición de proyectos de educación artística se encontraban en el centro de las preocupaciones treintatrentistas, sin soslayar, por supuesto, la labor del grupo como promotor del arte moderno.

El que grupo de pintores se remarcaba como revolucionario “ante todo” y “en el sentido más radical y estrecho de la palabra”.⁶⁴⁴ En este manifiesto, el ¡30-30! dejaba de lado las alusiones a la revolución mexicana pero reafirmaba su perfil revolucionario, evocando un poco un discurso de lucha de clases aunque sin el compromiso que se demostraría con otros grupos de artistas. El ¡30-30! se describía como un “grupo de decidida actitud revolucionaria” y con un “criterio de lucha proletario”, por lo cual ponían su “producción artística” al servicio de los trabajadores. Sin evocaciones a una revolución en específico, ni siquiera al movimiento pictórico, el ¡30-30! describía la revolución con base en ciertos atributos. Afirmaba que combatiría al enemigo “con toda la violencia necesaria” desde el radicalismo de sus “filas revolucionarias de batalla” y señalaba la “sinceridad” de la revolución como una virtud juzgada peligrosa por sus adversarios.⁶⁴⁵ El carácter disruptivo de los pintores se justificaba con una idea de revolución que apelaba a su carácter violento pero depurativo, dentro de una noción de lucha constate.

Si los pintores del ¡30-30! se asumían como los revolucionarios, su contraparte, en consecuencia, sería la contrarrevolucionaria: la reacción. Y dado que su perfil como revolucionarios era delineado a partir de asociaciones y adscripciones a nociones de revolución (en algunos casos muy específicas, como la referencia a la revolución mexicana desde la denominación del grupo), la definición de los contrarios apelaba también a diversos modelos de lo que concebían como contrarrevolución, como se ha ejemplificado en la lectura de los distintos manifiestos. Los académicos y los neo-académicos serían entonces “porfiristas”, “huertistas”, “apristas”, “cristeros”, “burgueses”... sin que en el caso particular del ¡30-30! conllevara una militancia específica más allá del programa del grupo, no obstante coqueteara con algunos discursos políticos y mostrara resabios de éstos en sus declaraciones.

⁶⁴⁴¡30-30!, “4º Manifiesto Treintatrentista”.

⁶⁴⁵¡30-30!, “4º Manifiesto Treintatrentista”.

Las proposiciones treintatrentistas con respecto al movimiento de pintura revolucionaria y las propuestas que plantearon para promover el arte moderno en México se elaboraron principalmente en la revista y en las exposiciones, los manifiestos mostraban el carácter del grupo, pero más que nada afirmaban su posición con respecto a la situación de la ENBA, en ese momento enfrascada en la constante disputa por la dirección y a la expectativa por su posible reorganización. El primer pronunciamiento treintatrentista se llevó a cabo en julio de 1928, cuando la renovación de la ENBA se planteaba en un momento que abría intersticios por donde podían colarse otros proyectos o ponderarse algunos que ya existían, pero las protestas en torno a Ramos Martínez y la propia emergencia del Grupo de Pintores ¡30-30! generó un ambiente dentro de la Academia que produjo estrategias, resoluciones y pronunciamientos, como los manifiestos treintatrentistas, pues después de su gesto inaugural, el resto de sus declaraciones en cartel discurrieron en torno a la reestructuración de la educación artística.

Todo esto terminaría hacia finales de 1928, con la designación de Manuel Toussaint como director de la ENBA, pero no obstante esto significara una batalla perdida para el ¡30-30!, no dejó de pronunciarse en consecuencia con el quinto y último de los manifiestos treintatrentistas.

La última batalla por la Academia

En octubre, cuando los estudiantes demandaban la destitución de Ramos Martínez, la SEP se mostraba dispuesta a defenderlo porque consideraba que fomentaba “los intereses de renovación artística en México”,⁶⁴⁶ pero para diciembre de 1928 la situación había cambiado notablemente y Manuel Toussaint fue propuesto como candidato a ocupar la dirección de la ENBA. Que un escritor estuviera al frente de la ENBA resultaba inaceptable para el ¡30-30! y el grupo respondió empleando distintas estrategias. Los pintores se dirigieron a Ezequiel Padilla (entonces secretario de educación) y le manifestaron su desacuerdo con la inminente, aunque aún no concretada, designación de Toussaint, a quien juzgaban como una opción desatinada para ocupar tal puesto, por su desconocimiento en materia de artes plásticas, por

⁶⁴⁶“Los pintores revolucionarios triunfan contra el academismo. La Secretaría de Educación Pública sostendrá al maestro Ramos Martínez”, *El Universal*, 26 de octubre de 1928, 1 y 9.

tratarse de un “burgués incapacitado por su ignorancia” y propuesto para un cargo que, a su juicio, requería de alguien que fuese “evidentemente revolucionario”.⁶⁴⁷

Pero el ¡30-30! no solo tenía protestas, también propuso un candidato a la dirección de la ENBA: Alva de la Canal; opción que justificaban y promovían por su “talento, energía, eficiencia y revolucionarismo”, cualidades que consideraban eran acordes con las reformas que requerían la SEP y la ENBA.⁶⁴⁸ Luego, el ¡30-30! sugirió que, en caso de que no se admitiera su candidato, se conformara entonces un comité directivo,⁶⁴⁹ pero de ninguna manera la Academia debía caer en manos de “un representante de la cultura libresca tan en boga en los regímenes anteriores a la revolución”.⁶⁵⁰

La designación de Toussaint como director de la ENBA era el tema del *5º Manifiesto Treintatreintista*. El discurso seguía la línea de los otros manifiestos, con un tono de denuncia que ahora se focalizaba en un individuo concreto. Para el ¡30-30!, Toussaint parecía ser un claro ejemplo de “covachuelista”, “salteador de puestos públicos” y “zángano intelectualoide”, todo aquello contra lo cual se pronunciaba el ¡30-30! en sus manifiestos. Toussaint había sido secretario particular de Vasconcelos durante su paso por la rectoría de la Universidad y la SEP. Además, Vasconcelos le otorgó a Toussaint una beca de estudio en Europa y apoyo a su investigación sobre el arte colonial mexicano.⁶⁵¹ El escritor e historiador del arte era amigo cercano de Antonio Castro Leal, recién nombrado rector de la universidad en diciembre de 1928 y con el cual había publicado (también junto a Alberto Vázquez del Mercado) *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*.⁶⁵² Por su relación con Castro Leal, Toussaint era presentado en el *5º Manifiesto Treintatreintista* como un “condiscípulo de los siete sabios de Grecia” y a partir de esto se explicaba su “imposición” como director de la Academia.⁶⁵³

⁶⁴⁷ “Telegrama de Alva de la Canal a Ezequiel Padilla”, 12 de diciembre de 1928, *Documentos...*, 33. El telegrama fue enviado por Alva de la Canal, pero a nombre del grupo y suscrito también por Fernando Leal, Juan Manuel Anaya, Luis Islas García, Enrique Ugarte, Gabriel Fernández, Isabel Villaseñor, Frida Kahlo, Gonzalo de la Paz Pérez y J. Hernández Cárdenas.

⁶⁴⁸ “Carta del Grupo de Pintores ¡30-30! a Ezequiel Padilla”, 6 de diciembre de 1928, *Documentos...*, 32.

⁶⁴⁹ “Telegrama de Alva de la Canal a Ezequiel Padilla”, 33.

⁶⁵⁰ “Carta del ¡30-30! a Ezequiel Padilla”, 15 de diciembre de 1928, *Documentos...*, 36.

⁶⁵¹ Edna C. Greenway, “Manuel Toussaint, una vida dedicada al arte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 49, (1979): 31.

⁶⁵² Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, (México: Siglo XXI, 2000), 53; Antonio Castro Leal, et. al., *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, (México: Porrúa, 1914).

⁶⁵³ ¡30-30!, “5º Manifiesto Treintatreintista”. El grupo de los Siete Sabios, compuesto por personalidades de la “Generación de 1915” estaba integrado por Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente

En 1928, Toussaint contaba con varios textos publicados: *Saturnino Herrán y su obra* (1920), *Viajes alucinados* (1924), *La catedral de México* (1924), *Poemas inéditos y muy raros de Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa* (1926) y *Oaxaca* (1926), además de varios artículos sobre arquitectura religiosa de la Nueva España.⁶⁵⁴ Toussaint era escritor, colonialista y tenía vínculos con personalidades que ocupaban puestos claves dentro de los proyectos educativos posrevolucionarios, definitivamente no era un candidato que los treintatrentistas aceptarían para hacerse cargo del destino de la enseñanza de las artes plásticas. Consideraban que su único mérito era haber escrito una “ridícula monografía de Saturnino Herrán” y el prólogo de “un librejo para su cuñado”.⁶⁵⁵ Si los pintores algo reconocían del escritor y de manera superficial eran solo los eventuales acercamientos que éste había tenido con el arte moderno.

Con la referencia de la colaboración con su cuñado, el ¡30-30! lo acusaba anticipadamente de favorecer a sus allegados, tal como él había sido favorecido por la rectoría de la universidad, solamente “por razones de amistad personal”.⁶⁵⁶ Los pintores suponían que, como director, Toussaint beneficiaría a sus allegados y sus familiares, otorgando por lógica de compadrazgo los espacios de la escuela a un nuevo personal incapacitado para la tarea. El ¡30-30! recordaba al público que la batalla con “el porfirismo” se había efectuado precisamente contra “los gabinetes hechos en familia”.⁶⁵⁷ El cuñado aludido era nada más y nada menos que el treintatrentista Francisco Díaz de León, quien a pesar de procurar mantener cautela ante este asunto había tenido que firmar una carta de protesta en contra de Toussaint, por solidaridad con el grupo y no obstante sus lazos de parentesco.⁶⁵⁸ En efecto, Díaz de León ocupó un espacio en las aulas bajo la dirección de Toussaint, a cargo de las clases de grabado en madera y de una nueva asignatura sobre las artes del libro.⁶⁵⁹

Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín y Jesús Montero Vaca. Patricia Funes, *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006), 312.

⁶⁵⁴ Greenway, “Manuel Toussaint, una vida dedicada al arte”, 34.

⁶⁵⁵ ¡30-30!, “5º Manifiesto Treintatrentista”.

⁶⁵⁶ ¡30-30!, “5º Manifiesto Treintatrentista”.

⁶⁵⁷ ¡30-30!, “5º Manifiesto Treintatrentista”.

⁶⁵⁸ Víctor Manuel Ruiz Naufal, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, (Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998), 180.

⁶⁵⁹ Víctor Manuel Ruiz Naufal, *Francisco Díaz de León. La fugacidad retenida*, (México: CONACULTA, 2006), 15; Ernesto de la Torre Villar, *El arte de ilustrar en México (1920-1999)*, (México: UNAM, 1999), 38.

Toussaint no era un personaje ajeno a los treintatreintistas, además de los lazos familiares con Díaz de León, era colaborador de *Forma* (editada por el treintatreintista Fernández Ledesma) y en la misma revista *¡30-30!* se citaban sus publicaciones, principalmente las relacionadas con el grabado. Se hacía mención de *Oaxaca* (por sus ilustraciones con xilografía) y de un estudio sobre historia del grabado realizado por Toussaint –y calificado como “interesante” en la revista– que introducía un álbum de treinta xilografías elaboradas por Díaz de León (el “librejo” citado en el manifiesto).⁶⁶⁰ Toussaint tampoco era un desconocedor del arte, sino todo lo contrario, era un estudioso erudito y un investigador del arte dispuesto a viajar para palparlo, que además había participado, de cerca, en el proyecto educativo de Vasconcelos.⁶⁶¹ Pero no era pintor y eso era motivo suficiente y de gran peso para que el *¡30-30!* lo rechazara como director.

La desavenencia del *¡30-30!* con Toussaint derivaba específicamente de su promoción como director de la Academia y el principal argumento en su contra giraba en torno a su perfil, pues aunque estaba relacionado con el arte como historiador, lo consideraban ajeno a las disciplinas artísticas que se impartían en la academia. El *¡30-30!* subrayaba que la dirección en manos de un literato sería “tan absurdo como poner un veterinario al frente de la Escuela de Jurisprudencia”.⁶⁶² Para el *¡30-30!*, Toussaint no era más que un “literario porfirista”, conservador, anacrónico, contrarrevolucionario, “ratón de biblioteca”, con “mentalidad de encomendero” que gustaba de escribir en pergamino y con pluma de ganso, que aún se sentía parte de “la corte de la Nueva España” y mantenía un “criterio de sacristía y golpe de pecho”. Aunque los pintores recalcaban que no eran “ramistas”, recordaban a la audiencia que Ramos Martínez había impulsado las Escuelas de Pintura al Aire Libre, mientras que pronosticaban que Toussaint fomentaría “las sotanas en el ex-hospital de curas sifilíticos” y era incapaz de promover la innovación en la enseñanza artística por la cual pugnaba el *¡30-30!*⁶⁶³

⁶⁶⁰ El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, núm. 1, 10; Francisco Díaz de León, “Apuntes sobre el grabado en México”, *¡30-30!*, núm. 2, 3. *Oaxaca* fue publicado en 1926 por editorial Cvltvra y se anunciaba ilustrado por “16 camaféos en madera originales de Díaz de León” que representaban el arte colonial oaxaqueño (templos, monasterios, orfebrería, imágenes religiosas) y escenas costumbristas (el mercado, la comida oaxaqueña y sus maneras de hablar), Manuel Toussaint, *Oaxaca*, (México: Editorial Cvltvra, 1926).

⁶⁶¹ Clementina Díaz y de Ovando, “Manuel Toussaint. Historiador y artífice”, *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, (México: UNAM, 1992): 19-20.

⁶⁶² *¡30-30!*, “5º Manifiesto Treintatreintista”.

⁶⁶³ *¡30-30!*, “5º Manifiesto Treintatreintista”.

Con este manifiesto, el grupo de pintores procedía tal como en los anteriores, el estilo de los carteles treintatreintistas se conformaba a partir de la exposición de imprecaciones semejantes en imagen y texto, contra enemigos que, no obstante las distancias que pudieran mediar entre ellos, al protagonizar los manifiestos se integraban todos dentro de una misma categoría, etiquetados como reaccionarios y contrarrevolucionarios, pero definidos como tales a partir de asociaciones semejantes que no siempre describían a los individuos particulares. La representación de Toussaint se realizaba principalmente a partir de elementos que evocaban su interés por la historia colonial y el arte religioso, pero también, como los académicos, era señalado como contrarrevolucionario con la etiqueta de “porfirista”. Además, recordemos que las alusiones al conflicto religioso por medio del personaje de José de León Toral, o las menciones a los “fanáticos” o los “grupillos de coalición cristera”, servían también para describir a los reaccionarios como tales.

En la imagen, la representación de Toussaint se elaboraba en un sentido similar. En el *5º Manifiesto Treintatreintista* lo visual antecede al discurso, lo introduce y sintetiza. Las figuras se componen sin mayores detalles, aprovechando el contraste entre blanco y negro que permite la xilografía, esbozadas con el trazo expresivo y burdo que había utilizado Leal en la ilustración de los otros manifiestos treintatreintistas. La imagen se presenta enmarcada por los florones tipográficos dispuestos en los flancos, además del texto del título y las consignas presentes en todos los manifiestos treintatreintistas, que ahora adquirirían mayor relevancia porque parecían encontrarse frente a un caso concreto de asalto a los puestos públicos por un covachuelista. Este marco construye el espacio de la imagen integrada con la tipografía y divide el cartel en dos partes, en la cual el texto, la mancha tipográfica densa presentada a dos columnas y un interlineado acotado, se subordina al grabado de Fernando Leal.

La escena está compuesta por cuatro personajes dispuestos de manera horizontal en una relación oblicua determinada por el eje desplazado. Éste se indica a partir del centro de interés que se señala con una figura que resalta por tamaño, el protagonista del manifiesto. Ante el espectador se muestra, con media sonrisa, una figura que lo observa directamente. Un personaje que sintetiza dos enemigos del ¡30-30!, el motivo central del quinto manifiesto: Manuel Toussaint, pero también Emilio Portes Gil.

Emilio Portes Gil, en quien los treintatrentistas habían puesto ciertas aspiraciones, vislumbrándolo como posible mecenas al distinguir que veía su proyecto con buenos ojos. Al final, el apoyo de Portes Gil a los treintatrentistas parecía haber quedado solo en la adquisición de unas cuantas obras y algunas palabras de aliento. El desencanto del ¡30-30! se reflejaba en la caricatura, con la imagen de un sujeto que abrazaba una estética disorde con la promovida por el grupo de pintores. En una sola figura, Leal mostraba a dos personajes que incorporados en uno solo representaban ya no solamente a las personalidades en cuestión, sino a lo que éstas significaban para el grupo: ambos se mostraban como parte de un sistema viciado que acogía a los incapaces por favores, demeritando y menguando de ese modo las consecuencias constructivas que distinguían en la revolución.

A los flancos y a espaldas de Monseñor Todos Santos se observan dos figuras encorvadas y anónimas, con el rostro dirigido hacia la labor ejecutada: la pintura y la escultura bajo los cánones académicos. El atuendo del personaje situado a la derecha alude al campesino, representado con sombrero de piconcillo, gabán y huaraches, perceptibles por los dedos de los pies desnudos que se asoman. El campesino ejecuta una escultura, un desnudo de estilo clásico, siguiendo los modelos tradicionales de la academia. Del otro lado, a la izquierda, un personaje masculino se dedica a la pintura de caballete y elabora un retrato femenino cuya silueta se presenta enmarcada por destellos, como una representación religiosa, quizá una madona. No se muestran elementos distintivos que lo identifiquen, pero, como el campesino, se presenta anónimo y dedicado al arte con el cuerpo encorvado. ¿Acaso se trataría de un obrero?

No obstante ambos personajes se muestren participando de los cánones académicos, estos no son objeto de escarnio, lo que podría indicar que no se pretendía representar a los académicos por medio de los sujetos sino por los objetos, tal como sucedía con Toussaint a partir del libro y el atuendo clerical. La despersonalización reduce a los sujetos cuestionados, los cosifica. La imagen conformada a partir de la ironía enfatiza la crítica con la incompatibilidad entre los actores anónimos, representantes del pueblo, y un arte que no les correspondía, aludiendo al absurdo como tema general del manifiesto, pues la imagen del pueblo pintando madonas y modelando desnudos resultaba tan incongruente en el discurso del ¡30-30! como Toussaint al frente de la ENBA.

La contienda con los literatos se extendió en el quinto manifiesto hacia otros sujetos que hasta el momento no habían aparecido en la escena treintatreintista, pero que ya habíamos observado en las críticas del SOTPE y habían estado en el vórtice de otras controversias del campo de la cultura mexicana: los Contemporáneos. Quizá por las polémicas generadas en torno a este grupo, como el debate por la cultura nacional y el afeminamiento de la literatura, además de los cuestionamientos antes pronunciados respecto a su posición dentro de la burocracia cultural posrevolucionaria, los Contemporáneos, que no se habían presentado como enemigos del ¡30-30!, entraban en la escena de sus imprecaciones al ver a un literato posarse en la dirección de la Academia.

Los Contemporáneos se caricaturizaban con la representación de un sujeto afeminado, aludiendo a la censura de la homosexualidad de algunos de sus miembros que en la lógica de la sinécdoque terminaba por considerarse el atributo de todo el grupo. Las revistas *Ulises*, *Falange* y *Contemporáneos* rodean al personaje de hombros encogidos, el rostro ruborizado, con semblante timorato y largas pestañas. Porta un sombrero tipo fedora (utilizado en esa época por las clases altas) y viste un pantalón remangado que muestra unas medias moteadas y zapatillas con moño. En la mano izquierda sostiene una flor y posa la derecha sobre el pecho con un gesto lastimero. La apariencia remilgada y el sombrero distinguido caracterizan con un sentido peyorativo a los Contemporáneos. La ridiculización mostrada en la imagen se remarcaba en el texto, el ¡30-30! expresaba su desprecio por “el homosexualismo imitado de la burguesía francesa” y opinaba que el gobierno no debería emplear a “los de dudosa condición fisiológica”.⁶⁶⁴

Las injurias contra los Contemporáneos se hacían en un tomo similar al realizado por el SOTPE en *El Machete*, con los episodios de la farsa *La caída de los ricos* y con la caricatura de Orozco *Los anales*. Precisamente, la caricaturización de Fernando Leal evoca la de Orozco, al incluir, junto a las revistas editadas por los Contemporáneos, una más titulada “Anales”, citando la definición despectiva publicada en *El Machete* y aludiendo a la homosexualidad de los Contemporáneos. No obstante no hubieran figurado hasta ahora en las declaraciones treintatreintistas, la incompatibilidad del ¡30-30! con los Contemporáneos era de esperarse, por tratarse de un grupo de literatos que además seguían una perspectiva cosmopolita que discrepaba con la línea del ¡30-30!, la cual apostaba por la estética de las

⁶⁶⁴ ¡30-30!, “5º Manifiesto Treintatreintista”.

EPAL y lo popular como vía para el arte mexicano. Tatiana Flores señala que, si bien los Contemporáneos no apoyaban ni formaban parte de los académicos, sí tenían una visión del arte que los distanciaba del grupo de pintores. Los puntos de partida de ambos eran divergentes, pues de un lado se defendía la idea del artista como genio y del otro la capacidad creativa que podía encontrarse en todo individuo.⁶⁶⁵

El sistemático rechazo a los escritores en el discurso treintatreintista provenía en gran medida de un descontento con la crítica de arte y de la composición de una burocracia cultural que había abierto varios espacios a los literatos, lo cual consideraban que cerraba el camino a los proyectos revolucionarios, debido a su perspectiva cosmopolita y contradictoria con una noción de revolución que se presumía nacionalista; se trataba del mismo argumento esgrimido por los pintores del SOTPE.

El ¡30-30! insistía en que la revolución continuaría en el campo de las artes plásticas y por ello se oponían a decisiones que pretendían “anular la ideología revolucionaria”. No obstante hubiese sugerido un candidato para la dirección de la ENBA, además de su característica beligerancia, el ¡30-30! declaraba que había retirado su propuesta para evitar que fuera identificado como un grupo “que solo goza en crear desuniones”.⁶⁶⁶ Esta posición conciliadora desentonaba con el discurso amenazante proyectado en los manifiestos treintatreintistas, pero quizá tenía la intención de aclarar que el grupo de pintores no incurría en aquello que cuestionaba, que no aspiraban a un puesto público sino que abogaba por que estos no fueran ocupados por elementos que a su juicio eran inadecuados.

Con este último golpe en las paredes de la Academia, el ¡30-30! remarcaba su postura revolucionaria, describiéndose como “un organismo de lucha contra la reacción”, “un grupo de trabajadores de las artes plásticas”, pintores revolucionarios “con conciencia de clase” y del lado de los trabajadores, sus “hermanos de clase”, quienes a su vez –aseguraban el ¡30-30!– se encontraban con los pintores, pues ambos luchaban contra un enemigo común: “la burguesía prostituida y sifilítica”.⁶⁶⁷ Si para el ¡30-30! la revolución continuaría en las artes plásticas y la pintura revolucionaria era “el único valor” que México tenía en el extranjero, la protesta treintatreintista se justificaba. Resultaba legítimo el reclamo por la inadecuada asignación de los puestos “de mayor lucha” y “entregados a vacilantes

⁶⁶⁵ Flores, *Mexico's revolutionary avant-gardes...*, 285.

⁶⁶⁶ ¡30-30!, “5º Manifiesto Treintatreintista”.

⁶⁶⁷ ¡30-30!, “5º Manifiesto Treintatreintista”.

contrarrevolucionarios”. Los pintores reivindicaban las artes plásticas como un campo para la revolución y poner al frente de éstas a “sus enemigos”; a los reaccionarios, significaba traicionarla.⁶⁶⁸

Toussaint tomó las riendas de la academia irremediablemente y, muy a pesar de los esfuerzos treintatreintistas para frenarlo, se mantuvo en el cargo desde finales diciembre de 1928 y hasta agosto de 1929. Los cambios en el seno de la institución que generaron las pugnas que motivarían los manifiestos se habían efectuado dejando a los contendientes relegados de todo protagonismo. La prensa anunciaba que la paz por fin había regresado a la ENBA y que, no obstante algunos artistas protestaban por la designación de un personaje que no tenía ninguno de los perfiles de las disciplinas impartidas en la escuela (pintura, escultura y arquitectura), el nuevo director había tenido un buen recibimiento por parte de los alumnos.⁶⁶⁹

Poco después, cuando la universidad logró la autonomía en 1929, la ENBA y la Facultad de Arquitectura se separaron, las EPAL quedaron bajo la jurisdicción de la SEP y se organizó luego la Escuela Central de Artes Plásticas bajo la dirección de Diego Rivera.⁶⁷⁰ Para entonces, el ¡30-30! había dejado de pronunciarse sobre el destino de la Academia, el grupo perdió fuerza después de la batalla perdida contra la designación de Toussaint y un cuarto número de su revista se quedó en borrador. Laura González Matute apunta que después de la acusación de Miguel Alessio Robles publicada en el tercer número de *¡30-30!* y en la cual informaba que Alberto J. Pani había vendido al gobierno un lote de pinturas falsificadas, fueron restringidos los impresos del *¡30-30!* y la publicación de la revista fue condicionada a una revisión por parte de la SEP.⁶⁷¹ Sin sus publicaciones, menguó la efervescencia que el *¡30-30!* mantuvo entre julio y diciembre de 1928, pero el grupo continuó hasta 1930 con algunas esporádicas exposiciones.

⁶⁶⁸ *¡30-30!*, “5º Manifiesto Treintatreintista”.

⁶⁶⁹ “Ha vuelto la paz a la escuela de Bellas Artes”, *Excelsior*, 23 de diciembre de 1928, 1.

⁶⁷⁰ González Mello, “La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas...”, 26.

⁶⁷¹ González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 79; El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, núm. 3, 16.

La exhibición del arte moderno

Cuando los manifiestos cesaron y la revista dejó de publicarse, al ¡30-30! le quedaron solo las exposiciones. Hasta ahora he mencionado someramente el caso de las exposiciones del ¡30-30!, fundamentales dentro de su programa, tanto como la revista y el manifiesto, pues como hemos visto, una de las preocupaciones de este grupo de pintores era la conformación de un mercado del arte en México y la difusión de la pintura moderna con la finalidad de educar la mirada del público. He dejado este episodio al final para abordar con más detenimiento esta estrategia que el ¡30-30! emprendió desde el inicio hasta el final de su trayectoria. Tras la “revolución” que armaron en la ENBA, el ¡30-30! palideció con el inicio del año de 1929, con resoluciones que de cierto modo respondían a sus reclamos, aunado a amenazas de cárcel por la beligerancia, las declaraciones y las críticas realizadas por el grupo, además del envío de algunos de sus miembros a las misiones culturales.⁶⁷² Sin embargo, aún se encendían destellos de sus detonaciones y celebraron varias exposiciones como ejercicios enfocados en la tan ansiada conformación del mercado del arte.

Hemos visto que los treintatrentistas pugnaban por la constitución de un museo de arte moderno, aunque el proyecto no llegó a cristalizarse. Sin embargo, solicitaron a Ramos Martínez un espacio dentro de la ENBA con el fin de organizar una Galería de Pintura Contemporánea y en octubre de 1928 les fue concedida la Sala de Exámenes Profesionales.⁶⁷³ El ¡30-30! insistía en la promoción del arte moderno por medio de su exhibición y buscó realizar este proyecto abriendo distintos espacios para la pintura.

Varias páginas atrás mencioné que la primera exposición se realizó a la par de la publicación del primer manifiesto y el debut de la revista. Exhibía 58 obras: retratos, naturalezas muertas, paisajes y algunos carteles; pinturas al óleo, dibujos, xilografías, acuarelas y pasteles. Participaron gran parte de los miembros de la agrupación y fue realizada en la oficina de la Carta Blanca entre el 23 y el 31 de julio de 1928. Muchas de las obras provenían del aliento de las EPAL y entre ellas se colaban imágenes de resabio estridentista

⁶⁷² Flores, *Mexico's revolutionary avant-gardes...*, 283. Para apaciguar a los artistas, varios fueron enviados a las misiones culturales, entre ellos, Alva de la Canal, Revueltas y Méndez, Zurián, *Fermín Revueltas...*, 54; “Carta de Alva de la Canal a Fernando Leal”, 7 de mayo de 1929, *Documentos...* 37-38.

⁶⁷³ “Carta de la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes a Fernando Leal y demás firmantes”, 16 de octubre de 1928, *Documentos...*, 26.

y algún ejercicio cubista. En esta exposición participaron casi todos los treintatreintistas con dos o tres obras y tenía el objetivo de mostrar el trabajo de los miembros del grupo y de evidenciar el movimiento pictórico revolucionario.⁶⁷⁴ No obstante en la revista se reseñara elogiosamente esta exposición, el grupo de pintores reconocía tras bambalinas que no había logrado el éxito esperado, por falta de adecuada promoción.⁶⁷⁵

Con la intención de abarcar un mayor público y extender la influencia treintatreintista más allá de la ciudad de México, se organizaron exposiciones en Puebla y Morelia. También se intentó gestionar una en Guadalajara que finalmente no se realizaría.⁶⁷⁶ Su objetivo era la promoción del arte con un dejo de afán civilizador que pretendía llevar la pintura hacia lugares fuera de la vorágine de la gran ciudad y con ello alcanzar un público más amplio, además de extender la influencia del proyecto del ¡30-30! Después de todo, entre las propuestas treintatreintistas se sugería llevar el modelo de las escuelas libres a todos los estados de la república y con las exposiciones fuera de la capital, el grupo de pintores abonaba a la promoción del arte que defendían, dando algunos pasos en relación con lo que aspiraban para la enseñanza artística. El ¡30-30! se proponía “irradiar” sus actividades fuera de la capital, como una “empresa de interés nacional”.⁶⁷⁷

Junto con las exposiciones del ¡30-30! se proyectaban también algunas de las escuelas dirigidas por miembros del grupo de pintores, con exposiciones colectivas del Centro Popular de Pintura de Nonoalco, de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (de Tlalpan, Cholula y Morelia), además de exposiciones individuales de algunos treintatreintistas.⁶⁷⁸ En septiembre de 1928 se realizaron las exposiciones de Puebla y Morelia. En especial se celebraba el éxito

⁶⁷⁴ “Exposiciones del ¡30-30!”, *¡30-30!*, núm. 1, 5; Martí Casanovas, “Primera exposición colectiva del ¡30-30!”, *¡30-30!*, núm. 2, 7. En esta exposición participaron Ramón Alva de la Canal, Manuel Anaya, Rosario Cabrera, Ramón Cano, Gabriel Fernández, Gabriel Fernández Ledesma, Cristina García de la Cadena, Juana García de la Cadena, Augusta Garza, Tamiji Kitagawa, Fernando Leal, Fermín Martínez, Luis Martínez, Fermín Revueltas, Jacoba Rojas, Víctor Tesorero, Margarita Torres, Enrique Ugarte, Alfonso Villareal y Manuel Villarreal, “Exposición del ¡30-30! Oficina Carta Blanca”, catálogo, julio de 1928, facsímil, González Matute (coord.) *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*.

⁶⁷⁵ “Acta número uno”, *Documentos...* 42.

⁶⁷⁶ “Carta de Ixca Fariás a Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Martí Casanovas”, 16 de octubre de 1928, *Documentos...*, 25.

⁶⁷⁷ “Exposición del ¡30-30! en Puebla”, *¡30-30!*, núm. 3, 6.

⁶⁷⁸ “Exposiciones del ¡30-30!”, *¡30-30!*, núm. 1, 11; Se anunciaban exposiciones individuales solo unos cuantos treintatreintistas: de Alva de la Canal, Manuel Anaya, Erasto Cortés, Fernández Ledesma, Revueltas, Tesorero, Leal y Enrique A. Ugarte. “Exposiciones del ¡30-30!”, *¡30-30!*, núm. 2, 14.

de la primera, la colaboración de Revueltas para su organización (entonces a cargo de la EPAL de Cholula) y la venta de varias pinturas.⁶⁷⁹



Programa de la exposición en Puebla, Fermín Revueltas (1928)

Una xilografía de Fermín Revueltas presentaba el catálogo de la exposición poblana. Puebla aparece identificada con el nombre, con el anuncio del lugar de la exposición. La imagen representa un espacio urbano pero muestra una ciudad que no se afirma moderna, con postes, rascacielos o cables telegráficos, sino que se revela con la arquitectura colonial: arcos, cúpulas, campanarios y un acueducto rematado por nubes sinuosas. La ciudad de “provincia” se muestra construida con formas ondulantes y planos superpuestos que recuerdan la síntesis urbana ensamblada por Revueltas en *Café de cinco centavos* (1925). Una flecha indica y dirige, arqueada señala y hace énfasis en el anuncio de la exposición. El ¡30-30! deja de lado las manifestaciones de su beligerancia y se proyecta con el nombre dentro de un arco que invita, cual portal, a adentrarse al escenario. El ¡30-30! pretendía cruzar el umbral de la provincia y viceversa. La prensa loaba la exposición que calificaba como un

⁶⁷⁹ Incluso, el ¡30-30! se quejaba de que Ramos Martínez había pretendido hacer pasar la exposición como una de sus alumnos. “Acta número uno”, *Documentos...* 42. En la exposición de Puebla se lograron algunas ventas, de obras de Alva de la Canal, Ezequiel Negrete, Francisco Plata y Fermín Revueltas, “Ventas”, ¡30-30!, núm. 3, 4. En esta exposición participaron Revueltas, Leal, Fernández Ledesma, Ugarte, Alva de la Canal, Anaya, Fernández, Kitagawa, Cano, Cristina y Juana García de la Cadena, Augusta Garza y Rosario Cabrera. “Exposición 30-30, Puebla, Pue.”, catálogo, septiembre de 1928, facsímil, González Matute (coord.), ¡30-30! *Contra la Academia de Pintura*.

“valioso testimonio de pintura contemporánea” y un evento a través del cual se denotaba “la evolución de la nueva pintura mexicana”, con el ¡30-30! como ejemplo de sus “filas de avanzada”.⁶⁸⁰

En Morelia, la organización de la exposición estuvo a cargo de Antonio Silva, quien dirigía la EPAL de Michoacán, pero el ¡30-30! se quejaba de que poco había servido para la promoción del grupo de pintores y Silva la había aprovechado para hacer propaganda de su propia escuela.⁶⁸¹

Las primeras exposiciones del ¡30-30! no tuvieron la resonancia que el grupo esperaba y los catálogos muestran que se exhibieron casi las mismas obras.⁶⁸² A juzgar por los anuncios y registros de las ventas asentadas en la revista y un acta de asamblea de la agrupación, fueron pocas las obras adquiridas, prácticamente solo por algunos funcionarios: Juan Jenkins (secretario de la Escuela de Verano) Moisés Sáenz (secretario de educación pública) y Emilio Portes Gil (secretario de gobernación).⁶⁸³ Igualmente, el financiamiento de las exposiciones en Puebla y Morelia fueron patrocinadas por Donato Bravo Izquierdo (gobernador de Puebla) y Alfonso Pruneda (rector de la Universidad Nacional) y el gobierno del estado de Michoacán.⁶⁸⁴

A pesar de las incursiones en otras ciudades, la labor del ¡30-30! se encontraba enclavada en la capital y el grupo de pintores pretendía mostrarse como urbano y de arrabal, no obstante defendieran el proyecto de las EPAL que se desarrollaba principalmente en entornos más bien rurales, con el objetivo de mostrar la vida del pueblo por medio de imágenes bucólicas y atendiendo a cierta noción de primitivismo. Aunque recordemos que con la ELEDT y los Centros Populares de Pintura, en los barrios de Nonoalco y San Pablo, se procuraba la introducción de los obreros al arte y, lejos de idílicas escenas rurales, se pretendía la representación del paisaje urbano y la expresión de los trabajadores.

⁶⁸⁰ “Notable exposición de pinturas modernas en Puebla”, *El Universal*, 30 de agosto de 1928, 7.

⁶⁸¹ “Acta número uno”, *Documentos...*, 42. En la exposición de Morelia participaron Alva de la Canal, Anaya, Cortés, Díaz de León, Fernández, Fernández Ledesma, Kitagawa, Leal, Negrete, Revueltas, Silva, Tesorero, Ugarte, Alfonso Villarreal, Manuel Villarreal, Reinaldo Planta, Bulmaro Guzmán, Margarita Torres, Carolina Smith, Rosario Cabrera, Cristina y Juana García de la Cadena. “¡30-30! Exposición de pintura. Morelia”, septiembre 1928, catálogo, facsímil, González Matute (coord.), *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*.

⁶⁸² “Exposición 30-30, Puebla, Pue.”; “Exposición del ¡30-30! Oficina Carta Blanca”; “Pintores Mexicanos Modernos”, González Matute (coord.), *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*.

⁶⁸³ “Ventas”, *¡30-30!*, núm. 3, 4; El Mayor Calibre, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, *¡30-30!*, núm. 3, 16.

⁶⁸⁴ “Exposición del ¡30-30! en Puebla”, 6; “¡30-30! Exposición de pintura. Morelia”.

Las actividades del grupo se desarrollaban principalmente en la ciudad de México y en un espacio acotado, fundamentalmente en el centro de la ciudad. Los manifiestos se entremetieron en los muros de la ENBA (y sus alrededores), ubicada en la calle de la Academia. Las exposiciones se llevaron a cabo de manera esporádica, entre julio de 1928 y abril de 1930, en las oficinas de la Carta Blanca (Madero, No. 18), en el Pasaje América (5 de mayo, No. 7), en el Ex Convento de la Merced (Uruguay, No. 170), en el Café Uruapan (Allende, No.16) y en la Carpa Amaro (Colonia San Rafael).

Entre el 8 y el 15 de noviembre de 1928 se llevó a cabo una exposición colectiva en el Ex Convento de la Merced que exhibía obras de las EPAL, de la ELETD, de los Centros Populares de Pintura y del ¡30-30! Éste no era un lugar ajeno al arte y los artistas, recordemos que era le sede de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y el Dr. Atl lo había hecho su estudio y su hogar. La prensa encomiaba el éxito de la exposición, afirmando que exhibía obras de “los más destacados artistas del movimiento revolucionario mexicano”.⁶⁸⁵ La exposición era un evento conjunto entre el ¡30-30! y las escuelas que el grupo defendía como alternativas revolucionarias y de las cuales sus miembros formaban parte, sin embargo, los pintores marcaron una distancia con éstas y refrendaron su identidad como grupo independiente, con acciones performativas que estaban en relación con cierto tipo de arte popular que defendían.

La escena popular fue llevada al centro de las exposiciones treintatrentistas. Con la pluma de Fernando Leal, espectador asiduo y defensor de este tipo de manifestaciones culturales, el circo y la carpa fueron rescatados y promovidos en la revista ¡30-30! Para Leal, el circo era el espectáculo más completo, “constructivo por excelencia” y superior a todos los demás, con el payaso como “su alma”, un “héroe absurdo” capaz de llevar al espectador a su “más primitivo estado de ingenuidad”.⁶⁸⁶ Leal afirmaba que “cien conferencias de arte no valen lo que una función de circo, y al salir de ella, cada quien se lleva, no la sensación de cansancio que dejan las cosas inútiles, sino la sana emoción de haber recobrado su pureza y sencillez”.⁶⁸⁷

El ¡30-30! introdujo el circo en la exposición del Ex-Convento de la Merced. Para inaugurar la participación de este grupo de pintores, el payaso Pirrín irrumpió en el patio del

⁶⁸⁵ “Rotundo éxito de la exposición artística”, *Excélsior*, 9 de noviembre de 1928, 1.

⁶⁸⁶ Leal, “Itinerario. El circo”, ¡30-30!, núm. 2, 13.

⁶⁸⁷ Leal, “Itinerario. El circo”, 14.

recinto, montado en un elefante, para luego pronunciar un jocosos discurso inaugural leído de un rollo de papel higiénico.⁶⁸⁸ El ¡30-30! se jactaba de ser el único grupo con sentido del humor, por incorporar en la inauguración de sus exposiciones payasos, malabaristas, acróbatas y elefantes.⁶⁸⁹

En enero de 1929 tocó el turno de la carpa, con una exposición de grabados que tuvo lugar en la Carpa Amaro, ubicada en la esquina de las Calles Guillermo Prieto y Velázquez de León, en la colonia San Rafael. En la revista *¡30-30!*, Leal (con el pseudónimo de Benito Canales) describía la carpa como una “institución genuinamente popular”, donde se expresaba “el alma del arrabal” y el “desencanto profundo y fatalista” del barrio de ciudad. Se sugería además la posibilidad de que la carpa pudiera funcionar como un “instrumento valioso de educación social y estética”, por su concurrencia y las posibilidades artísticas que observaba en esta escena popular.⁶⁹⁰

Decorada con papel picado de colores y sus paredes recubiertas con grabados del ¡30-30!, la Carpa Amaro anunciaba la entrada libre a lo que presumía ser la primera exposición de grabados hecha en México.⁶⁹¹ Exponían Díaz de León, Fernández Ledesma, Guillén, Anaya, Alva de la Canal, Siqueiros, Kitagawa, Tesorero, Leal, Ugarte, Leopoldo Cuéllar, Ramón Castañeda, Carlos Orozco e Isabel Villaseñor.⁶⁹²

El grupo de pintores organizó la exposición en un espacio popular con el objetivo de llevar el arte a “sitios donde concurre, especialmente, la clase proletaria”, con el fin de aproximarse a los trabajadores y reconociendo que, si bien antes habían estado “un tanto aburguesados”, ahora comprendían la necesidad de acercarse al pueblo.⁶⁹³ Sin embargo, la carpa era un lugar de confluencia de las clases sociales, todas apreciaban esta escena popular y acudían a ella, incluso para la burguesía era una actividad de moda en esa época.⁶⁹⁴

⁶⁸⁸ Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, 32.

⁶⁸⁹ “¡30-30! Club de los Artistas y Escritores de México”, folleto, Colección Blaistein, Fondo Francisco Díaz de León.

⁶⁹⁰ Benito Canales, “Itinerario. Las carpas”, *¡30-30!*, núm. 1, 10.

⁶⁹¹ Harper Montgomery, “Enter for free: exhibiting woodcuts on a street corner in Mexico city”, *Art Journal* 70, núm. 4, (2011): 27; “¡30-30! 1a exposición de grabados hecha en México”, 1929, hoja volante, facsímil, González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*.

⁶⁹² “La exposición treintatrista celebrada en la Carpa Amaro”, *El Universal Ilustrado*, 31 de enero de 1929, 31.

⁶⁹³ “La exposición treintatrista celebrada en la Carpa Amaro”, 56.

⁶⁹⁴ Montgomery, “Enter for free...”, 31.

Con motivo de la exposición en la Carpa Amaro, *El Universal Gráfico* apuntaba con ironía que si los pintores del ¡30-30! rechazaban los espacios de la calle Madero (donde solían exponer los “artistas aburguesados”) y optaban por la carpa; si no deseaban “recibir el odioso dinero de la burguesía” y tampoco pretendían “explotar al pueblo sufrido y sin pecunia”, esto solo se explicaba si “los gallardos paladines del arte popular” vivían de aire o a costa del erario.⁶⁹⁵ La nota dirigía hacia los treintatreintistas la misma crítica con la que éstos habían arremetido contra los académicos que buscaban sostenerse con los recursos del Estado.

No obstante las críticas y el efectivo o relativo acercamiento al pueblo por medio de la exposición en la Carpa Amaro, el evento demostraba una voluntad de socializar el arte a través de un espacio popular, pero también de una estética que se reconocía dentro de tal categoría. El grabado, y en especial la xilografía, además de su potencial expresivo, en México representaba un medio que enlazaba a la vanguardia con una estética de tradición popular y por lo tanto comprensible para un amplio público. Antes he mencionado, en el apartado sobre el SOTPE, que para el estridentismo el grabado significaba una estética cosmopolita y que los pintores sindicalizados lo aprovecharon en *El Machete* por su reproducibilidad y su accesibilidad para la mirada del pueblo.

Al ¡30-30! no le preocupaba la difusión masiva de las imágenes, pero sí recurría a una tradición gráfica popular con las sátiras visuales de los manifiestos treintatreintistas. Además, recordemos que los cabezales de la revista *¡30-30!* y la ilustración de su segundo número fueron realizados con xilografía. Al ponderar el grabado, el grupo de pintores asumía una estética que, si bien se encontraba presente desde el inicio de su trayectoria, se ponderaba ahora como una propuesta treintatreintista. La reivindicación del movimiento pictórico revolucionario parecía lejano entre exposiciones de grabado que invitaban a apreciar las obras de los “grabadores modernos mexicanos”.⁶⁹⁶ El grupo de pintores se había convertido de repente en un grupo de grabadores, después de la exposición en la Carpa Amaro, el ¡30-30! organizó otras exposiciones de grabado en madera que se llevaron a cabo en abril y mayo de 1929 en el Pasaje América. La ponderación del grabado se hacía patente incluso en la misma organización de actividades dentro de las exposiciones, con una clara tendencia a su

⁶⁹⁵ “Avisos a tiempo”, *El Universal Gráfico*, 25 de enero de 1929, 7.

⁶⁹⁶ “¡30-30! Exposición de grabados en madera”, 1929, invitación, facsímil, González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*.

difusión, como por ejemplo, una charla sobre la xilografía a cargo de Carlos Noriega Hope que se incluyó en la exposición de grabado en madera de abril de 1929.⁶⁹⁷

Con las exposiciones de grabado de 1929 se mostraba una composición distinta del grupo de pintores, se mostraba como un espacio abierto para los artistas modernos, sin constreñirlo a la participación exclusiva del grupo. Se incluyeron varios personajes que no formaron parte del ¡30-30!, como Siqueiros, Charlot, Xavier Guerrero y Tamayo, e incluso destaca la constante participación de Fermín Revueltas, a pesar de que éste había sido expulsado del ¡30-30! Esto sugiere que, independientemente de la beligerancia del grupo y la controversia en relación con las políticas educativas, así como las declaraciones, alianzas y depuraciones, finalmente, las exposiciones parecían consistentes con una de las principales proposiciones del grupo respecto al arte mexicano: el movimiento artístico impulsado por la revolución debía ser dinámico y eran necesarios espacios de exposición que reflejaran precisamente diálogos e intercambios que propiciaran tal dinamismo.

En este punto, con sus filas menguadas, sus impresos censurados y exposiciones esporádicas, al ¡30-30! ya no le interesaban las distinciones entre pintores y literatos. La organización del ¡30-30! atravesó por distintas etapas: primero fue un grupo de pintores beligerantes y anti academicistas, organizado primordialmente como grupo de vanguardia. Luego pretendió dar orden a su agrupación y quiso transformarse en cooperativa. Más tarde, hacia 1929, buscó convertirse en un club, con una postura más abierta e integradora que llamaba a la reunión de artistas, ya no exclusivamente pintores. Para "sostener e intensificar" el proyecto del ¡30-30!, los pintores buscaban ampliar sus alcances, integrando "escritores, músicos, escultores, arquitectos y demás intelectuales, tratando de crear mayor cordialidad entre ellos".⁶⁹⁸ La beligerancia inicial cedía y los esfuerzos del grupo se enfocaban en las exposiciones, con la meta de difundir sus obras y formar un mercado del arte, aún ansiado y lejano.

La última exposición del ¡30-30! se efectuó en abril de 1930 y se titulaba "De la vida del café". Inaugurado por Maples Arce en el café Uruapan, el evento delataba cierto resabio estridentista. El café como espacio de sociabilidad permitió el despliegue del estridentismo, como un lugar que trascendía el punto de reunión para convertirse en un sitio de confluencia

⁶⁹⁷ "¡30-30! Exposición de grabados en madera".

⁶⁹⁸ "¡30-30! Club de los artistas y escritores de México", Colección Blaistein, Fondo Francisco Díaz de León, folleto.

e interacciones, localizado en la trayectoria del grupo como un lugar real y a la vez mitificado dentro del relato de la vanguardia.⁶⁹⁹ El café no había figurado en el programa treintatreintista, más bien enfocado en otros espacios, como la Academia como campo de batalla, la carpa y el circo, además de las escuelas “libres” de pintura y escultura que representaba sus propios espacios de sociabilidad, los lugares donde confluían, realizaban sus reuniones y fomentaban en arte que definían como revolucionario.

Y sin embargo, la exposición del ¡30-30! que sirvió de cierre y colofón de un proyecto enfocado en la educación artística y la promoción del arte moderno se enfocaba en el café, con la introducción de Maples Arce, célebre estridentista. Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Enrique A. Ugarte, Nabor Hurtado y José Vicario Román exhibieron acuarelas, dibujos, caricaturas y apuntes que representaban primordialmente la temática de la exposición, con imágenes que mostraban el espacio del café, con detalles del lugar, situaciones y personajes asiduos: la mesa, el vaso de leche, el café, la mesera, la cocina, clientes, parroquianos, sujetos sirviendo y bebiendo café, retratos de charlas en este espacio, etcétera.⁷⁰⁰

La estética del grabado, antes tan promovida por el ¡30-30!, no figuró en esta exposición más allá de la ilustración del programa de mano. Después de este evento, el Grupo de Pintores ¡30-30! se apagó definitivamente. Los manifiestos treintatreintistas no lograron su cometido respecto a los cambios que sugerían para la educación artística, la revista ya no pudo publicarse debido a la amenaza de censura y las exposiciones, pocas y esporádicas, aunque consistentes con la búsqueda de un mercado del arte, éste se mantenía aún como una quimera. Sin embargo, los impresos marcaron una experiencia que coadyuvó al rescate del grabado en México y a la formación de un diseño editorial, que si bien comenzó hacia finales del siglo XIX, gracias a la tecnología de impresión, las experimentaciones de la década de 1920 sirvieron de antecedente para la explosión del desarrollo de las revistas ilustradas en la década de 1930.

⁶⁹⁹ Marko Frank y Alexandra Pita, “El Café de Nadie como espacio de sociabilidad del movimiento estridentista (México, 1923-1924)”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 23, (2017): 51-77.

⁷⁰⁰ “Exposición De la Vida del Café”, programa de mano, facsímil, González Matute (comp.) *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*. En el estudio sobre el ¡30-30! Elaborado por Laura González Maute se reproducen como anexo algunas de las obras presentadas en esta exhibición. González Matute, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 96-97.

IV. La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue fundada en abril 1934 por el escritor Juan de la Cabada, los pintores Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O'Higgins, el matemático Chargoy,⁷⁰¹ el músico José Pomar, el economista Makedonio Garza y la bailarina Armén Ohanian.⁷⁰² Estuvo vigente entre 1934 y 1938 y propuso un programa artístico y político que respondía tanto a problemáticas nacionales como internacionales, en relación con las estrategias de la Internacional Comunista, en negociación con el gobierno de Lázaro Cárdenas y en sintonía con una comunidad de artistas e intelectuales antifascistas que allende las fronteras conformaban una voz colectiva que se alzaba para intentar frenar el avance del fascismo.

La LEAR se conformó con un grupo reducido que luego se amplió hasta contar decenas de artistas e intelectuales de distinto origen, ideología e intereses. La organización atravesó por distintas etapas: primero se adscribió a la estrategia de “clase contra clase” promovida a partir del VI Congreso de la Internacional Comunista, luego transitó hacia la política de “Frente Popular” instaurada en el VII Congreso de la IC en 1935. Tuvo un inicio precario y manifestaba algunas disconformidades con el gobierno de Cárdenas (en la línea del discurso del PCM), aunque después se vinculó con éste y recibió auspicio estatal. Los lazos que estableció con el gobierno de Cárdenas derivaron en un principio de los vínculos de la liga con la IC, pero resultaron luego en una conveniencia recíproca; la liga recibía financiamiento mientras entraba en un juego de articulación de los distintos sectores sociales en torno al Estado.

Con y sin estas adhesiones políticas, la LEAR proyectó un acérrimo antifascismo que generó diálogos con otras organizaciones y que se hicieron patentes principalmente en la

⁷⁰¹ No he encontrado datos precisos, pero es probable que se trate de Anselmo Chargoy.

⁷⁰² Elizabeth Fuentes Rojas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”, tesis doctoral, (México: UNAM, 1995), 76. AJC, “Entrevista mecanoescrita de la LEAR por Sandra Rosas García a Juan de la Cabada para el primer programa de radio Universidad”, Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 5, f. 2. Armén Ohanian era una bailarina y escritora de origen armenio, casada con Makedonio Garza, economista y diplomático mexicano. Ambos eran militantes comunistas, se dedicaron a los estudios económicos y literarios y realizaron diversas traducciones de textos del ruso y el francés al castellano. Nayelli Castro, “Traducción e historiografía en México: nuestro ‘ser histórico’ a través de la cortina de hierro”, *Mutatis Mutandis* 11, núm. 1, (2018): 60.

revista *Frente a Frente* y con la participación en congresos internacionales de intelectuales antifascistas.

La LEAR se convirtió en un nutrido contingente de artistas e intelectuales que se asumían revolucionarios, asociados en un sujeto colectivo que sumaba fuerzas para contrarrestar el impulso del fascismo y promover la revolución desde la trinchera de la cultura y en pos de su defensa. Hacia principios de 1935, la liga notificaba que había iniciado con treinta miembros pero contaba ya con más de ochenta.⁷⁰³ En apenas unos meses se habían sumado más de cincuenta artistas e intelectuales a una organización que registraría una nómina de al menos 140 agremiados, aunque hacia el ocaso de la liga, su revista señalaba que contaba con 600 miembros.⁷⁰⁴

En una nómina de la LEAR, que se encuentra en el archivo de Juan de la Cabada, se anotaban 58 pintores, 9 escultores, 6 fotógrafos, 14 músicos, 2 bailarinas, 36 escritores, 8 artistas de las áreas de teatro y cine y 7 “escritores huéspedes”, mexicanos y extranjeros,⁷⁰⁵ sin contar con los asociados a las secciones de los estados, pues la LEAR contaba con filiales en Guadalajara, Oaxaca, Saltillo, Puebla, Campeche, Durango, Culiacán, Mazatlán, Campeche, Mérida, Cuernavaca y San Luis Potosí.⁷⁰⁶ Por supuesto, la liga se encontraba en constante movimiento y el número de agremiados fluctuaba. Su composición era tan diversa que congregaba tanto a defensores del arte político y de propaganda como a los condenados por “artepuristas”; integraba pintores, escultores, arquitectos, músicos, artistas escénicos, literatos, fotógrafos, filósofos, matemáticos, biólogos y profesores.

Por su dimensión y heterogeneidad, la LEAR contaba con una estructura organizativa que delegaba tareas y dividía las actividades por áreas. Estaba conformada por secciones definidas por disciplinas: artes plásticas, literatura, arquitectura, fotografía y cine, teatro, música, pedagogía y ciencia. Cada área era coordinada por un “responsable” que además

⁷⁰³ ACENIDIAP, "Carta de Luis Arenal a la Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires", 25 de enero de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 917, Doc. 2423; "Carta del Comité Ejecutivo de la LEAR a Joseph Freeman, Secretario Nacional del John Reed Club", 22 de enero de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 915, Doc. 2421

⁷⁰⁴ “Derrotero de conferencias”, *Frente a Frente*, núm. 13, (1938): 15.

⁷⁰⁵ AJC, “Nómina mecanoescrita de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 1, f. 5.

⁷⁰⁶ ACENIDIAP, “Carta de Juan M. López a Luis Arenal”, 23 de julio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1153, Doc. 2712; “Actividades de la sección de artes plásticas”, *Frente a Frente*, núm. 13, 12-13; Elizabeth Fuentes Rojas, “El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938”, *Modernizar y reinventarse. Escenarios de la formación artística ca. 1920-1970*, coord. por María Esther Aguirre Lora, (México: UNAM, 2017).

integraba el Comité Ejecutivo. Éste estaba compuesto por: presidente, secretario de acuerdos, secretario de organización, secretario de exterior, secretario de prensa y propaganda, secretario de finanzas y responsable de la revista *Frente a Frente*. El Comité Ejecutivo era electo en las asambleas de la liga y se reorganizó en cinco momentos: en octubre de 1935, julio de 1936, noviembre de 1936, en marzo de 1937 y en julio de 1937.⁷⁰⁷ Las principales responsabilidades de la LEAR se canalizaban en la figura del presidente y el responsable de la revista. Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas, José Mancisidor y Luis Sandi presidieron la LEAR. Luis Arenal, Fernando Gamboa y Raimundo Mancisidor dirigieron *Frente a Frente*.

La LEAR reglamentó su organización con la redacción de sus estatutos en 1936. En éstos establecía los derechos y obligaciones de sus miembros, las responsabilidades del comité ejecutivo y el ejercicio de las asambleas. El ingreso a la LEAR sería aprobado por la sección de interés del candidato y éste debía ser presentado por alguno de los miembros de la liga. También se contemplaba la formación de grupos de “Amigos de la LEAR”, que colaboraran con ésta como simpatizantes pero sin funciones definidas. Los miembros tendrían voz y voto en las asambleas generales y las de su respectiva sección, el derecho de asumir cargos y presentar propuestas. Deberían someterse a las resoluciones de las asambleas y elaborar proyectos y plantear actividades que desarrollaran el programa de la agrupación.⁷⁰⁸

⁷⁰⁷La LEAR notificaba los cambios de comité en la revista *Frente a Frente*, pero también eran noticia en otros medios como *El Nacional* y *El Machete*, lo cual refleja los lazos de la liga con el gobierno de Cárdenas y el PCM, además de su influencia como organización de artistas e intelectuales. “Elecciones en la LEAR”, *El Machete*, 23 de mayo de 1936, 2; “Elecciones para nueva directiva de la LEAR”, *El Nacional*, 13 de junio de 1937, 1-2. Entre 1935 y 1937 el comité ejecutivo fue integrado por los siguientes personajes:

Presidente: Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas, José Mancisidor, Luis Sandi. Organización: José González Beytia, Raúl Martínez Ostos, Clara Porset, Julio de la Fuente, Luis Córdova. Prensa y propaganda: E. Cisneros Canto, Enrique Gutmann, Jorge Juan Crespo de la Serna. Acuerdos: Nicolás Pizarro Suárez, Julio de la Fuente, María Luisa Vera, Clara Porset. Exterior: Luis Chávez Orozco, Juan Marinello, Mario Souza, Aníbal Ponce. Finanzas: Roberto Reyes Pérez, Enrique Gutmann, Manuel Meza. Artes plásticas: Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa, Julio Prieto. Literatura: Héctor Pérez Martínez, Mario Pavón Flores, Juan Marinello, Ermilo Abreu. Teatro: Ángel Salas, Carlos Leduc, Germán Cueto. Cine: Agustín Aragón y Leyva, Rafael F. Muñoz. Música: José Pomar, Luis Sandi, Silvestre Revueltas, Julio Bacmeister. Pedagogía: Jesús Mastache, Gabriel Lucio, Juan R. Campuzano. Ciencias: Enrique Beltrán. *Frente a Frente*: Fernando Gamboa, Raimundo Mancisidor

ACENIDIAP, “Pacto de fusión entre la Liga de Escritores Revolucionarios y la Federación de Escritores y Artistas Proletarios”, 23 de octubre de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 883, Doc. 2386; “Asamblea del 1 de febrero de 1937 para elegir nuevo comité ejecutivo de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Exp. 864, Doc. 2301; *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 19; *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 23. “Delegados al Congreso de Valencia”, *Frente a Frente*, núm. 10, (1937): 22.

⁷⁰⁸CEMOS, “Declaración de principios y estatutos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)”, Caja Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1936-1937), Carpeta 8.

Los estatutos estipulaban que las asambleas generales debían efectuarse en intervalos no mayores a quince días y las de cada sección con periodicidad semanal. Las asambleas serían moderadas por un “presidente de debates” y sus resoluciones se establecerían por voto. Los acuerdos de las asambleas generales estarían a cargo del Comité Ejecutivo. Además, éste tendría la responsabilidad de elaborar un plan a desarrollar para el periodo de sus funciones con duración de seis meses. Los integrantes del Comité Ejecutivo podrían ser reelegidos a juicio de la asamblea general y de acuerdo con su eficiencia. Asimismo, se contemplaba la formación de secciones en los estados, las cuales tendrían su propia organización, pero apegada a los principios y los estatutos de la LEAR. Éstas, como cada sección disciplinar, tendrían la facultad de editar sus propias publicaciones. La falta a los estatutos y principios de la liga serían sancionados de acuerdo con el caso y tras su discusión en asamblea general.⁷⁰⁹ Estos estatutos se publicaron en junio de 1936 pero para entonces ya eran efectivos en la práctica, por lo que es probable que se hayan refrendado en este momento para organizar e introducir a los nuevos miembros que se incorporaban individualmente o por agrupaciones.

Como “liga”, la LEAR aludía a la convergencia de sujetos que por común acuerdo perseguían objetivos compartidos. Se planteaba como una estructura colaborativa que otorgaba al artista una posición activa dentro de la sociedad a través de sus propios recursos y habilidades. El objetivo de la organización no era solamente artístico, pero el arte se concebía como el medio a través del cual se propiciaría la redención de los trabajadores y la transformación social. En opinión de Francisco Reyes Palma, la LEAR era un “organismo de síntesis” que actuó en un contexto de internacionalización de la tarea de artistas e intelectuales en pos de la supervivencia de la cultura ante un panorama amenazador. Para Ricardo Pérez Montfort, era una organización heterogénea prácticamente en todo, excepto en lo referente a su antifascismo.⁷¹⁰

La heterogeneidad de la LEAR plantea distintas problemáticas que deben analizarse a la luz de las relaciones que se elaboraban en el campo intelectual en la década de 1930 y principalmente en los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial. La posición de la LEAR en contra del fascismo, el imperialismo y la guerra la situaba dentro de una

⁷⁰⁹ CEMOS, “Declaración de principios y estatutos...”.

⁷¹⁰ Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia”, 89; Ricardo Pérez Montfort, “México afinado en re mayor”, *Pablo O’Higgins: voz de lucha y arte*, (México: Fundación Cultural María y Pablo O’Higgins A.C., 2005), 27.

comunidad de intelectuales que se manifestaban a favor de la defensa de la cultura, éste fue uno de los motivos que propició que se congregaran personalidades discordantes y de disciplinas tan distintas que quizá de otro modo no se habrían reunido. Dialogaba con un escenario en el cual la dimensión que tomaba el quehacer del artista dejaba de corresponder únicamente a las problemáticas de sus contextos particulares y lo situaba dentro del debate sobre la función del intelectual en la sociedad, en un momento en el cual la noción de intelectualidad escapaba del espacio reducido dedicado a las ideas y las problemáticas de su entorno, considerando la internacionalización de su campo y al intelectual como un trabajador.⁷¹¹

El programa de la LEAR se desplegaba a través de distintas estrategias. Publicó la revista *Frente a Frente*, con la cual se puso en diálogo con otras organizaciones de artistas e intelectuales, como la Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires, los John Reed Club y revistas antifascistas como *Nueva Cultura*, por ejemplo. Por medio de la revista también pretendía interpelar a los trabajadores y que el impreso les sirviera como instrumento de lucha. Los dos principales objetivos de la liga eran colaborar con las clases trabajadoras y combatir al fascismo, agenda que se denota claramente en las páginas de *Frente a Frente* y en otras publicaciones de la liga, como carteles, libros y hojas populares ilustradas.

También organizaba actividades culturales dirigidas a los obreros (como exposiciones, conferencias, ciclos de cine, cursos y talleres) y marchaba junto con organizaciones de trabajadores en manifestaciones como la del 1º de mayo. Asimismo, la liga se relacionaba con organizaciones obreras y antimperialistas y participaba en mítines antifascistas. El diálogo con los trabajadores y el antifascismo fueron elementos que cruzaron toda la historia de la LEAR y definieron su programa.

Los principios de la LEAR

En el primer número de *Frente a Frente*, publicado en noviembre de 1934, apareció un texto programático que señalaba los lineamientos de la LEAR. *Síntesis de los principios declarativos de la LEAR* funcionaba como el documento inaugural de la liga, un manifiesto

⁷¹¹Gisele Shapiro, *Los intelectuales. Profesionalización, politización, internacionalización*, (Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2017), 77-86.

que sin declararse como tal presentaba el rostro público de la agrupación y a través de seis puntos sintetizaba su programa, describiendo puntualmente el perfil de la liga e identificando a sus contrarios. La grandilocuencia de las licencias que los manifiestos artísticos de vanguardia se permitían con la introducción de neologismos, juegos sintácticos e impetuosas declaraciones que a menudo mostraban la beligerancia a partir de la ironía, no se encuentran presentes en la *Síntesis de los principios declarativos de la LEAR*, que, valga la redundancia, se exponía de manera sintética, como un proyecto artístico de contenido político que no pretendía marcar una coyuntura estética, sino invitar a los productores de arte a sumarse a una iniciativa que suponía integrarse a la lucha del proletariado.

En *Síntesis de los principios declarativos de la LEAR*, la liga se describía como una organización de Frente Único revolucionario al servicio de las clases trabajadoras y en contra de las “funestas consecuencias” de la crisis y “degeneración” del capitalismo: el fascismo, el imperialismo y la guerra. La LEAR se proponía impulsar la lucha de clases a través de una “vigorosa y amplia campaña intelectual” que favoreciera a las masas y para ello requería reunir las “fuerzas intelectuales verdaderamente revolucionarias” que se opusieran a las artes y ciencias burguesas.⁷¹²

La liga pretendía desenmascarar a la reacción, a la cultura burguesa que demostraba su “indefectible contenido de clase”. Planteaba como tarea urgente identificar a los “artistas y escritores reaccionarios, francamente al servicio del clero y la clase explotadora”, así como denunciar a aquellos que “con careta colorada” se acercaban a un proletariado que solamente traicionarían. La LEAR prometía poner todos sus esfuerzos del lado de los trabajadores para “contribuir en su grandiosa obra de liberación”, aunque aseguraba que la cultura estaría realmente del lado del proletariado siempre y cuando consiguiera su emancipación, tal como sucedía en la URSS, donde la LEAR observaba que la cultura estaba realizando “funciones integrales con finalidades provechosas a la humanidad”.⁷¹³

La posición de la LEAR se introducía en los principios declarativos, pero se ampliaba con otro texto y una imagen, con la editorial y un dibujo que la ilustraba. Recordemos que los manifiestos pueden tomar diversas características y hay una colindancia entre el género del manifiesto y la editorial, pues ésta puede funcionar como texto programático. La *Síntesis*

⁷¹² “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 1, (1934): 3.

⁷¹³ “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, 3.

de los principios y la editorial de *Frente a Frente* se ubicaban en páginas contiguas y ésta parecía ser una continuación de aquella, reforzada además con la ilustración.

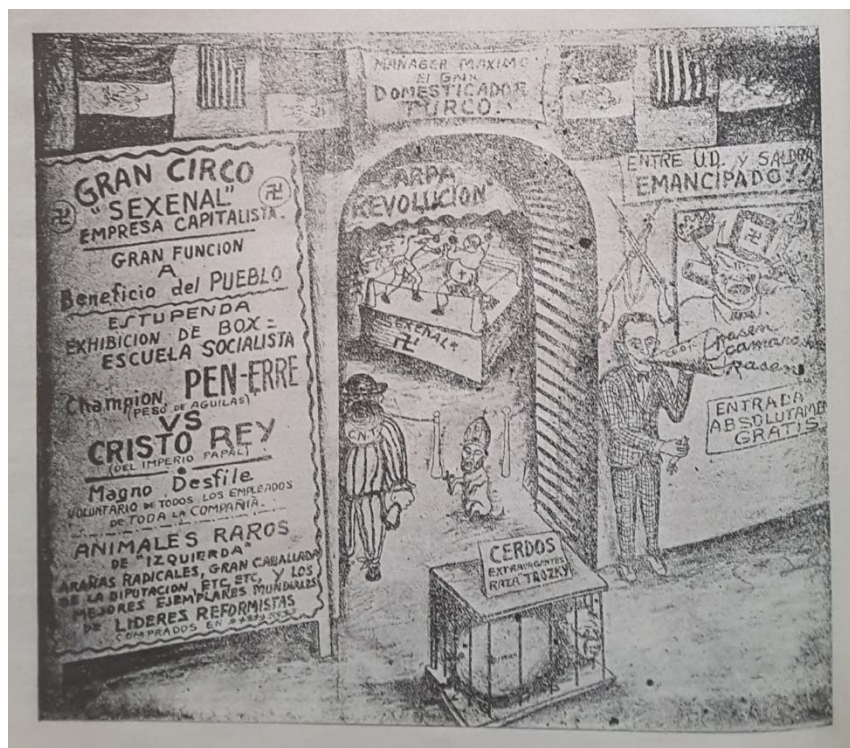
La editorial delineaba dos polos opuestos señalados con adverbios de lugar que distinguían al “nosotros” de “los otros”, a los de “aquí” y los de “allí”. De “aquí”, sintetizados en imágenes verbales que aludían a la acción: “el musculo obrero, la mano que siembra y el pensamiento proletario”. Sin embargo, sumidos en la miseria, la ignorancia, la esclavitud y el desempleo. La descripción de los contrarios se presentaba más desarrollada, con un extenso elenco de sujetos que se exponían como contrarios al proletariado. “Allí”, igualmente descritos con imágenes verbales: “la sanguijuela capitalista, el bolsillo del burgués que se infla, tras el revólver del general y el sable del inspector de policía”; la burguesía y la fuerza armada como instrumento de opresión. A estos se sumaban el capitalismo como buitres y sus representantes, los explotadores encarnados en industriales, gobernantes y hacendados que mantenía sujetos a los trabajadores en el campo, la fábrica y los talleres, “quemando calor y nervio, pulmones, sangre y médula”. La descripción de la explotación denunciaba y marcaba contrastes entre los opuestos. Los “curas de negra sotana” y “los encamisados de todas las formas” se mostraban como otro peligro, la religión “adormecedora” y las organizaciones que entonces emergían como grupos de choque identificados con el color de su camisa y que defendían proyectos conservadores y radicales, como por ejemplo, las “camisas doradas”, un grupo fascista que sería uno de los dolores de cabeza de la LEAR y otras organizaciones de izquierda.⁷¹⁴

En este momento, la liga seguía la política de “clase contra clase” y mantenía una postura contestataria con respecto al gobierno de Cárdenas y su proyecto político. La editorial era acompañada por una caricatura que se mofaba del régimen revolucionario. La imagen crítica muestra una escena lúdica, la entrada de un espectáculo popular denominado “carpa revolución”. El gobierno en turno era representado tomando como referencia un espacio de entretenimiento popular que solía presentar variedades de contenido cómico, extravagante y sátira social. Aludiendo quizá a las decoraciones de papel picado comunes en eventos populares, la “carpa revolución” se muestra coronada por banderas de México y Estados Unidos, dispuestas alternadamente y con una leyenda al centro, justo sobre la entrada, que señalaba al director del espectáculo: “el mánager máximo, el gran domesticador turco”,

⁷¹⁴ “Editorial”, *Frente a Frente*, núm. 1, (1934): 4.

aludiendo al personaje de Calles y su constante y continuada injerencia en los asuntos de Estado, detrás y a pesar de las figuras presidenciales. La imagen anticipaba que el gobierno de Cárdenas se mantendría en la misma línea que sus antecesores y tras la experiencia del maximato, el régimen de la revolución mexicana se señalaba como solo un espectáculo guiado por Calles y por el imperialismo estadounidense.

A los flancos se anuncia el espectáculo. De un lado, vestido con un traje a cuadros y llamando con un megáfono, Vicente Lombardo Toledano invita a “los camaradas” a asistir a la función. Impávido y rodeado de símbolos belicistas se muestra coronado por dos rifles con bayoneta cruzados. A su lado se encuentra un cartel con la imagen de un personaje mejor pertrechado, ataviado con sombrero de copa (típica representación del burgués) y marcado con la esvástica. A las espaldas de este personaje, un cañón, una corona sostenida en la punta de una bayoneta y una cruz aluden a la burguesía, al capitalismo respaldado por la guerra, el fascismo y el imperialismo, la trinidad combatida por la LEAR.



"El Gran Circo Sexenal", *Frente a Frente*, núm. 1, (1934)

El movimiento obrero encabezado por Lombardo Toledano se reducía a un personaje circense que se limitaba a introducir a la audiencia con la promesa de una emancipación que

se antojaba tan ficticia como el espectáculo que se ponía en escena, pues finalmente se mostraba con la burguesía tras de sí y el líder obrero como un elemento de infantería, identificado de tal modo por el símbolo de las bayonetas. En *Frente a Frente* se describía a Lombardo Toledano como un “líder supertraidor” que incluso superaba “al maestro Morones”.⁷¹⁵ El principal pecado de Lombardo Toledano que denunciaba la liga era su oposición al Frente Único, fomentando con ello la división del proletariado. Se cuestionaba también la revista *Futuro*, dirigida por Lombardo y tachada de aristocrática, costosa e inaccesible para las masas.⁷¹⁶ Además, a Lombardo se le adjudicaba un pecado de omisión, por no defender a los obreros de la Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM), los “camisas doradas” o “dorados”, un grupo de choque fascista y rompehuelgas liderado por Nicolás Rodríguez, un ex general villista que seguía el ejemplo de grupos como los camisas pardas.⁷¹⁷

Estas acusaciones se enfatizaban en el tercer número de *Frente a Frente* con una caricatura elaborada en xilografía que mostraba a Lombardo Toledano protagonizando una marcha junto con la ARM y las guardias blancas, pidiendo la “acción directa contra los obreros revolucionarios”. La imagen representa la marcha de Lombardo y personajes armados sobre los despojos de los trabajadores, calaveras que designadas con texto ponen en contexto al lector y le recuerdan la muerte producto de masacres de obreros, asesinatos de campesinos y luchas intergremiales.

Lombardo se ubica al centro, sosteniendo la bandera con la consigna que clama por la acción directa y posando una mano sobre la esvástica con el gesto del saludo fascista. Las guardias blancas y los dorados se representan como sujetos anónimos, portando revólveres recién detonados; solo el rostro de Lombardo Toledano se revela ante el espectador, maltrecho y caricaturizado. Las guardias blancas esconden un puñal tras la espalda y los dorados se identifican con la insignia de la ARM y el garrote que solían portar en sus manifestaciones y enfrentamientos. Las guardias blancas intervinieron diversos conflictos

⁷¹⁵ Lombardo Toledano había sido calificado por el PCM como “traidor al movimiento obrero” por su oposición al partido comunista hacia principios de los treinta, por sus antiguas relaciones con la CROM y su apoyo a la Ley del Trabajo de 1931, promulgada por Pascual Ortiz Rubio y considerada “fascista” por los comunistas. Carr, *La izquierda mexicana...*, 78.

⁷¹⁶ Manuel Vivanco, “El futuro de Lombardo”, *Frente a Frente*, núm. 3, (1935): 4.

⁷¹⁷ Alicia Gojman de Backal, *Camisas, escudos y desfiles militares. Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*, (México: FCE, 2000), 203.

obreros y campesinos y bajo la égida callista sirvieron como fuerzas represivas.⁷¹⁸ Los dorados también mantenían enfrentamientos con movilizaciones obreras. La asociación de Lombardo con estos grupos y el saludo fascista dirigido al emblema del nacionalsocialismo ubicaba al líder obrero en el bando contrario al de la LEAR, en el de la contrarrevolución.



Frente a Frente, núm. 3, (1935)

Pero volvamos a la imagen que acompaña la editorial. En el flanco opuesto al de Lombardo Toledano, la cartelera presentaba “el gran circo sexenal”, una “empresa capitalista” que “en beneficio del pueblo” exhibía una pelea de box entre la escuela socialista del “pen-erre” contra “Cristo Rey”. En un segundo plano se alcanzaba a distinguir la pelea en el interior de la carpa sobre el ring “sexenal” que al igual que en la cartelera llevaba adjunta la esvástica.

En reiteradas ocasiones, la LEAR declaró su oposición al plan sexenal por considerarlo fascista. La oposición a este proyecto (al que también cuestionarían los comunistas por los mismos motivos) derivaba del papel regulador que jugaría el Estado y por lo cual era concebido como una política dictatorial y autoritaria. Uno de los elementos controversiales del plan sexenal sería el programa de educación socialista, polémica aludida

⁷¹⁸ José Rivera Castro, *La clase obrera en la historia de México en la presidencia de Plutarco Elías Calles*, (México: Siglo XXI, 1996), 161.

en la “carpa revolución”.⁷¹⁹ La LEAR consideraba que el plan sexenal pretendía “fachitizar” el régimen y “poner a México directamente al servicio del capital financiero de Wall Street”.⁷²⁰ Observaba con recelo la injerencia del Estado en el movimiento obrero y lo consideraba semejante a las estrategias implementadas por regímenes fascistas; es por ello que en la imagen se asociaba el “sexenal” con la esvástica.

Pero el tema central abordado con respecto al plan sexenal era el de la educación socialista, del proyecto educativo que se enfrentaba principalmente a la reticencia católica. Hacia finales de 1934 se implementó una reforma educativa con la adecuación del artículo 3º constitucional que instituía la educación socialista, tendiente a la democratización de la enseñanza (que sería dirigida especialmente a zonas rurales) y con énfasis en su laicidad, la cual caería en posturas anticlericales recibidas con recelo y que en algunas regiones tuvo consecuencias violentas.⁷²¹ Los rescoldos del conflicto religioso cristero aún se dejaban sentir en algunas regiones y el alto clero, encabezado por el arzobispo Pascual Díaz, se opuso a la implementación de la reforma educativa que juzgaba como un mecanismo de penetración ideológica. El arzobispo se pronunció públicamente en contra de esta política, el episcopado realizó propaganda para contrarrestarla y los fieles fueron amenazados con la excomunión en caso de que asistieran a las nuevas escuelas.⁷²²

Justo al ingreso de la carpa se observa una caricaturización del arzobispo Pascual Díaz, distinguido con la mitra y sosteniendo un crucifijo, pero representado con cuerpo de perro. En *Frente a Frente* se cuestionaba y negaba el supuesto socialismo de la nueva escuela y se afirmaba que para “los primates de la revolución mexicana” el problema se reducía a

⁷¹⁹ Elvia Montes de Oca Navas, “Disputa por la educación socialista en México durante el gobierno de Cárdenas”. *Educere* 12, núm. 42, (2008): 496.

⁷²⁰ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a la Association des Ecrivains et Artistes Revolutionaires”, 25 de enero de 1935.

⁷²¹ Montes de Oca Navas, “Disputa por la educación socialista...”, 497.

⁷²² Montes de Oca Navas, “Disputa por la educación socialista...”, 496 y 501. La Cristiada se cerró de un plumazo con los famosos “arreglos” entre las altas cúpulas, pero la guerra suspendida de la noche a la mañana dejó regiones inestables y radicalizadas. En este caldo de cultivo emergió la segunda Cristiada, como rescoldo de la primera y en franca oposición a la educación socialista. A través de organizaciones como la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa (resabio de la primera Cristiada) se emprendió la oposición a las posturas anticlericales y con el temor de la “sovietización” del país. Enrique Guerra Manzo, “El fuego sagrado. La segunda Cristiada y el caso de Michoacán (1931-1938)”, *Historia Mexicana* 55, núm. 2, (2005): 529. El conflicto supero las declaraciones diplomáticas, la propaganda y las amenazas, la aplicación de la educación socialista en zonas rurales y los discursos anticlericales tuvieron como consecuencia episodios violentos en algunos pueblos, donde se efectuaron linchamientos, asesinatos y mutilaciones que victimaron a los maestros rurales. David L. Raby, “Los maestros rurales y los conflictos sociales en México (1931-1940)”, *Historia Mexicana* 18, núm. 2, (1968):190-225.

una cuestión anticlerical.⁷²³ Con la pelea de box de la carpa revolución, la LEAR se mofaba de las discrepancias entre los actores del conflicto por la educación socialista, en una disputa que se presentaba como risible y que se exponía como parte de una farsa que contaba con un amplio elenco de contrarrevolucionarios que, a pesar de sus divergencias, eran exhibidos articulados dentro de una misma escena.

El espectáculo también contaba con una exhibición de “animales raros de izquierda”, ejemplificados con el “cerdo extravagante raza Trotsky”, como caricaturización de Diego Rivera. Éste se mostraba enjaulado en un espacio reducido al extremo y representado de manera similar al arzobispo, con el cuerpo abultado del animal y el rostro de Rivera caricaturizado. La LEAR distinguía a Rivera, Carlos Chávez y José Muñoz Cota como contrarrevolucionarios. Los tres ostentaban una posición preponderante en el escenario artístico mexicano, con “cacicazgos culturales” y puestos burocráticos. Para la LEAR, estos tres personajes militaban en “la política fachitizante del gobierno del PNR” y servían a “la burguesía penerreana”.⁷²⁴

A los ojos de la LEAR, Rivera era contrarrevolucionario por su filiación trotskista. Ceñida a la Tercera Internacional, la liga negaba rotundamente a la cuarta, posición que manifestó en la ilustración de la primera cubierta de *Frente a Frente*. Con el grabado “Calaveras del mausoleo nacional”, se mostraba a Rivera y al PNR (encarnado en la figura de su director, Vicente Riva Palacio) con los mismos atributos que en la caricatura que ilustraba la editorial. Sentados en un palco del Palacio de Bellas Artes, la IV Internacional y el PNR aplauden a la orquesta de Carlos Chávez. Rivera se muestra como representante del trotskismo y de la burguesía, aludida en el respaldo de la silla con el símbolo monetario. La silla del PNR designa también su perfil con la esvástica. Rivera, sentado sobre el capitalismo; el PNR, sobre el fascismo.

La escena transcurría en la reciente inauguración del Palacio de Bellas Artes, que se llevó a cabo en septiembre de 1934. El listón se cortó con toda pompa con la asistencia de importantes personalidades de la política y abrió este escenario a la música de Carlos Chávez, quien presentó *Llamadas. Sinfonía Proletaria*. En el grabado, Chávez se observa en el escenario, dirigiendo a los músicos que se muestran agolpados entre atriles e instrumentos

⁷²³ José Trejo, “¿Educación socialista?”, *Frente a Frente*, núm. 2, (1935): 9.

⁷²⁴ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a la Association des Écrivains et Artistes Revolutionaires”, 25 de enero de 1935; “Editorial”, 4.

de viento y de cuerda. Los personajes se revelan caricaturizados, designados con sus rasgos particulares, pero representados como calaveras. Leopoldo Méndez tomó como referencia la herencia de Posada y como éste recurría a la anécdota satirizada. La imagen reporta la inauguración del Palacio de Bellas Artes, al tiempo que realiza una crítica política.



Frente a Frente, núm. 1, (1934)

Méndez sintetizaba varias problemáticas. Por un lado, indicaba a los contrarios, los designados como contrarrevolucionarios por la LEAR, con la representación de sujetos específicos como Rivera y Chávez, quienes encarnarían la reacción dentro del campo cultural. Por otro lado, de acuerdo con la agenda política de la liga, exponía a sus adversarios: el trotskismo, el fascismo y la burguesía. El evento caricaturizado había sido un acontecimiento de relevancia para la escena artística, pues precisamente se inauguraba su principal foro. En *Frente a Frente* se cuestionaba duramente que se derrocharan recursos en

un recinto que no sería para el provecho de los trabajadores, sino que se trataba de un “plastodonte blanco” de resabio porfirista que revelaba la alternancia entre el régimen de la dictadura de Porfirio Díaz y el del PNR, sin mayores distancias entre ambos, pues el teatro que había sido pensado para una vieja élite ya derrocada, era aprovechado por otra, asociada con la “nueva dictadura del PNR”, calificada por la LEAR como burguesa y compuesta por “terratenientes, industriales y come-curas”.⁷²⁵

El grabado de Méndez muestra a la élite política y cultural disfrutando el espectáculo inaccesible para los obreros. En las páginas de la revista se recordaba la promesa de que el Palacio de Bellas Artes sería un foro destinado al pueblo y no obstante se inaugurara con una “sinfonía proletaria”, el alto costo de las entradas hacía imposible que esta fuera escuchada por el proletariado. Esta obra para coro y orquesta estaba basada en corridos e inspirada en los murales de Rivera de la SEP. El grabado hacía alusión a ésta y otra obra elaborada en una línea similar y compuesta poco antes de *Llamadas: El Sol*, una obra para coro y orquesta basada en el corrido mexicano y en un texto de Carlos Gutiérrez Cruz.⁷²⁶ El corrido, sublimado y puesto en escena, hipotéticamente tomaba del pueblo para dirigirse a éste.⁷²⁷ Sin embargo, en la esquina inferior izquierda del grabado se denunciaba una incongruencia: un gendarme que con pistola en mano ahuyentaba de la escena a una pareja de trabajadores, recordando la intervención de la policía que dispersó a la multitud que clamaba por ingresar a la inauguración, mientras los invitados accedían al recinto por otra puerta.⁷²⁸

Con estas proposiciones inaugurales del grupo, el juego con el tiempo no se enfoca solamente en la noción de un pasado que es necesario abolir (aunque está representado con el sistema capitalista y sus protagonistas), sino que marca prospectivas. Tanto los principios declarativos como la editorial señalan claramente la aspiración de la liga de abonar a la lucha emancipadora de las clases trabajadoras, imaginando escenarios ideales, un objetivo político vislumbrado en el horizonte que podría alcanzarse en parte por medios artísticos. El énfasis

⁷²⁵ Arturo Zepeda, “El plastodonte blanco. Palacio de Bellas Artes”, *Frente a Frente*, núm. 1, (1934): 15.

⁷²⁶ Julio Estrada, “Carlos Chávez: ¿quiénes son los otros?”, *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, núm. 3-4, (2010): 15; Robert L. Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, (México: CONACULTA, 2002), 157.

⁷²⁷ Carlos Chávez tuvo la intención de llevar esta obra al proletariado por medio de su impresión y distribución masiva, proyecto que no se llevó a cabo y de haberse efectuado difícilmente habría sido comprendida por los trabajadores. Sin embargo, la partitura sí se imprimió con ilustraciones de Rivera, pero no fue distribuida entre los trabajadores. Estrada, “Carlos Chávez: ¿quiénes son los otros?”, 18.

⁷²⁸ “Solemne inauguración del Palacio de Bellas Artes”, *Excelsior*, 30 de septiembre de 1934, 4.

en los adversarios seguía este objetivo, pues al exhibirlos se “clarificaba” un panorama y con ello suponían una concientización necesaria de la audiencia y un combate a la contrarrevolución efectuada desde el impreso.

Desde la revista, la LEAR llamaba a todos los artistas y escritores “honrados” y recordaba que aquel que no estuviese del lado de los trabajadores irremediamente se convertía en su enemigo. Llamaba a la colaboración en un solo frente, aún bajo la consigna de “clase contra clase”, pero poco después invitaría al frente amplio en una cruzada que dilataba sus alcances, con objetivos similares, pues los enemigos eran prácticamente los mismos, solo se extendería el rango de los aliados.

La LEAR publicó sus estatutos en junio de 1936 y con estos también presentó sus principios declarativos, con los cuales se desplazaba el discurso de lucha de clases y se ponderaba la función del intelectual en su sociedad. Éste se concebía como parte de la estructura social y con problemáticas similares a las de otros trabajadores, pero determinadas por las características de su propio campo. De igual manera, su tarea se establecía desde la trinchera particular de la cultura y debía cumplir una labor de concientización respecto a los problemas diarios de la sociedad.⁷²⁹

Si bien estos nuevos principios declarativos mantenían al intelectual al servicio de las clases trabajadoras, en defensa de sus libertades democráticas y con la aspiración de mejorar sus condiciones de vida a través de la difusión de la cultura, el programa se enfocaba en el perfil del intelectual que debía conformar la LEAR, como un defensor de la cultura frente a los “falsos” y “retrógradas”, conceptos que sobre ésta definía la reacción, desplegados concretamente en el fascismo, el imperialismo y la guerra. La silueta del oponente se delineaba de manera similar, los contrincantes eran los mismos, pero el rostro que la liga dibujaba sobre sí misma respondía a una noción de intelectual agrupado en un frente amplio, del lado de otros que para ser admitidos solo debían demostrar su honestidad.⁷³⁰

Los principios de la LEAR señalaban la necesidad de agrupar a artistas e intelectuales representantes de disciplinas diversas y conscientes de que por su rol social requerían discutir sus problemas de manera democrática y colectiva. La LEAR realizaba una convocatoria amplia, dirigida a todos los artistas e intelectuales, “escritores, artistas, profesores y hombres

⁷²⁹ CEMOS, “Declaración de principios y estatutos...”.

⁷³⁰ CEMOS, “Declaración de principios y estatutos...”.

de ciencias”. Tomaba “partido decidido” por las fuerzas progresivas, aquellas que consideraba que pugnaban “por una nueva humanidad”. Su postura era la de otros intelectuales organizados con el mismo propósito, “por el avance de la ciencia y de las artes, por un porvenir mejor para escritores y artistas y, en general, por el bienestar de las clases laborantes”.⁷³¹

Cuando la LEAR planteó sus primeros principios declarativos, la tarea del intelectual se enfocaba en la colaboración con los trabajadores para lograr su emancipación, pero replanteados en junio de 1936, premiaba su labor dentro de un frente amplio donde confluyeran todas las fuerzas posibles que pudieran reunirse dentro del campo intelectual para salvaguardar la cultura. La liga transitó de una consigna que pugnaba por la lucha de clases a la de la defensa de un bien supremo y universal.

En agosto de 1936, la LEAR refrendó y desarrolló estos principios declarativos en la editorial del quinto número de *Frente a Frente* titulada *Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR*. En esta editorial-manifiesto, la liga definía el perfil ideal del artista y el intelectual revolucionario a partir de la descripción de sus objetivos y el sentido de su agrupación. No obstante el título, el texto dedicaba poco espacio a la definición de sus contrarios, pero marcaba claramente el sitio desde donde la LEAR se pronunciaba y los rasgos que la definían.

La liga era una organización de artistas e intelectuales que se reconocían revolucionarios y esto quedaba asentado desde la denominación de la agrupación. En *Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR* se afirmaba la función social del intelectual y el artista revolucionario, dibujados como agentes con una labor y orientación específica. La liga se describía como una agrupación de intelectuales de izquierda, situada en uno de los dos bandos posibles, en el del proletariado, en colisión con la derecha que representaba los intereses de la burguesía.⁷³² La postura de la LEAR se definía a partir de relaciones dicotómicas que oponían categorías como izquierda y derecha, proletariado y burguesía, individuo y masa, los explotados y sus enemigos. No señalaba contrarios encarnados en personajes específicos, pero sí describía prácticas contrastantes con la postura asumida por

⁷³¹ CEMOS, “Declaración de principios y estatutos...”.

⁷³² “Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 2.

la liga. El manifiesto señalaba claramente un “nosotros”, “los de la LEAR”, los artistas y escritores en el bando de la izquierda.

Los artistas y escritores se explicaban a partir de la categoría “intelectual”, aunque se realizaban precisiones respecto al arte y el artista revolucionarios. El artista sería revolucionario en la medida en que desplazara su individualidad y las pretensiones de “éxito personal” consecuentes con “las cuatro paredes de su egoísmo”. El individuo se consideraba “históricamente superado” y su influencia era reconocida solamente como parte integrante de las masas. La negación del individuo se planteaba en términos generales, dentro de la sociedad, pero también en lo específico del arte. Para la LEAR, la obra artística y literaria debía ser un vehículo, accesible a las masas y que actuara sobre éstas. Esto también significaba “acompañarlas en sus movimientos hasta su victoria decisiva”.⁷³³ El carácter revolucionario del arte se explicaba de nueva cuenta en relación con su función social y su incidencia política.

Las proposiciones de la LEAR y la definición de su postura se pronunciaban como parte de una agenda que superaba los límites de la agrupación y la situaba dentro de un amplio frente guiado por una consigna particular y en respuesta a las convulsiones políticas de su momento. La LEAR “tomaba partido” conscientemente por una de las facciones enfrentadas en una contienda que escapaba al campo del arte, pero que correspondía y afectaba todos los ámbitos de la sociedad. El arte y el artista debían adecuarse a su “realidad social” para lograr ser expresión de una época en la cual el artista revolucionario debía dar cuenta de los peligros a los cuales se enfrentaba la cultura.⁷³⁴

Si bien este manifiesto tenía la intención de dibujar claramente el perfil de la LEAR y su programa, solamente aludía a las problemáticas principales que en ese momento guiaban a la liga. La consigna de formar un frente amplio, la defensa de la cultura y el combate al fascismo y al imperialismo, tan patente y reiterado en las páginas de *Frente a Frente*, no se citaban abiertamente en la editorial-manifiesto, pero quedaban implícitas en la descripción de la postura de la agrupación y la labor ideal que debía cumplir el intelectual.

Para la LEAR, el artista y el intelectual revolucionarios eran agentes que adquirirían sentido dentro de un sujeto colectivo y en pos de un bien común, con base en una noción de

⁷³³ “Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR”, 2.

⁷³⁴ “Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR”, 2.

revolución que se planteaba como proyecto. Sin embargo, la liga reconocía que la revolución mexicana había generado cierto impulso dentro del campo cultural, aunque no apelaba a la memoria del movimiento armado, ni a un relato histórico o personajes definidos; no la nombraba siquiera, pero la aludía. La LEAR afirmaba estar conformada por “las fuerzas culturales florecidas al calor progresista de una revolución democrático-burguesa”.⁷³⁵

Por su filiación comunista, la LEAR solo hacía referencia a la revolución mexicana describiéndola a partir de ciertos rasgos, que además la distinguían de la revolución ideal, la que sería resultado de la lucha del proletariado y conllevaría su emancipación, con la experiencia soviética como una prueba fehaciente de su posibilidad. La tarea de la LEAR se definía en ese sentido, pero ahora con la intención de no solo participar en “la lucha al lado de los explotados” sino de responder al peligro en el que se encontraba la cultura. Esto desde la posición del artista e intelectual revolucionario de izquierda, aunque del lado de una revolución que, no obstante hubiese sido “democrático-burguesa”, parecía rectificar sus pasos orientada ahora hacia “el sendero que conduce a la liberación total del pueblo de México y a la de todos los explotados”⁷³⁶

Recordemos que la revolución mexicana había sido definida como democrático-burguesa a partir del VI Congreso de la IC y en medio de la definición de la estrategia de “clase contra clase”.⁷³⁷ El reconocimiento velado de la revolución mexicana evidenciaba la postura de la LEAR dentro de la estrategia de frente popular, por las coaliciones y alianzas que propiciaba. Por otro lado, sugería un tránsito de esta revolución hacia la idealizada por el comunismo y con ello le declaraba su simpatía. Cuando la LEAR publicó estas declaraciones ya estrechaba lazos con el gobierno de Cárdenas y lo defendía por considerarlo progresista. Al reconocer la rectificación del camino de la revolución democrático-burguesa admitía por un lado el carácter revolucionario del régimen en turno y además se ajustaba al propio discurso promovido por Cárdenas que planteaba una revolución inacabada, permanente y trascendente, pues no se limitaba al movimiento armado y sus consecuencias,

⁷³⁵ “Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR”, 2.

⁷³⁶ “Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR”, 2.

⁷³⁷ Massón "La táctica comunista clase contra clase. Sus aplicaciones en México, Brasil y Cuba".

sino que se planteaba continua, como parte de un sentido progresivo que encontraba sus orígenes en otras luchas emancipadoras y se mantenía abierto.⁷³⁸

Los principios de la LEAR se plantearon concretamente a través de declaraciones que tenían el objetivo de marcar la postura de la agrupación en relación con las estrategias políticas que adoptaba, situando a la liga en un campo de acción complejo que conectaba sus postulados artísticos con objetivos políticos, superando el lugar específico desde donde se pronunciaba para involucrarla en un espacio más amplio que se antojaba “universal”.

Los manifiestos de la LEAR, presentados como “principios declarativos” se distanciaban de los manifiestos artísticos de la década de 1920, cuyo desarrollo hemos observado a través del caso del SOTPE y el ¡30-30! como botón de muestra. La misma naturaleza de la agrupación y sus objetivos marcan la diferencia entre los programas y sus pronunciamientos. Sus manifiestos no se planteaban como tales ni se proponían inaugurar un movimiento artístico que definiera una estética específica, y aunque para la LEAR el sentido y las características del arte revolucionario serían también una preocupación fundamental, sus principios declarativos se enfocaban primordialmente en la agencia de los artistas y los intelectuales, revolucionarios en tanto que sujetos activos dentro de su sociedad. Y es por ello que llamaban a la reunión de fuerzas en un solo frente cultural.

Grupos y coaliciones

La LEAR tenía un antecedente inmediato, otra agrupación integrada por varios miembros del núcleo fundador de la liga: la Lucha Intelectual Proletaria (LIP). Algunas interpretaciones señalan a la LEAR como sucesora del SOTPE, aunque no hay una relación directa que lo indique.⁷³⁹ Lo cierto es que transitaba por el camino abierto por otras organizaciones de artistas y se nutrió de muchas otras que dieron sus primeros pasos a la par de la liga. La agrupación de los artistas era común y muchos miembros de la LEAR antes formaron parte de otros grupos.

⁷³⁸ Héctor M. Capello, “Identidad nacional y carácter cívico político” en Raúl Béjar y Héctor Rosales (coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, México, UNAM, CRIM, Col. Multidisciplina, 2005, pp. 258-259.

⁷³⁹ Esquivel, “Utopía estética y revolución...”, 142;

La LIP tuvo una existencia efímera en 1931 y fue instituida por Siqueiros, de la Cabada, Méndez, O'Higgins, Chano Urueta y Adolfo Cano.⁷⁴⁰ Contaba con el apoyo del Comité Central del Partido Comunista de México y programaba organizar a la intelectualidad a favor de la lucha de clases.⁷⁴¹ De “romanticismo implícito” –a juicio de Carlos Monsiváis–⁷⁴² la LIP tenía el objetivo de promover la ideología revolucionaria y hacer frente a los grupos de artistas e intelectuales burgueses.⁷⁴³ La encomienda era servir a la revolución desde la trinchera del arte y codo con codo con el proletariado. La LIP no establecía homologaciones simbólicas entre el artista y el obrero ni planteaba estrategias de organización gremial. Se presentaba como aliada del proletariado y reconocía en el arte una función propia dentro de la lucha de clases, como instrumento de propaganda y movilizador de conciencias.⁷⁴⁴

Siqueiros lideró este efímero ensayo que duró apenas dos meses y alcanzó a editar solo un número de su órgano de difusión, el periódico *Llamada*.⁷⁴⁵ Según Juan de la Cabada, su breve existencia respondió a la precariedad de sus medios y los frecuentes encarcelamientos de sus miembros.⁷⁴⁶ En opinión de Alicia Azuela, la LIP fue el antecedente de los bloques de artistas que Siqueiros fundó en Sudamérica y Estados Unidos durante su exilio entre 1932 y 1934. Azuela explica tal iniciativa de Siqueiros a partir de sus ligas con el Partido Comunista y en obediencia con la estrategia de formación de células que hicieran frente al imperialismo y la burguesía, política dispuesta en el VI Congreso de la Internacional Comunista.⁷⁴⁷

Guillermo Sheridan señala otro antecedente de la LEAR, un ensayo de organización de los artistas que reunió a músicos, pintores y poetas. El Frente Único de Lucha contra la Reacción Estética (FULCRE) salió a la escena pública en marzo de 1932 con la publicación

⁷⁴⁰ Sheridan, *México en 1932...* 65; Híjar “Pablo O'Higgins: contribución política”, *Pablo O'Higgins: voz de lucha y arte*, 39; Arnoldo Martínez Verdugo, “Pablo O'Higgins, pintor de la clase obrera”, *Pablo O'Higgins: voz de lucha y arte*, 55.

⁷⁴¹ Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, (México: INBA, 2007), 81.

⁷⁴² Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, (México: El Colegio de México, 2010)

⁷⁴³ “Principios declarativos de la Lucha Intelectual Proletaria”, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/822480/language/es-MX/Default.aspx>, (Consulta: 22/08/2014)

⁷⁴⁴ “El arte al servicio del proletariado”, *Llamada*

⁷⁴⁵ Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres*, 81.

⁷⁴⁶ AJC, “Entrevista mecanoscrita de la LEAR...” f. 1.

⁷⁴⁷ Alicia Azuela, “Milicancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 35, (2008): 125.

de un manifiesto redactado por Siqueiros desde la experiencia de la pintura, por ser la trinchera en la cual –en palabras del FULCRE– había comenzado la lucha. Las proposiciones de Siqueiros –aceptadas “en lo general” por la agrupación consideraban la obra estética como un espacio en el cual se reflejaban “las contiendas entre las clases antagónicas”, al no poder desligarse de su tiempo. El FULCRE estuvo integrado por personajes como Xavier Villaurrutia, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Carlos Chávez, Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Germán List Arzubide y Salvador Novo.⁷⁴⁸

Para Sheridan, tanto la LIP como el FULCRE eran una versión mexicana de las ligas de intelectuales formadas al servicio de los frentes populares, proyectadas por Otto Katz bajo el régimen de Stalin en 1930. La función de los intelectuales para el comunismo quedó asentada claramente en 1932 cuando Stalin decretó que la tarea de los escritores era fungir como “ingenieros” y educar a su pueblo.⁷⁴⁹ Además, el papel preponderante que la Tercera Internacional le otorgó a la propaganda⁷⁵⁰ propició que se produjeran una gran variedad de textos e imágenes, elaborados en distintos formatos y soportes, que conllevaron la incorporación de los artistas a la difusión de una doctrina y de acuerdo con las estrategias establecidas en los congresos de la IC. La Lucha Intelectual Proletaria y luego la LEAR respondían a esta dinámica. En sus inicios, la LEAR se describía precisamente como una “organización de lucha intelectual proletaria”, con el propósito de impulsar la lucha de clases.⁷⁵¹

No obstante Siqueiros haya estado ausente durante la fundación de la LEAR, los inicios de la liga respondían a las inquietudes planteadas antes en la LIP y llevadas también a los bloques de artistas organizados por Siqueiros. Éste se sumó pronto a la liga y también lo hicieron Ángel Bracho, Antonio Pujol, Manuel Piña y Nacho Aguirre. Luego se integraron Alfredo Zalce, Fernando Gamboa y Carlos Leduc.⁷⁵²

⁷⁴⁸ Sheridan, *México en 1932*, 65.

⁷⁴⁹ Tzvetan Todorov, *El triunfo del artista. La revolución y los artistas rusos 1917-1941*, (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), 59.

⁷⁵⁰ Alejandro Andreassi y José Luis Martín Ramos (coord.), *De un Octubre a otro. Revolución y fascismo en el periodo de entreguerras 1917-1934*, (España: El viejo topo, 2010), 36.

⁷⁵¹ “Síntesis de principios declarativos de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 1, (1934): 3; “Cuatro demandas al presidente de la república” cit. en Fuentes, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, 39-40.

⁷⁵² AJC, Juan de la Cabada, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 1, f. 1.

Paulatinamente, la LEAR se convirtió en el espacio de confluencia de artistas e intelectuales que de manera individual, o adscritos a otros grupos, se sumaron a la liga y asumieron su programa, conformando una organización que como coalición de fuerzas tenía sentido dentro de la estrategia de Frente Popular. En enero de 1935, la LEAR mostraba públicamente su apoyo a otro grupo de artistas: la Alianza de Trabajadores del Arte (ATA), integrada por Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma, Roberto Lagos, Isabel Villaseñor, Germán y Lola Cueto, María Izquierdo y Manuel y Lola Álvarez Bravo.⁷⁵³

Frente a Frente publicó la protesta y las peticiones de estos artistas que reclamaban un despido injustificado como profesores e inspectores de las secciones de música, teatro y artes plásticas del Departamento de Bellas Artes. Acusados de “artepuristas” estos artistas fueron destituidos por José Muñoz Cota, entonces Jefe del Departamento de Bellas Artes. La LEAR aplaudía la organización de grupos de artistas y la lucha por sus derechos laborales, reconociendo que la asociación de artistas sería relevante en tanto que evidencia de una conciencia del gremio. Para la LEAR, solo por medio de la “fuerza organizada” se podría “resistir la ofensiva que en todos los órdenes de la economía lleva a cabo la clase patronal”.⁷⁵⁴

El respaldo que la LEAR ofreció a la ATA no se redujo al pronunciamiento en *Frente a Frente*, también se involucró directamente en el conflicto laboral, organizó una comisión para tal fin y gestionó la restitución de los artistas cesados con Ignacio García Téllez, entonces secretario de educación. Con la resolución favorable de sus demandas, la ATA no dudó en integrarse a la liga.⁷⁵⁵

Las filas de la LEAR se engrosaban y para enero de 1935 contaba ya con dos números de *Frente a Frente* publicados. Entonces, como una organización más consolidada, la liga decidió que era momento de presentarse ante sus pares extranjeros y envió cartas a la Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires (AEAR) y a Joseph Freeman, secretario nacional de los John Reed Club, en las cuales se exponían la situación y el perfil de la liga. La LEAR pretendía vincularse de manera fehaciente con organizaciones con las cuales ya consideraba que mantenía lazos a partir de su programa y buscaba su consejo y aval. La liga

⁷⁵³ Monsiváis, *Historia mínima*; Fuentes, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...”, 85.

⁷⁵⁴ “Los artistas se organizan sindicalmente”, *Frente a Frente*, núm. 2, (1935): 6.

⁷⁵⁵ AJC, Juan de la Cabada, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, f. 1.

reportaba que llevaba a cabo actividades que desde el campo del arte favorecían a los trabajadores, como exposiciones, obras de teatro y la publicación de *Frente a Frente*.⁷⁵⁶

Desde sus inicios, la LEAR se asumía como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (UIER), no obstante no tendiera ningún vínculo real con tal organización, aunque sí con grupos similares derivados de la UIER.⁷⁵⁷ Ésta se fundó en Moscú a instancia de la IC alrededor de 1930 y a partir de 1931 publicó la revista *Literatura de la Revolución Mundial*. De manera casi paralela y con el objetivo de reorganizar los grupos literarios y artísticos, el Comité Central de Partido Comunista de la URSS fundó además la Unión de Escritores Soviéticos en 1932. Estas organizaciones promovían el realismo socialista y hacían frente al fascismo.⁷⁵⁸ La UIER fue el punto de partida de otras organizaciones similares que emularon sus propósitos y aglutinaron a artistas e intelectuales que se concebían del lado de la revolución y en franca oposición al fascismo.

Con el objetivo de crear una literatura y un arte revolucionario y proletario, en 1932 se creó en París, la Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires, como sección de la UIER e integrada por personajes como Henri Barbusse, Romain Rolland, Paul Éluard, Paul Vaillant-Couturier, Leon Moussinac, René Char, Paul Nizan, André Gide, Louis Aragón y André Malraux. Varios de sus integrantes eran militantes comunistas, pero también estuvo abierta a la incorporación de miembros que no enarbolaban esta ideología. La AEAR publicó la revista *Commune* entre 1933 y 1939, con la cual proponía reagrupar a los artistas e intelectuales en un programa de lucha ideológica contra el fascismo.⁷⁵⁹

Por otro lado, los John Reed Clubs eran una organización marxista-leninista vinculada con el Partido Comunista de Estados Unidos que estuvo activa entre 1929 y 1936 y tuvo filiales en distintas ciudades como Nueva York, Chicago y Los Ángeles. Fue fundada por artistas y escritores que participaban en la edición de la revista *New Masses*, como Jacob Burck, Walt Carmon, Hugo Gellert, Michael Gold, William Gropper, Harold Hickerman, I.

⁷⁵⁶ ACENIDIAP, "Carta de Luis Arenal a la Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires..."; "Carta del Comité Ejecutivo de la LEAR a Joseph Freeman...", 22 de enero de 1935.

⁷⁵⁷ Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, 29.

⁷⁵⁸ Manuel Aznar Soler, *República literaria y revolución (1920-1939)*, (España: Renacimiento, 2010), 276-277.

⁷⁵⁹ Nicole Racine, "L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R). La revue 'Commune' et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)", en *Le mouvement social* 54, (1966): 36 y 47.

Klein, Louis Lozowick, Joseph Pass y Anton Refregier.⁷⁶⁰ En sus inicios, se describía como una organización de trabajadores creativos interesados en aproximarse al movimiento obrero estadounidense, se afilió a la UIER y afirmaba que reunía a una “*intelligentsia americana*” en un momento en el cual se agudizaba la lucha de clases dentro de la cultura.⁷⁶¹

La LEAR se comunicaba entonces con organizaciones que le servían de referencia, pero que al mismo tiempo, al encontrarse en la misma línea, con discursos y objetivos similares (que se enfocarían con marcado énfasis en el antifascismo), las distintas organizaciones se sumaban asimismo en un frente compartido. Lo mismo sucedería de manera más clara con las organizaciones mexicanas que comulgaban con los motivos de la LEAR.

En junio de 1935, el Grupo Noviembre decidió incorporarse a la LEAR como “Brigada de Choque”.⁷⁶² Noviembre era un grupo literario encabezado por Julio Turrent Rozas e integrado por personalidades como Germán List Arzubide, José Mancisidor, Julio de la Fuente, Gabriel Lucio, Miguel Bustos Cerecedo, Nellie Campobello y Mario Pavón Flores. Se desarrolló en la ciudad de Xalapa, Veracruz desde inicios de la década de 1930 y hasta 1937, sus miembros militaban en el partido comunista y tenían la finalidad de producir literatura proletaria.⁷⁶³ La adscripción del Grupo Noviembre no implicó su disolución, pues mantuvo su actividad cultural, literaria y editorial en Veracruz con la publicación de revistas como *Noviembre* y *Ruta*, así como la editorial *Integrales*, no obstante algunos de sus miembros asumieran responsabilidades de relevancia dentro de la estructura de la LEAR, como Mancisidor, por ejemplo.

La relación entre Noviembre y la LEAR era cercana antes de su incorporación, la correspondencia de la liga revela intercambios entre ambos grupos a partir de sus revistas, se enviaban ejemplares de *Frente a Frente* y *Ruta* con el fin de ampliar su alcance y proyectaban

⁷⁶⁰ En este caso la revista antecedía a la agrupación y se mantuvo después de su disolución a favor de la constitución del American Artists' Congress en 1936. Virginia Hegelstein, "New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936: evolution of ideology, subject, matter and style", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 12, (1989): 56 y 72.

⁷⁶¹ “Workers' art”, *New Masses* 5, núm. 6, (1929): 21; “Draft Manifesto of John Reed Clubs”, *New Masses* 7, núm. 12, (1932): 1.

⁷⁶² ACENIDIAP, “Carta de Julio de la Fuente al Comité Ejecutivo de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1149, Doc. 2708.

⁷⁶³ Elissa J. Rashkin, “La ruta integral: la literatura proletaria desde Veracruz”, *Bibliographica* 3, núm. 1, (2020), <https://bibliographica.iib.unam.mx/index.php/RB/article/view/61/265> (Consulta: 20/04/2020).

colaborar con artículos y grabados.⁷⁶⁴ La LEAR consideraba a *Ruta* una “revista hermana” de *Frente a Frente* e incluso buscó introducirse en los mismos canales de distribución.⁷⁶⁵

Noviembre se integraba a la LEAR por considerar que *Ruta* no era del todo efectiva para cohesionar al grupo, pues atravesaban por problemas de financiamiento. Sumarse a la liga y colaborar en el sostenimiento de *Frente a Frente* resultaba más práctico para una agrupación preocupada por llevar la prensa de izquierda a los trabajadores. Sugerían que en caso de no contar con los recursos suficientes para publicar el siguiente número de *Ruta* destinarían sus cuotas al fortalecimiento y estabilización de *Frente a Frente*.⁷⁶⁶ La agenda de Noviembre y su revista se compaginaban con el programa de la LEAR por el objetivo de hacer llegar sus proposiciones a la clase trabajadora por medio de los impresos y a partir de la noción de frente común.

No todas las organizaciones que se incorporaron a la LEAR tendrían este grado de simpatía, pero tenía la intención de formar un frente desde el campo cultural. Hacia finales de octubre de 1935, la LEAR hizo un llamamiento a la unidad dirigido a las organizaciones de artistas e intelectuales, invitándolas a “cerrar filas” e incorporarse a la liga.⁷⁶⁷ En éste marcaba desde el inicio su posición antifascista y distinguía el ejemplo del fascismo en México en la figura de Calles, por sus vínculos con la burguesía y la reacción. La LEAR describía el fascismo como un “engendro del capital imperialista, incuestionable promotor de la guerra y en general ostensible aparato de exterminio y opresión para la vida y la cultura de los pueblos...”. Para hacer frente a esta amenaza llamaba entonces a todos los intelectuales y las organizaciones culturales a sumarse a sus filas, para unirse “en una sola falange de voluntades” y así plantar cara al enemigo común, tal como lo hacían los obreros y campesinos, quienes ante circunstancias similares apretaban “por sobre rencillas pasadas sus fuerzas combativas”. Para la LEAR, atender o desoír este llamado seguía la lógica de “quien no está a favor lo está en contra”, consideraba que la unión representaba un “deber de todo

⁷⁶⁴ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a Julio de la Fuente”, 6 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 926, Doc. 2432. En esta carta, Luis Arenal reportaba el envío de *Frente a Frente* y solicitaba ejemplares de *Ruta* (que serían vendidos por la LEAR). Además, mostraba a la liga dispuesta a escribir artículos para *Ruta* y sugería el intercambio de grabados en madera para ilustrar las revistas.

⁷⁶⁵ ACENIDIAP, “Carta de Fernando Gamboa y Luis Arenal a Ben Ossa”, junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 928, Doc. 2434.

⁷⁶⁶ ACENIDIAP, “Carta de Julio de la Fuente al Comité Ejecutivo de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1149, Doc. 2708.

⁷⁶⁷ Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular*, 37.

intelectual o artista honrado” y no sumarse a la causa implicaba convertirse en lacayo del fascismo.⁷⁶⁸

La Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP) y el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER) atendieron al llamado. El SER representaba a los escritores del periódico *El Nacional* (órgano informativo del PNR) y estaba dirigido e integrado por personajes como Héctor Pérez Martínez, Gustavo Ortiz Hernán y Luis Cardoza y Aragón. La FEAP era dirigida por José Muñoz Cota, tenía auspicio estatal y, a decir de Daniela Spenser, ejercía una “tiranía”, desde la literatura obrerista y la negociación con puestos de gobierno.⁷⁶⁹ A juicio de Juan de la Cabada, la FEAP pretendía competir con la LEAR, pero es probable que haya representado un intento de agrupar a los artistas dentro de una estructura organizada por el Departamento de Bellas Artes y así disponer a este sector en la dinámica de un Estado preocupado por aglutinar las fuerzas sociales.⁷⁷⁰

La FEAP pretendía promover el arte y la literatura con “contenido social y, al igual que la LEAR, condenaba el imperialismo, la guerra y el fascismo y pugnaba por que se emprendiera una contundente campaña en contra de éste, es por ello que la FEAP se mostraba dispuesta a colaborar y unirse a otras organizaciones que tuvieran el mismo propósito.⁷⁷¹ Según Helga Prignitz, estaba integrada por 27 escritores, 26 pintores y 19 músicos, entre los que se contaban José Chávez Morado, Luis Sandi, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Daniel Ayala, Salvador Contreras, Eduardo Hernández Moncada, Ángel Salas, Carlos Jiménez Mabarak, Gerónimo Baqueiro Foster, Gabriel Fernández, Ezequiel Negrete, Baltazar Dromundo, Rosendo Salazar, Raúl Anguiano, Antonio Silva, Carlos Bracho, Aurora Reyes y María del Mar, entre otros.⁷⁷²

Otra serie de despidos que afectaron a los artistas empleados por el Departamento de Bellas Artes había provocado la organización de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas, fundada en 1934 por Jesús Guerrero Galván, Santos Balmori, Juan Manuel Anaya,

⁷⁶⁸ “Llamamiento a la unidad que reitera la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios a las demás organizaciones culturales y a los intelectuales de todo el país”, 22 de octubre de 1935, en Fuentes, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...”, 339-340.

⁷⁶⁹ Spenser, *Unidad a toda costa: la Tercera Internacional en México durante la presidencia de Lázaro Cárdenas*, (México: CIESAS, 2007), 130.

⁷⁷⁰ Juan de la Cabada, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, f. 1.

⁷⁷¹ “Manifiesto a las clases trabajadoras de la república mexicana” cit. en Fuentes, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...”, 83.

⁷⁷² Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, 37.

Máximo Pacheco, Rafael Valderrama, Jorge Olvera, Víctor M. Reyes y Roberto Reyes Pérez.⁷⁷³ La ATAP proponía acercar la producción plástica a “la causa del proletariado” y de ese modo promover la lucha de clases, además apostaba por la controversia y la polémica como medio para el análisis de la obra de arte.⁷⁷⁴ Los pintores de la ATAP realizaron murales en escuelas primarias de la ciudad de México que representaban la educación socialista, así como temáticas anti-clericales.⁷⁷⁵ La ATAP se incorporó luego a la FEAP y por medio de ésta, a la LEAR.

En octubre de 1935, la LEAR, la FEAP y el SER firmaron un pacto de fusión en el cual se acordaba la organización de un nuevo comité directivo de la liga que estuviera conformado por seis miembros de la LEAR, tres de la FEAP y tres del SER.⁷⁷⁶ Originalmente el pacto sería ente la LEAR y la FEAP, pero esta última cedió espacio al SER en la composición del comité. Sin embargo, Juan de la Cabada recordaba que a pesar de la fusión entre las tres organizaciones, en la práctica, los miembros del SER no se involucraron con la LEAR, “se volvieron cuates, pero nunca se pararon en las asambleas”. El SER figuró poco en la liga, a excepción de Luis Cardoza y Aragón –quien sí se involucró con las actividades de la liga– y cierto apoyo otorgado por Ortiz Hernán como director de los Talleres Gráficos.⁷⁷⁷ *El Machete* aplaudía la fusión y recalca que era tiempo de que los intelectuales sumaran esfuerzos para hacer frente a la reacción. La incorporación de las organizaciones a la LEAR le permitiría luchar contra la guerra y el fascismo, marcando “una nueva etapa en la lucha revolucionaria de los intelectuales honrados de México”.⁷⁷⁸

Al intentar aglutinar artistas diversos en un solo frente, la LEAR tenía que lidiar con posiciones heterogéneas y en ocasiones antagónicas. Por ejemplo, integró a Muñoz Cota, un

⁷⁷³ Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres*, 86.

⁷⁷⁴ “Choque”

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/822477/language/es-MX/Default.aspx> (Consulta: 04/08/2014)

⁷⁷⁵ Estas pinturas provocaron protestas de los padres de familia. Manríquez Salazar, “Patrimonio artístico olvidado en las escuelas de educación básica de la SEP en la ciudad de México”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana*, núm. 3-4; Robin Adèle Greeley, “Muralism and the State in Post-Revolution Mexico 1920-1970”, *Mexican Muralism. A critical history*, ed. por Alejandro Anreus, Leonard Folgarait and Robin Adèle Greeley, (California: University of California Press, 2012), 26.

⁷⁷⁶ ACENIDIAP, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y la Federación de Escritores y Artistas Proletarios determinan fusionarse bajo el siguiente pacto”, 23 de octubre de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 883, Doc. 2386.

⁷⁷⁷ AJC, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, f. 4.

⁷⁷⁸ “Se fusionan la FEAP y la LEAR”, *El Machete*, 7 de noviembre de 1935, 1.

personaje a quien la liga había tachado de contrarrevolucionario. Por otro lado, incorporó a varios artistas descritos como “artepuristas”, como Tamayo, Mérida e Izquierdo, quienes no optaban por el sentido propagandístico que la LEAR proponía para el arte, pero participaron en ésta debido a su antifascismo.

Sobre su ingreso a la LEAR, Raúl Anguiano recordaba que la organización era como un centro cultural de avanzada de la época, apoyado por el gobierno de Cárdenas y en el cual confluían militantes de todos los partidos. Para Anguiano, la LEAR era “un centro abierto de intelectuales y artistas”.⁷⁷⁹ En palabras de Juan de la Cabada, la aplicación de “los principios de política revolucionaria a favor de la paz mundial y la soberanía” requerían de una “enérgica y conjunta militancia”.⁷⁸⁰ Para de la Cabada, la LEAR reunió en sus inicios a “un centenar de lo mejor” y Cardoza y Aragón reconocía que se trataba de un “conglomerado heterogéneo”.⁷⁸¹ La LEAR propiciaba la aglutinación del campo cultural, con base en una noción de frente que, independientemente de las adscripciones comunistas y las estrategias de la IC, puso en sintonía a los artistas e intelectuales bajo la encomienda de defender la cultura.

Con Cárdenas, con el PCM y en contra del fascismo

A decir de Michael Seidman, el fascismo fue la innovación política del siglo XX, un movimiento que por su auge e impetuoso ascenso generó, como respuesta, a su propia oposición. El fascismo encendió las señales de alarma entre diversos grupos y sectores, entre los que se asumían como “revolucionarios” y los designados como “contrarrevolucionarios”,⁷⁸² fomentando alianzas, acercamientos y coincidencias dentro de

⁷⁷⁹Raúl Anguiano cit. en Jorge Toribio (comp.), *Raúl Anguiano, memorias*, (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1995), 56.

⁷⁸⁰AJC, “Fragmentos manuscritos y mecanoscritos sobre los principios de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 2, f. 18.

⁷⁸¹Luis Cardoza y Aragón, “La LEAR y el cine nacional”, *El Nacional*, 8 de julio de 1936, 1; AJC, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 1, f. 1.

⁷⁸²Aunque la designación de los “revolucionarios” dependía del cristal a través del cual se miraba. Por ejemplo, incluso el mismo fascismo, identificado como contrarrevolucionario principalmente por la izquierda que se describía como revolucionaria, desde su propia perspectiva se consideraría asimismo como revolución. Las revoluciones enarboladas por el fascismo italiano y el nacionalsocialismo suponían una ruptura con el pasado inmediato y la constitución de un orden nuevo dirigido desde una estructura autoritaria que articulaba pasados idealizados y futuros utópicos, con la mira en la realización de una nueva era con fundamento en el Estado y con la reivindicación del origen cimentado en nociones como la nación y la raza, o algunas

una postura que reconocía un mismo problema desde distintas trincheras. Para Seidman el antifascismo fue más flexible y dinámico que la doctrina que combatía y se caracterizó por su “inclusividad ideológica, religiosa y racial”, con facetas progresistas y conservadoras que derrumban la común interpretación del antifascismo como un movimiento exclusivamente de izquierda.⁷⁸³

En un sentido similar, Andrea Acle-Kreysing afirma que una de las virtudes del antifascismo ha sido precisamente su falta de coherencia ideológica, una flexibilidad que permitió el acercamiento entre distintos actores políticos.⁷⁸⁴ Por su parte, Bruno Groppo describe el antifascismo como un “denominador común de sensibilidades”, una movilización que hizo coincidir diversos proyectos políticos en contra de un enemigo común, convergentes a partir de valores como la democracia, la libertad y la justicia, aunque a menudo comprendidos de distinta manera. Además, para Groppo, el antifascismo no se reducía al combate del fascismo sino que también representaba una “voluntad de transformación social”.⁷⁸⁵

Sin embargo, Seidman identifica una vertiente de “antifascismo revolucionario”, desarrollado entre 1936 y 1945, que tuvo como uno de sus focos de atención la coyuntura de la guerra civil española y que identificaba al fascismo con el capitalismo, sin distinguir las especificidades de distintos contextos, como el italiano o el alemán, por ejemplo.⁷⁸⁶ Con esta categoría podemos describir el antifascismo que enarboló la LEAR.

Los frentes populares antifascistas fueron concebidos en el VII Congreso de la Internacional Comunista, celebrado en Moscú en verano de 1935. El problema del fascismo fue el principal asunto tratado en este congreso y se planteó la necesidad de conformar

coyuntura políticas que funcionaron como mitos fundacionales (como el *Risorgimento* en el caso italiano, por ejemplo). Giorgio Lucaroni, “Appunti sulla ‘rivoluzione fascista’: ‘Gerarchia’, 1922-1943”, *Nuova rivista storica* 99, núm. 3, (2015): 923-943; Leandro A. Di Gresia, “El nazismo en escena: un estudio del *Parteitag* de 1934”, *Cuadernos del Sur*, núm. 33, (2004), http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-76042004001100004&lng=es&nrm=iso, (Consulta: 18/02/2020).

⁷⁸³ Seidman, *Antifascismos 1936-1945*, 21-22.

⁷⁸⁴ 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* 267, (2016): 573-574.

⁷⁸⁵ Bruno Groppo, "El antifascismo en la cultura política comunista" en *El comunismo: otras miradas desde América Latina* coord. por Elvira Concheiro, Massimo Modonesi y Horacio Crespo (México: UNAM, 2011), 102, 107 y 110.

⁷⁸⁶ Seidman, *Antifascismos 1936-1945*, 80.

gobiernos a partir de la estrategia de frente popular, o apoyados por ésta.⁷⁸⁷ En su reporte al VII Congreso de la IC, Georgi Dimitrov recalcó que el principal enemigo era el fascismo y ya no la socialdemocracia, por lo cual propuso la formación de frentes populares y la reunión de fuerzas antifascistas. La tarea de los partidos comunistas sería crucial en los contextos políticos de cada uno de sus países bajo la agenda de la seguridad colectiva, pues el fascismo implicaba la amenaza de la guerra.⁷⁸⁸ Para la IC, la estrategia de frente popular representaría una vía unificadora con miras a la extensión de su influencia a nivel mundial y un mayor impacto de los partidos comunistas en las políticas nacionales.⁷⁸⁹ El temor al avance del fascismo y sus consecuencias funestas, principalmente el estallido de una guerra generalizada, fomentaban el impacto político de las resoluciones comunistas.

Para la LEAR, la noción de “frente” planteaba más que una estrategia política, conformaba un amplio espectro de coaliciones que ligaba rostros conocidos y anónimos, al compañero y al “camarada” que se interpelaba de viva voz en asambleas o a la distancia a través de la correspondencia, pero todos parte de un trabajo en conjunto. El “frente” implicaba, en primera instancia, la comunión entre los miembros de la liga y luego la de éstos con otros agentes revolucionarios que identificaba en el obrero y en sus pares, artistas e intelectuales de allende el mar y las fronteras.

La LEAR dibujaba un perfil del artista revolucionario delineado como un agente que actuaba siguiendo una noción de colectividad. Ésta tenía varias aristas, por un lado era determinada por el espacio de asociación, por el grupo mismo como voz colectiva que implicaba militancias, resoluciones y pronunciamientos asumidos de manera grupal. Por otro lado, la aproximación con las clases trabajadoras y la relación directa con éstas, a partir de las actividades culturales de la LEAR y su vínculo con organizaciones obreras, ampliaba la noción del colectividad, pues integraba a los artistas en un contexto social donde su función era incluida dentro de un proceso emancipador que no se restringía al ámbito creativo y propio del artista, sino que lo ponía de la mano con otros sectores sociales en una cruzada común.

⁷⁸⁷ Rodney Arismendi, *El VII Congreso de la IC y el fascismo en América Latina hoy*, (Moscú: Progreso, 1977), 7.

⁷⁸⁸ Silvio Pons, *The global revolution. A history of international communism 1917-1991*, (Oxford: Oxford University Press, 2014), 78.

⁷⁸⁹ Andreassi y Martín Ramos, *De un Octubre a otro...*, 8.

Y en una dimensión mayor, este escenario se ampliaba a partir de la relación con otras organizaciones de artistas e intelectuales (como la AEAR y los JRC, por ejemplo), con las cuales la LEAR conformaba circuitos de intercambio y colaboración que disponía asimismo a sujetos y grupos distantes geográficamente en un mismo espacio mediado por un discurso compartido, agrupados en una asociación determinada por la coincidencia y virtualmente enlazada por los intercambios reflejados principalmente en las revistas. Además, esta gran asociación de artistas e intelectuales suponía actuar por un bien común que tampoco se reducía a su propio campo, sino que resultaba de interés prácticamente universal y atendía preocupaciones de trascendencia económica y política que ponían en juego la estabilidad internacional. La trinchera se ubicaba en el campo cultural, pero el principal contrincante sería el fascismo.

Con base en la categoría de “frente”, la LEAR estableció simpatías y adscripciones que designaban adversarios en una partida que tensionaba ideologías y proyectos políticos; que reconocía aliados y enemigos. La noción de “frente” le otorgaba ciertos rasgos a la agrupación, pero la imagen del enemigo era la que dotaba de sentido a la contienda. El frente indicaba una oposición de fuerzas contradictorias y una problematización del tiempo; aglutinar esfuerzos resultaba necesario ante una amenaza que generaba expectativas y temores que hacían reflexionar sobre las acciones del presente y su incidencia en el futuro próximo.

Si bien se planteaba como un ejercicio que debería englobar a todas las fuerzas sociales, el frente particular en el cual se concebía la LEAR consideraba las relaciones que hemos descrito con la asociación de individuos y agrupaciones concentrados en un mismo proyecto, tanto las que se encontraban en la nómina de la liga, como las agrupaciones extranjeras con las cuales se vinculaba. Pero además, de acuerdo con sus filiaciones y el contexto político mexicano, la noción de “frente” que guiaba a la LEAR se conformó también con base en sus relaciones con el PCM y en especial con el gobierno de Cárdenas.

Muchos de los miembros de la LEAR militaban –o habían militado– en el PCM, o bien, tenían simpatías con el comunismo, reflejadas claramente en el programa de la liga con la adopción de las políticas de la IC. Esto conllevó que incluso la liga haya sido considerada como la expresión cultural del PCM.⁷⁹⁰ Por otro lado, muchos miembros de la LEAR

⁷⁹⁰ Bonet, “Papeles vanguardistas mexicanos: algunas pistas”, 128.

integraban la nómina de la Secretaría de Educación Pública, con labores docentes o como parte de una burocracia cultural que participaba en la toma de decisiones referentes al arte y la cultura. El Estado seguía siendo el empleador por excelencia y el campo artístico dependía en gran medida del Departamento de Bellas Artes de la SEP.

Con el inminente ascenso de Cárdenas a la presidencia, el PCM se opuso al régimen enarbolando la consigna “ni con Calles ni con Cárdenas”. El enfrentamiento en 1935 entre el nuevo presidente y el “jefe máximo”, además de la política obrera impulsada por Cárdenas produjo que el PCM asumiera una actitud más mesurada y entonces declaró que no estaba con Cárdenas pero sí con las masas cardenistas.⁷⁹¹ La LEAR siguió estas resoluciones al pie de la letra.

En noviembre de 1934, la LEAR presentó *4 demandas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios al presidente de la república*. Éstas no trataban cuestiones artísticas sino políticas y en la línea de las demandas del PCM: exigían la libertad de los presos políticos (principalmente comunistas) confinados en las Islas Marías, la reanudación de relaciones diplomáticas con la URSS, la legalidad del Partido Comunista de México y la libertad de prensa para medios militantes comunistas como *El Machete*, *Lucha Proletaria*, *Espartaco*, *Defensa Roja* y *Tren Blindado*.⁷⁹² Estas peticiones de la LEAR se presentaron en un congreso de escritores organizado por el PNR, el “Nuevo Congreso de Orientación”, pero también circularon en formato de cartel.⁷⁹³

En febrero de 1935, *El Machete* celebraba que el presidente se hubiera mostrado favorable a casi todas las demandas expuestas por la LEAR. Cárdenas prometió satisfacer dos de las peticiones, declaró que todos los partidos gozarían de “las libertades debidas” y la prensa de izquierda proscrita podía salir de la clandestinidad y gestionar un registro. La respuesta no era definitiva respecto al resto de las demandas pero sí esperanzadora. Según *El Machete*, el presidente prometía la liberación de los presos políticos “deportados

⁷⁹¹ Esther Vázquez, “Acciones comunistas: 1929-1935”, *El comunismo: otras miradas...*, 657; Spenser, *Unidad a toda costa...*, 61.

⁷⁹² Fuentes, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, 40.

⁷⁹³ AJC, “Entrevista mecanoscrita de la LEAR...” f. 3; Fuentes, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, 37-40.

arbitrariamente” a la colonia penitenciaria y aseguraba que el gobierno mexicano estaba revisando el asunto de las relaciones diplomáticas con la URSS.⁷⁹⁴

A partir de agosto de 1935, la adopción de la estrategia de frente popular era obligatoria para los partidos comunistas, de modo que el PCM tuvo que acercarse al gobierno de Cárdenas con la encomienda de formar un frente amplio.⁷⁹⁵ Tanto el PCM como la LEAR pasaron de la disidencia al diálogo conveniente y medurado. La LEAR había surgido como un grupo cultural de frente único, politizado, pero activo principalmente dentro del campo del arte, mientras que el PCM tenía una experiencia de persecución y censura, recrudescida en 1933 con una política estatal represiva que produjo allanamientos y encarcelamientos. Esta represión cesó bajo el gobierno de Cárdenas, el PCM recibió apoyo a sus proyectos e incluso ganó terreno –aunque no lo suficiente– entre los obreros.⁷⁹⁶

Daniela Spenser cataloga la política de Cárdenas como un frente popular “a la mexicana”, pues coincidía con las estrategias europeas encaminadas a frenar el fascismo, aunque en el caso mexicano variaban un poco debido a que el Estado se instituía como el aglutinador de las fuerzas sociales, mientras que en Europa se planteaba la coalición entre fuerzas progresistas. El gobierno de Cárdenas hizo coincidir los intereses del Estado con el movimiento obrero a través de la organización de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), instaurada entre 1935 y 1936 y auto-declarada un “amplio frente nacional proletario”.⁷⁹⁷ Junto con Lombardo Toledano, el PCM también participaría en este proceso, pero a pesar de la colaboración y el incremento de su influencia, no atinaba a fortalecer su posición frente al movimiento obrero mexicano. Mientras tanto, la política de masas cardenista se consolidaba.⁷⁹⁸ La “unidad a toda costa” conllevaba alianzas heterogéneas y produjo un periodo de crisis dentro del PCM, su dispersión y debilitamiento ideológico.⁷⁹⁹ En cambio, a pesar de su cercanía con el partido, la situación de la LEAR sería distinta. La

⁷⁹⁴ “La legalidad de El Machete. Entrevista al presidente una comisión de la LEAR”, *El Machete*, 2 de febrero de 1935, 1. Incluso, con la promesa que Cárdenas había hecho a la LEAR sobre la libertad de prensa, *El Machete* anunció que el periódico se publicaría en un formato más amplio. “El Machete en tamaño más grande”, *El Machete*, 2 de febrero de 1935, 4

⁷⁹⁵ Spenser, *Unidad a toda costa...*, 63-64.

⁷⁹⁶ Los comunistas se enfrentarían de nueva cuenta con la represión y la censura después del periodo cardenista. Vázquez, “Acciones comunistas: 1929-1935”, 656-657.

⁷⁹⁷ Spenser, *Unidad a toda costa...*, 53-55.

⁷⁹⁸ Concheiro, “Los comunistas mexicanos: entre la marginalidad y la vanguardia”, *El comunismo: otras miradas desde América Latina...*, 581; Vázquez, “Acciones comunistas...”, 657.

⁷⁹⁹ Max Ortega y Ana Alicia Solís de Alba, *La izquierda mexicana. Una historia inacabada*, (México: Ítaca, 2012), 15.

posición del Estado como empleador y mecenas determinaba las relaciones de campo cultural con la hegemonía política. Las relaciones de la LEAR con el gobierno de Cárdenas fueron ambivalentes, oscilaron entre la adhesión y la negación, entre la crítica y la adaptación.

En el tercer número de la primera época de *Frente a Frente*, Hernán Laborde publicó un balance de los primeros cinco meses de gobierno cardenista. El dirigente comunista señalaba que no obstante los gestos progresistas que parecían demostrar una postura de izquierda en el gobierno de Cárdenas (como la tolerancia a las huelgas y la atención a las cuatro demandas expuestas por la LEAR, por ejemplo), otras acciones delataban su posición favorable al imperialismo estadounidense y a la burguesía, por las concesiones que había hecho a “los capitalistas yanquis perjudicados por la revolución”, la negación a reanudar relaciones con la URSS y una serie de huelgas declaradas “inexistentes”.⁸⁰⁰ Como hemos visto, en los primeros números de *Frente a Frente* se cuestionaba al gobierno de Cárdenas, el plan sexenal y específicamente el proyecto de educación socialista, pero a partir de la segunda época, ya “unidos a toda costa”, la revista de la LEAR señalaba los valores positivos del proyecto y su carácter progresista, reconociendo que favorecería a las masas con la democratización del sistema de enseñanza.⁸⁰¹

La LEAR ensalzaba la imagen de Cárdenas, su popularidad con el pueblo y el carácter revolucionario de su gobierno. En *Frente a Frente* se afirmaba que la liga era consecuente con el apoyo a “los aspectos progresistas” del gobierno de Cárdenas y que éste atravesaba por “acontecimientos de honda significación histórica” que incidirían en el rumbo de la lucha de clases.⁸⁰² Cárdenas fue retratado en la revista de la LEAR como un ciudadano ejemplar, de demostrada sencillez en su vestir, sus actos y expresiones, dispuesto a lanzarse al agua sin chistar para evitar un ahogamiento; un hombre que obraba “por intuición, consciente de una responsabilidad suprema”. *Frente a Frente* promovía una imagen de Cárdenas como un “maestro rural” que se dirigía en misión a los lugares más recónditos para estrechar la mano del pueblo.⁸⁰³ La simpatía con Cárdenas se manifestaba también a través de los congresos de artistas en los cuales participó la liga. Por ejemplo, los delegados de la LEAR al American

⁸⁰⁰ Hernán Laborde, “Cinco meses de gobierno cardenista”, *Frente a Frente*, núm. 3, (1935): 6.

⁸⁰¹ José Trejo, “¿Educación socialista?”, *Frente a Frente*, núm. 2, (1935): 9; Vicente Casarrubias, “Panorama de la nueva educación en México”, *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 17.

⁸⁰² Luis Chávez Orozco, “Una interpretación marxista de Lázaro Cárdenas”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 2.

⁸⁰³ Enrique Gutmann, “Lázaro Cárdenas, maestro rural de México”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 16

Artists' Congress, celebrado en Nueva York en febrero de 1936, informaban que intentaron incluir en el programa un saludo al presidente Cárdenas⁸⁰⁴ y la cubierta del número 11 de *Frente a Frente* se ilustró con una fotografía que mostraba su retrato como telón de bambalina en el foro donde se efectuaba un mitin anti fascista durante la asistencia de la LEAR al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en Valencia, España.

Por supuesto, el uso de la imagen en el contexto del mitin tenía el propósito de reconocer a las naciones que apoyaban a la República Española y durante el congreso antifascista fueron constantes los elogios a los gobiernos y los pueblos de México y la URSS. Es por ello que Stalin y Cárdenas se muestran en el telón de bambalina, las banderas de sus países como telón de fondo y “vivas” dedicados a ambos en el proscenio. La fotografía registraba un momento, pero en la cubierta de la revista adquiría otras connotaciones, servía de promoción de la imagen de Cárdenas, con la precisión de su reconocimiento internacional y alineado dentro de cierto perfil ideológico.

Si bien la imagen de Cárdenas fue elogiada por la LEAR en su revista, tampoco derrochó espacio en sus páginas con este objetivo, aunque por otro lado también arroja indicios sobre la representación del mandatario realizada por la liga en otros espacios. Por ejemplo, en un “viaje cultural” que la LEAR organizó a Morelia, Michoacán, elaboró un retrato monumental de Cárdenas (de 8 por 10 metros) que fue fijado en el exterior de un edificio del centro de la ciudad y luego en la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo.⁸⁰⁵

En las siguientes páginas observaremos que las imágenes de *Frente a Frente* se enfocaban principalmente en el cuestionamiento y exposición de sus adversarios y en los contrastes entre el proletariado oprimido y la burguesía. La imagen de los reaccionarios, y principalmente de los fascistas y sus estragos, eran exhibidos en la revista. El perfil negativo del enemigo era privilegiado sobre la imagen positiva de la revolución. Una imagen publicada en el número 4 de *Frente a Frente* pretendía demostrar que el pueblo apoyaba a Cárdenas en contra del callismo. Como muchas de las imágenes presentadas en la revista, esta se conformaba a partir del contraste y en relación con el texto que le otorgaba sentido a la escena. En la parte superior, la imagen fotográfica muestra un conglomerado de

⁸⁰⁴ SAPS, “Informe de la delegación mexicana al Congreso Americano de Artistas de Nueva York”, SAPS-14.2.60, f. 6.

⁸⁰⁵ “Viaje cultural a Morelia”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 19.

organizaciones de trabajadores participantes en una manifestación, identificados con pancartas y entre los cuales se encuentran la CTM y la LEAR.

La aglomeración de trabajadores favorables a Cárdenas se contrasta con la imagen de la represión asociada con Calles. La fotografía de un sujeto amedrentando a otro que se cubre la cabeza para evitar ser golpeado se describe con la leyenda “métodos callistas filtrados por desgracia en el Cardenismo”. A pesar de reconocer la represión en una manifestación recién efectuada en abril de 1936, el inculpado era Calles por los residuos de los vicios de su régimen, más no Cárdenas, aunque la represión se hubiese ejecutado bajo su gestión.



Frente a Frente, núm. 4, (1936)

El vínculo entre la LEAR y el régimen de Cárdenas parecía cristalizar otros esfuerzos de aglutinar a los artistas y escritores en una organización que los incorporara, como un sector, a las políticas oficiales. Ya hemos visto que éste era el objetivo de la FEAP, pero

incluso antes, en la antesala del sexenio, a través del PNR se pretendió organizar a la intelectualidad con el partido oficial como mediador. Con el “Nuevo Congreso de Orientación”, los escritores, artistas e intelectuales “afiliados a la revolución” llegaban al acuerdo de servir a la causa del proletariado y “unificar el criterio de los escritores revolucionarios”.⁸⁰⁶ Finalmente la LEAR, aliada con Cárdenas, cumplió con la encomienda de organizar el campo cultural mexicano, aunque luego sería desplazada por una organización ya no aliada, sino oficial, controlada directamente por el Estado y encargada específicamente de su propaganda: el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP).⁸⁰⁷

Aunque surgió como una agrupación independiente y se mantuvo de esa manera por un periodo, a la LEAR se le cuestionaría luego su burocratización, lo que incluso se ha considerado uno de los motivos de su declive.⁸⁰⁸ La relación que mantenía con el gobierno de Cárdenas se reflejaba con la promoción de su imagen (ejemplificada líneas atrás) y la posición preponderante que adquirió la liga dentro del campo cultural mexicano. Francisco Reyes Palma apunta que la LEAR llegó a controlar el aparato de educación artística gubernamental y tenía un horario fijo en la estación oficial de radio.⁸⁰⁹ La influencia de la LEAR conllevó que fuera considerada por algunos una agencia de colocación o un sindicato que pelearía por puestos de trabajo para sus miembros.⁸¹⁰

La correspondencia de la liga revela las negociaciones que pretendió establecer con el gobierno de Cárdenas, fungiendo como intermediaria en la resolución de problemáticas concernientes al arte y la política. Por ejemplo, se dirigió al presidente para defender la

⁸⁰⁶ “Nuevo Congreso de Orientación”, *Excélsior*, 3 de noviembre de 1934, 1; “Lo del día. Intelectuales y artistas en acción”, *Excélsior*, 9 de noviembre de 1934, 5.

⁸⁰⁷ El Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (vigente entre 1937 y 1940), estaba encargado de la promoción del régimen para lo cual se aprovechó la cultura visual, a partir de la producción de carteles, la realización de murales y proyecciones cinematográficas. La circulación de las imágenes dependía de la propia imagen que se pretendía forjar sobre el cardenismo, lo cual implicaba también un ejercicio de censura, justificada al amparo de la supuesta protección de los valores nacionales y en pos de la unidad en torno al gobierno de Cárdenas. El DAPP cumplía con el objetivo de instrumentalizar y encauzar la producción de imágenes que proyectaban una faceta favorable del régimen desde su propia estructura, desligándose de otros proyectos culturales (como el de la LEAR) y sus propias agendas políticas. Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940*, (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2014), 22-49.

⁸⁰⁸ Verna Carleton Millán, *Mexico reborn*, (Boston: Houghton Mifflin, 1939), 171; Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres*, 91.

⁸⁰⁹ Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia”, 90.

⁸¹⁰ Carlos Monsiváis, “Entonces solo podía ser pintor”, *José Chávez Morado. Los lenguajes de la pintura*, (México: Artes de México y el Mundo, 2017), 28; Carleton, *Mexico reborn*, 193.

pintura mural del Mercado Abelardo Rodríguez y los Talleres Gráficos de la Nación y para insistir que resolviera el problema de la censura a la prensa de izquierda, particularmente la ejercida contra *El Machete*. Inclusive se solicitó la intercesión de la LEAR ante Cárdenas para resolver conflictos laborales, como el caso de un problema con los contratos de miembros del Sindicato de Trabajadores de la Música.⁸¹¹

La liga reconocía su relación con el gobierno de Cárdenas y gracias a este lazo adquirió cierta influencia dentro del campo cultural mexicano, pero a pesar de sus orígenes y el perfil ideológico que se reflejaba en sus pronunciamientos, en la colaboración con *El Machete* y en la militancia comunista de varios de sus miembros, el desarrollo de la LEAR no fue determinada por sus vínculos con el PCM. Incluso llegó a negarlos a favor de su reconocimiento como un “organismo de frente cultural”.

En enero de 1936, *El Universal Gráfico* publicó una nota que reportaba una escisión dentro de las filas de la LEAR y la conformación de una nueva agrupación con los miembros renegados, quienes supuestamente se había separado de la organización por ser también empleados de la SEP, debido a las discrepancias entre el PNR y el comunismo y tras la advertencia del partido oficial que amenazaba con emprender una campaña en contra de todos aquellos “radicales” que ocuparan puestos públicos y fueran críticos con el régimen. La nota describía a la LEAR como un grupo comunista compuesto por artistas y escritores “sovietistas” que desde los inicios de su organización había manifestado sus simpatías con la URSS y su antipatía con el gobierno mexicano.⁸¹²

La LEAR respondió y rectificó el reporte del periódico en las mismas páginas de *El Universal Gráfico*. Desmentía la escisión y negaba que fuera una agrupación comunista o dependiente del PCM y contraria al PNR. Señalaba que más bien era una organización de frente cultural que incorporaba a los “trabajadores intelectuales de todas las tendencias” en un mismo programa dirigido hacia la lucha contra el fascismo, el imperialismo y la guerra. Sobre el antagonismo con el PNR, la LEAR afirmaba que cooperaba con el gobierno de

⁸¹¹ ACENIDIAP, “Memorándum al presidente de educación pública”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 870, doc. 2331-2332; “Carta de Julio de la Fuente y Silvestre Revueltas a Lázaro Cárdenas”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1105, Doc. 2660. “Carta de la LEAR y la Federación de Estudiantes Revolucionarios al presidente Cárdenas en ruta hacia el norte”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1114, Doc. 2672; “Carta de Benjamín N. Flores a Silvestre Revueltas”, 8 de febrero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 23, Exp. 1305, Doc. 2867.

⁸¹² “Funcionarios del gobierno dejan filas comunistas”, *El Universal Gráfico*, 31 de enero de 1936, 2 y 18.

Cárdenas, se sumaba a su programa revolucionario y promovía el respaldo de las masas. Además, reconocía que apoyaba el plan sexenal y los “puntos progresistas” del partido oficial. La liga reafirmaba su respaldo a todo aquello que favoreciera a las clases trabajadoras y consideraba que el que algunos de sus miembros estuvieran dentro de la nómina de la SEP significaba que esta secretaría podría contar con “colaboradores revolucionarios”, que además de ser elementos distinguidos de la cultura en México eran “salvaguada firmes de las conquistas logradas por la revolución”.⁸¹³

Por otro lado, definitivamente la LEAR no podía soslayar su relación con el PCM y en general con la agenda comunista, aunque ambos negaron sus vínculos en alguna ocasión, como la LEAR en la rectificación en *El Universal Gráfico* o la sección del PCM en Oaxaca. Respecto a las actividades de la liga en esta ciudad, Esperanza Muñoz Hoffmann reportaba que los comunistas oaxaqueños le sugerían trabajar desligada del partido “en apariencia”, que se presentara solamente con la imagen de la LEAR, pero que contaría con el apoyo del PCM y los sindicatos vinculados con éste.⁸¹⁴ Es probable que estas distancias marcadas entre la LEAR y el PCM respondieran a la problemática de represión que había padecido el partido en periodos anteriores y la sistemática postura disidente que había enarbolado, pues no obstante hubiese cesado la persecución oficial, la posición del PCM seguía siendo polémica.

La cercanía de la LEAR con el PCM se distinguía principalmente en sus publicaciones. *El Machete* y *Frente a Frente* utilizaban los mismo circuitos de distribución en Estados Unidos y por lo tanto se dirigían hacia un mismo público potencial.⁸¹⁵ *El Machete* reportaba las actividades de la LEAR y abrió espacio para polémicas entre los miembros de la organización que no se reflejaron en otros medios y menos aún en *Frente a Frente*, el periódico del PCM sirvió de foro para un debate entre Cardoza y Aragón y Juan de la Cabada

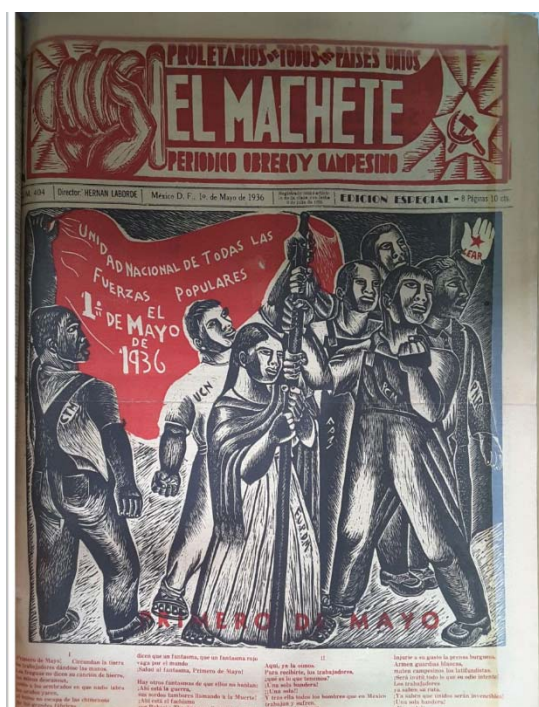
⁸¹³ “Declaraciones de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, *El Universal Gráfico*, 3 de febrero de 1936, 19. El antagonismo entre la LEAR y el PNR desvelado en la nota de *El Universal Gráfico* en realidad no era tal, incluso el PNR solicitó a la liga que escribiera una obra histórica sobre la revolución mexicana. ACENIDIAP, “Carta a Silvano Barba González, presidente del Partido Nacional Revolucionario”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 984, Doc. 250.

⁸¹⁴ ACENIDIAP, “Carta de Esperanza Muñoz Hoffmann a Juan de la Cabada”, 6 de diciembre de 1935, CNAP, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1189, Documento 2751.

⁸¹⁵ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal al camarada Chacón”, 14 de julio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 940, doc. 2447; “Carta de Luis Arenal a Harry Kramer”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1104, Doc. 2659; “Carta de Antonio Salgado a Jean Culveaux”, 11 de mayo de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1139, Doc. 2698; “Carta de Ramón Pi Jr. a Luis Arenal”, 16 de octubre de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1166, Doc. 2726; “Carta de José Muñoz a Silvestre Revueltas”, 22 de diciembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 23, Exp. 1274, doc. 2836.

y reseñó una polémica entre Siqueiros y Rivera sobre el arte revolucionario.⁸¹⁶ La LEAR participaba en el financiamiento del periódico del PCM y la sección de artes plásticas colaboraba con su ilustración, principalmente con grabados que ensalzaban a las organizaciones obreras y sugerían la unión de los trabajadores, aunque también se publicaron calaveras que caricaturizaban a personajes prominentes de la política y la cultura.⁸¹⁷

En la primera plana del número del 1º de mayo de 1936, *El Machete* promovía “la unidad nacional de todas las fuerzas populares” con un grabado que mostraba a distintas organizaciones encarnadas por obreros y campesinos, distinguidos por sus siglas y el atuendo: el overol, el calzón de manta y los huaraches, o los pies descalzos, la falda y el rebozo. La CTM, el PCM, el Frente Popular Mexicano (FPM), la Unión de Campesinos (UCN), El Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), el Partido Nacional Revolucionario (PNR) y la LEAR sujetaban una misma bandera roja, como símbolo de comunión en la lucha en el amplio frente popular.



El Machete, 1o de mayo (1936)

⁸¹⁶ Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura organizada por la LEAR. Divagaciones y pretextos”, *El Machete*, 23 de mayo de 1936, 3; “Pintores de la LEAR en importante trabajo”, *El Machete*, 18 de marzo de 1936, 2; “A propósito de la controversia Siqueiros-Rivera”, *El Machete*, 7 de septiembre de 1935, 3.

⁸¹⁷ La sección de artes plásticas distribuía entre sus miembros el trabajo solicitado por *El Machete*, designaba los espacios y las temáticas de las imágenes (por ejemplo, si ocuparían toda una plana o si debían tratar un asunto en específico o representar a un personaje). ACENIDIAP, “Distribución del trabajo que solicita el periódico *El Machete*”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 859, Doc. 2275.

El grabado representaba al PNR junto al PCM en el espíritu del frente popular, la imagen reconocía la colaboración entre partidos que difícilmente se vincularían fuera del frente popular.⁸¹⁸ La liga se representa con un sujeto apenas visible –a espaldas de los demás– identificada con la mano alzada en cuya palma se inscriben sus siglas en rojo, junto a una estrella. El color hace resaltar la presencia de la LEAR y el símbolo subrayaba su militancia comunista en el periódico del PCM. La estrella y la mano son parte de la iconografía comunista, representación de los continentes y la unión de los sujetos revolucionarios: obrero, campesino, soldado, joven e intelectual.⁸¹⁹ La inscripción funcionaba también como firma y señalaba a la liga como autor colectivo del grabado.

Esta obra sintetizaba en una imagen la postura asumida por las organizaciones representadas, partícipes de una política que respondía tanto a estrategias designadas por la IC como al acomodo de piezas y las negociaciones emprendidas por el Estado mexicano con el fin de consolidar su posición, además de las coaliciones de artistas e intelectuales por la defensa de la cultura. La amplitud del frente respondía a problemáticas compartidas y el antifascismo sería el punto clave en la confluencia y colaboración entre grupos e individuos que en otros contextos podrían mostrarse distantes y en algunos casos incluso antagónicos.

La LEAR y el antifascismo mexicano

La formación de frentes proyectada por la IC y el temor al ascenso del fascismo en algunos contextos produjo adhesiones al partido comunista desde el campo cultural. Por ejemplo, en el caso de Estados Unidos, la oposición al fascismo y la guerra dirigida a partir del frente popular propició la afiliación de muchos artistas e intelectuales.⁸²⁰ En el caso de México se establecerían otras variantes. Acle-Kreysing afirma que el antifascismo mexicano –y en especial el de Lombardo Toledano– se distinguió por mantenerse en colaboración con el Estado y de este modo la izquierda le otorgaba cierta autoridad moral al régimen

⁸¹⁸ Al principio, algunos militantes comunistas mantendrían algunas reservas respecto a esta alianza, por ejemplo, Hernán Laborde admitía la colaboración con las masas cardenistas representadas en el PNR, pero no con la facción callista que aún mantenía influencia en el partido oficial. Alberto Híjar, *Zalce total*, (México: INBA, 1995), 24. Sin embargo, ya en 1937, el PCM estableció alianzas con el PNR en la contienda electoral por la legislatura. Vázquez, “Acciones comunistas...”, 657.

⁸¹⁹ Mary Ginsberg, *Comunist Posters*, (London: Reaktion Books, 2017), 17.

⁸²⁰ Helen Langa, *Radical art: printmaking and the left in 1930s New York*, (Berkeley: University of California Press, 2004), 19.

posrevolucionario.⁸²¹ Muchas organizaciones de trabajadores, artistas e intelectuales se sumaron a la contienda antifascista, expresada a través de manifestaciones, mítines y congresos, pero también por medio de la propaganda y la prensa obrera. Se conformaron organizaciones que incorporaron representantes de otras y se estableció la colaboración entre grupos y proyectos antifascistas que enarbolaban un discurso similar, con estrategias y resoluciones compartidas.

La amenaza del fascismo se observaba a la distancia a partir de las problemáticas internacionales y en casa con ejemplos concretos, con agrupaciones contrarias que hacían patente la amenaza. El fascismo, su impacto en el mundo y los personajes que lo protagonizaban se encontraban en la mira del antifascismo mexicano, sin embargo, si bien se suponía necesario participar en los debates y en las contiendas que se planteaban en el escenario internacional, una preocupación primordial era la respuesta a los grupos fascistas en México. El antifascismo en México se pronunciaba en contra Hitler y Mussolini y tomaba partido por la república en la guerra civil española, pero también combatía a los distintos grupos fascistas que se organizaron en México, como el Comité Pro-Raza, la Acción Revolucionaria Mexicanista, la Liga Anti China, la Liga Anti Judía, la Confederación de la Clase Media, entre otros.⁸²² De todos estos grupos, el principal contrincante serían “los dorados”.

La Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM), mejor conocida como los “camisas doradas” fue fundada en 1933 por Nicolás Rodríguez, un ex militar villista que reunió a otros veteranos y conformó una agrupación que emulaba las estrategias empleadas por grupos fascistas, como los camisas negras, por ejemplo. Los “dorados” eran una asociación paramilitar, xenófoba y radical, antisemita y anti china que emprendía acciones violentas enarbolando el lema “México para los mexicanos” y otras consignas como “muerte al comunismo”.⁸²³ Funcionaba también como un grupo de choque y rompe huelgas que solía atacar manifestaciones obreras y locales de organizaciones de izquierda.

⁸²¹ Aclé-Kreysing, "Antifascismo: un espacio entre el exilio y la política nacional...", 577.

⁸²² Rafael Barajas Durán, "Dos miradas al fascismo", *Dos miradas al fascismo*. Diego Rivera y Carlos Monsiváis, (México: Asociación Cultural El Estanquillo, 2011), 100.

⁸²³ Alicia Gojman de Backal, *Camisas, escudos y desfiles militares. Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*, (México: FCE, 2000), 200-203.

Los camisas doradas actuaban por medio del discurso y las acciones violentas, se pronunciaban a través de manifiestos, comunicados y notas de prensa, pero también atacaban negocios de extranjeros, emboscaron al presidente de la Cámara Israelita de Comercio,⁸²⁴ asaltaron la sede del PCM y junto con éste y otros grupos de izquierda protagonizaron un enfrentamiento violento (que culminó con saldo rojo con bajas para ambos frentes) derivado de la conmemoración de la revolución mexicana, el 20 de noviembre de 1935. Se consideraban un grupo patriota de “hombres de convicciones”, en contra del despojo y el cierre de puertas a los nacionales que suponían que implicaban los extranjeros, a los cuales asociaban con “la incultura y el vicio”. Además, dirigían su lucha “a los salteadores del poder y de la política, a los vendidos de Rusia”.⁸²⁵

En la prensa y en pronunciamientos de organizaciones de izquierda se demandaba el desarme y disolución de los dorados.⁸²⁶ Antes de su fusión, la LEAR y la FEAP se pronunciaron a nombre de la comunidad artística en contra de los camisas doradas y exigieron su disolución, con una petición dirigida a Cárdenas que denunciaba el asalto de los dorados a las oficinas del PCM y otros atentados que habían victimado a judíos y polacos, además de incidentes en contra de obreros, de estudiantes (entre los cuales se encontraba un alumno de arquitectura) y de sujetos “indefensos” como niños y mujeres embarazadas. Con estos ejemplos, la petición llamaba la atención como protesta y denunciaba al grupo de “gangsters” y “forajidos” que asociaban con los métodos de Hitler y que calificaban como “los perros mercenarios más fieles del capitalismo”, en contubernio, además, con la prensa burguesa.⁸²⁷

Páginas atrás describí la aversión proyectada en *Frente a Frente* respecto a la figura de Lombardo Toledano y la ARM, representados como reaccionarios y ejemplos del fascismo en México. La opinión que la LEAR expresaba en *Frente a Frente* no era exclusiva, se encontraba en la línea de otras posturas críticas que desdeñaban y veían con recelo al dirigente obrero. En revistas como *CROM* y *LUX* se caricaturizaba y cuestionaba la figura de

⁸²⁴ Gojman de Backal, *Camisas escudos y desfiles militares...*, 220-227.

⁸²⁵ ACENIDIAP, “Manifiesto de los dorados”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1448, Doc. 3023.

⁸²⁶ “Disolución de los ‘camisas doradas’ es una necesidad social”, *El Nacional*, 11 de julio de 1936, 1; “Respuesta a los camisas doradas”, *Excelsior*, 24 de noviembre de 1935, 7; “Los camisas doradas deben ser desarmados y disueltos”, *El Machete*, 23 de noviembre de 1935, 3.

⁸²⁷ SAPS, “Los intelectuales y artistas de México exigimos la supresión definitiva de los “camisas doradas” y de todos los encamisados fachistas del país”, SAPS-7.1.91.

Lombardo Toledano, asumiendo –igual que lo haría *Frente a Frente* y el mismo PCM– que no era más que un traidor a la causa del proletariado.⁸²⁸ Bajo el frente popular, la afrenta con la ARM se mantuvo, por supuesto, pero Lombardo Toledano pasaría de la categoría de traidor al de aliado.

El frente popular redimió la figura de Lombardo Toledano, un personaje con importante influencia en el movimiento obrero como dirigente de la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCCM) y que gracias a los lazos que estableció con Cárdenas jugó un papel fundamental en la conformación de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), a partir de la cual se establecería el frente popular Mexicano⁸²⁹. El proyecto de establecer una central única de trabajadores era una de las principales metas de Lombardo Toledano y esta aspiración se encontraría con un momento propicio, con la política corporativista de Cárdenas y la propia iniciativa de organización sindical emprendida por los trabajadores a partir de la conformación del Comité Nacional de Defensa Proletaria (CNDP), organizado por iniciativa del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), pero impulsado por una serie de sindicatos, alianzas y confederaciones que pugnaban por la formación de un frente sindical único.⁸³⁰ Esta organización tenía además una postura antifascista e incluso promovió un paro nacional en contra del ascenso del fascismo y como protesta por la invasión de Etiopía.⁸³¹

Debido a la posición de Lombardo Toledano en el movimiento obrero mexicano, la IC lo consideraría una pieza clave para la implantación de la estrategia de frente popular en México. La concordia entre el PCM y el dirigente sindical, antes acusado de traidor, se

⁸²⁸ Por ejemplo, en la revista de la CROM se señalaba la “falsedad” del marxismo y el izquierdismo de Lombardo Toledano y además se consideraba que por ser intelectual era traidor y ajeno a la causa de los trabajadores. "Siguen las farsas de los Lombardo-Comunistas", *CROM*, diciembre (1936): 4; "El movimiento obrero de México no es marxista", *CROM*, abril (1937): 30; "El final de la parábola" *CROM*, mayo (1937): 9.

⁸²⁹ Ignacio Marván, “El frente popular en México durante el cardenismo”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 23, núm. 89, (1977): 19.

⁸³⁰ El Comité Nacional de Defensa Proletaria se conformó en 1935 y entre sus fundadores se encontraban el Sindicato Mexicano de Electricistas, la Confederación Sindical Unitaria de México, la Confederación General de Obreros y Campesinos de México, el Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros y Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana, la Cámara Nacional de Trabajo, la Alianza de Uniones y Sindicatos de Artes Gráficas, la Alianza y Federación de Obreros y Empleados de la Cía. de Tranvías de México y el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana, Samuel León, “El Comité Nacional de Defensa Proletaria”, *Revista Mexicana de Sociología* 40, núm. 2, (1978): 753.

⁸³¹ Samuel de León, "Vicente Lombardo Toledano y la fundación de la CTM", *Los intelectuales y el poder en México. Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*, ed por. Roderic A. Camp. Charles A. Hale y Josefina Zoraida Vázquez, (México: El Colegio de México, 1991), 329.

estableció a partir de su viaje a la URSS, efectuado precisamente en el marco del VII Congreso de la IC y donde coincidió con los líderes comunistas mexicanos que habían asistido como delegados a tal congreso.⁸³² La táctica de frente popular obligó al PCM a aceptar a Lombardo Toledano como aliado.⁸³³

En consecuencia, la LEAR también cambió su postura respecto a Lombardo y justificaba la reconciliación aduciendo que como éste había “variado su actitud”, la liga también lo hacía y rectificaba “en su papel honrado de no entorpecer las labores del Frente Único”.⁸³⁴ Este cambio se refleja en *Frente a Frente*. En la segunda época de la revista se publicaron algunos textos de Lombardo Toledano que promocionaban una imagen positiva de la URSS, con relatos de su viaje y opiniones sobre el marco legal soviético, con ejemplos que pretendían demostrar la superioridad del proyecto socialista y la efectividad fehaciente que se evidenciaba en cambios que marcaban un claro partaguas entre la Rusia de los zares y la de la revolución. En los textos de Lombardo Toledano se celebraban las libertades y los avances adquiridos por el pueblo, en términos de su educación y roles sociales, como por ejemplo, el caso de la mujer en la URSS, que servía para demostrar los progresos, por su emancipación e inclusión en la sociedad como sujeto productivo.⁸³⁵

La voz de Lombardo Toledano resonaba en *Frente a Frente* con sus apologías a la URSS y con la promoción de proyectos como el de la Universidad Obrera de México (UOM). Ésta se presentaba como el resultado del esfuerzo de intelectuales que actuaban en beneficio de los trabajadores; la promoción de la UOM en *Frente a Frente* significaba un reconocimiento a Lombardo Toledano y reforzaba el propio proyecto de la LEAR como grupo de intelectuales al servicio del proletariado. Además, la LEAR participó en el acto de apertura de la UOM y designó delegados para representarla. De ser el traidor asociado con el fascismo, con el frente popular, Lombardo Toledano se había convertido en “compañero”.⁸³⁶

⁸³² Carr, *La izquierda mexicana*, 78; Spenser, “El viaje de Vicente Lombardo Toledano al mundo del porvenir”, *Desacatos*, núm. 34, (2010): 84-87.

⁸³³ Lyle C. Brown, “Lázaro Cárdenas and Vicente Lombardo Toledano, 1934-1936”, *Los intelectuales y el poder en México...*, 316.

⁸³⁴ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal al profesor Miguel E. Guillén, presidente de la Liga de Maestros del Sureste Veracruzano”, 18 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 938, Doc. 2444.

⁸³⁵ Vicente Lombardo Toledano, “Lo que significa la nueva constitución de la URSS. Democracia burguesa y democracia proletaria”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 6; Vicente Lombardo Toledano, “Cómo resolvió la Unión Soviética el problema de las nacionalidades oprimidas”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 4-5 y 19.

⁸³⁶ Julio la Fuente, María Luisa Vera, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Miguel Rubio y Nicolás Pizarro Suárez representaron a la LEAR en la inauguración de la UOM, ACENIDIAP, “Delegados para el acto de apertura de la Universidad Obrera de México”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 859, Doc. 2274; Vicente

La LEAR mantenía lazos con distintas organizaciones obreras y antifascistas, el grabado del 1º de mayo publicado en *El Machete* es ilustrativo de estos vínculos que también se revelan en la correspondencia de la liga y con la participación de varios de sus miembros en otras organizaciones, como delegados o colaboradores representantes de la LEAR. Siguiendo el “compromiso de mantener sus esfuerzos, capacidad y entusiasmo al servicio de las clases trabajadoras”, la LEAR acreditó a Mario Pavón Flores, Fernando Gamboa y Juan de la Cabada para actuar ante el Comité Nacional de Defensa Proletaria.⁸³⁷ Varios miembros de la LEAR servían de conexión entre ésta y otras organizaciones obreras y antifascistas. Muñoz Cota, Reyes Pérez, Julio de la Fuente y Siqueiros fueron comisionados por la LEAR para representarla en el Frente Popular Antimperialista y la sección de artes plásticas colaboraba con éste con la decoración del local donde efectuaba sus mítines.⁸³⁸ Enrique Gutmann, Santos Balmori y Leopoldo Méndez participaron en la ilustración de *LUX* y *Futuro*. Por su propia trayectoria, Mario Pavón Flores servía de punto de convergencia entre varias organizaciones, como miembro del PCM y de la LEAR, consejero legal del SME y abogado que asesoraba a distintos sindicatos en conflictos laborales.⁸³⁹

Además del PCM y organizaciones de trabajadores como el CNDP, el SME y la CTM, el antifascismo en México se desplegó a través de organizaciones como el Comité Nacional contra el Fachismo y la Guerra Imperialista, el Frente Popular Mexicano y organizaciones feministas como el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM). Incluso la CROM mostraría una postura antifascista, quizá no tan comprometida como la de las organizaciones citadas, pero en una línea similar, lo cual se denota en el contenido antifascista de la revista *CROM*, coincidente –a grandes rasgos y con respecto a las problemáticas internacionales y los dorados– con el presentado por el SME en su revista *LUX*, por Lombardo Toledano en *Futuro* y por la LEAR en *Frente a Frente*. En todas estas revistas se denunciaba el fascismo

Lombardo Toledano, “Discurso del compañero Vicente Lombardo Toledano en la inauguración de la Universidad Obrera de México”, *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 4.

⁸³⁷ ACENIDIAP, “Credencial que acredita a Mario Pavón, Fernando Gamboa y Juan de la Cabada ante el Comité Nacional de Defensa Proletaria”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 962, Doc. 2469.

⁸³⁸ ACENIDIAP, “Acuérdese que la LEAR se adhiera a las actividades que con motivo del 25 aniversario de la Revolución Mexicana realizará el Frente Popular Antimperialista” Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 968, Doc. 2480.

⁸³⁹ Como el sindicato de petroleros de la compañía “El Águila”, por ejemplo. Óscar de Pablo, *La rojería...*, 341. Además, Mario Pavón Flores publicó un folleto que formaba parte de la Biblioteca del Obrero y el Campesino, titulado “Cómo se organiza y funciona un sindicato”. Nicolás Pizarro Suárez, “2 políticas en materia de publicaciones”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 21.

de los dorados, se presentaban como un peligro, se caricaturizaban por sus “absurdas cavilaciones” y señalaban con mordacidad las adhesiones de la burguesía.⁸⁴⁰

Desde agosto de 1934 se había proyectado la constitución de una guardia antifascista que, sin estar afiliada a ningún partido o asociación, sería un instrumento de contrataque al servicio de los trabajadores y con la finalidad de defenderlos de los embates de los grupos fascistas mexicanos.⁸⁴¹ El Comité Nacional contra el Fachismo y la Guerra Imperialista (CNFGI) llamaba a las organizaciones de obreros, artesanos, estudiantes, pequeños comerciantes e intelectuales –entre las que se contaba la LEAR– a cerrar filas en contra de la ARM y el Comité Pro-Raza; contra los “imitadores del fachismo sangriento de Mussolini y Hitler” al servicio del capitalismo y el imperialismo que sometería y conduciría a las masas “a la nueva matanza internacional que aceleradamente se construye”.⁸⁴² El CNFGI alertaba sobre los preparativos para la guerra, el “avance de la dictadura sangrienta” en los países capitalistas y la resonancia que esto tenía en México con grupos como las camisas doradas y el Comité Pro-Raza, presentados como amenazas para obreros, campesinos y estudiantes.⁸⁴³

En abril de 1937, el Frente Popular Mexicano insistía en contrarrestar el peligro fascista representado por la ARM y llamaba a la reunión de fuerzas. Advertía que las actividades de “los nefastos camisas doradas” habían avanzado por “falta de unidad popular” y para hacerles frente era necesario formar un organismo que abarcara “desde el PNR hasta el partido comunista”. Por supuesto, la LEAR se encontraba entre los grupos convocados.⁸⁴⁴ De acuerdo con su programa, la LEAR se solidarizaba y ofrecía su colaboración a las organizaciones antifascistas y “todos los grupos de izquierda que consecuentes con su ideología luchan franca y sinceramente por las conquistas sociales”. Pero también se

⁸⁴⁰ "La lucha de clases en México", *CROM*, mayo (1935): 1-2; “Los dorados meditan”, *Futuro 2* (1936): 3-4; “Razón de peso”, *LUX 9*, núm. 1 (1936): 1. La postura de *Frente a Frente* en contra de los dorados la observaremos con mayor detalle en las siguientes páginas.

⁸⁴¹ CEMOS, “Proyecto de estatutos de la guardia antifachista de México”, PCM, Caja 06, Clave 6, Exp. 08.

⁸⁴² CEMOS, “A todas las organizaciones obreras, de artesanos, de pequeños comerciantes, de estudiantes e intelectuales en general”, Caja LEAR, Carpeta 6.

⁸⁴³ CEMOS, “A todas las organizaciones obreras, estudiantiles, de intelectuales y campesinas del Distrito Federal”, PCM, Caja 06, Clave 6, Exp. 07.

⁸⁴⁴ ACENIDIAP, “Circular núm. 31. A todas las organizaciones populares, miembros y simpatizantes del Frente Popular Mexicano”, 18 de abril de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1385, Doc. 2950.

solicitaba la colaboración de la LEAR por considerarla una “organización de genuina ideología revolucionaria”.⁸⁴⁵

Unas notas de Juan de la Cabada revelan la intención de elaborar una tipología del fascismo mexicano, distinguiendo a los grupos fascistas, entre los cuales se contaban, además de la ARM, el Comité Pro-Raza,⁸⁴⁶ la Unión Patriótica de Monterrey, la Unión de Veteranos de la Revolución, la Liga Popular de Acción Social de Yucatán y la Confederación de la Clase Media,⁸⁴⁷ por ejemplo. Como aliadas de los grupos fascistas se identificaba a la “prensa capitalista” (*El Universal, La Prensa y El Universal Gráfico*) y a la “prensa capitalista ultra reaccionaria” (*Excélsior, El Diario de Yucatán, Hoy, Todo, Últimas Noticias, Defensa y El Dorado*). Del otro lado, de la Cabada enumeraba a los grupos antifascistas: la CTM, las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), el Socorro Rojo Internacional (SRI), el Comité de Ayuda al Pueblo Español, la UOM, el PNR, el PCM y, por supuesto, la LEAR.⁸⁴⁸

El peligro del fascismo parecía clarificarse con el ejemplo de la guerra civil española, evento premonitorio que pronosticaba, como botón de muestra, las consecuencias de la imposición fascista que desencadenaba la guerra. La postura oficial mexicana era favorable a la república española y las organizaciones antifascistas se sumaban a su causa. La heroicidad del pueblo español y los estragos de la guerra eran mostrados en revistas como *LUX, CROM* y *Frente a Frente*. La LEAR formaba parte y se encontraba entre los fundadores del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español, encargado de gestionar la asistencia a huérfanos y viudas de la guerra.⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ ACENIDIAP, “Carta de José Mancisidor y María Luisa Vera a J. Jesús González” 15 de febrero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1038, Doc. 2557; “Carta del comité antifascista de Tacubaya a la LEAR”, 8 de febrero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 23, Exp. 1306, Doc. 2868.

⁸⁴⁶ El Comité Pro-Raza se fundó en 1930 y era un pequeño grupo radical, nacionalista y xenófobo que no superaría la treintena. Expresaba simpatía con el nacionalsocialismo y se basaba en la premisa de engrandecer y defender a México en cuanto a sus “intereses morales, económicos y técnicos”. Rechazaba la competencia que representaban los comerciantes y negocios de extranjeros. Turcos, chinos, libaneses, lituanos, árabes y comunistas estaban en la mira del Comité Pro-Raza. Ricardo Pérez” Montfort, “*Por la patria y por la raza*”. *La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, (México: UNAM, 1993), 50-51.

⁸⁴⁷ La Confederación de la Clase Media se conformó en 1936 con el objetivo de unificar a la clase media en contra del comunismo. Como el Comité Pro-Raza, también se trataba de un grupo reducido que apenas sobrepasaba la treintena. Pérez Montfort, “*Por la patria y por la raza*”, 54.

⁸⁴⁸ CEMOS, “Notas de Juan de la Cabada”, Caja LEAR, Carpeta 6.

⁸⁴⁹ ACENIDIAP, “Carta del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español a la LEAR”, 24 de febrero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 23, Expediente 1322, Documento 2884; “Carta del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español al comité ejecutivo de la LEAR”, 13 de mayo de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1403, Doc. 2968.

El fascismo mexicano representaba una amenaza directa para la LEAR. Juan de la Cabada relató que en una ocasión una nutrida audiencia esperaba la celebración de una asamblea de la LEAR, pero la emoción al ver un público tan numeroso cesó cuando éste descubrió su identidad: se trataba de los dorados. La revista *CROM* reportó el incidente, informando que una asamblea de la LEAR había sido “disuelta a garrotazos”.⁸⁵⁰ Haciendo un recuento de los atropellos cometidos por los dorados, en *Frente a Frente* se denunciaba que éstos habían asaltado a un grupo de intelectuales y obreros que salían de una reunión de la LEAR. Las intervenciones violentas en mítines comunistas y antimperialistas, el asalto al nuevo local de PCM el día de su inauguración y el ataque a guardias de huelguistas se contaban entre las “fechorías” de los dorados, efectuadas a palos, macanazos, cuchilladas y uno que otro balazo y muebles incendiados.⁸⁵¹

La liga tuvo que organizar un cuerpo de defensa y guardias armadas para resguardar sus exposiciones y otras actividades en su sede.⁸⁵² El posible ataque de las camisas doradas a los cuarteles de la LEAR mantenía a los artistas a la expectativa y en alerta. Juan de la Cabada recordaba que todos los miembros hicieron guardias armadas, incluso personajes que no manifestaban un abierto compromiso político, como Mérida y Cardoza y Aragón.⁸⁵³ Asimismo, Cardoza y Aragón recordaba haber estado en el Zócalo durante la trifulca entre comunistas, organizaciones obreras y camisas doradas efectuada el 20 de noviembre de 1935.⁸⁵⁴

En medio de la conmemoración de la revolución mexicana, diversas organizaciones de trabajadores y de veteranos coincidieron con los dorados en el Zócalo de la ciudad de México. Las camisas doradas habían desfilado desde el Estadio Nacional y pretendían

⁸⁵⁰ AJC, Juan de la Cabada, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, f. 22; “Entrevista mecanoescrita la LEAR...”, f. 3; “La lucha de clases en México”, *CROM*, mayo (1935): 1-2.

⁸⁵¹ Rosendo Gómez Lorenzo, “El fascismo sangra al proletariado mexicano. La jornada del 20 de noviembre de 1935”, *Frente a Frente*, núm. 3, 2ª época, (1936): 22-23. Estos sucesos habían sido denunciados antes en *El Machete*, “Ataque de los camisas doradas al mitin del día”, *El Machete*, 5 de marzo de 1935, 1.

⁸⁵² ACENIDIAP, “Acuerdos de asamblea de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Exp. 859, Doc. 2277. Se organizaron cuerpos armados de defensa de al menos cinco personas para custodiar los cuarteles de la LEAR, ACENIDIAP, “Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de Artes Plásticas de la LEAR el día 14 de marzo de 1936 en su local oficial, San Jerónimo 53-A”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 860, Doc. 2280.

⁸⁵³ AJC, Juan de la Cabada, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, f. 22. Cardoza y Aragón recordaba también haber hecho guardia ante el inminente ataque fascista de los “camisas doradas”, Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, (México: FCE, 1986), 586.

⁸⁵⁴ Cardoza y Aragón, *El Río*, 586.

realizar una ceremonia a la bandera frente a Palacio Nacional. Los comunistas estaban decididos a impedirlo. Los grupos se enfrentaron. Se dispararon tiros de los dos lados. La caballería de los dorados tuvo que replegarse arremetida por automóviles del Frente Único de Trabajadores del Volante. Varios fueron heridos, (incluyendo a Nicolás Rodríguez, dirigente de la ARM) y ambos bandos contaron bajas.⁸⁵⁵ Los artistas de la LEAR se vieron involucrados en la trifulca junto con las organizaciones obreras. Por ejemplo, Chávez Morado recordaba que el enfrentamiento con los dorados había sido una “balacera de diablos” y que tuvo que defenderse “dando de palos”.⁸⁵⁶

El Machete y *Excélsior* reportaron el encuentro entre las facciones “roja” y la fascista. En *Excélsior* se informaba que los comunistas habían iniciado el “sangriento choque” y que los dorados habían resistido las provocaciones guardando “perfecta disciplina”, hasta que un grupo encabezado por Siqueiros se lanzó a su encuentro.⁸⁵⁷ La versión presentada por *El Machete* afirmaba que los dorados habían provocado el enfrentamiento, denunciaba que habían golpeado a Angélica Arenal y herido de un balazo a una niña de ocho años.⁸⁵⁸ Por estas y otras acciones emprendidas en lo que el periódico comunista describía como una “tremenda lucha desigual”, se demandaba la disolución y desarme de la ARM, de los dorados, “asesinos del pueblo”.⁸⁵⁹

Seis meses después, la LEAR recuperó este incidente en *Frente a Frente* a través de la voz de un comunista. Rosendo Gómez Lorenzo hacía un recuento de los hechos y justificaba el enfrentamiento, necesario para frenar los constantes ataques de los dorados que quedaban en la impunidad. Reconocía que el Comité Nacional de Defensa Proletaria había llamado a sus organizaciones para que impidieran el desfile y la ceremonia a la bandera programada por los dorados, y aunque lamentaba que por la premura de la convocatoria pocos habían respondido, calificaba de heroicas las acciones de las organizaciones obreras que, no obstante la superioridad numérica de la ARM, la habían combatido valerosamente. Con la pluma de Gómez Lorenzo, *Frente a Frente* registraba el suceso como un escarmiento, una

⁸⁵⁵ “Sangriento choque hubo entre camisas doradas y comunistas”, *Excélsior*, 21 de noviembre de 1935, 1 y 3; “Los actos del día 20 en el D. Fed”, *El Machete*, 23 de noviembre de 1935, 1-2; Gómez Lorenzo, “El fascismo sangra al proletariado mexicano”, 22-23.

⁸⁵⁶ José Chávez Morado. *Los lenguajes de la pintura*, (México: Artes de México y el Mundo, 2017), 26.

⁸⁵⁷ “Sangriento choque hubo entre camisas doradas y comunistas”, 1 y 3.

⁸⁵⁸ “Los actos del día 20 en el D. Fed.”, 1-2.

⁸⁵⁹ “Los camisas doradas deben ser desarmados y disueltos”, *El Machete*, 23 de noviembre de 1935, 3.

“lección práctica” que demostraba “el valor de un espíritu combativo”, e instaba a las organizaciones a formar grupos de auto-defensa con el fin de emprender una “acción coordinada, disciplinada y eficaz”.⁸⁶⁰El combate al fascismo no radicaba entonces únicamente en el discurso, el enfrentamiento de la LEAR con éste se tornó más tangible y directo en algunas ocasiones. El antifascismo de la LEAR, así como su objetivo primario de abonar desde la cultura a la emancipación del proletariado, se reflejaría en su relación con las organizaciones de trabajadores. Como agrupación formada desde el campo cultural, actuaría desde su propia trinchera, con actividades artísticas y educativas, con un sentido proselitista y un objetivo pedagógico.

La trinchera de la LEAR

Las actividades de la LEAR se desarrollaron principalmente en sus sedes, en sus “cuarteles”, punto de reunión para sus agremiados, pero que funcionaron también como escuela, taller, foro, galería y hasta sala de baile. Los locales de la LEAR tenían las puertas abiertas para los obreros, los artistas y los intelectuales. Eran centro de debate y de difusión de la cultura, espacios de creación y discusión. Albergaban los proyectos de las secciones que componían la LEAR y ahí se celebraban sus asambleas. Las actividades de la liga eran diversas: organizaba cursos, conferencias, ciclos de cine y exposiciones de artes plásticas. También tenía una intensa actividad editorial, derrochaba esfuerzos con *Frente a Frente* y publicó varios títulos con el proyecto “Ediciones de la LEAR”.

Según testimonio de Mireya Cueto, el germen de la liga se encontró en la legendaria casa de Mixcalco 12, donde además se organizó una exposición de carteles antifascistas.⁸⁶¹ Sin embargo, el primer “cuartel” de la LEAR se ubicó en el número 53-A de la calle de San Jerónimo, un modesto local que albergaba las asambleas y las actividades para obreros. Miguel Bustos Cerecedo recordaba el lugar como un recóndito bodegón donde el grupo parecía reunirse casi de manera clandestina. Estaba amueblado sobriamente, con unas cuantas sillas, algunas bancas improvisadas con tablas, una tarima, algunos pizarrones, un piano y

⁸⁶⁰Gómez Lorenzo, “El fascismo sangra al proletariado mexicano”, 23.

⁸⁶¹ Mireya Cueto, “Mis padres: Lola y Germán”, *Lola Cueto, trascendencia mágica (1897-1978)*, (México: INBA, 2009), 82.

una mesa que también hacía las veces de cama para Juan de la Cabada, quien solía dormir ahí, pues en ese momento no contaba con “domicilio fijo”.⁸⁶²

El lugar era custodiado por “el fusiladito”, el portero, llamado así porque había sobrevivido a un fusilamiento durante la revolución mexicana y presentaba una notoria cicatriz en la sien producida por la herida del tiro de gracia. En opinión de Bustos Cerecedo se trataba de “un verdadero centinela de la cultura revolucionaria” y del lugar que, además de albergar debates sobre el arte, se cubría con un velo mítico referente a la historia del convento de San Jerónimo, pues se rumoraba que se ubicaba exactamente en la celda de Sor Juana Inés de la Cruz.⁸⁶³ El espacio era austero y sin embargo requería del esfuerzo de todos sus miembros, quienes colaboraban con su sostenimiento, pues la liga se mantenía entonces como una organización independiente.⁸⁶⁴

El modesto local de San Jerónimo se mantenía en constante actividad. La sección de pedagogía impartía cursos gratuitos de español, inglés, francés y ruso; de aritmética, economía política y marxismo. Se invitaba a los obreros a inscribirse por medio de *Frente a Frente* o de invitaciones dirigidas a organizaciones de trabajadores.⁸⁶⁵ Angelina Beloff impartía clases de ruso a un pequeño grupo de obreros y artistas, empresa que no llegó a buen puerto, pues la complejidad del idioma y las pocas expectativas de viajar a la URSS hicieron claudicar a los obreros y Beloff se quedó solo con “dos intelectuales”, entre ellos un músico cuyo único interés era conocer el texto de canciones rusas.⁸⁶⁶

Los cursos de ruso formaban parte de un proyecto más ambicioso: los viajes culturales de la LEAR. Se proyectaba organizar delegaciones-brigada que viajarían a la URSS para asistir a las fiestas del decimonoveno aniversario de la revolución rusa en octubre de 1936.

⁸⁶² Carleton, *Mexico reborn*, 171; Miguel Bustos Cerecedo, “Juan de la Cabada en la LEAR”, *La palabra y el hombre*, núm. 76, (1990), <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1869/2/199076P19.pdf> (Consulta: 10/02/2017); Angelina Beloff, *Memorias*, (México: UNAM, 2000), 134; AJC, “Entrevista mecanoscrita la LEAR...”, f. 3.

⁸⁶³ AJC, “Entrevista mecanoscrita de la LEAR...” f. 2; Bustos Cerecedo, “Juan de la Cabada en la LEAR”.

⁸⁶⁴ Carleton, *Mexico reborn*, 192-193. Si bien la LEAR se sostenía gracias a la colaboración de sus miembros, la precariedad de la organización también se debía, precisamente, a las irregularidades en el pago de las cuotas, como refleja una larga lista de deudores de la liga. ACENIDIAP, “Nombres de miembros de la LEAR que tienen deudas con la organización hasta el mes de febrero de 1936”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 872, Doc. 2336.

⁸⁶⁵ “Trabajadores a ingresar a la escuela de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 3, (1935): 14; ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal al Sindicato de Ferrocarrileros Mexicanos”, 19 de noviembre de 1934, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 914, Doc. 2420; “Camarada trabajador. Inscríbete a los cursos nocturnos de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 2, (1935):11.

⁸⁶⁶ Beloff, *Memorias*, 133.

La liga advertía que la opción más viable para realizar este viaje era en grupo, considerando las dificultades diplomáticas y las brechas culturales e idiomáticas. Este proyecto estaba dirigido principalmente a organizaciones de obreros, de campesinos y de intelectuales que militaran en el “movimiento revolucionario”, a las cuales instaba a conformar “falanges culturales”. La liga insistía en la necesidad de viajar a la URSS para “refrescar” la ideología y “combatir mejor al fachismo”.⁸⁶⁷

En agosto de 1936, la LEAR anunciaba con beneplácito que dos grupos ya aprendían ruso y aplaudía la conformación de una primera brigada integrada por la Liga de Agrónomos Socialistas. Esperaba una respuesta positiva de los sindicatos de ferrocarrileros, de electricistas y de tranviarios y confiaba en el apoyo de la Sociedad “Amigos de la URSS”, quien promocionaba esta iniciativa con diversas organizaciones revolucionarias.⁸⁶⁸ Al parecer el viaje tan ansiado no se realizó y en noviembre de 1936 la LEAR invitaba nuevamente a formar delegaciones o grupos para viajar a la URSS, y aunque ya no promocionaba el proyecto de viajes culturales de la LEAR, anunciaba su relación con “Intourist. Agencia de Viajes y Turismos en la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas”.⁸⁶⁹

Los miembros de la LEAR no se concebían como obreros ni trabajadores del arte, afirmaban su posición como intelectuales cuya función debía ser esencial para la lucha emancipadora del proletariado. Con las actividades dirigidas a los obreros pretendían dotarlos de herramientas a través del arte y la cultura, mejorar su educación y concientizarlos por medio de las artes plásticas, el cine, el teatro y la literatura. La sección de artes plásticas organizó conferencias sobre pintura⁸⁷⁰ y un taller para artistas y obreros; la sección de teatro buscó la conformación de un teatro obrero y la de cine organizó ciclos de cine comentado.

La LEAR afirmaba la importancia de formar un público “dispuesto a apreciar y apoyar los valiosos esfuerzos del pasado y los que actualmente están produciéndose en todas

⁸⁶⁷ “Viajes culturales de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 17.

⁸⁶⁸ “Viajes culturales de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 23. La Sociedad “Amigos de la URSS” también solicitó el apoyo económico de la LEAR para realizar sus actividades de propaganda sobre la Unión Soviética, por considerarla una organización afin y dedicada a la promoción de la cultura. “ACENIDIAP, “Carta de Manuel Mesa y Víctor Manuel Villaseñor a la LEAR”, 8 de marzo de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 23, Exp. 1340, Doc. 2902.

⁸⁶⁹ Al parecer, la LEAR pasó de organizadora a intermediaria. “Intourist”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 20.

⁸⁷⁰ ACENIDIAP, “Invitación a la conferencia ‘la pintura mexicana frente al movimiento social’ de Abel Plenn”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1429, Doc. 2994.

partes del mundo en materia cinematográfica”, para lo cual organizaba ciclos de cine italiano y francés coordinados por Lola Álvarez Bravo y con la participación de Luis Cardoza y Aragón. Las proyecciones estaban abiertas al público y se ofrecía un costo preferente para los obreros. Lo recaudado se destinaba al financiamiento de *Frente a Frente*.⁸⁷¹

La LEAR consideraba que debía elaborarse un “programa de acción” que realmente beneficiara a las masas y propiciara su mejoramiento intelectual.⁸⁷² Con el proyecto editorial “Ediciones de la LEAR”, la liga publicó varios títulos: “Máximo Gorki en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos”, “Poemas de Alberti”, “Revolución cubana”, “La tragedia del régimen actual”, “No pasaran” (Octavio Paz), “Tolstoi, su vida y su obra” (Armén Ohanian), “Cuentos de Extramuros” (María Luisa Vera), “3 poemas revolucionarios” (Miguel Bustos Cerecedo), “El Materialismo Dialéctico” (Jean Baby), una antología de Federico García Lorca compilada por Juan Marinello y un homenaje a Julio Antonio Mella con motivo de su séptimo aniversario luctuoso.⁸⁷³ El proyecto consistía en la publicación de una serie de obras cortas (discursos, entrevistas y folletos literarios) con el objetivo de orientar a los trabajadores “indicándoles la solución a todos sus problemas: la acción revolucionaria”. Esta interlocución vertical con fines de adoctrinamiento pretendía subsanarse con el llamado a los obreros y otros intelectuales a proponer, corregir y comentar el contenido de la serie.⁸⁷⁴

⁸⁷¹ El costo de la entrada general era de 50 centavos, pero el precio para los obreros de 15 centavos. ACENIDIAP, “CINE”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1429, Doc. 2995; “CINE”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1429, Doc. 2996

⁸⁷² ACENIDIAP, “Plan de la sección de pedagogía de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 868, Doc. 2322.

⁸⁷³ Las publicaciones de “Ediciones de la LEAR” estaban a la venta en la Librería Navarro y se enviaban a paquetes a otros estados. CEMOS, caja LEAR (1936-1937), carpeta 8; ACENIDIAP, “Recibimos de la LEAR para venta en Durango”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 983, Doc. 2500. Algunos de sus títulos se promocionaban en *Frente a Frente*. “Por \$1.50 se puede adquirir el siguiente lote de libros de las ediciones LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 7, (1936), publicidad en contra cubierta; “Publicaciones LEAR”, publicidad, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 23; “Busque El Materialismo Histórico”, publicidad, *Frente a Frente*, núm. 3, (1936): 31. El homenaje a Mella involucraba a otras organizaciones. La presentación al texto afirmaba que estaba dedicado a “todas las víctimas de la reacción y del imperialismo” y en particular se solidarizaba con el pueblo cubano. Estas declaraciones estaban firmadas por la LEAR (representada por Siqueiros), la Confederación de Organizaciones Revolucionarias de la Juventud, el Partido Revolucionario Cubano, el Frente Popular Antimperialista, la sección mexicana del Socorro Rojo Internacional (representada por Germán List Arzubide y Gastón Lafarga), el Partido Revolucionario Venezolano, la Confederación Sindical Unitaria de México, la Confederación Nacional Obrera de Cuba, la Unión de Obreros de las Artes Gráficas Comerciales, la Alianza de Obreros y Empleados de la Cía. de Tranvías de México, el Comité de Huelga Universitario de la Habana, la Cámara Nacional del Trabajo, el Frente Único Pro-Derechos de la Mujer, el Partido Comunista de México, la Unión Radical de Mujeres de Cuba y la Acción Revolucionaria Centroamericana. *Julio Antonio Mella*, (México: Ediciones de la LEAR, 1936). CEMOS, caja LEAR (1936-1937), carpeta 4.

⁸⁷⁴ CEMOS, “Presentación de la primera edición por el comité editorial”, enero de 1935, caja LEAR, libros.

Además, la sección de pedagogía publicó su propio boletín,⁸⁷⁵ folletos y cuadernos sobre “educación proletaria”, con los cuales pretendía sentar las bases teóricas de la educación socialista y difundir la cultura revolucionaria.⁸⁷⁶ Una de las metas de la sección de pedagogía era “elevar la cultura de las masas” y consideraba que para ello se requería mejorar los libros de los maestros.⁸⁷⁷ Además, con la finalidad de implementar una “pedagogía revolucionaria”, sugería la difusión de literatura y otras estrategias didácticas (con base en el cine, conferencias y brigadas alfabetizadoras) que asimismo seguirían una “orientación revolucionaria”, lo cual significaba, en términos del programa de la liga, que se enfocaría en otorgar herramientas a los trabajadores desde la trinchera de la cultura.⁸⁷⁸

La LEAR colaboró también con la ilustración de libros de lectura de la SEP que fueron empleados en las escuelas nocturnas para trabajadores.⁸⁷⁹ Además, la sección de pedagogía observaba la aprobación de libros de textos y si acaso consideraba que en estos no mediaban “bases ni criterio revolucionario”, gestionaban su revisión ante la SEP. Para Nicolás Pizarro, los artistas y escritores revolucionarios tenían la obligación de involucrarse en el desarrollo de los nuevos proyectos editoriales que la SEP dirigía a obreros y campesinos.⁸⁸⁰ La labor educativa de la liga pretendía llevarse más allá de sus cuarteles y desplegarse por medio del libro.⁸⁸¹

La liga se relacionaba con sindicatos, mutualistas y otras organizaciones de trabajadores. La interlocución con el obrero y su incorporación al proyecto de la liga era un objetivo central. No se concebía como una organización de trabajadores, pero sí pretendían integrarlos a sus filas. *Frente a Frente* invitaba a los obreros a unirse a sus secciones y a

⁸⁷⁵ Boletín de pedagogía LEAR. Órgano de la sección de pedagogía de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, núm. 1, agosto de 1936.

⁸⁷⁶ CEMOS, “Nota preliminar”, LEAR (1936-1937), carpeta 4. La sección de pedagogía de la LEAR publicó: “Fundamentos Marxistas-Leninistas de la Educación”, “Ensayos de pedagogía proletaria”, “Marx y Engels sobre educación” y “Lo que dijo Lenin en la Escuela Politécnica del Maestro Soviético”. Además anunciaba que estaban en preparación otros títulos: “Problemas fundamentales de la educación socialista” de Vicente Casarrubias y Miguel Rubio, “Pedagogía y marxismo” de Jesús Mastache, “Organización revolucionaria de la infancia” de León Díaz Cárdenas, “Teatro infantil revolucionario” de J. Sotelo Inclán.

⁸⁷⁷ ACENIDIAP, “Plan de la sección de pedagogía de la LEAR”.

⁸⁷⁸ “Plan de trabajo de la sección de pedagogía”, *Frente a Frente*, núm. 9, (1937): 23.

⁸⁷⁹ *Libro de lectura para uso de las escuelas nocturnas para trabajadores*, (México: SEP, 1938).

⁸⁸⁰ ACENIDIAP, “Sesión ordinaria de la sección de pedagogía”, 9 de enero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 863, Doc. 2299. Pizarro, “2 políticas en materia de publicaciones”, 21.

⁸⁸¹ Las publicaciones de la LEAR se imprimían en los Talleres Gráficos de la Nación. ACENIDIAP, “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en cuenta con Talleres Gráficos de la Nación”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 873, Doc. 2372.

colaborar con la revista, con cuentos, artículos, corridos, canciones proletarias o cartas donde expresaran sus “condiciones de vida y de trabajo”. La invitación remarcaba la importancia del obrero y su cooperación, pues afirmaba que éste llevaba “las fuerzas vitales de la clase” con las cuales se desarrollaría “el arte portentoso del futuro”.⁸⁸² En sus primeros números, *Frente a Frente* publicó algunos ejercicios de “literatura proletaria”, relatos breves que trataban sobre las problemáticas de los trabajadores. La LEAR pretendía incentivar a los obreros y campesinos a ejercitar “un arma más de combate”: la literatura.⁸⁸³

Poner la creación artística en manos de los obreros no era una idealización inédita; poner el arte y a los artistas al servicio de los trabajadores, tampoco. La LEAR no se definía con base en la imagen de artista-obrero, pero sí pretendía formar obreros-artistas, con un plan de capacitación en artes plásticas dirigido a partir del taller-escuela de la LEAR. Asimismo, desde esta plataforma se pretendía que los artistas se involucraran en la producción de obras dirigidas a los trabajadores, poniendo su labor artística a su servicio, dentro de una lucha que se suponía compartida, entrelazadas con el “arte revolucionario”, no obstante se efectuara desde distintas trincheras.

El taller-escuela de la LEAR fue establecido por la sección de artes plásticas y planteaba como objetivo primordial hacer “arte funcional revolucionario”, lo que significaba que su producción debía ser “positivamente útil” a los trabajadores y su lucha. El arte funcional revolucionario debía responder a las “necesidades efectivas” de los trabajadores y operar de manera práctica.⁸⁸⁴ Estaría encaminado al mejoramiento de la vida del obrero y formaría parte de sus protestas y batallas reivindicadoras; sería, en gran medida, un arte de contenido político, en cuanto a su producción, uso y contenido.

El taller-escuela se proyectaba como un modelo ajeno a las formas pedagógicas académicas y planteaba la enseñanza del arte desde su propia producción, a través de la cual se recibirían de manera simultánea “la teoría y la práctica del arte revolucionario”. El aprendizaje se efectuaría de manera colectiva, dentro de un “impulso común”, pero con la

⁸⁸² “Compañero: solicite su ingreso a la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 2, 2ª época, (1936): 10; “Trabajador”, *Frente a Frente*, núm. 1, (1934): 6; “Obreros y obreras”, *Frente a Frente*, núm. 1, (1934): 6; “La LEAR se reorganiza, reforzando el frente cultural”, *Frente a Frente*, núm. 3, (1935): 17.

⁸⁸³ “Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos”, *Frente a Frente*, núm. 3, (1935): 12-13; “Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos”, *Frente a Frente*, núm. 2, (1935): 4-5.

⁸⁸⁴ ACENIDIAP, “Objetivos y organización interna del taller escuela experimental de artes plásticas de la sección correspondiente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 869, Doc. 2330.

“coordinación consciente y racional de diversas individualidades”, para lo cual se organizarían equipos de trabajo regulados por el miembro más activo, capaz y experimentado. Se esperaba que el taller-escuela mantuviera un ambiente de permanente discusión y crítica colectiva, siempre y cuando se llevara a cabo dentro de “la más absoluta camaradería revolucionaria”.⁸⁸⁵

El programa del taller-escuela integraba entonces actividades teóricas y prácticas. El área teórica incluía experimentación con los materiales, psicología del color, teoría de la construcción plástica (composición, perspectiva, geometría y dibujo), historia del arte desde una interpretación materialista, historia general del movimiento obrero y doctrina marxista-leninista. Si bien el proyecto partía de la sección de artes plásticas, su plan original era mucho más ambicioso y contemplaba varias áreas del arte que correspondían a otras secciones de la LEAR, como fotografía, cine, arquitectura y teatro. Además consideraba una sección de arte industrial y comercial.⁸⁸⁶

El enfoque del taller-escuela estaría dirigido primordialmente a la propaganda y la “agitación” en beneficio de los trabajadores. El plan general sugería ejemplos de la producción del taller-escuela, como obras gráficas propagandísticas, carteles y murales; esculturas para monumentos, esculturas “eventuales” (para su uso en manifestaciones) y obras para teatro guiñol, títeres y máscaras; proyectos para la construcción de espacios habitacionales para obreros, jardines populares y centros deportivos; elaboración de cerámica y tapices con “temas revolucionarios”.⁸⁸⁷

El taller-escuela se inauguró en octubre de 1935.⁸⁸⁸ Los trabajadores eran invitados a inscribirse con la promesa de que recibirían enseñanza gratuita y los cursos se ofrecían en horario vespertino y nocturno para facilitar su asistencia.⁸⁸⁹ Entre los maestros se contaban Gabriel Fernández Ledesma, Rufino Tamayo, Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Julio Castellanos, Pablo O’Higgins, Jesús Bracho, Esperanza Muñoz Hoffman,

⁸⁸⁵ ACENIDIAP, “Objetivos y organización interna del taller escuela experimental...”.

⁸⁸⁶ ACENIDIAP, “Objetivos y organización interna del taller escuela experimental...”.

⁸⁸⁷ ACENIDIAP, “Objetivos y organización interna del taller escuela experimental...”.

⁸⁸⁸ La inauguración se celebró en San Jerónimo 53-A, con conferencias sobre el arte en la URSS (a cargo de Mario Pavón Flores) y la escenografía funcional (ilustrada con proyecciones de Emmanuel Eisenberg, además de la intervención musical de Silvestre Revueltas y Eduardo Hernández Moncada. ACENIDIAP, “Inauguración del taller-escuela”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1427, Doc. 2992.

⁸⁸⁹ Fuentes Rojas, “El Taller-Escuela de Artes Plásticas...”, 200.

Carlos Orozco Romero, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, Feliciano Peña, Antonio Pujol, Ricardo X. Arias, Santos Balmori, Manuel Álvarez Bravo y David Alfaro Siqueiros.⁸⁹⁰

La mano de Siqueiros se reflejaba claramente en el programa del taller-escuela de la LEAR, pues estaba inspirado en las proposiciones que el pintor había plasmado en el manifiesto “Hacia la transformación de las artes plásticas”, redactado después de su exposición en los Delphic Studios de Nueva York y dado a conocer en junio de 1934. El texto establecía una crítica al arte moderno, a la experiencia “irradiada” desde París y al muralismo mexicano; una cuestionada por su “purismo” y por producir arte para la élite burguesa europea y el otro por su demagogia y su “limitación burocrático-turística”. Para contrarrestar estas dos experiencias, Siqueiros imaginaba un arte “capaz de rendir un máximo servicio público”, dirigido a las masas y elaborado de manera colectiva con base en equipos de trabajo, con lo cual idealmente se desplazaría el “egocentrismo” del arte europeo y el “falso colectivismo” de arte mexicano.⁸⁹¹

Justo como luego se plantearía para el taller-escuela de la LEAR, este arte propuesto por Siqueiros se realizaría a partir de la articulación entre teoría y práctica, entre producción y enseñanza-aprendizaje. El objetivo era modernizar el arte aprovechando las herramientas y materiales modernos para así desplazar técnicas anacrónicas que a fuerza de insistencia y legitimación se mantenían vigentes, como, por ejemplo, el mural al fresco tan cuestionado por Siqueiros en este momento y que lo involucraría en una polémica con Rivera que observaremos en las siguientes páginas.⁸⁹²

En “Hacia la transformación de las artes plásticas”, Siqueiros proponía una alternativa concreta para efectuar el arte propuesto en el manifiesto: la conformación de talleres-escuela de plástica y gráfica enfocados en la producción de obras reproducibles, transportables y públicas.⁸⁹³ Siqueiros promovió estos postulados en distintos momentos y foros, dictó conferencias en las cuales reafirmaba la necesidad de conformar un arte revolucionario útil y accesible a las masas, que contemplara el conocimiento cabal de los materiales y la psicología del color, que aprovechara las herramientas y técnicas modernas y se prestara a la

⁸⁹⁰ CEMOS, “Taller-Escuela de Artes Plásticas”, cartel, 1935.

⁸⁹¹ David Alfaro Siqueiros, “Hacia la transformación de las artes plásticas”, *Palabras de Siqueiros*, comp. por Raquel Tíbol, (México: FCE, 1996), 124-125.

⁸⁹² Siqueiros, “Hacia la transformación de las artes plásticas”, 125-126.

⁸⁹³ Siqueiros, “Hacia la transformación de las artes plásticas”, 127.

múltiple reproducción. Además insistía en que la producción debía ser colaborativa y la enseñanza por medio de la práctica, en un espacio que articulara la labor de los maestros con el aprendizaje de los alumnos dentro de un mismo proceso de trabajo colectivo.⁸⁹⁴

Siqueiros aplaudía que la LEAR hubiera adoptado su propuesta de conformación de un arte funcional revolucionario a partir del taller-escuela, en respuesta a las condiciones políticas mexicanas y como una “organización en proceso de desarrollo”.⁸⁹⁵ El arte funcional revolucionario era una proposición que Siqueiros defendía a partir de su experiencia de trabajo colectivo en Los Ángeles y que comprendía precisamente el programa y las estrategias vertidas en sus manifiestos y conferencias presentadas en la década de 1930. Para Siqueiros, el arte funcional revolucionario debía “extenderse en el mayor sector del pueblo”, llegar a la clase trabajadora, a sus espacios de labor; un arte político que se introdujera en “los lugares de tránsito de las masas”.⁸⁹⁶

A partir del taller-escuela, la liga ofrecía sus servicios a las organizaciones obreras, con la elaboración de material que sirviera para sus manifestaciones y su labor de propaganda, como carteles, rótulos, banderolas, mantas, ilustración de periódicos, escenografías, estandartes y “decoraciones murales”. Por “la causa del proletariado”, la LEAR se dirigía a las organizaciones obreras ofreciendo una “cuota mínima” por un servicio de alta calidad y “dentro de la orientación revolucionaria”.⁸⁹⁷ Si bien el taller-escuela tenía el objetivo de aproximarse a los trabajadores y que formaran parte de éste, no quedan evidencias de que algún obrero se haya inscrito, y a decir de Chávez Morado, los artistas no consiguieron mantener un trato directo con los obreros más allá de la relación que tuvieron con los dirigentes de las organizaciones.⁸⁹⁸

⁸⁹⁴ Siqueiros, “Conferencia en Argentina”, *Fundación del muralismo mexicano...*, 34-35. Siqueiros, “Conferencia sobre arte pictórico mexicano sustentada el 12 de febrero de 1935, en el salón de actos de la Escuela Nacional de Medicina”, *Fundación del muralismo mexicano*, 45-48.

⁸⁹⁵ Siqueiros, “Conferencia sobre arte pictórico mexicano...”, 52; “Carta de Siqueiros a Blanca Luz Brum”, 9 de junio de 1936, *Palabras de Siqueiros*, 141.

⁸⁹⁶ Siqueiros, “Conferencia sobre arte pictórico mexicano...”, 38 y 48. La correspondencia de Siqueiros con Blanca Luz Brum y Angélica Arenal mostraba su entusiasmo por la aplicación y difusión de sus teorías sobre el arte funcional revolucionario, la importancia del uso de nuevos materiales y de la agitación por medio de la propaganda gráfica, además de la necesidad de promover estas ideas en Europa. “Carta de Siqueiros a Blanca Luz Brum” 9 de junio de 1936, *Palabras de Siqueiros*, 140-142; “Carta de Siqueiros a Angélica Arenal”, 2 de junio de 1936, *Palabras de Siqueiros*, 151.

⁸⁹⁷ ACENIDIAP, “Circular # 1”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 977, Doc. 2492; “Carta del comité ejecutivo de la LEAR a la sección de Mérida”, 9 de abril de 1937.

⁸⁹⁸ Fuentes Rojas, “El Taller-Escuela de Artes Plásticas...”, 197.

Sin embargo, la sección de pedagogía organizaba cursos y conferencias para los obreros de Nonoalco y de una fábrica de armas.⁸⁹⁹ Además, la sección de artes plásticas colaboraba con varias organizaciones con la elaboración de imágenes, principalmente ilustraba *El Machete* y realizó grabados para la Comisión Agraria Mixta.⁹⁰⁰ Respecto al éxito del trabajo colaborativo entre los miembros de la sección de artes plásticas y a través del taller-escuela, Siqueiros aplaudía la elaboración de un cartel de 60 metros cuadrados, realizado en apenas 24 horas, para un mitin antifascista del Comité Nacional de Defensa Proletaria.⁹⁰¹

La LEAR mantuvo comunicación con diversas organizaciones y afirmaba su solidaridad con éstas, pretendiendo ser “consecuente con la línea revolucionaria” que enarbolaba.⁹⁰² Manifestaba que consideraba un “deber” pronunciarse a favor de la unificación de los trabajadores y el magisterio, y declaraba que una de las finalidades esenciales de la liga era “luchar por la emancipación integral de la clase trabajadora”.⁹⁰³ Incluso marchaba junto con estos en manifestaciones, como por ejemplo, la del 1º de mayo de 1937, para la cual se organizó un contingente de todas las secciones que desfiló junto con los obreros; la sección de artes plásticas elaboró unas esculturas grotescas antifascistas y se distribuyeron folletos y hojas populares ilustradas.⁹⁰⁴

La LEAR sugirió distintas actividades en torno a esta conmemoración de los trabajadores. No todo radicaba en panfletos, carteles y otros productos visuales e impresos útiles en las manifestaciones, la primera exposición de artes plásticas de la LEAR también se inauguró el 1º de mayo de 1936. La sección de artes plásticas organizó varias exposiciones durante los años en que la liga se mantuvo vigente. Éstas eran colectivas, exponían el trabajo de los miembros de la liga y “sus amigos” y pretendían ser un escaparate del arte revolucionario a través de productos visuales. Se organizaron exposiciones de pintura y

⁸⁹⁹ ACENIDIAP, “Sesión ordinaria de la sección de pedagogía”, 9 de enero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 863, Doc. 2299.

⁹⁰⁰ ACENIDIAP, “Recibo de pago a la LEAR por siete grabados en metal y dos en madera”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 873, Doc. 2349.

⁹⁰¹ El cartel fue elaborado por Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Feliciano Peña, Esperanza Muñoz Hoffman, Manuel Echauri, Roberto Guardia Berdecio, Ángel Bracho, Santos Balmori, Pablo O’ Higgins y Juan Campos. Fuentes Rojas, “El Taller-Escuela de Artes Plásticas...”, 195-196.

⁹⁰² ACENIDIAP, “Carta de María Luisa Vera y José Mancisidor al Sr. Aureliano S. Sánchez”, 20 de abril de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1095, Doc. 2649.

⁹⁰³ ACENIDIAP, “Carta de María Luisa Vera y José Mancisidor a la CTM”, 27 de abril de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1101, Doc. 2656.

⁹⁰⁴ ACENIDIAP, “Carta del comité ejecutivo de la LEAR a la sección de Mérida”, 9 de abril de 1937.

escultura, de “estampas” y “propaganda tipográfica” (grabados y carteles). Las exposiciones de la LEAR contaban entonces con una gran cantidad de participantes, (en la primera, por ejemplo, se exhibieron obras de sesenta artistas), con lo cual se mostraba a la liga como un espacio que aglutinaba el campo de las artes plásticas.

Quizá debido a que su campo de acción se encontraba en la promoción de la cultura y que muchos miembros de la LEAR se movían en el ámbito educativo, varias de sus propuestas fueron dirigidas al magisterio. Éste era considerado por la liga como parte de las clases trabajadoras y reconocía su “acción revolucionaria”.⁹⁰⁵ El discurso de la LEAR visualizaba primordialmente al obrero como sujeto revolucionario –sin soslayar el papel del campesino– pero además incorporaba y ponderaba el rol del magisterio y su función educadora entre las masas. Incluso, la liga redactó un manifiesto dirigido a los maestros rurales, en el cual afirmaba su relevancia en el movimiento educativo (precisamente por su cercanía con las masas) y los consideraba trabajadores explotados, introducidos en una agenda política que podría resultarles más bien ajena, penosa e innecesaria, como las posturas anticlericales que se articularon con la educación socialista.

La LEAR invitaba a los maestros rurales a sumarse a sus filas, o bien, a realizar intercambios culturales o a apoyarse en sus secciones.⁹⁰⁶ De acuerdo con esto y considerando que podría proveer a los maestros rurales de material útil para obreros y campesinos, enviaba diversos impresos a grupos magisteriales e instancias educativas, como ejemplares de *Frente a Frente*, corridos, libros y folletos “revolucionarios” editados por la liga⁹⁰⁷ Del mismo

⁹⁰⁵ “Plan de trabajo de la sección de pedagogía”, 23.

⁹⁰⁶ LEAR, “A los camaradas maestros rurales”, cit. en Fuentes Rojas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, 335-338. La LEAR mostraba su respaldo a los maestros rurales y denunciaba los crímenes de los cuáles eran víctimas, desde el salario precario y la negligencia de los funcionarios, hasta las mutilaciones y los asesinatos. Según Juan de la Cabada, algunos maestros rurales acudían a la sección de pedagogía de la LEAR en busca de apoyo. Juan de la Cabada, “Cómo está y qué necesita la gran masa de maestros mexicanos”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936):12. En *Frente a Frente* se promovía también una imagen positiva de la recepción de la educación socialista y los maestros rurales en las comunidades campesinas, donde se acogía con beneplácito este programa educativo. Raimundo Mancisidor, “La influencia de la escuela rural”, *Frente a Frente*, núm. 10, (1937): 5. Al parecer algunos maestros misioneros integraban las filas de la LEAR, sin embargo, la LEAR se quejaba de la falta de comunicación con éstos. ACENIDIAP, “Carta del comité ejecutivo al camarada Uribe”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 943, Doc. 2450.

⁹⁰⁷ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal al Sr. José G. Torres” 18 de septiembre de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 948, Doc. 2455; “Carta de María Luisa Vera y José Mancisidor al prof. J. Rosario Rojas”, 7 de abril de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1073, Doc. 2615.

modo, recibió solicitudes de organizaciones obreras interesadas en sus publicaciones y “canciones revolucionarias”.⁹⁰⁸

Algunas secciones eran más activas que otras y destacaban principalmente la de artes plásticas y la de pedagogía. Otras plantearon también sus propios proyectos, encaminados en el mismo sentido, apostando por la colaboración con las clases trabajadoras, a las cuales pretendían dotar de herramientas de lucha a través del arte. Por ejemplo, la sección de teatro proyectó la constitución del Teatro LEAR, que estaría compuesto por miembros de la liga y sería sostenido por ésta. Se pretendía que este proyecto sirviera de base para un movimiento teatral en México y para fomentar el teatro obrero. Debía estar “orientado a la lucha social”, ser “de alta calidad artística y de ideología correcta”. Este teatro planteaba, por un lado, el desarrollo creativo de los miembros de la LEAR, y por otro, aspiraba a que la escena se constituyera como “un arma en la lucha de clases”.⁹⁰⁹

El proyecto también contemplaba la formación de departamentos encargados de las áreas de música, danza, escenografía y vestuario.⁹¹⁰ Asimismo, consideraba la traducción de textos y la creación dramática, con obras que abordaran los problemas del obrero, o que desarrollaran temáticas específicas para determinados actos políticos. Las obras estarían pensadas para representarse en desfiles, manifestaciones y fiestas, o bien, para su uso con finalidades educativas. El entrenamiento de los actores se haría con base en el método Stanislavski, incluyendo además elementos de biomecánica y esgrima de florete para mejorar sus “movimientos estéticos”.⁹¹¹

No quedan evidencias de la efectividad de este proyecto, planteado a la par del taller-escuela de la LEAR, y aunque varias páginas de *Frente a Frente* discurren sobre la importancia del teatro revolucionario —creado por y en beneficio del proletariado—, al parecer para algunos no cuajaban del todo las estrategias de la sección de teatro, pues en enero de

⁹⁰⁸ ACENIDIAP, “Carta del Sindicato de Obreros y Empleados en el Ramo de Electricidad a la LEAR”, 13 de enero de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1202, Doc. 2764; “Carta de Julio de la Fuente y José Mancisidor al secretario de educación”, 16 de abril de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1089, Doc. 2642.

⁹⁰⁹ ACENIDIAP, “Plan de creación del Teatro LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 869, Doc. 2323.

⁹¹⁰ ACENIDIAP, “Plan de creación del Teatro LEAR”.

⁹¹¹ Aunque no se mencionaba directamente el teatro de Meyerhold, quizá se estaba considerando con la introducción de los elementos de biomecánica. ACENIDIAP, “Plan de creación del Teatro LEAR”.

1937 Germán Cueto reconocía que aún no había dado “señales importantes de su existencia, pese a los mejores deseos e indiscutibles capacidades de quienes lo constituyen”.⁹¹²

Cueto insistía en la necesidad de conformar un teatro que se incorporara a la lucha socialista y propiciara la colaboración de las diversas secciones de la LEAR. Por cuestiones prácticas (para reducir costos y dificultades técnicas), sugería un proyecto de “teatro de muñecos” que sirviera de “tribuna de combate, orientación y doctrina”, en contra de “las fuerzas ciegas y retrógradas” del fascismo y en defensa de la cultura. Estaría dirigido principalmente a las clases trabajadoras, pero por sus características (por ser un teatro de muñecos) se proyectaba que fuese comprensible para todas las clases sociales. Las obras se presentarían en distintos espacios: calles, mercados plazuelas, parques, fábricas y sindicatos. El “Teatro Trinchera” (nombre sugerido por Cueto para este proyecto) tendría que reunir a las distintas áreas que componían la LEAR, pero esta propuesta no radicaba precisamente en las exigencias de la escena (musicales, coreográficas, escenográficas, etc.), sino porque, para Cueto, un proyecto teatral impulsado por la liga y realizado en colaboración significaría unir el “anhelo creativo en un organismo de lucha”.⁹¹³

No obstante, igualmente en enero de 1937, *Frente a Frente* aplaudía las actividades de la sección de teatro de la LEAR. Afirmaba la importancia del teatro dentro del programa de la liga, pues lo consideraba vehículo de “agitación y difusión de las modernas ideas que intentan estructurar una nueva sociedad”. Contrario a las impresiones de Cueto sobre la escasa actividad de la sección de teatro, la LEAR reportaba que ésta había organizado varias representaciones de obras cortas en sus cuarteles, una adaptación teatral improvisada de un cuento de Juan de la Cabada titulado “Plomo” y funciones de teatro guiñol “en las esquinas de las barriadas pobres o en los sectores de densa población obrera”.⁹¹⁴

Pero los obreros no solo fungían como espectadores del teatro propuesto por la LEAR, también colaboraban con éste. Por ejemplo, los obreros de los Talleres Gráficos de la Nación (TGN) se integraron en obras que trataban temáticas relativas a los problemas de los trabajadores. Esto respondía al proyecto de conformación de un teatro obrero como un espacio desde el cual el proletariado podría pronunciarse en la escena respecto a situaciones

⁹¹² ACENIDIAP, “Documento de Germán Cueto dirigido a la sección de teatro”, 26 de enero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 23, Exp. 1278.

⁹¹³ ACENIDIAP, “Documento de Germán Cueto dirigido a la sección de teatro”, 26 de enero de 1937.

⁹¹⁴ “El Teatro y la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 7, (1937): 19.

que vivían en carne propia.⁹¹⁵ Además del Cuadro Dramático de los TGN, también colaboraron con la LEAR algunos elementos de la Unión Nacional de Artistas de Variedades y grupos estudiantiles de la Escuela Normal.⁹¹⁶ El Cuadro Dramático de los TGN se incorporó también a la LEAR, aunque no como agrupación, sino por medio de adhesiones individuales, y si bien colaboraba con la sección de teatro de la liga, operaba también dentro de un proyecto teatral destinado a la promoción de la educación socialista y el teatro obrero promovido por el Departamento de Bellas Artes de la SEP y el PNR. Quizá, como acusaba Cueto, la sección de teatro de la LEAR tal vez no tuvo la actividad que proyectaba, pero sí participó en la conformación de una escena obrera que involucraba a los sindicatos en el desarrollo del teatro en México. Además de su vínculo con el sector teatral de los TGN, la liga tenía relación con el aún incipiente movimiento teatral del SME.⁹¹⁷

El auge de la LEAR, con su creciente influencia, apoyo oficial y sus filas cada vez más engrosadas la llevó a cambiar su sede. En agosto de 1936, la LEAR anunciaba su mudanza al número 70 de la calle de Donceles. El local era más espacioso y permitió que se desarrollaran otras actividades. Contaba con un espacio para las sesiones, una pequeña biblioteca y la cocina se convirtió en restaurante por un breve periodo. Incluso, en algunas ocasiones fue adecuado como sala de baile para las celebraciones de la liga, como por ejemplo, el dedicado en honor a los invitados al Congreso de la LEAR de enero de 1937.⁹¹⁸

⁹¹⁵ “Teatro obrero en México”, *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 15; “El Teatro y la LEAR”, 19.

⁹¹⁶ “El Teatro y la LEAR”, 19.

⁹¹⁷ “Notas y Actividades de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 23. Madeleine Cucuel, “Seki Sano y el teatro de México. Los primeros años 1939-1948”, *Tramoya* 39, (1994): 44. La propuesta teatral del SME se desarrollaría a partir de la fundación del Teatro de las Artes en 1939, bajo la dirección de Seki Sano.

⁹¹⁸ Sobre el auge de la LEAR evidenciado con su mudanza al local de Donceles, Helga Prignitz apunta que la fiesta de inauguración de la nueva sede contó con dos mil invitados. Prignitz se refiere a este local de la LEAR como “el gran edificio de Donceles”. Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular*, 45. Por otro lado, la organización de bailes era una estrategia que la liga aprovechaba para recaudar fondos, a veces para financiar su revista o en apoyo a otras organizaciones con las cuales colaboraba, como el Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español. ACENIDIAP, “Carta de María Luisa Vera y José Mancisidor a Cosme Hinojosa”, 31 de marzo de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1065, Doc. 2602. Estos bailes se organizaron en el local del Club Israelita y además de *El Nacional* y *El Tiempo*, eran promocionados por medio de *Der Weg*, el semanario israelita. “Ingresos y egresos del baile de la LEAR celebrado el día 3 en Tacuba 15”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 873, Doc. 2370; “Recibo de pago por publicidad en *Der Weg*”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 873, Doc. 2365. Quizá por este motivo es que en *La Prensa* afirmaba los vínculos entre la LEAR y la comunidad judía a partir de la supuesta subvención de *Frente a Frente*. “Con quienes y en contra de quienes está la LEAR”, 2.

Se instaló también una Galería Permanente de la LEAR, donde se realizaban exposiciones de los miembros de la sección de artes plásticas y se vendían cuadros y libros.⁹¹⁹

La sección de literatura organizaba conferencias abiertas a todo público. Éstas versaban sobre diversos temas literarios, trataban sobre cuento, poesía y teatro, con temas específicos como el modernismo, el romanticismo, el estridentismo o el cuento de la revolución. Algunas abordaban el caso de autores específicos como Walt Whitman o Guillermo Prieto, por ejemplo. La mayoría de las conferencias eran dictadas por miembros de la sección de literatura, pero además participaron artistas visitantes como Antonin Artaud Nicolás Guillén y Aníbal Ponce.⁹²⁰ Esta sección también organizaba debates entre sus miembros, referentes al sentido revolucionario de la literatura.⁹²¹

Durante este periodo en Donceles, la sección de artes plásticas se mantuvo tan activa como en San Jerónimo: realizó exposiciones en el local de la LEAR y en la sede de organizaciones de trabajadores, ofreció conferencias sobre pintura y se propuso que los miembros de esta sección adquirieran la obligación de producir al menos una obra al mes.⁹²² La LEAR afirmaba que la sección de artes plásticas era la única que había logrado “desarrollar un trabajo coordinado y eficiente” y por ello la consideraba el “grupo de choque” de la organización. Por otro lado, lamentaba que las secciones de teatro, literatura y música no fueran tan eficaces.⁹²³ En opinión de Verna Carleton Millán, la “raqúitica” sección de música fue animada solo con la presencia de Silvestre Revueltas, quien además fue director de la liga en su momento de ascenso y apogeo.⁹²⁴ Se organizó un “Bloque LEAR” en el Conservatorio Nacional, José Pomar dirigía coros de obreros (que eran contemplados dentro de las actividades teatrales de la LEAR), se planearon “brigadas de música” (en Puebla,

⁹¹⁹Carleton, *Mexico reborn*, 193; “Notas y actividades de la LEAR”, 23. Luis Arenal, Ignacio Aguirre y Francisco Dosamantes conformaban la comisión de exposiciones de la Galería Permanente de la LEAR. “LEAR. Anuncios y presencias”, *Letras de México*, núm. 19, (1937): 177.

⁹²⁰ “Seis conferencias”, *Frente a Frente*, núm. 9, (1937): 23; “LEAR. Anuncios y presencias”, 177. Entre los conferencistas de la sección de literatura se encontraban Ermilo Abreu, Arqueles Vela, Miguel Bustos, Efraín Huerta y Verna Carleton.

⁹²¹ Los debates se consideraban la actividad más destacada de la sección de literatura

⁹²² “Carta de Fernando Gamboa al C. Responsable de la subdirección de pintura de caballete”, 29 de marzo de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1059, Doc. 2596.

⁹²³ “Balance de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 7, (1937): 10.

⁹²⁴ Según el testimonio de Verna Carleton, la actividad musical era escasa en ese momento y apuntó en sus memorias que como corresponsal del *Musical Courier* debía explicar constantemente por qué enviaba material a esta publicación de manera tan irregular, pues en ocasiones no habían novedades que reportar. Carleton, *Mexico reborn*, 183.

Toluca y Pachuca) y se realizaron conciertos en el Palacio de Bellas Artes.⁹²⁵ Los conciertos proyectados por la sección de música pretendían promover la música mexicana y a los compositores nacionales en general, pero dando prioridad a los miembros de la LEAR.⁹²⁶

La LEAR realizó algunas brigadas culturales en otras ciudades del país, como Guadalajara y Morelia, donde se organizaron conferencias, charlas, exposiciones de pintura, dibujo, grabado y cartel. Además se proyectaron películas (con “interpretación revolucionaria”) como *La juventud de Máximo* (Kozintsev-Trauber, 1935) y *Chapayev* (Vasilyev, 1934). En Morelia, algunos miembros de la sección de artes plásticas realizaron murales en la biblioteca de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo y los retratos monumentales de Isaac Arriaga y Lázaro Cárdenas.⁹²⁷

La visita a Guadalajara fue coordinada por el comité estatal del PNR de Jalisco y la sección de la LEAR de Guadalajara, un grupo dirigido por Ixca Farías y que quizá fue el que mantuvo mayor actividad entre las secciones que se organizaron en los estados. La Brigada de la LEAR (integrada por Revueltas, Fernández Ledesma, Marinello, Sandi, Abreu, Mastache, Reyes Pérez, Gutmann y Guerrero Galván) no limitó sus actividades a la ciudad de Guadalajara, también asistió a mítines campesinos en Cocula y en la ribera de Chapala. Esta brigada tenía la intención de llevar “la cultura revolucionaria” a todo público y se dirigió tanto a los trabajadores, a los estudiantes y al público en general, principalmente con conferencias sobre arte y conciertos donde se presentaron obras de Revueltas, como *Homenaje a García Lorca*, por ejemplo.⁹²⁸

Quedan pocas evidencias sobre el papel de las secciones de la LEAR en otras ciudades, por lo que se refleja en la correspondencia, la prensa y las actividades de la brigada en Guadalajara, la sección de esta ciudad parecía la más activa, contaba con al menos setenta miembros, intentaba llevar a cabo reuniones semanales, organizó exposiciones de pintura,

⁹²⁵ “El Teatro y la LEAR”, 19; Carleton, *Mexico reborn*, 180; ACENIDIAP, “Carta de Luis Sandi a César Quirarte”, 26 de noviembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 999, Doc. 2517; “Plan que de inmediato puede realizar la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 978, Doc. 2493. BACENART, “5º Concierto LEAR”, programa de mano, 9 de febrero de 1937, Fondos Especiales, GP-MF01232. A decir de Luis Cardoza y Aragón, entonces la LEAR tenía una “situación semi-oficial”, por lo que no resulta extraño que tuviera acceso al Palacio de Bellas Artes, recinto tan cuestionado por la liga en sus inicios. Luis Cardoza y Aragón, “La LEAR y el cine nacional”, *El Nacional*, 8 de julio de 1936, 4.

⁹²⁶ “Notas y actividades de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 23.

⁹²⁷ “Viaje cultural a Morelia”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 19.

⁹²⁸ “Brigada de la LEAR en Guadalajara”, *Frente a Frente*, núm. 7, (1937): 12-13; ACENIDIAP, “Carta de Julio de la Fuente y Clara Porset a Florencio Topete, presidente del comité estatal del Partido Nacional Revolucionario”, 14 de diciembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1022, Doc. 2540.

ciclos de conferencias sobre el materialismo histórico, proyectaba cursos nocturnos para obreros y la publicación de una revista.⁹²⁹ Por iniciativa de Esperanza Muñoz Hoffmann se organizaron exposiciones de carteles en Oaxaca, elaborados por los miembros de la sección de artes plásticas. Éstos incluían fotomontajes y estaban dirigidos al combate del fascismo, el imperialismo y la guerra. Queda evidencia de que también se enviaban carteles y ejemplares de *Frente a Frente* a las secciones de Mérida y Campeche. La sección de San Luis Potosí solicitaba filmes revolucionarios y números de la revista, proyectaba la elaboración de murales y organizaba exposiciones en locales de organizaciones obreras.⁹³⁰

Entre talleres, conciertos, proyectos, conferencias, exposiciones, proyecciones de películas y brigadas culturales, quizá el espacio más activo y propositivo de la trinchera de la LEAR haya sido la revista *Frente a Frente*, probablemente el proyecto en el cual la liga puso más atención, desde su realización, financiamiento, diseño y distribución. La revista se convirtió en un baluarte de la liga, en el órgano de difusión de sus actividades, en su portavoz y punto de convergencia con otras organizaciones. *Frente a Frente* representaba el “frente” de la LEAR.

Frente a Frente

Entre noviembre de 1934 y enero de 1938, la LEAR editó la revista *Frente a Frente*, una publicación de pretendida periodicidad mensual (aunque fluctuante debido a circunstancias financieras) que servía de escaparate, mesa de diálogo e instrumento de lucha, pues en ella se reseñaban las actividades de la liga, se discutía sobre el sentido que debía seguir el “arte revolucionario” y se asumía como un espacio a partir del cual se podría abonar a la lucha de clases y hacer frente al fascismo y el imperialismo. *Frente a Frente* era más que

⁹²⁹ A la LEAR de Guadalajara se adhirieron otras organizaciones como el Bloque de Obreros del Arte, el Sindicato de Decoradores y el Sindicato de Pintores. José Clemente Orozco se integró a su comité directivo en abril de 1936. “La LEAR en la ciudad de Guadalajara”, *El Machete*, 1 de abril de 1936, 1 y 4.

⁹³⁰ ACENIDIAP, “Al comité de organización y propaganda de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, sector de Jalisco”, 8 de enero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Exp. 863, Doc. 2298; “Informe de la sección de artes plásticas de la LEAR de Jalisco”, 12 de enero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Exp. 868, Doc. 2321; “Carta a Esperanza Muñoz Hoffmann”, 1 de diciembre de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 953, Doc. 2460; “Carta a Fernando Achí”, 4 de diciembre de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 958, Doc. 2465; “Carta de Juan M. López a Luis Arenal”, 23 de julio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1153, Doc. 2712; “Carta a Juan Segundo Güemes”, 4 de diciembre de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 957, Doc. 2464.

el órgano de difusión de la agrupación, se proyectaba como herramienta de propaganda al servicio de los trabajadores y través de sus páginas se emprendió una ferviente campaña antifascista.

En *Frente a Frente* se distinguen claramente las etapas de la LEAR: su inicio como agrupación de Frente Único, el tránsito al Frente Popular, el apogeo y el declive de la organización. La revista refleja también los vínculos de la liga con el PCM, con Cárdenas y con otras organizaciones antifascistas y con revistas como *Commune*, *Nueva Cultura* y *New Masses*. *Frente a Frente* publicó varios textos e imágenes tomados de estas publicaciones pares e intercambiaba ejemplares con otras revistas culturales, comunistas y antifascistas, con lo cual marcaba su inserción dentro de un circuito de publicaciones militantes y asentaba su relación con otros grupos de intelectuales.⁹³¹

Frente a Frente integró documentos de diversa índole: artículos de opinión, noticias nacionales e internacionales, cuentos, poemas, transcripciones de conferencias dictadas en congresos antifascistas y textos sobre el teatro, la pintura, el cine y la música. La revista de la LEAR era ilustrada y al principio retomó el grabado, como otras publicaciones de grupos de artistas, pero pronto incorporó fotografías y fotomontajes. Asimismo, en sus cubiertas se realizaron algunas composiciones tipográficas. El objetivo era hacer visible el discurso, llamar la atención del espectador por medio de la imagen y llevarlo al texto vinculado con ésta.

El título de *Frente a Frente* aludía a la estrategia de “clase contra clase”, la noción de un frente encontrado con otro. Describía la línea editorial de la revista en sus inicios y, no obstante el cambio de táctica, el título se mantuvo. La revista se publicó en dos épocas. La primera constó de tres números que aparecieron en noviembre de 1934 y enero y mayo de 1935. Tenía un formato de 33.5 x 23 cm y fue ilustrada principalmente con grabado. Este primer momento de la publicación estuvo a cargo de un consejo editorial conformado por David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Juan de la Cabada, José María

⁹³¹ El intercambio entre estos medios se revela también en los catálogos de revistas recibidas y en la publicación simultánea de los mismos textos en diferentes publicaciones. “Revistas recibidas”, *Nueva Cultura* 13, (1936): 22; “Revistas recibidas”, *Nueva Cultura* 6-7-8, (1937). Además de los intercambios con *Nueva Cultura* y *Commune*, *Frente a Frente*, recibió ejemplares de *Proa*, *Soviet Russia Today*, *Woman Today*, *Menyah*, *The Working Woman*, *El Antifascista*, *ABC*, *Defensa Roja*, *Clase*, *L'École Liberatrice*, *Verdad y Repertorio Americano*. “Bibliografía”, *Frente a Frente*, núm. 7, (1937): 23.

Benítez, Enrique González Aparicio y Rab-Kor;⁹³² todos ellos comunistas o involucrados con el movimiento obrero.

La primera época de *Frente a Frente* se enfocó en la propaganda a favor de la lucha de clases. Como hemos visto con la declaración de principios de la liga y la editorial de la revista, ésta se presentaba como un medio dedicado al proletariado; sus páginas tenían el propósito de informarlo y concientizarlo, pero también pretendían servir de foro y portavoz. Se invitaba a los trabajadores a colaborar con textos, con cuentos y poemas sobre sus problemáticas. Incluso se sugería a los obreros que enviaran quejas sobre las injusticias y atropellos que padecían. *Frente a Frente* dejaba sus páginas abiertas para los trabajadores y sus organizaciones, pues afirmaba ser la única publicación “verdaderamente al servicio de la clase trabajadora”.⁹³³

Como he señalado páginas atrás, en este momento la revista incluía imágenes y textos críticos sobre el plan sexenal, la educación socialista y personajes como Diego Rivera y Vicente Lombardo Toledano. La mayoría de los artículos abordaban problemas del contexto mexicano referentes al arte y la política, aunque también tenía una sección dedicada a noticias internacionales; principalmente se incluyeron notas sobre la URSS y discursos pronunciados en el Congreso de Escritores Soviéticos.

Después de una laguna de casi un año, la segunda época de la revista se publicó a partir de marzo de 1936, constó de trece números y estuvo dirigida por Fernando Gamboa (números 1-6) y Raimundo Mancisidor (números 7-10).⁹³⁴ El comité editorial se modificó en varias ocasiones y en él participaron Juan de la Cabada, Nicolás Pizarro Suárez, Carlos Mérida, Roberto Reyes Pérez, Clara Porset, Mario Pavón Flores, Geoffroy Rivas, Raúl Martínez

⁹³² No he encontrado indicios sobre la identidad del Rab-Kor de *Frente a Frente*, pero esta era una figura común en la prensa comunista desde la década de 1920. El “*rabochii korrespondent*”, “Rabkor”, “worker correspondent” o “*Arbeiterkorrespondenten*”, introducía en los impresos la voz de los obreros y sus problemas, observados de primera mano. La prensa comunista instaba a los trabajadores a enviar cartas, reportar incidentes y denunciar situaciones específicas y regionales. El Rabkor fungía como representante y emisario que actuaba desde la primera línea y que además se expresaba en un lenguaje accesible para las masas. W. L. Guttsman, *Art for the Workers. Ideology and the visual arts in Weimar Germany*, (Manchester: Manchester University Press, 1997), 112; Jeremy Hicks, “Worker Correspondents”, *The Russian Review* 66, núm. 4, (2007): 576; Boris Volodarsky, *Stalin’s agent. The life and death of Alexander Orlov*, (Oxford: Oxford University Press, 2015), 40.

⁹³³ “Trabajador”, *Frente a Frente*, núm. 1, (1935): 6. ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal al Sindicato de Ferrocarrileros Mexicanos”, 19 de noviembre de 1934, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 914, Doc. 2420; “Camarada trabajador”, *Frente a Frente*, núm. 2, (1935), contracubierto.

⁹³⁴ En los últimos tres números no se anota dirección ni comité editorial.

Ostos, Luis Córdoba, Luis Chávez Orozco, Julio de la Fuente, Alberto Ruz, María Luisa Vera, Gabriel Fernández Ledesma, Juan R. Campusano, Carlos Orozco Romero, Sara Miranda, Adalberto García de Mendoza y Enrique Beltrán. De este modo participaron en la edición de la revista tanto militantes comunistas (como de la Cabada y Porset), otros tachados de “artepuristas” (como Mérida), artistas que tenían cierta experiencia con la edición de revistas y la impresión (como Fernández Ledesma) y personajes que no formaban parte del campo del arte (como el filósofo García de Mendoza y el biólogo Beltrán).

La segunda época trajo consigo varios cambios. El formato se amplió a un tamaño de doble oficio y con ello la revista adquiriría también las cualidades del cartel. Las cubiertas se imprimieron a dos tintas, con una paleta bi-cromática rojinegra y se ponderó la imagen fotográfica, con fotografías documentales, fotomontajes o fotografías de registro que mostraban detalles de murales. El precio aumentó de diez a quince centavos, ascendió a veinte en el noveno número y regresó al costo inicial con los últimos tres números.

Muchos de los textos publicados eran escritos por miembros de la LEAR,⁹³⁵ pero otros eran colaboraciones de militantes de izquierda (como Hernán Laborde y Lombardo Toledano) y textos tomados de otras revistas. Entre los autores de los artículos retomados de *Commune*, *New Masses* y *Nueva Cultura*, se contaban personajes como Romain Rolland, John Strachey, Leon Moussinac, César Arconada, León Felipe y Jean Freville, entre otros. Con las imágenes sucedía algo similar, muchas eran colaboraciones de Gutmann y sus alumnos o de Manuel y Lola Álvarez Bravo; se publicaron grabados de Méndez, Arenal, Fernández Ledesma y Chávez Morado. Como con el caso de los textos, muchas imágenes fueron retomadas de otros impresos y se utilizaron también detalles de murales, principalmente de obras de Orozco y O’ Higgins.

La edición de *Frente a Frente* como proyecto prioritario de la liga respondía a su intención de relacionarse con las clases trabajadoras. La aspiración era que la revista funcionara como herramienta de promoción ideológica, estrategia que no era inédita, pues la propaganda difundida por medio de impresos ilustrados de contenido artístico formaba parte del programa de los movimientos de izquierda, principalmente de corte comunista. Asimismo, para los grupos de artistas, el impreso había funcionado como un artilugio que

⁹³⁵ Destaca la colaboración de Verna Carleton, Armén Ohanian, Makedonio Garza, Ermilo Abreu, Enrique Beltrán, Nicolás Pizarro Suárez, Miguel Bustos Cerecedo, Juan de la Cabada, José Mancisidor, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Sandi, Alberto Ruz y Enrique Gutmann.

permitía la diseminación de proposiciones estéticas y un medio a través del cual se tejían redes de interlocución que ponían en diálogo al mundo del arte. El objetivo de la revista era principalmente propagandístico, tenía la intención de concientizar, adoctrinar, “orientar” y “agitar”, en la línea de otras proposiciones de izquierda y principalmente comunistas encaminadas a la educación del obrero.⁹³⁶

El archivo de la LEAR evidencia una preocupación constante por el mejoramiento, financiamiento y distribución de la revista. Si bien contaba con un comité editorial y un responsable de la publicación, las decisiones sobre la revista también eran tomadas en consideración dentro de las asambleas generales de la liga. Se esperaba que los miembros colaboraran con la publicación, por medio de cuotas, actividades de difusión y de diseño. Independientemente de la designación de un comité editorial, se animaba a los miembros de la LEAR a participar en la revista.⁹³⁷ Los pormenores sobre el desarrollo de *Frente a Frente* se informaban en las asambleas generales de la liga. Por ejemplo, se discutían las ilustraciones de la cubierta y los interiores, así como las posibles temáticas que seguirían los números, aunque las resoluciones presentadas a veces no se llevaran a la publicación. La sección de literatura proponía comisiones para mejorar la calidad literaria y a partir de la revista pretendía organizar un servicio de prensa revolucionaria.⁹³⁸

Principalmente fue costeada por los mismos miembros de la LEAR, aunque también contaba con cierta subvención, pues *Frente a Frente* recibía un descuento y una contribución

⁹³⁶ Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX...*, 74; W. L. Guttsman, *Art for the Workers...*, 152-153.

⁹³⁷ ACENIDIAP, “Acuerdos tomados en asamblea”, Fondo Reservado, Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 860, Doc. 2284.

⁹³⁸ ACENIDIAP, “Sesión del 8 de marzo”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 865, Doc. 2308. Aunque en los acuerdos de las asambleas se informaba que estaba resuelto el contenido de algún número o cubierta de la revista, esto en ocasiones no se llevó a la práctica. Por ejemplo, en las asambleas de mayo de 1936 se informaba que el siguiente número versaría sobre la prostitución en el arte, sobre el muralismo y la exposición de la LEAR, pero *Frente a Frente* no se publicó en junio de 1936 y el correspondiente a julio trató sobre la URSS; del plan original solamente se incorporó la reseña de la exposición. De igual manera, se proyectaba que la ilustración de la cubierta del número de mayo de 1936 representaría a Hitler con cuerpo de pulpo sobre el mapa de México, pero en cambio se incluyó un fotomontaje. La resolución sobre la cubierta se presentó en la asamblea del 25 de abril, sobre un número que aparecería el 1º de mayo, lo cual refleja que posiblemente se hacían adecuaciones de último momento sobre lo proyectado. ACENIDIAP, “Acuerdos tomados en la asamblea de la sección de artes plásticas de la LEAR que se efectuó el día 18 de abril de 1936 en su local oficial, San Jerónimo 53-A.”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 861, Doc. 2285; “Acuerdos tomados en la asamblea que la sección de artes plásticas de la LEAR celebró el día 25 de abril de 1936, en su local oficial San Jerónimo 53-A”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 861, Doc. 2286; “Acuerdos tomados en la Asamblea que la sección de artes plásticas de la LEAR celebró el día 9 de mayo de 1936 en su local oficial San Jerónimo 53-A”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 861, Doc. 2288; “Acuerdos tomados en la asamblea que la sección de artes plásticas de la LEAR celebró el día 16 de mayo de 1936 en su local oficial San Jerónimo 53-A”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 861, Doc. 2289.

por parte de los Talleres Gráficos de la Nación, instancia encargada de las labores editoriales del Estado y organismo fundamental dentro de los proyectos educativos, culturales y de propaganda durante el gobierno de Cárdenas.⁹³⁹ Pero la subvención no cubría el costo total de la revista y para asegurar su financiamiento se emplearon varias estrategias. Se organizaron actividades culturales y otros eventos para recaudar fondos, como los ciclos de cine coordinados por Lola Álvarez Bravo y los bailes. También se sugería que cada uno de los afiliados a la liga se suscribiera a la revista y se establecieron sanciones para aquellos que “no cumplieran” con *Frente a Frente*.⁹⁴⁰ Se esperaba que colaboraran con su promoción, con la elaboración de carteles y la distribución de la revista entre los obreros. *Frente a Frente* se promovió en manifestaciones de trabajadores (como la marcha del primero de mayo), o en otras movilizaciones políticas (como las manifestaciones anti callistas), eventos que aseguraban un flujo considerable de posibles lectores.⁹⁴¹

Al parecer, el financiamiento de la revista resultaba complicado no obstante la subvención. En febrero de 1937, Gutmann llamaba la atención sobre las pérdidas y sugería cambiar de papel o modificar el precio; también denunciaba que muchos miembros faltaban

⁹³⁹ Sebastián Rivera Mir, “Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)”, *Historia Mexicana* 68, núm. 2, (2018): 613. Los impresos de la LEAR (carteles, credenciales, folletos, hojas populares, libros, boletos, programas de mano, invitaciones, tarjetas y la revista *Frente a Frente*) eran elaborados en los Talleres Gráficos de la Nación. La cuenta de la LEAR con los TGN indica un descuento de 17. 81 pesos y una contribución de 1782 pesos, pero no señala el costo total de la revista. ACENIDIAP, “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en cuenta con los Talleres Gráficos de la Nación”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 873, Doc. 2352. Solo queda el dato del costo del tercer número de la primera época, que ascendió a 200 pesos y, según Luis Arenal, a la liga le había costado “un trabajo enorme” reunir esa cantidad. Entonces aún no recibía subvención alguna y, a decir de Luis Arenal, su situación financiera era precaria y motivo del retraso de la publicación. Seguramente los costos de la revista ascendieron en la segunda época, con la ampliación del formato, un mayor número de páginas y la impresión a dos tintas. ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a Julio de la Fuente”, 6 de junio de 1935; “Carta de Luis Arenal a Antonio Salgado”, 15 de julio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 944, Doc. 2451; “Carta de Luis Arenal a Manuel López”, 15 de julio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 945, Doc. 2452.

⁹⁴⁰ “Se impone una sanción de 2.00 pesos y se inserte una lista de los compañeros que no cumplan en la revista ‘Frente a Frente’”, ACENIDIAP, “Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de artes plásticas de la LEAR, el día 28 de marzo de 1936, en su local oficial San Jerónimo 53-A”, Fondo Leopoldo Méndez, Exp. 860, Doc. 2282.

⁹⁴¹ ACENIDIAP, “Asamblea del 1 de febrero de 1937 para elegir nuevo comité ejecutivo de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 864, Doc. 2301; “Primera sesión del comité ejecutivo de la LEAR”, febrero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 863, Doc. 2300; “Acuerdos tomados en asamblea”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 860, Doc. 2284; “Acuerdos tomados en la asamblea que la sección de artes plásticas de la LEAR celebró el día 25 de abril de 1936, en su local oficial San Jerónimo 53-A”; “Acuerdos tomados en la asamblea que la sección de artes plásticas de la LEAR celebró el día 2 de mayo de 1936 en su local oficial San Jerónimo 53-A”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 861, Doc. 2287.

con el pago de sus cuotas.⁹⁴² Los distribuidores eran urgidos con insistencia para que enviaran el importe de las ventas y se denegaban las solicitudes de disminución del costo, aduciendo que la revista tenía más pérdidas que entradas.⁹⁴³ Sin embargo, fue poco el espacio dedicado a la publicidad y casi todo fue ocupado por anuncios de casas editoras. En general, la publicidad estaba ausente y en la mayoría de los números solo se incluían algunos anuncios sobre las actividades de la LEAR, de las publicaciones de sus miembros o de la misma *Frente a Frente*.⁹⁴⁴

A pesar de las dificultades para su financiamiento, la liga aumentó el tiraje de *Frente a Frente* de 2000 a 10 000 ejemplares, aunque esto fue aprobado en marzo de 1937, lo que indica que posiblemente haya sido efectivo a partir de octavo número.⁹⁴⁵ Para colocar los ejemplares, la LEAR resolvió gestionar su distribución en el Distrito Federal con la Unión de Expendedores, Voceadores y Repartidores de la Prensa.⁹⁴⁶ Además de recurrir a los voceadores, la liga tenía comisionados para la venta en la ciudad de México, para quienes se gestionaron pases de tranvía con el fin de facilitar su tarea.⁹⁴⁷

Queda evidencia sobre los esfuerzos de promoción y distribución de la revista durante su primera época, tanto en México como en Estados Unidos. La revista era enviada a organizaciones obreras y magisteriales con la advertencia de que podía ser de utilidad por su

⁹⁴² ACENIDIAP, “Primera sesión del comité ejecutivo de la LEAR”, febrero de 1937.

⁹⁴³ ACENIDIAP, “Carta de Julio de la Fuente a José B. Cepeda”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 996, Doc. 2514.

⁹⁴⁴ Los anuncios publicitarios eran más bien escasos y esporádicos, pero delatan las dificultades financieras de la revista con un notable incremento en el número 11. El Dr. F. H. Carmona, la Antigua Librería Robredo, la Librería Navarro, la Editorial Cenit, la Librería Herrero, la Librería César Cicerón, Pluma y lápiz de México y la Editorial Patria se anunciaban en *Frente a Frente*. *Frente a Frente*, núm. 3, (1935): 16; *Frente a Frente*, núm. 3, 2ª época, (1936): 9 y 29; *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 9; *Frente a Frente*, núm. 11, (1937): 6, 8-9, 18-20 y 22-23; *Frente a Frente*, núm. 12, (1937):8; *Frente a Frente*, núm. 13, (1938): 6 y contracubierta.

⁹⁴⁵ Azuela, “El Machete and Frente a Frente: art committed to social justice in Mexico”, *Art journal* 52, núm. 1, (1993): 86; ACENIDIAP, “Sesión del comité ejecutivo. Acta del 2 de marzo de 1937”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 865, Doc. 2307.

⁹⁴⁶ ACENIDIAP, “Sesión del comité ejecutivo. Acta del 2 de marzo de 1937”; “Primera sesión del comité ejecutivo de la LEAR”, febrero de 1937. Distribuir *Frente a Frente* a través de esta organización le aseguraría un amplio alcance. La LEAR se dirigió específicamente a Manuel Corchado, secretario general de la Unión de Voceadores y personaje clave en el desarrollo de la organización y su toma de decisiones. Entonces y desde su fundación hacia principios de la década de 1920, la Unión de Voceadores controlaba la distribución de la información y medios que circularían en las calles del Distrito Federal. Gabriela Aguilar y Ana Cecilia Terrazas, *La prensa en la calle. Los voceadores y la distribución de periódicos y revistas en México*, (México: Universidad Iberoamericana, 1996), 41-42.

⁹⁴⁷ ACENIDIAP, “Primera sesión del comité ejecutivo de la LEAR”, febrero de 1937; “Carta al presidente de la Unión de Tranviarios”, 17 de febrero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1042, Doc. 2564. La LEAR tenía ligas con la Alianza de Obreros y Empleados de la Compañía de Tranvías de México por medio del Comité Nacional de Defensa Proletaria.

“gran contenido revolucionario” y en ocasiones se aprovechaba para solicitar a los trabajadores que enviaran críticas y colaboraciones.⁹⁴⁸ Al parecer, en algunos espacios tuvo buena recepción, pues los mismos maestros sugerían su lectura entre los sindicatos –por su “carácter revolucionario”–, aunque también fue censurada y vetada dentro de este mismo sector.⁹⁴⁹ Además, *Frente a Frente* se distribuía a través de las secciones de los estados, por medio de intercambio con otras revistas (como *Ruta*, por ejemplo) y la administración regional de *El Machete* de Guadalajara.⁹⁵⁰

Frente a Frente expandió sus horizontes y se distribuyó en Estados Unidos, principalmente en Los Ángeles y Nueva York. Para ello aprovechó circuitos de distribución de la prensa de izquierda, se movía en espacios abiertos por otros impresos mexicanos (como *El Machete* o la revista *Ruta*) y se distribuyó por medio de librerías.⁹⁵¹ Los contactos en Estados Unidos se establecieron principalmente a través de amigos y conocidos de Luis Arenal, quien realizó una intensa labor de promoción de la revista durante su primera época. Arenal migró a Los Ángeles desde la década de 1920 y estuvo residiendo entre Estados Unidos y en México por temporadas, de manera alternada, durante la década de 1930. Además de su estancia en Los Ángeles (donde se vinculó con la militancia comunista y el John Reed Club) Arenal residió por un tiempo en Nueva York, después de asistir al American

⁹⁴⁸ ACENIDIAP, “Carta del Comité Ejecutivo a J. Rosario Rojas”, 7 de abril de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1073, Doc. 2615; “Carta de José Mancisidor y María Luisa Vera dirigida a maestros rurales”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1067, Doc. 2604; “Carta de Luis Arenal al Sindicato de Ferrocarrileros Mexicanos”, 19 de noviembre de 1934, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 914, Doc. 2420.

⁹⁴⁹ ACENIDIAP, “Circular 84. A los secretarios generales de sindicatos de la zona”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1238, Doc. 2800; ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal al profesor Miguel E. Guillén, presidente de la Liga de Maestros del Sureste Veracruzano”, 18 de junio de 1935. La Federación de Sindicatos de Maestros Socialistas del Estado de Durango denunciaba la censura de la revista, vetada de la biblioteca de la Escuela Prevocacional Industrial Federal de Durango y consideraba que esta situación perjudicaba “los intereses educativos de los hijos de los trabajadores de Durango”. ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a Julio de la Fuente”, 6 de junio de 1935; “Carta de Julio de la Fuente a Senda”, 11 de diciembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1016, Doc. 2534. De igual modo, maestros de la Escuela Rural Federal de Nunkini, Campeche, se quejaban de represión y, por tal motivo, de no recibir todos los números que enviaba la LEAR. ACENIDIAP, “Carta de Ramón Bersunza Pinto a la LEAR”, 2 de julio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1148, Doc. 2707.

⁹⁵⁰ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a Julio de la Fuente”, 6 de junio de 1935; “Carta de Julio de la Fuente a Senda”, 11 de diciembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1016, Doc. 2534.

⁹⁵¹ ACENIDIAP, “Carta de Julio de la Fuente al comité ejecutivo de la LEAR”, 27 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1149, Doc. 2708

Artists' Congress como delegado de la LEAR, y ahí colaboró por un año con el partido comunista estadounidense.⁹⁵²

En Los Ángeles, *Frente a Frente* era distribuida por Antonio Salgado y L. Chacón; además se vendía en la Frank Gómez Bookshop. Salgado distribuía con éxito *Frente a Frente* y *El Machete*, sin embargo, reportaba cierta reticencia entre la comunidad mexicana en Los Ángeles –los lectores a los cuales aspiraba la LEAR– por el temor de muchos a la deportación.⁹⁵³ Chacón (amigo de Siqueiros y Arenal), accedió a *Frente a Frente* por casualidad y en una carta a Arenal manifestó su interés por distribuirla, después de ver la buena acogida que tenía entre “los camaradas” asiduos a “la placita”. Según Chacón, él no era el único interesado, pues los camaradas solicitaban noticias sobre la adquisición de *Frente a Frente* en oro americano y sobre las suscripciones; incluso alguno de ellos también esperaba distribuirla.⁹⁵⁴

En la interlocución con los distribuidores de Nueva York se plantearon varias estrategias para la difusión de *Frente a Frente*. Al parecer, la circulación de la revista en esta ciudad era más fluida y se movía a través de distintas manos: entre obreros militantes, librerías y organizaciones obreras y comunistas. *Frente a Frente* contaba con un “agente acreditado”: Bernabé Barrios, a quien la liga le informaba sobre los envíos a los distintos distribuidores en Nueva York y sería el encargado de organizar el trabajo en conjunto entre éstos para la mejor promoción de la revista. “Benny” tenía la encomienda de gestionar la distribución de *Frente a Frente* con organizaciones como la Mutualista Obrera Mexicana y el Club Mella, además de buscar patrocinadores y donativos, incentivar suscripciones entre

⁹⁵² Philip Stein, *Siqueiros. His life and works*, (New York: International Publishers, 1994), 76; de Pablo, *La rojería...*, 30-31.

⁹⁵³ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista de frente cultural”, *Frente a Frente. 1934-1938*. Edición facsimilar, (México: CEMOS, 1994), 9. Antonio Salgado reportaba haber vendido con éxito 100 *Machetes* y solicitaba más ejemplares de *Frente a Frente*, pues solo había recibido 25 de Luis Arenal. ACENIDIAP, “Carta de Antonio Salgado a Jean Culveaux”, 11 de mayo de 1935, Arenal le pedía a Salgado que buscara distribuidores en Riverside, San Bernardino y otros lugares de afluencia de trabajadores mexicanos y le sugería vender la revista en “0.50 centavos (oro americano) por 12 ejemplares”. “Carta de Luis Arenal a Antonio Salgado”, 15 de julio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 944, Doc. 2451.

⁹⁵⁴ ACENIDIAP, “Carta de L. Chacón a Luis Arenal”, 9 de febrero de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1124, Doc. 2683. Luis Arenal indicó a Chacón que la revista podría ser vendida en cinco centavos (oro americano) y otorgando el 20% de las ventas a los camaradas distribuidores. ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal al camarada Chacón”, 14 de julio de 1935. Al parecer la aceptación de la revista era buena, Salgado había colocado con éxito los primeros 25 ejemplares que le fueron enviados y la Frank Gómez Bookshop agotó los 15 que recibió. Los distribuidores solicitaron entonces que se aumentara el siguiente envío a 100 ejemplares. “Carta a Luis Arenal”, 25 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1145, Doc. 2704.

“los camaradas” y conseguir colaboraciones entre los escritores.⁹⁵⁵ Asimismo, se enviaron ejemplares a otros personajes involucrados con organizaciones obreras e intelectuales, como Ben Ossa (miembro del Sindicato Latinoamericano de Prensa –LAPS– y antiguo distribuidor de la revista *Ruta*) y Robert Sindell (miembro del John Reed Club de Nueva York).⁹⁵⁶

Para fomentar la lectura y circulación de la revista, la LEAR sugería a sus distribuidores en Nueva York que conformaran una “brigada de choque” a favor de *Frente a Frente*, que se organizaran colectas y se motivara a los obreros con premios que consistirían en obras elaboradas por la sección de artes plásticas, como grabados y carteles. Para animar a “los compañeros” a levantar la venta de *Frente a Frente*, se prometía además que la revista publicaría un reconocimiento a quien mejor la promoviera, con un artículo ilustrado con su retrato.⁹⁵⁷ A la Mutualista le sugirieron el intercambio de piezas teatrales y la donación del retrato de algún personaje comunista –como Hernán Laborde– que se utilizaría para recaudar fondos, quizá por medio de su venta o sorteo. La colaboración a partir de *Frente a Frente* y los posibles intercambios que ésta propiciara se justificaban como tareas necesarias dentro de una lucha compartida en contra del fascismo y la guerra imperialista.⁹⁵⁸

La revista se distribuía también en librerías frecuentadas por militantes comunistas, como la librería Lago y la Workers Bookshop.⁹⁵⁹ Asimismo, como sucedió en Los Ángeles, algunos militantes se sumaron a la causa y distribuyeron *Frente a Frente* por iniciativa propia, como Manuel López, quien la promocionaba en una cafetería y la vendía entre “los compañeros”. Además de la revista, la liga le enviaba carteles para que hiciera propaganda en su negocio.⁹⁶⁰ Otro caso era el de Ramón Pi Jr., un empleado, encargado de intendencia

⁹⁵⁵ ACENIDIAP, “Credencial que acredita a Bernabé Barrios como agente de *Frente a Frente* en Nueva York”, mayo de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 924, Doc. 2430; “Carta de Juan de la Cabada y Luis Arenal a Bernabé Barrios”, 6 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 929, Doc. 2435; “Carta de la LEAR a la Mutualista Obrera Mexicana”, 6 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 927, Doc. 2433.

⁹⁵⁶ ACENIDIAP, “Carta de Fernando Gamboa y Luis Arenal a Ben Ossa”, junio de 1935. Además de la revista, la LEAR envió a Robert Sindell una colección de carteles, dibujos y grabados en madera. “Carta del comité ejecutivo de la LEAR a Robert Sindell”, 6 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 931, Doc. 2437.

⁹⁵⁷ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a Manuel López”, 6 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 913, Doc. 2419.

⁹⁵⁸ ACENIDIAP, “Carta de la LEAR a la Mutualista Obrera Mexicana”.

⁹⁵⁹ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a Enrique Martínez”, 6 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 930, Doc. 2436. La Workers Bookshop era una cadena de librerías dedicada a la difusión de la prensa y la literatura comunista.

⁹⁶⁰ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a Manuel López”, 6 de junio de 1935.

de dos edificios de departamentos, pero tan comprometido con la causa comunista que por cuenta propia difundía periódicos, revistas, folletos, carteles y demás material que siguiera esta línea ideológica. Pi Jr. recolectaba impresos que enviaba a obreros de Puerto Rico, España, Cuba y el sur de Estados Unidos.⁹⁶¹

Según Ramón Pi, hacía llegar este material a aquellos camaradas cuya situación económica les impedía adquirir este tipo de publicaciones, pero también afirmaba que lo enviaba a médicos y abogados. En manos de este personaje, la revista de la LEAR quizá pudo haber alcanzado a un público diversificado, pues aseguraba haber enviado varios números a distintas ciudades. Además, Ramón Pi sugería intercambios con la LEAR, le solicitaba el envío de carteles y hojas (con el fin de difundirlos en centros proletarios) y prometía hacerle llegar regularmente manifiestos, fotografías y caricaturas. Para Ramón Pi Jr., esta labor de propaganda –realizada a costa de su propio bolsillo– era imprescindible para la lucha, pues consideraba que la literatura comunista era “lo mismo que una ametralladora contra la burguesía”.⁹⁶²

En Estados Unidos también se buscó que Harry Kramer distribuyera la revista en San Francisco y se enviaban al menos 75 ejemplares al Centro Obrero de Chicago, al cual solicitaban, donativos, suscripciones y colaboración escrita y gráfica, además de una crítica a la revista.⁹⁶³ La distribución de *Frente a Frente* en Estados Unidos ilustra el tipo de interlocución al que aspiraba la LEAR, de retroalimentación y potencial colaboración con el público que idealmente rebasaría la lectura pasiva y utilizaría el impreso como parte de una campaña de propaganda; como un instrumento de lucha.

La revista también fue enviada a Europa, a la Universidad Obrera de Montreuil y a la Generalidad de Cataluña, aunque con propósitos distintos a los de la distribución en Estados Unidos. En este caso, *Frente a Frente* servía como carta de presentación de la LEAR, pues

⁹⁶¹ ACENIDIAP, “Carta de Manuel López a Luis Arenal”, 25 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1146, Doc. 2705. Entre el material que Ramón Pi enviaba se encontraban el *Daily Worker*, *Moscow News*, *URSS in construction*, *Masses*, *El Machete*, *Trabajo* (Costa Rica), *Bandera Roja* (Cuba) y *Soviet Russia Today*, entre otros. ACENIDIAP, “Carta de Ramón Pi Jr. a Luis Arenal”, 16 de octubre de 1935.

⁹⁶² ACENIDIAP, “Carta de Ramón Pi Jr. a Luis Arenal”, 16 de octubre de 1935; “Carta de Ramón Pi Jr. a Luis Arenal”, 2 de julio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1147, Doc. 2706.

⁹⁶³ ACENIDIAP, “Carta de Luis Arenal a Harry Kramer”; “Carta de Luis Arenal al Centro Obrero de Chicago”, 14 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 934, Doc. 2440.

servía como evidencia de sus actividades y su posición como organización de artistas e intelectuales de izquierda.⁹⁶⁴

La labor proselitista, didáctica y adoctrinadora que se establecía a través de la revista implicaba una comunicación vertical con los obreros, pues una de las partes enunciaba y pretendía que la otra recibiera, concientizándola. Sin embargo, la militancia compartida generaba relaciones horizontales entre “camaradas”, entre sujetos distantes y disímiles que perseguían un mismo objetivo. La articulación de ambas dinámicas a través de la revista generaba una transversalidad que invitaba a la colaboración, desplazando la recepción pasiva por parte de los sujetos interpelados, para en cambio colocarlos dentro de una noción de colectividad que se conformaba con base en la idea de lucha común.

Beatriz Sarlo señala que las revistas constituyen “geografías culturales dobles” determinadas por un “espacio intelectual” y un “espacio-bricolage imaginario”; uno donde circulan y otro en el cual se ubicarían idealmente.⁹⁶⁵ *Frente a Frente* se movía dentro de un circuito de intercambio y asociación entre organizaciones de obreros, artistas e intelectuales, interactuando con una militancia de izquierda que ponderaba los impresos como instrumentos de propaganda. Este espacio de circulación partía de otro imaginado: el de la revolución, como un proyecto medianamente concretado que hasta el momento mostraba atisbos de su realización en la URSS y la República Española.

La realización de la revolución se planteaba también en términos artísticos. Páginas atrás hemos observado que las actividades de las secciones de la LEAR estaban encaminadas a hacer patente y realizable una idea del arte que incorporaba al obrero en su realización. Las proposiciones vertidas en *Frente a Frente* se planteaban en este sentido y exponían a posibilidades para el arte revolucionario, a partir de aspiraciones y ejemplos logrados. La definición del arte revolucionario presentada en la revista respondía a dos problemáticas fundamentales: la conformación de un arte proletario y la funcionalidad de la estética en el proceso revolucionario, entendido éste en relación con la emancipación de los trabajadores.

⁹⁶⁴ ACENIDIAP, “Carta de Julio de la Fuente a la Universidad Obrera de Montreuil”, 4 de febrero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1032, Doc. 2550; “Carta de José Mancisidor a la Generalidad de Cataluña”, 30 de marzo de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1060, Doc. 2597.

⁹⁶⁵ Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *America: Cahiers du CRICCAL* 9-10, (1992): 12 http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047 (Consulta: 16/04/2018).

Con base en la experiencia del teatro y la música, *Frente a Frente* expuso a sus lectores las dificultades y resoluciones para la formación de un arte proletario. Armén Ohanian explicaba que la conformación del teatro revolucionario había partido de la transición del teatro burgués al teatro proletario. Señalaba que a falta de un repertorio propio se había optado por dar un giro de tuerca a las obras burguesas, con base en interpretaciones grotescas que exponían la decadencia de los personajes que originalmente habrían jugado el rol de héroes. Esto, hasta que la escena revolucionaria conformara obras con héroes propios. Como ejemplos de teatro revolucionario, Ohanian reconocía las propuestas de Ibsen y Toller.⁹⁶⁶ Por su parte, Verna Carletón de Millán ponía como ejemplo los avances del teatro obrero estadounidense que había desplazado al teatro burgués con obras de Paul Peters, George Sklar y Clifford Odets, por ejemplo. Para Carleton de Millán, los problemas de los obreros llevados a la escena habían superado a un teatro comercial decadente, reivindicando el teatro revolucionario como el “teatro americano”.⁹⁶⁷ Apelando a estas experiencias, la LEAR concebía la formación de un teatro obrero, que reflejara las “aspiraciones revolucionarias”, mediante la escenificación de las problemáticas de los trabajadores representadas por ellos mismos.⁹⁶⁸

Respecto a la música, la LEAR apelaba a la experiencia mexicana a través de las voces de Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada. El primero señalaba la dificultad de producir música proletaria con las herramientas con las cuales contaban los músicos en ese momento, provenientes de formas burguesas. Pero para Sandi, uno de los principales problemas radicaba en la perspectiva de los músicos que suponían que para componer obras proletarias bastaría desarrollar temáticas obreras, considerando su relación con los trabajadores como un ejercicio “piadoso”. En opinión de Sandi, no era posible producir música para las masas con técnicas burguesas, pero tampoco sin que los músicos asumieran una conciencia de clase que los pusiera en paridad con los trabajadores, para lo cual recordaba la explotación que padecían los “músicos de atril”.⁹⁶⁹

⁹⁶⁶ Armén Ohanian, “El teatro y la revolución en la URSS”, *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 14.

⁹⁶⁷ Verna Carleton, “El teatro revolucionario en Norteamérica”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 16.

⁹⁶⁸ “Teatro obrero en México”, *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 15.

⁹⁶⁹ Luis Sandi, “La música proletaria y la proletarización de la música”, *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 11.

Al respecto, Hernández Moncada señalaba las limitantes técnicas y creativas derivadas de la “práctica del hueso” ejercida por los músicos de atril, obligados a realizar distintas labores en el ámbito educativo y en el espectáculo, comprometiendo el desarrollo de los conjuntos sinfónicos.⁹⁷⁰ Tanto Sandi como Hernández Moncada reflexionaban sobre el oficio del músico y las implicaciones de su precariedad en el desarrollo de la música en México. Por otro lado, Sandi también reconocía la dificultad de acercar a los obreros a la música de cámara y cuestionaba el papel del radio como forjador del gusto del público, con la comercialización de música de ínfima calidad, que desplazaba la labor de los músicos profesionales.⁹⁷¹

Antes he apuntado que la sección de literatura pretendía promover la literatura proletaria, con la publicación de breves relatos escritos por obreros, en los primeros números de *Frente a Frente*. En la segunda época, la revista fue foro de algunas obras literarias de miembros de la LEAR y otros escritores cercanos a ésta. Se publicaron cuentos de Juan de la Cabada, Blanca Lydia Trejo, María Luisa Vera, César Arconada y Lorenzo Turrent Rozas y poemas de Federico García Lorca y Nicolás Guillén, por ejemplo.

Además de publicar obras literarias, *Frente a Frente* reflexionaba sobre la tarea de la literatura en relación con la revolución. Para Verna Carleton de Millán, la literatura debía reflejar la vida contemporánea, responder y actuar de acuerdo con las problemáticas de su época. Un escritor revolucionario sería aquel que realizara un análisis profundo de su sociedad, pero que además produjera obra que sirviera como herramienta para la transformación social.⁹⁷² En ese sentido, afirmaba que ante la amenaza del fascismo, la literatura no podía eludir su dimensión política, pues incluso los autores que se decantaban por la “literatura pura” o neutral serían proscritos bajo los esquemas del fascismo. En opinión de Verna Carleton, asumir las problemáticas de la época implicaba que la literatura se convirtiera, por sí misma, en un acto político, sin que fuese necesario recurrir a la propaganda y la demagogia.⁹⁷³

⁹⁷⁰ Eduardo Hernández Moncada, “Los conjuntos sinfónicos y la actual situación de los músicos de atril”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 15; Sandi, “Música”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 19.

⁹⁷¹ Luis Sandi, “El radio de México, enemigo jurado de la cultura”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 14.

⁹⁷² Carleton, “Notas literarias”, *Frente a Frente*, núm. 2, 2ª época, (1936): 2.

⁹⁷³ Carleton, “La amenaza fascista en la literatura”, *Frente a Frente*, núm. 3, 2ª época, (1936): 8.

Por su parte, Rafael F. Muñoz expuso las conclusiones colectivas de la LEAR respecto a la literatura mexicana y su relación con la revolución. Se catalogaría como revolucionaria aquella literatura que dejara en el lector una impresión favorable a la revolución, con base en la expresión de cualidades humanas. Además, sugería que se eludieran aquellos aspectos negativos, que si bien habían acontecido en la revolución mexicana, al ser llevados a la literatura la tornarían contrarrevolucionaria. Esto implicaba la negación de la revolución como un proceso que podía involucrar escenarios violentos, para en cambio encumbrarla como una expresión de valores humanos.⁹⁷⁴

Las proposiciones sobre el arte revolucionario referentes a la música, la literatura y el teatro se planteaban principalmente como posibilidad, aspiración y sugerencia, pero *Frente a Frente* exponía también ejemplos en los cuales consideraba que el arte revolucionario era un hecho. Celebraba esta concreción en el cine, con obras como *Chapayev* (Vasilyev, 1934), *La juventud de Máximo* (Kozintsev-Trauber, 1935), *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936) y *Redes* (Strand, 1936). Todas estas obras eran consideradas ejemplos de un cine revolucionario, por su relación con la lucha de clases, como expresión y promotora de ésta. Se destacaba la constitución de las obras como acto político (*Chapayev*), ejemplo del realismo socialista (*La juventud de Máximo*) y el reflejo pertinente de las problemáticas de los obreros a partir de la anécdota que exponía la miseria social (*Redes* y *Tiempos Modernos*).⁹⁷⁵ Estas impresiones sobre el cine circulaban en otras revistas; para tratar el tema del cine como arte revolucionario “logrado”, *Frente a Frente* compiló y se apropió de voces externas, retomando artículos de *New Masses*, *New Theatre* y *Commune*.⁹⁷⁶

Si bien las proposiciones sobre el arte revolucionario se enunciaban a título individual y con firma de autoría, reunidas en la revista representaban una posición colectiva de la agrupación respecto a esta temática y significaba una adscripción a ciertos planteamientos esbozados desde la LEAR, pero también de otros que circulaban entre una comunidad

⁹⁷⁴ Rafael F. Muñoz, “Cuál es la literatura revolucionaria”, *Frente a Frente*, núm. 7, (1937): 11.

⁹⁷⁵ Leon Moussinac, “Chapayev y Viva Villa”, *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 10-11; Robert Forsythe, “Chaplin en Tiempos Modernos”, *Frente a Frente*, núm. 2, 2ª época, (1936): 8; André-René Zart, “La Juventud de Máximo”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 17; Henrik Evander, “Cine”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 17; Robert Stebbins, *Redes*, *Frente a Frente*, núm. 7, (1937): 18-19.

⁹⁷⁶ Leon Moussinac, “Tchapaief y Viva Villa”, *Nueva Cultura*, núm. 11, (1936):16-17; Robert Forsythe, “Chaplin in Modern Times”, *New Masses* 18, núm. 8, (1936): 29; André Zart, “La jeunesse de Maxime”, *Commune*, núm. 36, (1936): 1544-1545.

internacional de artistas e intelectuales. Con el diseño y la visualidad de *Frente a Frente* se reflejaba también la asunción de planteamientos colectivos y la adscripción a una estética que conectaba a la LEAR y su revista con otras agrupaciones pares y sus publicaciones.

Revista, cartel, fotomontaje y mural impreso.

Páginas atrás he mencionado que al principio *Frente a Frente* apelaba a la tradición gráfica mexicana y observamos la ilustración del primer número, inspirada en las calaveras de Posada. En el segundo número, una madera de Arenal, con temática obrera y de tinte expresionista, articulaba el recurso de la xilografía –reivindicado por la vanguardia mexicana– con una iconografía de izquierda que representaba la lucha del proletariado a partir de personajes conglomerados y puños en alto; “la marcha”, motivo recurrente en los carteles de izquierda como símbolo de unidad y fuerza colectiva.⁹⁷⁷ A partir del tercer número se ponderó la imagen fotográfica y el fotomontaje se abrió paso contundentemente entre las páginas de *Frente a Frente*, principalmente en sus cubiertas.

El fotomontaje definió la propuesta visual de la revista de la LEAR y la situó en la línea de otros impresos militantes de izquierda. *Frente a Frente* recuperaba una estética derivada de la vanguardia rusa, que bajo el esquema del realismo socialista definió el diseño de diversas revistas publicadas en distintos puntos del globo, entre Europa, América y Asia, pasando siempre por la Rusia Soviética, centro neurálgico que marcaba la pauta de la propaganda comunista.⁹⁷⁸ El fotoperiodismo inundaba las páginas de la prensa y el fotomontaje se insertaba en publicaciones de diversa índole: revistas ilustradas de distinto corte, prensa de gran tiraje, medios fascistas y antifascistas, etcétera. Durante el periodo de entreguerras, la fotografía se instaló en el cartel y ésta trajo consigo el fotomontaje.⁹⁷⁹ Derivado del dadaísmo y la vanguardia soviética, el fotomontaje se adaptó a diferentes

⁹⁷⁷ Schnapp, *Revolutionary Tides...*, 26.

⁹⁷⁸ Andrea Germer, “Adapting russian constructivism and social realism. The japanese overseas propaganda photo magazine *FRONT* (1942-1945)”, *Zeithistorische Forschungen/Studies in contemporary history* 12, (2015): 236-241. <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2015/id=5224> (Consulta: 19 de junio de 2020).

⁹⁷⁹ Antonio Checa Godoy, *El cartel. Dos siglos de publicidad y propaganda*, (Sevilla: Advook Editorial S.L., 2014.), 54.

contextos, desde revistas misceláneas, periódicos de amplia circulación, carteles y diversos impresos políticos.⁹⁸⁰

De composición y lectura discontinua construida a partir de disposiciones dislocadas y fragmentarias, el fotomontaje ensambla elementos disímbolos cuya articulación produce un sentido particular. Es un medio que puede ser intervenido y modificado, pues permite traslados, ediciones y añadiduras. Se compone a partir de la conjugación de imágenes, textos y formas ensambladas o yuxtapuestas que constituyen una imagen bidimensional. Su composición apela a la frontalidad, con retazos de fotografías aglomeradas o dispuestas de manera segmentada, así como con la inclusión de formas tipográficas y geométricas. Esto genera discursos visuales trepidantes que le otorgan al fotomontaje un carácter más connotativo que demostrativo.⁹⁸¹

Gustav Klutssis teorizó sobre las cualidades del fotomontaje y lo describió como un nuevo método artístico de agitación y propaganda. Para Klutssis, las antiguas formas de las artes visuales –como el dibujo, la pintura y el grabado– no bastaban para producir la agitación requerida por la revolución, mientras que el fotomontaje, por utilizar la imagen fotográfica, resultaría más realista, preciso y comprensible para las masas. Además, Klutssis destacaba el dinamismo del fotomontaje y lo distanciaba del “momento estático” mostrado por la fotografía. El “nuevo método de arte revolucionario” descrito por Klutssis expondría de manera más fehaciente la “dinámica de la vida” y por lo tanto tendría mayor impacto sobre las masas.⁹⁸²

Los planteamientos de Klutssis esbozados en 1931 sirvieron de preámbulo para el sentido que tomaría el fotomontaje dentro de la transición de la estética constructivista hacia el realismo socialista. En 1932, el comité central del partido comunista decretó la disolución de los grupos artísticos y literarios y la organización de todos los “trabajadores creativos”, lo cual implicaba sujetar a los artistas a las políticas del Estado. Esto se concretó con la institución formal del realismo socialista en el Congreso de Escritores Soviéticos de 1934,

⁹⁸⁰ Por ejemplo, en México se podían encontrar fotomontajes en *El Nacional* (periódico del PNR), *Revista de Revistas* (publicación del *Excélsior*) y *Futuro* (revista dirigida por Lombardo Toledano). José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje en México: razones sociopolíticas”, *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 71, (2003): 3-12.

⁹⁸¹ Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*, (Madrid: Cátedra, 2008), 19; Claude Lechanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, (Valencia: Campgràfic, 2003), 44-47.

⁹⁸² Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutssis and Valentina Kulagina: photography and montage after constructivism*, (New York: International Center of Photography, 2004), 237-240.

donde se impuso como la estética oficial. El objetivo del realismo socialista era fundamentalmente propagandístico, de contenido utópico, pues representaba imágenes idealizadas de un futuro posible, de la Rusia soviética aspirada pero aún no realizada, que sin embargo se presentaba como la panacea, mediante el elogio de su proyecto, sus líderes y la heroicidad y la “felicidad” del pueblo ruso que sonreía ante un radiante porvenir.⁹⁸³

Bajo la dictadura del realismo socialista y a pesar de la coerción y la imposición estética, el constructivismo tuvo cierta continuidad. El fotomontaje se adaptó a la tarea designada para el arte y en los términos expresados por Klutskis configuró imágenes que apelaban al realismo derivado del uso de la imagen fotográfica, pero con un discurso “construido”; ensamblado, con el cual se expresaban consignas iconotextuales elogiosas de un proyecto político y económico que se reivindicaba como “ideal”. La revista *URSS en construcción*, (dedicada a la promoción de la arquitectura soviética) marcaría la pauta en este sentido. Esta revista contaba con la colaboración de personajes como Ródchenko, El Lisitski y John Heartfield y su propuesta visual influyó distintas publicaciones que mostraron la transición del constructivismo hacia el realismo socialista a partir del fotomontaje, efectuada quizá no precisamente en términos formales, pero sí en cuanto a la narrativa. La fotografía representaba un acercamiento “fiel a la realidad” y el fotomontaje la mostraba condensada y con la intención de generar un mayor impacto visual.⁹⁸⁴

Sin duda era el momento del fotomontaje político, tanto que éste fue desarrollado ampliamente en espacios distintos e incluso dispares. Se encontraba en impresos de corte comunista y antifascista (como *AIZ* y *Nueva Cultura*) como en revistas fascistas y nacionalsocialistas (como *Gioventú Fascista*, *Littoriali della Cultura e dell'Arte* y *Illustrierte Beobachter*). El diseño de *Frente a Frente* se situaba entonces en la línea de otros impresos políticos y en sintonía con la cultura visual de la época. Sin embargo, El influjo de la estética soviética y antifascista se revela en *Frente a Frente*, con diseños que recordaban el geometrismo tipográfico constructivista y con la inclusión de fotomontajes que habían sido publicados previamente en otras revistas o carteles, de personajes como John Heartfield,

⁹⁸³ Boris Groys, *The total art of Stalin. Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*, (Princeton: Princeton University Press, 1992), 33-46; Gleb Prokhorov, *Art under socialist realism. Soviet painting 1930-1950*, Australia: Craftsman House, 1995), 26-34.

⁹⁸⁴ Lechanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS...*, 25; Germer, “Adapting russian constructivism and social realism...”, 241; Katerina Romanenko, “The Photomontage for the masses: the soviet periodical press of the 1930s”, *Design Issues* 26, núm. 1, (2010): 37-38.

Josep Renau y Gustav Klutssis. El libre flujo y aprovechamiento de imágenes y textos retomados, trasladados y traducidos entre las publicaciones antifascistas generó un diálogo entre revistas y conformó un corpus y una cultura visual compartidos, además de un espacio de intercambio y colaboración entre grupos de artistas e intelectuales, como actores políticos que participaban de una causa común y se lanzaban a la batalla desde un solo frente, con un mismo arsenal.⁹⁸⁵

Las cubiertas de los primeros dos números de la segunda época, elaboradas por Carlos Mérida, ponían a la revista de la LEAR en diálogo con la prensa y el cartel soviético, con un juego tipográfico que engarzaba las siglas de la liga con el título de la revista.⁹⁸⁶ Las palabras superpuestas señalan la emergencia de una cosa frente a la otra, el desplazamiento del texto hacia el primer plano marcado por el contraste de color proyecta una imagen que emana desde el fondo hacia el “frente” y con ello alude a la estrategia “lanzada” y “sostenida” por la LEAR, que se presenta con el nombre sintetizado en sus siglas y que sirve como la base de la cual se sustrae la consigna que indica su causa: “frente a frente”.



Cubiertas de *Frente a Frente* diseñadas por Carlos Mérida, números 1 y 2, (1936)

⁹⁸⁵ Respecto al libre flujo de textos destaca el caso de la traducción y traslación de textos de la revista *Commune* publicados luego en *Nueva Cultura* y *Frente a Frente*.

⁹⁸⁶ Ejemplos de superposiciones tipográficas constructivistas se encuentran en diseños de Rodchenko y Borisov. Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS...*, 113-114.

El carácter propagandístico de *Frente a Frente* no solo se expresaba en el contenido de sus textos, sino que se manifestaba desde el espacio propio y tangible del impreso, principalmente a través de sus cubiertas. Las carátulas de una revista funcionan como su carta de presentación, invitan a la lectura y reflejan la línea editorial. Las de la segunda época de *Frente a Frente* fueron diseñadas con una particularidad: podían hacer las veces de un cartel. Las dimensiones hacían la diferencia. La revista tenía un formato de 42 x 33 cm, amplitud que la hacía más visible desde su exhibición y en las manos de los lectores. El cartel llama, su objetivo es transmitir un mensaje elaborado en el espacio delimitado del pliego, en los límites de su materialidad. Regularmente se expone en el espacio público, con un lenguaje y elementos visuales que pretenden convocar a un gran público. El cartel era el recurso propagandístico por excelencia, privilegiado por su movilidad y reproducibilidad.⁹⁸⁷

La cualidad propagandística de *Frente a Frente* como revista-cartel podía potenciarse a partir de la misma práctica lectora propiciada por las características del impreso como objeto. Manipular una revista de tales dimensiones implicaba que para una lectura más cómoda tuviera que disponerse en un sentido vertical, y de este modo, mientras el lector se adentraba en el contenido de sus páginas, desplegaba el discurso icónico y textual que se desarrollaba en sus cubiertas, expuesto hacia otros posibles espectadores que podrían observar la revista tal como si fuese un cartel sostenido por las manos del lector.

Las cubiertas de la segunda época de *Frente a Frente* eran ilustradas e impresas a dos tintas, con una paleta rojinegra sobre un fondo blanco que anunciaba su orientación política. Las tapas introducían el contenido general del número y desarrollaban algunas de las temáticas que serían centrales en la revista, como por ejemplo: la apología de la URSS, la lucha del proletariado contra la reacción, el rechazo al fascismo y su injerencia en la guerra civil española. Al desplegar la revista para su lectura, el cartel se mostraba no solo por la disposición vertical, sino por la relación que se establecía entre el diseño de la cubierta y la contracubierta. Las contracubiertas de varios números podían fungir por sí solas como cartel, pero en algunos casos se encontraban ligadas con lo presentado en las cubiertas, de modo que ambas conformaban una sola narrativa.

⁹⁸⁷ John Barnicoat, *Los carteles, su historia y su lenguaje*, (Barcelona: Gustavo Gilli, 1995), 183; Ginsberg, *Comunist Posters*, 7.

Por ejemplo, en el número tres de la segunda época hay una clara relación narrativa entre cubierta y contracubierta, que si bien podían fungir como carteles de manera independiente, al presentarse articuladas subrayaban el mensaje enunciado por ambas dentro de una composición única. Leído de izquierda a derecha, el cartel conformado por la revista desplegada anuncia la conmemoración del 1º de mayo y con esto introduce el problema: muestra al fascismo como el enemigo del proletariado. En texto se declara el propósito de “desenmascarar” al fascismo y en imagen exhibe su rostro y sus alcances. Un detalle de la obra mural de O’Higgins en el mercado Abelardo Rodríguez caracteriza al fascismo vinculado con el capitalismo, como instigador de un enfrentamiento bélico hacia el cual los trabajadores se lanzaban cegados y traicionados, como una fuerza propulsora que no dejaba de ser solo carne de cañón.



Nueva Cultura, núm. 4, abril-mayo, (1936)

La composición triangular del mural incorporado al impreso mediante un registro fotográfico corona un texto que recuerda el martirio de los obreros de Chicago, el motivo de la conmemoración. Una mancha roja, superpuesta al texto, subraya el carácter sangriento del suceso. La mancha de sangre llama la atención hacia la denuncia escrita y se empata con la de la imagen que señala al fascismo como asesino del proletariado. Por otro lado, la mancha de sangre como énfasis de un texto que recuerda a los “mártires de Chicago” parece tener como referencia la cubierta del número de mayo de 1935 de la revista *Nueva Cultura*,

ilustrada con un motivo iconotextual similar que igualmente reivindica la lucha de “las masas revolucionarias del mundo”, recordando que su sangre no había corrido en vano.

La imagen del proletariado y su lucha contra el fascismo se ilustra en ambas revistas a partir de la noción de un sacrificio irremediable pero necesario. En *Frente a Frente* se expone además a partir de sus protagonistas, con una composición ortogonal que enlaza los rostros de Hitler, Mussolini y Calles, dispuestos en una línea vertical jerárquica encabezada por la efigie del “führer” y conjugada con la inserción perpendicular de la imagen de un obrero sacrificado. A la común asociación de Hitler y Mussolini como representantes del fascismo, *Frente a Frente* suma a Calles, situándolo entre los dictadores, como la amenaza directa contra el proletariado mexicano y ejemplo del fascismo en México.



Frente a Frente, núm. 3, 2a época, (1936)

Ambos espacios, el de cubierta y contracubierta, se ligan por medio de una línea que desciende de izquierda a derecha, desde la diagonal marcada por el detalle del mural y continuada con la que dibuja el cuerpo del obrero asesinado. El fotomontaje integra una obra de Manuel Álvarez Bravo titulada, precisamente, *Obrero en huelga asesinado* (1934). La crudeza de la fotografía documental funciona como denuncia y remarca la distinción entre frentes: uno compuesto por sujetos con gesto de arenga o incluso sonriente, que contrasta con el sacrificio evidente del proletariado que se encuentra aplastado por el eje fascista. La noción

de martirio y sacrificio se acentúa con la relación entre la sangre derramada del obrero y el color de la mancha sobre el recuerdo de los sucesos de Chicago. Imagen, texto y forma indican la continuidad del sacrificio del proletariado en su lucha contra el capitalismo.

Las imágenes crudas y trágicas eran comunes en la ilustración de *Frente a Frente*, la revista mostraba cuerpos muertos y heridos, gestos dolorosos y representaciones de la miseria provocada por la guerra y la desigualdad social. Los estragos del fascismo se remarcaban con los reportes de la guerra civil española. Por ejemplo, el número de marzo de 1937 exhibe los alcances del fascismo con “pruebas de su barbarie”, con cubiertas que muestran en dos partes “trágicos testimonios” de víctimas inocentes. La contracubierta denuncia los bombardeos efectuados por contingentes italianos y alemanes que tenían como objetivo a la población civil. Un montaje ensambla ejemplos de la tragedia, con una escena que muestra los cuerpos de las víctimas tendidos sobre la calle en ruinas, articulada con otra que los presenta amortajados. El texto se abre paso en el vértice entre las dos escenas y las exhibe como prueba: “esta es la obra del fachismo”.



Frente a Frente, núm. 8, (1937)

La cubierta desarrolla la misma temática con un fotomontaje tomado de la propaganda de la república española. El montaje muestra un cielo surcado por aviones, una misma figura esquemática multiplicada en líneas diagonales que enmarcan la imagen de una niña que parece reposar sobre una almohada de nube.



Frente a Frente, núm. 8, (1937)

Este fotomontaje de Renau circuló en carteles difundidos por el Ministerio de Propaganda de la República Española, después de que varios niños perecieran víctimas de un bombardeo a Madrid en otoño de 1936.⁹⁸⁸ Advertía y auguraba lo que podría padecer el mundo en manos del fascismo, al tiempo que denunciaba su intervención en España y en toda Europa. La imagen era subrayada con una sentencia que señalaba el peligro: “lo que Europa tolera o protege, lo que a vuestros hijos puede esperar”. La LEAR retomó este cartel y lo llevó a la cubierta de su revista persiguiendo el mismo objetivo. El soporte cambiaba pero mantenía el sentido en el traslado del cartel a la cubierta, finalmente se trataba también de un

⁹⁸⁸Las imágenes de los niños víctimas del bombardeo aparecieron en otros carteles y en *Nueva Cultura* dentro de una serie elaborada por Renau titulada “Testigos negros de nuestros tiempos: un gran film documental”. “Testigos negros de nuestros tiempos: un gran film documental”, *Nueva Cultura* 3, núm. 1, (1937): 15.

impreso que por sus dimensiones no desplazaba del todo la función original. El montaje varia apenas con el título de la revista al margen, colocado en franjas ortogonales, escrito en negro sobre un fondo rojo. Esta disposición no llama la atención sobre el texto sino que delimita la imagen y la enmarca, con una tipografía sobria de palo seco que se incorpora como forma y acentúa la escena por medio del contraste de color.

Si bien las cubiertas no se articulan de tal modo que pudieran leerse como un solo cartel, sí hay una clara interacción entre lo expuesto en ambas partes. Los textos advierten sobre la letalidad del fascismo y las imágenes se refuerzan mutuamente por su crudeza y temática.

La guerra civil española fue una de los protagonistas de *Frente a Frente*, como ejemplo de la amenaza fascista y la tenacidad revolucionaria de la “España roja”.⁹⁸⁹ Se destacaba la heroicidad del pueblo español, la labor de las milicias, sus acciones en beneficio del pueblo y la valentía de las milicianas; las milicias se mostraban como el ejército defensor de una revolución efectuada por la unión integral de obreros e intelectuales.⁹⁹⁰ La guerra civil no se presentaba como un conflicto fratricida sino como una lucha contra el fascismo, una contienda entre el gobierno legítimo de los obreros y la reacción sostenida por el fascismo internacional.⁹⁹¹ En *Frente a Frente* se describía una “España ensangrentada por la deslealtad y la traición de las fuerzas regresivas”, las “fuerzas del pasado” que interferían el “curso de la historia”⁹⁹² También se destacaba la fraternidad demostrada por el pueblo Mexicano, especialmente por haber acogido a los huérfanos de la guerra.⁹⁹³

La LEAR elogiaba la “España nueva”; la revolucionaria; la de los trabajadores y los intelectuales. Un espacio idealizado que parecía una paso hacia la realización de la utopía con el triunfo del frente popular, pero truncado por la intromisión del fascismo. En *Frente a Frente* se afirmaba que la “causa revolucionaria de España” estaba por “la salvación de la cultura” y el abatimiento de “los buitres fachistas”;⁹⁹⁴ la guerra civil española adquiriría

⁹⁸⁹ Marcelino Domingo, “España, horizontes luminosos”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 14.

⁹⁹⁰ Luis Córdova, “Repercusiones de la rebelión española en México”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 10; “¿Por qué se queman las iglesias en España?”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 11-12.

⁹⁹¹ César Vallejo y Vargas Rojas, “La cuartelada de los generales españoles”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 8; A. Carretero y Jiménez, “El Frente Popular, la Unidad Obrera y la lucha contra el Fascismo en España”, *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 4; José Renau, “Los mitos se desquebrajan”, *Frente a Frente*, núm. 10, (1937): 14.

⁹⁹² *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): 2; “Saludo al heroico Madrid”, *Frente a Frente*, núm. 9, (1937): 2.

⁹⁹³ “Lo que México representa para España”, *Frente a Frente*, núm. 10, (1937): 7; “La llegada de los niños españoles a México”, *Frente a Frente*, núm. 10, (1937): 11.

⁹⁹⁴ “La salvación de la cultura”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 29.

entonces el estatus de una lucha trascendente que superaba un contexto nacional para convertirse en el baluarte de la batalla contra el fascismo.

La falange española y el nacionalsocialismo fueron representados como buitres en un fotomontaje de Heartfield retomado por *Frente a Frente*. Éste había sido publicado previamente en *Die Volks Illustrierte*⁹⁹⁵ y tal como el de Renau se incorporaba a la revista en un diseño que subrayaba la imagen con un marco ortogonal rojinegro. Con el título “Madrid 1936” y la consigna “¡No pasarán! ¡Pasaremos!”, la imagen representaba la defensa de Madrid. La ciudad se alza a los pies de dos buitres que portan las insignias del fascismo: la esvástica del nacionalsocialismo y el yugo y las flechas de la falange española. En una diagonal ascendente, tres rifles con bayoneta simbolizaban las fuerzas de la república que resisten para evitar el paso del enemigo.



Frente a Frente, núm. 7, (1937)

⁹⁹⁵ John Heartfield, *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1976), 240. Este fotomontaje fue publicado originalmente en noviembre de 1936 en *Die Volks Illustrierte*, título que tomó a partir de ese año la revista *AIZ* y hasta su desaparición en 1938. La versión que apareció en *Frente a Frente* recuperaba la imagen casi íntegra, solo suprimió la traducción en alemán de la consigna republicana ¡No pasarán! ¡Pasaremos! (Sie kommen nich durch! Wir kommen durch!).

Los fotomontajes retomados por *Frente a Frente* ponían el discurso visual de la LEAR en diálogo con un banco de imágenes que circulaban entre distintos impresos y formatos, dentro de una gran empresa de propaganda antifascista. La revista de la LEAR asumía una cultura visual propia de un contexto europeo en la lógica de la internacionalización de la contienda y la formación de un frente amplio, que además la situaba en la línea de la vanguardia artística y política.

La advertencia respecto al peligro del fascismo era constante y *Frente a Frente* derrochó tinta en su denuncia y descripción, haciendo una tipología del enemigo que lo hiciera fácilmente identificable y censurable. *Frente a Frente* responde a la pregunta “¿qué es el fascismo?”, con una definición de Strachey que lo describe como potencialmente revolucionario, por su capacidad de derrocar gobiernos, pero esencialmente contrarrevolucionario, por tratarse de un método del capitalismo.⁹⁹⁶ El título introduce la pregunta segmentada, dividida en dos partes, una a la cabeza de la mancha tipográfica y la otra dividiendo las columnas por el medio, destacando de este modo el término “fascismo”. En la página contigua se anotaba la respuesta: “es guerra... la reacción y la contrarrevolución”.



Frente a Frente, núm. 3, 2ª época, (1936)

⁹⁹⁶John Strachey, “¿Qué es el fascismo?”, *Frente a Frente*, núm. 3, 2ª época, (1936): 2.

Esta sentencia se articulaba con fotografías que mostraban despojos de soldados caídos, esqueletos uniformados que refrendaban, como testigos directos, el sentido del enunciado. Estas fotografías fueron publicadas antes en *Nueva Cultura* como parte de otra descripción iconotextual del fascismo, presentada con la serie elaborada por Renau “Testigos negros de nuestros tiempos”.⁹⁹⁷ “Fascismo es guerra”, puede leerse en una línea continua que une las páginas construyendo esta frase.⁹⁹⁸ La puesta en página del artículo de Strachey apela al cartel, establece una interacción entre texto e imagen para emitir un mensaje conciso y sintético que se aprehende visualmente.

El antifascismo de la LEAR se sumaba a un bloque constituido internacionalmente, pero también advertía sobre la presencia del fascismo en su propio entorno. *Frente a Frente* denunciaba las actividades nazis ejercidas por cierta población alemana en México. La Comunidad Popular Alemana era la representante del partido nazi en México y varias organizaciones estaban afiliadas a ésta, como la Sociedad Humboldt, el Club Alemán y la Casa Alemana, por ejemplo.⁹⁹⁹ *Frente a Frente* señalaba el establecimiento de una “casa parda” mexicana, desde donde operaba el nacionalsocialismo en México con una denuncia presentada en dos partes.

El fotomontaje “Guía Parda de México” expone los espacios del nacionalsocialismo y las relaciones entre estos explicados en el artículo “El pulpo pardo sobre México”. Éste señalaba las redes nazis orquestadas desde la casa parda y sus estrategias de promoción ideológica a partir del financiamiento de algunas publicaciones periódicas para la comunidad alemana y otras para el público mexicano; los viajes a Alemania con fines de adoctrinamiento dirigidos a estudiantes del Colegio Alemán y la formación de la militancia nazi en el Casino Alemán y la Sociedad Humboldt. Además mencionaba la participación de empresas farmacéuticas y otros negocios alemanes como la casa Veerkamp, por ejemplo.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁷ *Nueva Cultura*, núm. 4, (1935): 10.

⁹⁹⁸ Strachey, “¿Qué es el fascismo?”, 2-3.

⁹⁹⁹ María Emilia Paz, *Strategy, security and spies. Mexico and the US as allies in World War II*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997), 27.

¹⁰⁰⁰ “El pulpo pardo sobre México”, *Frente a Frente*, núm. 3, (1936): 15.

El fotomontaje se despliega en dos páginas y sintetiza el contenido del artículo a manera de mapa conceptual, marcando con formas e imágenes las redes del nacionalsocialismo en México. Su composición recuerda algunos fotomontajes de Rodchenko, elaborados con segmentos de fotos distribuidos en una superficie amplia, con lo cual se produce un efecto de falta de profundidad.¹⁰⁰¹ La “Guía Parda” se constituye como un mapa que señala trayectorias que conducen a la explicación del fascismo mexicano. Desde la casa parda se proyectan flechas que vinculan los espacios del nazismo, parten desde este centro en diagonales ascendentes hacia la Sociedad Humboldt y el Casino Alemán, así como hacia publicaciones periódicas como *Deutsche Zeitung von Mexico*, *N.S Herold* y *La Noticia*, ilustrado este último con un encabezado que promueve la revolución callista, considerado por la LEAR uno de los ejemplos del fascismo mexicano.



Frente a Frente, núm. 3, 2ª época, (1936)

La imagen ilustra la relación de medios como *Servicio de Prensa y Hitler y la Nueva Alemania* con las principales publicaciones periódicas alemanas en México, así como el vínculo del nazismo con periódicos conservadores como *Omega* y *Defensa*. Sin duda, la lectura de este montaje requiere de contexto, muestra espacios y conexiones específicas que podrían escapar a la comprensión de un espectador poco versado en el tema. La imagen

¹⁰⁰¹ Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS...*, 50.

adquiere sentido en el contexto propio de la revista, depende de la puesta en página y la relación que establece con el contenido del artículo que la precede. La correlación entre el artículo y el fotomontaje acentúa lo expuesto en el texto, lo representa de manera esquemática, con una síntesis de pretensiones didácticas.

Las trayectorias marcadas con flechas en la “Guía Parda” desembocan en el fascismo mexicano, representado por la ARM. La denuncia y reflexión sobre las problemáticas internacionales no desvinculaba a la revista de su propio contexto nacional, antes bien, las relaciones entre uno y otro servían para mostrar precisamente que el problema del fascismo no resultaba ajeno, sino que era una amenaza latente y extendida.

Hacer frente al contrario sería la consigna que definiría el diseño de la revista. Se remarcaban con insistencia las distinciones entre los frentes opuestos: el revolucionario y el contrarrevolucionario, con la glorificación de uno y la descalificación del otro. Ambos se caracterizaban a partir del contraste, con un constante juego de oposiciones binarias construidas a partir de la relación entre imagen y texto, con los cuales se mostraba la distinción entre posturas, prácticas y circunstancias divergentes y desiguales. *Frente a Frente* pretendía remarcar los alcances de la contrarrevolución exhibiendo la tragedia del fascismo y buscó ensalzar una idea de revolución exponiendo los logros de la Rusia soviética.

La URSS se presentaba como un espacio idealizado y ejemplo de que la utopía era posible, y aunque se reconocía que no estaba del todo consolidada, se consideraba el estadio más próximo a esta. La URSS se describía como “la patria del proletariado” y un país dedicado a la alfabetización y la promoción de la cultura del pueblo. El ejército rojo; “el de la paz”, se contrastaba con el “ejército de la guerra”, el del fascismo.¹⁰⁰² Además se hacía énfasis en la posición de la mujer en la sociedad soviética y en la fascista: en una, emancipada, como sujeto activo y libre, participativo en el espacio público; en el otro, sujeta y reducida al espacio doméstico.¹⁰⁰³ Los rostros de mujeres sonrientes ensamblados en el fotomontaje de la cubierta de *Frente a Frente* recuerdan las ilustraciones de publicaciones

¹⁰⁰² Carlos Vildrac, “El esfuerzo cultural en la Unión Soviética”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 8-9; Romain Rolland, “Por la URSS, patria del proletariado, cuna de la nueva paz mundial”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 4. “El ejército de la paz, el ejército de la guerra”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 12-13.

¹⁰⁰³ Esther Merrill, “La situación de la mujer en la Alemania de hoy: Kinder, Kirche, Küche”, *Frente a Frente*, núm. 3, 2ª época, 10; “La educación de los niños en Italia”, *Frente a Frente*, núm. 3, 2ª época, 10; Lombardo Toledano, “Cómo resolvió la Unión Soviética el problema de las nacionalidades oprimidas”, *Frente a Frente*, núm. 6, (1936): 5.

comunistas como *Rabonitsa* y *Kretsyanika*, revistas dirigidas a obreras y campesinas que pugnaban por la movilización de las mujeres y su incorporación en el proyecto soviético. En la línea de las imágenes promovidas a partir del realismo socialista, *Frente a Frente* realizó una apología de la URSS con fotomontajes y fotografías que mostraban rostros sonrientes, los “aspectos positivos que contrastan con los negativos que el fascio pretende imponer”.¹⁰⁰⁴



Frente a Frente, núm. 10, (1937)

Para remarcar el contraste, las sonrisas soviéticas se comparaban con el sufrimiento producido por el capitalismo. Esto se ejemplifica en un montaje que servía de ilustración para un texto apologético de la URSS de Romain Rolland. La “patria del proletariado” se describía como “el país de la nueva humanidad”, en contraste con “la represión del mundo capitalista”.¹⁰⁰⁵ Estas sentencias explicaban las imágenes dispares del montaje: un fotograma de *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) –tomado de una secuencia que muestra a los marinos sonrientes– superpuesto a un cartel soviético que deja entrever en la franja superior

¹⁰⁰⁴ *Frente a Frente*, núm. 10, (1937): contracubierta.

¹⁰⁰⁵ Romain Rolland, “Por la URSS”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 4-5.

una línea de mujeres en marcha se comparaba con imágenes de fuerzas armadas represivas.¹⁰⁰⁶



Frente a Frente, núm. 4, (1936)

El discurso visual mostrado a partir de la comparación y el contraste entre circunstancias dicotómicas o divergentes era común en la composición de *Frente a Frente*, como énfasis constante del programa anunciado desde el título de la revista. La imagen fotográfica no fue la única utilizada en este sentido, además de seguir una estética común en las publicaciones periódicas de la época, la LEAR reivindicó imágenes propias de la experiencia mexicana, estrechamente vinculadas con la noción de arte revolucionario. Como veremos en las siguientes páginas, en este momento, el muralismo mexicano fue sujeto a

¹⁰⁰⁶ La cubierta del número 4 de *Frente a Frente* presenta también un contraste entre el capitalismo (con el fascismo como su derivación) y el proyecto soviético, con la articulación de fotomontajes de Klutis y Renau antes publicados en carteles y revistas. Carlos Alberto Sampaio Barbosa ha identificado las trayectorias de las imágenes publicadas en esta cubierta, el aprovechamiento de Renau de un montaje de Heartfield (publicado en *AIZ*) para un fotomontaje elaborado para *Orto*, versión que fue publicada en *Frente a Frente*. Carlos Alberto Sampaio Barbosa, “A revista mexicana *Frente a Frente*: ambigüedades e tensões entre fotomontagens vanguardistas e gravuras”, *Arteloge* 7, (2015): 10-12.

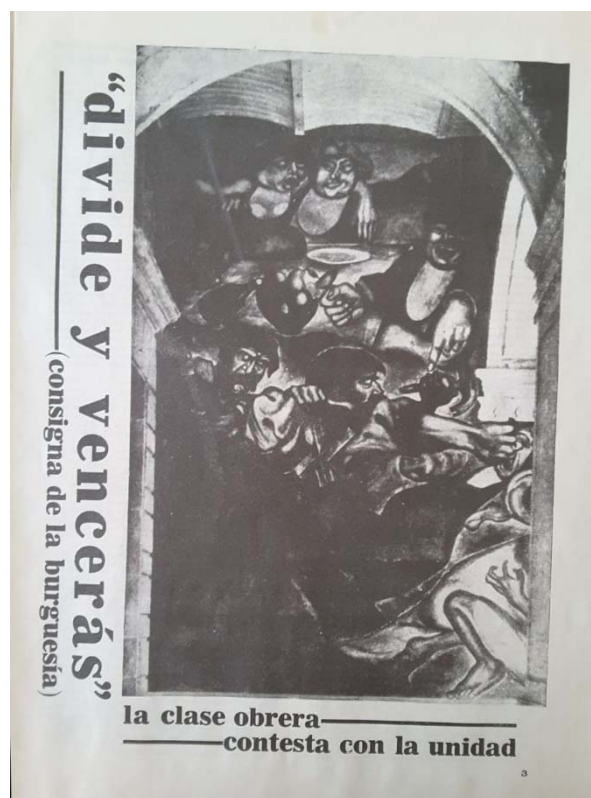
revisión por sus propios protagonistas, sin embargo seguía siendo un ejemplo de arte público por excelencia y, de cierto modo, *Frente a Frente* se apropió de su discurso, incorporado a los esquemas propios de la revista.

Desde la experiencia de los primeros murales, esta pintura mexicana se difundió y promocionó por medio del registro fotográfico y su reproducción en impresos. La obra de Tina Modotti publicada en *Mexican Folkways* en la década de 1920 y la serie de guías interpretativas de los frescos editada por los Frances Toor Studios en 1937 son ejemplo de esto. No era inédito que el mural fijo en la pared circulara entre medios impresos, pero *Frente a Frente* traspasó el objetivo de la crítica y la promoción de estas imágenes para en cambio utilizarlas dentro de su propio discurso. La obra de Orozco en la Preparatoria fue privilegiada, utilizada en algunos casos como ilustración de algún texto o incorporada en composiciones iconotextuales que dirigían, por medio de la palabra, la observación que el lector podría hacer sobre la imagen.



Frente a Frente, núm. 2, 2ª época, (1936)

La mordaz caracterización de la burguesía realizada por Orozco en San Ildefonso funcionaba para realzar las distancias entre ésta y el pueblo. La procesión caricaturesca de *Los aristócratas* se contraponía con la imagen de una manifestación de campesinas, dos representaciones femeninas discordantes, transitando en un sentido similar pero en planos diferentes. El texto explicaba la correspondencia dialógica de las imágenes con una insinuación con cierto dejo de arenga: mientras que por un lado desfilaba la reacción, por el otro, el hambre movía la “lucha contra la reacción”.

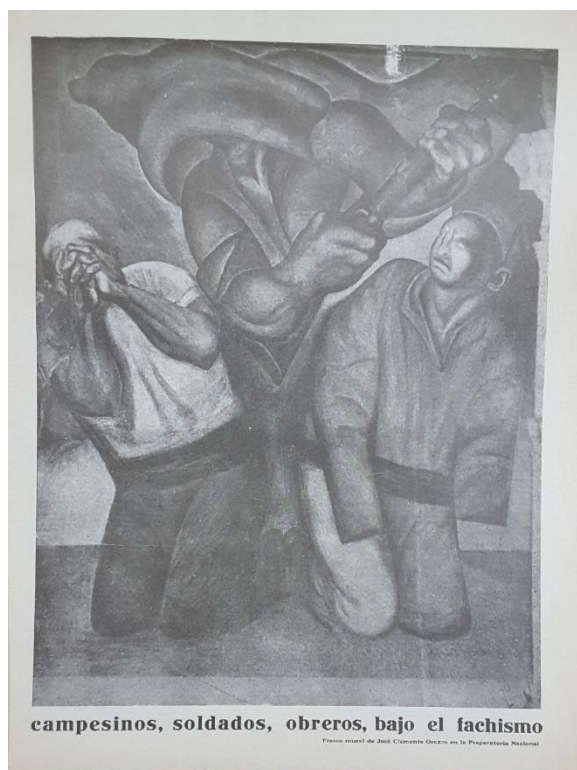


Frente a Frente, núm. 1, 2a época, (1936)

En un sentido similar fueron aprovechadas las imágenes de los frescos de Orozco *El banquete de los ricos* y *La trinidad revolucionaria*. Las imágenes se desplegaban en una página completa, acompañadas solamente de un texto breve y explicativo. El tema desarrollado en *El banquete de los ricos* se acentuaba con el texto. La escena caricaturesca del mural que mostraba el disfrute de la burguesía sentada en una mesa bien servida, desde donde observaba una disputa entre obreros y campesinos, se convertía en advertencia y

sugerencia. El texto adjunto a la imagen, como marco ortogonal, marca una correspondencia entre la palabra con lo que se muestra, orientando la lectura del conjunto iconotextual hacia un exhorto a la unidad.

Por otro lado, La trinidad caracterizada por Orozco como protagonista de la revolución mexicana fue ajustada al discurso antifascista de la revista. Funcionaba para sugerir la unidad entre los trabajadores: campesinos, soldados y obreros compartiendo una misma circunstancia “bajo el fachismo”. El sentido de sujeción, combate y reivindicación compartido se extraía de un relato de la revolución mexicana y se empataba con la contienda antifascista, en una actualización de la imagen que afirmaba la vigencia de la lucha del proletariado, representado por agentes que marcaban un punto de convergencia y una continuidad narrativa entre la idea de revolución derivada de la revolución mexicana y la emancipación de los trabajadores y el combate al fascismo.



Frente a Frente, núm. 8, (1937)

El uso de estas imágenes no tenía la intención del pastiche, el detalle de la obra se atribuía a su autor con la especificación del lugar donde se exhibía. La mayoría de las imágenes publicadas en *Frente a Frente* no indicaban su procedencia, pero sí solía señalarse

en el caso de aquellas tomadas de los murales. Además de las obras ya consagradas de Orozco, la LEAR defendió y reconoció los murales del mercado “Abelardo Rodríguez” y de los Talleres Gráficos de la Nación, incorporados en la ilustración de *Frente a Frente* con detalles de las obras que operaban en dos sentidos: promovían la vigencia del muralismo y su función pedagógica y representaban la lucha de los trabajadores desde una estética mexicana, asentando con ello una amplia contienda internacional en un contexto particular.

El proyecto mural del mercado “Abelardo Rodríguez” inició a finales de 1934 y fue abruptamente pausado a principios de 1936. Si bien los pintores que trabajaban en el mercado formaban parte de la liga, las pinturas no se desarrollaron por iniciativa de la LEAR, los artistas fueron contratados de manera individual por el departamento del Distrito Federal e incluso en algún momento los avances de las obras contaron con la supervisión de Diego Rivera. Asimismo, aunque los pintores compartieron un espacio de trabajo y entablaron diálogos sobre el sentido del proyecto, tampoco se trataba propiamente de una propuesta colectiva.¹⁰⁰⁷

Por su cercanía con los pintores que trabajaban en el mercado y como instancia organizadora del campo artístico mexicano, la LEAR emprendió una defensa de las obras con protestas y negociaciones. Se pronunció en *Frente a Frente*, explicando que dejar los murales inconclusos comprometía su unidad, además de la significación de un proyecto con intenciones y cualidades didácticas acordes al “programa de servicio social” cardenista. Estas proposiciones eran ilustradas con detalles de las obras de O’Higgins y Pujol que trataban la situación de los trabajadores en las minas y en la lucha antifascista.¹⁰⁰⁸ La LEAR juzgaba como un pretexto que se justificara la cancelación de los contratos de los pintores por una supuesta reducción y redistribución de los recursos destinados a obras públicas prioritarias, apeló esta decisión ante el secretario de educación señalando que las pinturas significaban un “encauzamiento técnico e ideológico” necesario. El lugar donde se desarrollaban los murales

¹⁰⁰⁷ Pablo O’Higgins y Antonio Pujol afirmaron en entrevista con Esther Acevedo que los pintores que trabajaron en el mercado Abelardo Rodríguez no conformaban un grupo. Esther Acevedo, “Conversación con Antonio Pujol”, *Crónicas*, núm. 5-6, (2003): 128; Acevedo, “Diálogo con Pablo O’Higgins”, *Crónicas*, núm. 5-6, (2003): 120.

¹⁰⁰⁸ “¡¡Protesta!!!”, *Frente a Frente*, núm. 2, 2ª época, (1936): 23. Poco después, en 1937, estas obras fueron reivindicadas por Mérida como ejemplos de pintura realmente revolucionaria. Carlos Mérida, *Frescoes in Rodríguez Market by various artists*, (México: Frances Toor Studios, 1937).

justificaba su pertinencia, se encontraban en un espacio público transitado por el pueblo, donde se cumpliría la función educativa del arte en beneficio de los trabajadores.¹⁰⁰⁹

El proyecto mural de los Talleres Gráficos de la Nación (TGN) fue expresamente encomendado a la LEAR, para lo cual se conformó un grupo compuesto por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa. En acuerdo con el sindicato de los TGN se decidió que las obras abordaran el tema de los trabajadores contra la guerra y el fascismo.¹⁰¹⁰ El proyecto fue objeto de censura. O'Higgins representó la corrupción de los líderes sindicales a partir del retrato de Morones, defendido por las guardias blancas y respaldado por obreros “cegados”, representados con los ojos vendados. Cárdenas ordenó que el retrato fuera borrado, a lo cual la liga respondió con un intento de negociación. Solicitaba que no se censurara el mural y sugería una audiencia con el presidente con el fin de exponer la función del arte revolucionario –del cual era ejemplo el proyecto mural de los TGN–, que además consideraba acorde con “el carácter revolucionario de su gobierno”.¹⁰¹¹

La pintura tuvo que ser modificada, pero aunque se transformaron los rasgos para cambiar el retrato de Morones por el de un líder sindical anónimo, éste siguió siendo reconocido como tal,¹⁰¹² quizá porque ya había sido observado por el público al cual se dirigía (los trabajadores de los TGN), porque era identificado por los obreros como el líder sindical por excelencia, o tal vez porque, no obstante hubiesen sido alterados los rasgos faciales, se mantuvo un atributo característico de Morones: sus anillos de diamantes.

El detalle del mural censurado se publicó en *Frente a Frente*, además de otros fragmentos de la obra de los TGN que fungieron como ilustración de cubiertas y contracubiertas de la revista. Las imágenes incorporadas en el impreso reportaban la labor de la LEAR al servicio de los obreros y se afirmaba, como elogio y casi a manera de invitación, que el sindicato de los TGN era el primero en utilizar la pintura “como medio cultural y de agitación y propaganda revolucionaria”.¹⁰¹³ Pero la temática de la pintura resultaba perfecta

¹⁰⁰⁹ ACENIDIAP, “Memorándum al C. secretario de educación pública”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 870, Doc. 2331-2332.

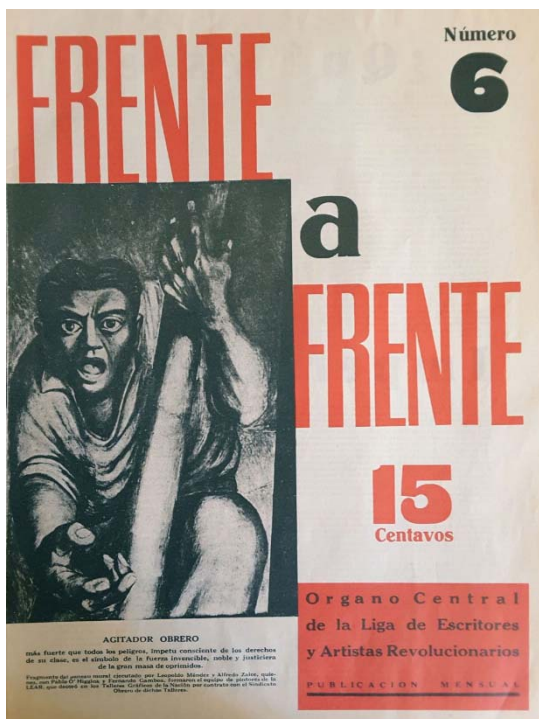
¹⁰¹⁰ Elizabeth Fuentes Rojas, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”, *Crónicas*, núm. 3-4, (2000): 33.

¹⁰¹¹ ACENIDIAP, “Carta de Silvestre Revueltas y Julio de la Fuente a Cárdenas”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1105, Doc. 2660.

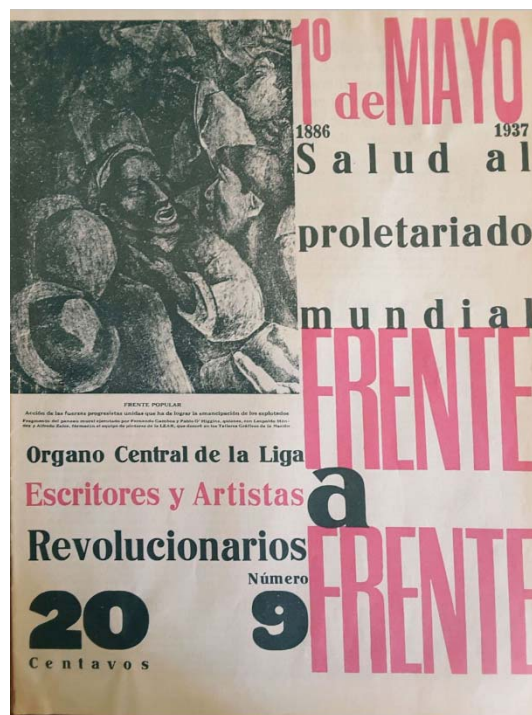
¹⁰¹² Fuentes Rojas, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...”, 33.

¹⁰¹³ *Frente a Frente*, núm. 5, (1936): contracubierta.

Los detalles de las obras del TGN incorporados en la revista describían problemáticas de los trabajadores y los retrataba idealizados. El “agitador obrero” y el “frente popular” eran representados por fragmentos del mural elaborado por Méndez y Zalce. La caracterización de la imagen se explicaba y remarcaba con atributos designados en el texto. El obrero con consciencia de clase como agitador y fuerza invencible; el frente popular compuesto por la unión de fuerzas progresivas y emancipadoras.



Frente a Frente, núm. 6, (1936)



Frente a Frente, núm. 9, (1937)

Con el mural trasladado a la revista se amplificaban los objetivos didácticos de la pintura, la selección de los detalles y el texto que los acompañaba orientaba su lectura, pero además le otorgaba movilidad a pinturas que por estar incorporadas a un espacio arquitectónico no podían exponerse en otros lugares. El impreso le daba cierta resonancia al mural al hacerlo accesible a un público amplio, aunque las proposiciones de la pintura operaban de manera distinta fragmentadas e impresas, se presentaban sesgadas al ser extraídas de una composición más compleja y desprovistas de su color. La monumentalidad reducida al detalle movable implicaba que el espectador se enfocara en un punto específico –

que además se exponía dilucidado— a diferencia del recorrido de la mirada que requiere la observación de un mural, por el espacio y las dimensiones.

El diseño de la revista, con el libre aprovechamiento de imágenes retomadas de otros medios y el impreso configurado como artefacto visual, estaba encaminado a un objetivo didáctico, a la difusión de una estética que se articulaba con una agenda política y que además apelaba a la unión de artistas e intelectuales con las clases trabajadoras. El contenido de *Frente a Frente* —y especialmente su composición visual— de cierto modo hacía patentes estos lazos, con imágenes que ponían en diálogo a los intelectuales allende las fronteras y se dirigían a un público que se esperaba concientizar, pero que al mismo tiempo se pretendía mostrar retratado en el impreso, con base en especificidades observadas localmente, pero apelando a la noción del proletariado internacional, así como a la comunión de los agentes que se definían como revolucionarios en torno al combate al fascismo.

¡Saludos rojos, camarada!

Para la LEAR, hablar de revolución significaba discurrir sobre sus implicaciones políticas y el sentido que debía seguir el arte, pero la revolución adjetivada se aplicaba también para describir la voluntad y el proceder de los sujetos; para identificarlos y distinguirlos. La revolución se había instalado en el lenguaje corriente, tanto que se llevaba incluso al saludo y servía para designar las actitudes y los deberes de los miembros de la liga. Por ejemplo, las faltas que atentaran contra el trabajo colectivo eran consideradas contrarias a la revolución. La concordia y colaboración dentro de la organización se asumía como un “deber revolucionario”, mientras que las posiciones individualistas se consideraban “fuera de actitud revolucionaria”. Era inadmisibles realizar trabajos fuera de la LEAR, pero a nombre de ésta y los miembros debían incluir siempre las siglas de la liga junto a la firma del autor. La apatía, la indiferencia y la escasa participación en las actividades de la organización se juzgaban como faltas que no solo se cometían como integrantes de la liga, sino como artistas, pues debían colaborar y hacer su parte dentro del “movimiento revolucionario” de los

trabajadores. La cooperación de los artistas debía ser “revolucionaria, consciente y disciplinada”.¹⁰¹⁵

En una asamblea de la sección de artes plásticas, varios artistas se involucraron en una discusión sobre lo que significaba “ser revolucionario”, definido con base en el sentido de colectividad y el grado de compromiso con la organización y su programa. Gutmann exigía que se reprendiera a Benigno Rivas Cid por la actitud “antirrevolucionaria” que había mostrado al expresarse de manera negativa sobre Reyes Pérez en la Asamblea de Profesores de Música y Artes Plásticas en Educación. Para los miembros de la LEAR, atacar a un compañero, no obstante se encontraran en un espacio ajeno a la liga, representaba una actitud antirrevolucionaria. Méndez secundó la acusación de Gutmann y afirmó que Rivas Cid había procedido de una manera “contrarrevolucionaria”, pues se había excedido en ataques hacia Reyes Pérez.¹⁰¹⁶

Gutmann, buscando dar peso a su opinión, recordaba que había sido expulsado de Berlín por su labor revolucionaria, que tenía un largo camino recorrido en la lucha y que actitudes como la de Rivas Cid no podían tolerarse. Afirmaba que había que “luchar por purificar los ideales revolucionarios de la LEAR” y entonces sugería que se expulsara al acusado. Rivas Cid replicó y negó que sus acciones fuesen contrarrevolucionarias. Aceptaba rectificarse ante la asamblea de la LEAR pero se negaba a hacerlo en la de profesores, como solicitaban los concurrentes. Ante la reticencia de Rivas Cid a aceptar los cargos iniciales le fueron imputados otros y fue acusado por Reyes Pérez y Guerrero Galván de sabotear su trabajo. En la misma línea, Julio de la Fuente, pidiendo que se le permitiera “hablar como comunista” afirmaba que el trasfondo del asunto era que Rivas pretendía beneficiar a Muñoz Cota, quien obstruía sistemáticamente a los miembros de la LEAR.¹⁰¹⁷

No obstante se hubiese adherido a la LEAR con la incorporación de la FEAP, Muñoz Cota fue un personaje que resultaba incómodo para la liga. Si bien se le asignaron responsabilidades importantes mientras estuvo en sus filas, pronto fue expulsado de la

¹⁰¹⁵ ACENIDIAP, “Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de artes plásticas de la LEAR, el día 28 de marzo de 1936, en su local oficial San Jerónimo 53-A”; ACENIDIAP, “Exhorto del comité ejecutivo de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 864, Doc. 2306.

¹⁰¹⁶ ACENIDIAP, “Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de Artes Plásticas de la LEAR el día 14 de marzo de 1936 en su local oficial, San Jerónimo 53-A”.

¹⁰¹⁷ ACENIDIAP, “Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de Artes Plásticas de la LEAR el día 14 de marzo de 1936 en su local oficial, San Jerónimo 53-A”.

organización.¹⁰¹⁸ Como hemos observado, el programa de la FEAP tenía objetivos similares a los de la LEAR y los intereses de Muñoz Cota no distaban mucho de los de la liga, pues emprendía proyectos culturales y educativos que pretendían fomentar el arte y la literatura proletarios.¹⁰¹⁹ El trato con Muñoz Cota transitaba entre tensiones desde que fue designado jefe del Departamento de Bellas Artes y se acentuó con el despido de los artistas que formaron la ATA. Recordemos que para la LEAR, Muñoz Cota era considerado un contrarrevolucionario y un personaje que pretendía competir con la liga.

A principios de 1936 fundó el Grupo Unitario de Iniciativa y Acción (GUIA), que proponía la formación de un frente único de intelectuales y artistas “sin egoísmo, sin envidias mezquinas, sin romanticismos estériles o ambiciones bastardas (...)”. Este frente sería sostenido por el Estado y debía representar el contenido de la revolución mexicana.¹⁰²⁰ Quizá de la Fuente solicitaba la palabra como “comunista” y señalaba la intervención de Muñoz Cota por la reciente fundación de una organización que a simple vista buscaba ser contrapeso de la LEAR, con un programa que no proponía colaboración con el Estado sino su sujeción, institucionalizando abiertamente la labor intelectual y adecuando la idea de frente único a una interpretación de la revolución mexicana, mientras que la LEAR defendía el frente popular y la “unidad a toda costa” ante una problemática que superaba lo local.

El GUIA representaba una especie de escamoteo de la LEAR y del programa que seguía de acuerdo con la IC. Planteaba un proyecto similar y aspiraba a ser el espacio representativo de la intelectualidad mexicana, pero con una noción de unidad de los intelectuales en torno al Estado. Algunos miembros de la LEAR se trasladaron a sus filas y Muñoz Cota intentó reclutar a otros más extendiendo nombramientos que sin notificaciones previas le otorgaban cargos y responsabilidades a artistas que aún formaban parte de la LEAR. Algunos, como Chávez Morado, rechazaron el ofrecimiento refrendando su lealtad y afirmando que la LEAR era la única que reunía “las condiciones para erigirse en guía del movimiento artístico y revolucionario de los artistas nacionales”.¹⁰²¹

¹⁰¹⁸ AJC, Juan de la Cabada, “Texto mecanoscrito sobre la historia de la LEAR”.

¹⁰¹⁹ *Cuadernos de literatura proletaria I*, núm. 2, 7 de noviembre de 1933; *Arte y literatura proletarios. 2a conferencia por el prof. José Muñoz Cota*, (México: SEP, 1935); *Arte y literatura proletarios. 3a conferencia por el prof. José Muñoz Cota*, (México: SEP, 1935); *Arte y literatura proletarios. 4a conferencia por el prof. José Muñoz Cota*, (México: SEP, 1935).

¹⁰²⁰ José Muñoz Cota, “Hacia un frente único de intelectuales y artistas”, *El Nacional*, 3 de febrero de 1936

¹⁰²¹ ACENIDIAP, “Carta de José Chávez Morado a Salvador Ordoñez”, 20 de enero de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 961, Doc. 2468.

La revolución adjetivada se utilizaba entonces para describir las acciones colectivas y la colaboración de los sujetos dentro de un mismo frente; además, refrendaba la noción de colectividad que reunía a personalidades diversas como “revolucionarios” y “camaradas”. Por supuesto, la cercanía de la liga con el comunismo –con el PCM, la IC y la estrategia de frente popular– conllevaba que el ser revolucionario también implicara la militancia comunista, como defendía de la Fuente en el debate sobre Rivas Cid. Sin embargo, bastaba también una posición antifascista, como la defendida por Gutmann, quien se asumía revolucionario y lo acreditaba con su experiencia. Gutmann no estaba afiliado al partido ni confesaba militancia comunista, pero sí era un franco opositor al régimen nazi, tanto que fundó la Liga Pro Cultura Alemana hacia finales de 1937.¹⁰²²

La revolución adjetivada se utilizaba para reafirmar programas, lealtades y compromisos. Su enunciación era constante e incluso se llevaba al saludo. El tema dejaba de ser asunto tratado en editoriales, carteles o manifiestos, se llevaba a una continua afirmación. La agrupación “revolucionaria” reiteraba tal condición, acaso como una convicción, o quizá respondía también a un horizonte discursivo, cuyo léxico determinaba un tipo de comunicación que apelaba a la enunciación de la revolución adjetivada como un signo de identificación entre militantes comunistas. La correspondencia de la LEAR refleja un trato de familiaridad en la interlocución entre “camaradas”, la cual apelaba a la revolución y ciertas nociones ligadas con ésta desde una perspectiva comunista. En algunas cartas, los interlocutores se dirigían “saludos revolucionarios”, “saludos rojos”, “saludos proletarios” o “recuerdos revolucionarios”. También cerraban con frases como “comradely”, “vuestro camaradamente” o “comradely yours”.¹⁰²³

¹⁰²² Wolfgang Kießling, *Exil in Lateinamerika*, (Leipzig: Reclam, 1980), 157-159; Teresa Cañadas García, “La huella de la cultura en lengua alemana en México a partir del exilio de 1939-1945”, (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2013), 66. <https://eprints.ucm.es/22359/1/T34645.pdf> (Consulta: 20/06/2020).

¹⁰²³ ACENIDIAP, “Carta anónima a la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1171, Doc. 2731; “Credencial que acredita a Bernabé Barrios como agente de *Frente a Frente* en Nueva York”, mayo de 1935; “Carta de Ramón Pi Jr. a Luis Arenal”, 2 de julio de 1935; “Carta de Ramón Pi Jr. a Luis Arenal”, 16 de octubre de 1935; “Carta de Luis Arenal a Harry Kramer”; “Carta del comité ejecutivo de la LEAR a Robert Sindell”, 6 de junio de 1935; “Carta del Secretario del Comité Ejecutivo a New Masses”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 925, Doc. 2431; “Carta del Comité Ejecutivo de la LEAR a Joseph Freeman”, 22 de enero de 1935; “Carta de Juan de la Cabada a Fernando Achí”, 12 de abril de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 923, Doc. 2429; “Carta de NYKINO a la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1110, Doc. 2666; “Carta de Manuel López a Luis Arenal”; 25 de junio de 1935; “Carta de José Muñoz a Silvestre Revueltas”, 22 de diciembre de 1936.

Este tipo de comunicación entre “camaradas” se refleja principalmente en el intercambio que la liga mantenía con otras organizaciones de obreros e intelectuales y con los sujetos que distribuían *Frente a Frente*. A juzgar por los sujetos que introdujeron este tipo de expresiones, eran utilizada en la interlocución entre militantes comunistas, pues aparece en las cartas entre Luis Arenal, Juan de la Cabada y el comité ejecutivo de la LEAR con *El Machete*, *New Masses*, NYKINO, el John Reed Club y personajes como Ramón Pi Jr., quien incluso aseguraba que no obstante las posibles dificultades comunicativas, los camaradas podrían comprenderse pues utilizaban el mismo lenguaje, “el internacional rojo”.¹⁰²⁴

Esta cordialidad “revolucionaria” desplazaba convenciones en el lenguaje y producía imágenes que aludían a la colaboración entre los sujetos en interlocución. Incluso si cada frase fuese solo un sello individual, expone la circulación de ciertos códigos que junto a los emblemas y colores que aludían a la revolución del proletariado, a la experiencia soviética y la perspectiva marxista, constituían un bagaje discursivo y un léxico propio de la militancia comunista.

La heterogeneidad de la LEAR produjo discrepancias, debates y polémicas. Se trataba de una agrupación que se asumía como revolucionaria, tomando el adjetivo desde el nombre, se involucró en diálogos y discusiones en sus asambleas, así como en polémicas de mayores alcances que giraban en torno al deber ser del arte en relación con la revolución.

Hacia finales de agosto de 1935, Siqueiros y Rivera se involucraron en un debate por el arte revolucionario, tomando como referencia la experiencia del muralismo. El primer golpe fue propinado por Siqueiros desde Estados Unidos con un artículo titulado “El camino contrarrevolucionario de Diego Rivera”, que apareció en mayo de 1934 en la revista *New Masses*. Con ironía afirmaba que Rivera era el representante “más espectacular” del muralismo mexicano, del primer intento moderno de hacer arte público y surgido de la revolución mexicana. Para Siqueiros, el muralismo había florecido y decaído a la par de ésta, pues de ella había tomado “su utópico confusionismo y su siempre constante

¹⁰²⁴ ACEINDIAP, “Carta de Ramón Pi Jr. a Luis Arenal”, 16 de octubre de 1935. En la correspondencia de Earl Browder (secretario general del partido comunista de Estados Unidos) y del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) se encuentran ejemplos de este tipo de saludos. Paul Kengor, *The Communist*, (New York: Threshold Editions, 2012); Agustín Guillamón, *Documentación histórica del trosquismo español (1936-1948)*, (Madrid: Ediciones de la Torre, 2015).

oportunismo”.¹⁰²⁵ En el argumento de Siqueiros, Rivera era presentado como un ejemplo de lo que no se debía hacer. Describía a Rivera como un bohemio y un típico snob alejado de los problemas sociales; un chovinista e indigenista que placía la mirada del turista; dependiente económico del gobierno que realizaba su obra en los espacios más remotos de los edificios públicos; un oportunista, sabotador del trabajo colectivo y de *El Machete*.¹⁰²⁶

Un año después, Siqueiros retomó estos argumentos en *Frente a Frente*. Catalogaba a Rivera como “el pintor de cámara del gobierno de México”, señalaba su “camino contrarrevolucionario” y criticaba el fresco que había realizado en el Palacio de Bellas Artes, en el cual había repetido el mural de Radio City destruido en Nueva York. Afirmaba que en la obra de Bellas Artes no se encontraba ninguna referencia a los obreros mexicanos, y sobre una invitación que Rivera había recibido para decorar el salón de actos de la Sociedad de Naciones, apuntaba con ironía que los frescos “subversivos” y útiles “a la revolución de las grandes masas” serían inaccesibles para éstas y servirían solo para solazar a los diplomáticos. Nuevamente cuestionaba los procedimientos de Rivera, sus técnicas arcaicas y el alejamiento de su obra de las clases trabajadoras. Para Siqueiros, la pintura de Rivera estaba compuesta por “adivinanzas plásticas”, tan abstractas que podían interpretarse “tanto revolucionaria como contrarrevolucionariamente”.¹⁰²⁷

La controversia iniciada en las revistas detonó en el *North America New Educational Fellowship Conference*,¹⁰²⁸ donde los pintores coincidieron y presentaron reflexiones sobre el arte y la revolución. Rivera, con una ponencia que versaba sobre “las artes y su papel revolucionario”, mientras que Siqueiros habló sobre la renovación técnica del arte y reiteró los ataques a Rivera. Con el imputado presente, la respuesta no se hizo esperar, aunque según Juan de la Cabada el debate había estallado por mutuo acuerdo y los pintores “se daban la mano debajo de la mesa”. Mary Coffey afirma también que quizá hubo un acuerdo previo entre los pintores que, a sabiendas de que coincidirían en el congreso, decidieron llevar la polémica a escena y montar una reflexión sobre el arte.¹⁰²⁹ El enfrentamiento entre pintores

¹⁰²⁵ Siqueiros, "Rivera's counter-revolutionary road", *New Masses*, 29 de mayo de 1934, 16.

¹⁰²⁶ Siqueiros, "Rivera's counter-revolutionary road", 17.

¹⁰²⁷ Siqueiros, "Diego Rivera, pintor de cámara del gobierno de México", *Frente a Frente*, núm. 3, (1935): 8.

¹⁰²⁸ Este evento fue organizado por la SEP en colaboración con la New Educational Fellowship.

¹⁰²⁹ AJC, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, f. 8; Mary K. Coffey, *How revolutionary art became official culture. Murals, museums, and the Mexican State*, (Durnham: Duke University Press, 2010), 40.

sazonó con el escándalo el ambiente soporífero que generaba la lentitud de exposiciones que requerían traducción por tratarse de un evento bilingüe.¹⁰³⁰ La audiencia se componía principalmente por los asistentes al congreso y los miembros de la LEAR. Ésta, por supuesto, respaldó a Siqueiros.

Tanto Rivera como Siqueiros habían reflexionado sobre su trabajo como muralistas. En el libro *Portrait of America* (1934), Rivera afirmaba que la pintura mural debía tener un carácter colectivo y consideraba al fresco como su *raison d'être*. Según Rivera, su pintura, rechazada por la burguesía, era aplaudida por los obreros por su contenido revolucionario. Sin embargo, explicaba que su obra no podía estar completa en México, pues necesitaba desarrollarse en un país industrializado, donde pudieran observarla los obreros industriales.¹⁰³¹ Siqueiros había insistido en distintos foros sobre la necesidad de una “revolución técnica” en el arte, con la implementación de procedimientos, materiales y herramientas modernas. Desde la conferencia “los vehículos de la pintura dialéctico subversiva” presentada en septiembre de 1932 en el John Reed Club de Hollywood, Siqueiros urgía a desplazar los “instrumentos y elementos anacrónicos”.¹⁰³²

Para Siqueiros, cada tiempo contaba con sus propios recursos técnicos, a los cuales debía responder el arte, y consideraba un tropiezo recurrir a las formas del pasado. Explicaba que por ello el renacimiento mexicano, que buscaba ser moderno, monumental y proletario, había logrado ser anticuado, pintoresco y populista.¹⁰³³ Pugnaba por los murales exteriores y el trabajo colectivo, “la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental y a la plástica subversiva”.¹⁰³⁴ Proponía la sustitución del fresco tradicional y la brocha de mano por la pistola de aire, el cincel de aire, el proyector eléctrico y el cemento previamente coloreado.¹⁰³⁵

Los pintores dialogaron en lo que Emanuel Eisenberg calificó como “la batalla del siglo”.¹⁰³⁶ Después de la primera réplica de Rivera dentro del congreso de educación, se organizó un debate que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes y se prolongó luego en la

¹⁰³⁰ “Alfaro Siqueiros dice que Diego Rivera es un falso revolucionario”, *Excelsior*, 29 de agosto de 1935, 1.

¹⁰³¹ Diego Rivera, *Portrait of America*, 11-13.

¹⁰³² Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” en Raquel Tibol (comp.) *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, (México: Empresas Editoriales S.A., 1969), 103.

¹⁰³³ Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, 103.

¹⁰³⁴ Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, 104.

¹⁰³⁵ Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva”, 108-110.

¹⁰³⁶ Emanuel Eisenberg “The battle of the century” en *New Masses*, 10 de diciembre de 1935, 18.

sede del Sindicato de Panaderos.¹⁰³⁷ Siqueiros reiteró sus las proposiciones sobre la pintura dialéctico subversiva y sus críticas al muralismo, insistiendo en lo que implicaba la ubicación de las obras murales y la necesidad de llevar una pintura dinámica a las masas. Respecto a Rivera, afirmaba que éste había tomado la revolución como “snob”, apropiándose de una experiencia que no había vivido por estar en Europa “encerrado en su gabinete haciendo obra snob”.¹⁰³⁸ Los principales argumentos de Siqueiros que señalaban a Rivera como contrarrevolucionario consistían en su cercanía con la burguesía, pero ahora también le negaba su condición revolucionaria por interpretar la revolución mexicana sin haberse involucrado en la batalla.

Rivera, defendió que la pintura mural era revolucionaria por su origen comunista¹⁰³⁹ y, apelando a Lenin, recordaba que un “verdadero revolucionario” debía trabajar en todas partes, de modo que podía producirse obra revolucionaria incluso en los espacios otorgados por el gobierno.¹⁰⁴⁰ Poco después, Rivera desarrolló sus argumentos en un folleto donde acusaba que la controversia había tenido “raíces políticas y motivos personales”. Refutó las críticas de Siqueiros, recordando que los murales exteriores que había realizado en Los Ángeles estaban deteriorados y que los elaborados en México no correspondían con sus proposiciones, pues tampoco se aproximaban a los obreros.¹⁰⁴¹ Además, Rivera explicaba que los motivos de Siqueiros eran más bien políticos y económicos, pues se trataba de un ataque fraguado desde el estalinismo y dirigido hacia el pintor que más vendía, para Rivera, Siqueiros intentaba “capitalizar el descontento de los pintores”.¹⁰⁴²

¹⁰³⁷ El debate fue moderado por una comisión compuesta por Genaro Gómez y Proal (partidario de Rivera) y Juan de la Cabaña y Fernando Gamboa (miembros de la LEAR en apoyo a Siqueiros). Roberto Guardia Berdecio participó como secretario de actas. Raquel Tibol, *Siqueiros, introductor de realidades*, (México: UNAM, 1961), 70.

¹⁰³⁸ “Controversia artística principiada en medio de expectación general”, *Excelsior*, 30 de agosto de 1935, 3.

¹⁰³⁹ Respecto a la explicación de Rivera con referencia al comunismo, el PCM respondió en *El Machete*, en el orden de ideas de las proposiciones de Siqueiros, arguyendo que incluso si el partido aprobara una temática o un boceto por encontrarlo comunista, dependería de la ejecución de la obra para que esta fuera reconocida como tal y revolucionaria. Para el PCM, un pintor contrarrevolucionario y oportunista como Rivera solo podría producir arte en ese sentido. “A propósito de la controversia Siqueiros-Rivera”, *El Machete*, 7 de septiembre de 1935, 3.

¹⁰⁴⁰ “Controversia artística...”, 3.

¹⁰⁴¹ Eisenberg "The battle of the century", 18; Diego Rivera, "Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs. Bolchevismo Leninista" en Diego Rivera, *Obras completas. Textos polémicos 1921-1949*, (México: El Colegio Nacional, 1999), 87.

¹⁰⁴² Rivera, "Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera", 87.

Como resultado del debate, los pintores firmaron un acuerdo en el cual admitían que el muralismo debía analizarse de manera autocrítica y que sus obras habían servido a intereses demagógicos. Reconocían que el arte revolucionario había pasado por una “fase embrional” que había que superar y proponían que se desarrollara otro tipo de plástica revolucionaria, “móvil” y más accesible para las clases trabajadoras.¹⁰⁴³ Esta controversia representaba la primera crítica al muralismo realizada por sus protagonistas y con la cual reconocieron que era necesario reorientar el movimiento con tal de que fuera de utilidad para obreros y campesinos.¹⁰⁴⁴

Si bien la LEAR mantuvo una posición marginal como mediadora y moderadora en apoyo a Siqueiros, estos planteamientos fueron llevados luego al American Artists' Congress, por una nutrida delegación mexicana representada fundamentalmente por la LEAR y con una participación de Siqueiros, quien afirmaba que en el programa y actividades de la sección de artes plásticas de la LEAR se encontraban los primeros aciertos de la plástica revolucionaria. Sin embargo, poco después fue cuestionada la pertinencia de las obras de la sección de artes plásticas desde el propio seno de la liga, que derivó en un debate entre Cardoza y Aragón con otros miembros de la LEAR.

Varios reseñaron la primera exposición de artes plásticas de la LEAR. Jorge Juan Crespo de la Serna expresaba su reconocimiento a un gremio que consideraba regularmente individualista y “anárquico”, pero que ahora se había decidido a tomar un “derrotero francamente revolucionario”. A pesar de que Crespo de la Serna consideraba que la exposición tenía algunas carencias por la falta de homogeneidad de las obras, afirmaba que la exposición colectiva significaba el primer paso de un programa cultural que parecía definirse certeramente por el camino de la revolución.¹⁰⁴⁵

En *Frente a Frente* se publicó una crítica de Arqueles Vela que recuperaba sus éxitos y fracasos. Por un lado reconocía que a través de la exposición se mostraba el movimiento de las artes plásticas en México, por la gran cantidad de participantes y las obras tan distintas reunidas en un mismo espacio, pero echaba de menos que la propuesta de la LEAR no

¹⁰⁴³ "Acuerdos resultantes de la polémica firmados por Siqueiros y Rivera" en Maricela González, *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético políticos 1934-1935*, (México: Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996), 161.

¹⁰⁴⁴ Tibol, *Siqueiros, introductor de realidades*, 70.

¹⁰⁴⁵ Jorge Juan Crespo de la Serna, “Comentarios sobre la primera exposición de la LEAR”, *El Machete*, 17 de mayo de 1936, 3.

representara cabalmente su momento, que ninguno de los artistas reflejara “la angustia” de su época ni demostrara abstraer y llevar la ideología de su tiempo a la obra.¹⁰⁴⁶

Las impresiones de Chano Urueta y Cardoza y Aragón eran más severas. En general, Urueta descalificaba las obras expuestas, lamentaba la ausencia de artistas (como Rivera, Siqueiros y Ortiz Monasterio), además de la cuestionable calidad de las piezas de personajes cuya trayectoria demostraba que contaban con trabajos mejor logrados (como el caso de Mérida, por ejemplo). De entre los sesenta participantes, Urueta consideraba que apenas podrían contarse diez “auténticos artistas”, aunque reconocía que la exposición era, hasta ese momento, “la más importante expresión de un alto y noble esfuerzo colectivo”, que además exponía la pintura revolucionaria, pues sin reparar en la forma, se exhibían obras de protesta sobre las problemáticas de su momento. Para Urueta, esto bastaba para que la obra fuese revolucionaria.¹⁰⁴⁷

Para Cardoza y Aragón, miembro de la LEAR, la exposición había sido “un caos” sustentado en la decisión errada de admitir obras de todos los pintores con el pretexto de formar un frente único. Consideraba que para el arte esto no era pertinente, pues debía valer por sí mismo. Cardoza y Aragón reconocía que el camino a seguir debía ser el de la revolución, pero no lo encontraba en el proceder acrítico que observaba en la liga, e incluso apuntaba que su exposición había sido “completamente reaccionaria en su conjunto, porque en su mayoría es la expresión de una ignorancia grande, triste, del arte, de la revolución, del progreso de las artes plásticas”.¹⁰⁴⁸

Cardoza y Aragón cuestionaba los tropiezos de la LEAR con la exposición como botón de muestra. Su crítica era más amplia, no consideraba que la liga asumiera realmente una posición revolucionaria, ni en su revista, con su organización, como tampoco con el arte que promovía. Para Cardoza y Aragón, el modelo e ideal de organización revolucionaria era la AEAR, con su revista *Commune*, ejemplos de alta calidad intelectual y artística. Juzgaba mediocre la labor de la liga y de *Frente a Frente* y señalaba que esto le restaba fuerza y significación a una organización que se pretendía revolucionaria. Cardoza y Aragón

¹⁰⁴⁶ Arqueles Vela, “La exposición de artes plásticas de la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 4, (1936): 20.

¹⁰⁴⁷ Chano Urueta, “La trascendental exposición de la LEAR”, *Todo: semanario enciclopédico*, núm. 142, (1936), <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/770220#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>, (Consulta: 25/06/2014).

¹⁰⁴⁸ Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura organizada por la LEAR”, *El Machete*, 23 de mayo de 1936, 3-4.

reconocía que políticamente la revolución se situaba a la izquierda, pero el arte que desarrollaría una “acción revolucionaria” no podría estar en la medianía sino demostrar su valor intrínseco, pues “el arte verdaderamente grande interesará a toda clase de hombres”.¹⁰⁴⁹

Juan de la Cabada respondió en nombre de la LEAR y con tono irónico descalificó las “sugestiones de Cardoza”. Reconocía los tropiezos de la liga con la exposición, por la elección de las obras y su calidad artística, pero destacaba y valoraba la intención de formar un frente único de todos los pintores. Marcaba las distancias y convergencias con la AEAR y *Commune*, reconociendo que hacía falta mejorar la calidad de *Frente a Frente* pero que a diferencia de la revista francesa, la LEAR no buscaba una audiencia compuesta solo por intelectuales. La respuesta de Juan de la Cabada invitaba a Cardoza y Aragón a colaborar con la liga, participando en sus asambleas y en *Frente a Frente*, e insistía en la necesidad de conformar un frente amplio por medio de las exposiciones.¹⁰⁵⁰

Para Cardoza y Aragón, su enfrentamiento con la LEAR superó la polémica y se convirtió en un abatimiento intelectual y económico, así como en un “linchamiento ideológico”. La polémica salió de las páginas de *El Machete* y se llevó a la sede de la LEAR, con un debate entre Cardoza y Aragón y Juan Marinello. Cardoza y Aragón propuso una serie de puntos a discutir, con los cuales reiteraba el argumento sobre el valor intrínseco del arte. Afirmaba que la verdadera cultura siempre sería revolucionaria, que no era necesario llevar el arte a las masas sino al contrario. El acceso al arte debía establecerse por derecho de conquista y no por medios demagógicos, para lo cual sería necesario mejorar las condiciones de vida de las masas, pues la vida determinaría la conciencia y no al revés. Negaba la politización del arte y que se comprometiera su calidad en afán de hacerlo accesible.¹⁰⁵¹ Cardoza y Aragón insistió en que el arte era revolucionario por sí mismo, pero no podría serlo en la mediocridad y entre discursos dogmáticos que oprimieran al artista. Para Cardoza y Aragón, el arte por el arte sería el “producto lógico de la sociedad sin clases”.¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁹ Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura organizada por la LEAR”, 3.

¹⁰⁵⁰ Juan de la Cabada, “Las sugerencias de Cardoza”, *El Machete*, 30 de mayo de 1936, 3-4.

¹⁰⁵¹ “Puntos escogidos por Luis Cardoza y Aragón para la discusión que se celebrará el día 3 de noviembre”, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/822827#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-74%2C6551%2C3666> (Consulta: 25/06/2014).

¹⁰⁵² Cardoza y Aragón, “Servir la revolución; servirse de la revolución” <https://icaa.mfah.org/s/es/item/779791#?c=&m=&s=&cv=9&xywh=-972%2C1149%2C4401%2C2463> (Consulta: 15/04/2020).

La LEAR estaría representada por Juan Marinello, pero Cardoza y Aragón recordaría que la liga se había puesto “masivamente en contra” de sus proposiciones, mientras él se batía “solo denodadamente”.¹⁰⁵³ Para una organización tan cercana al comunismo, casada con las estrategias antifascistas dispuestas por la IC y defensora del arte para el proletariado y la instrumentalización de la estética, las proposiciones de Cardoza y Aragón resultaban inadmisibles. La LEAR se pronunció como defensora del realismo socialista, no obstante antes hubiese reconocido que aún distaba de ejercerlo, destacando, por otro lado, las obras producidas por obreros a partir de la sección de literatura; obras sencillas, pero originales y espontáneas que descubrían un “aliento de organización que la forma colectiva del trabajo imparte al proletariado”.¹⁰⁵⁴

A pesar de todo, Cardoza y Aragón no fue condenado al ostracismo aunque, en sus palabras, la liga lo mantuvo en condición de “apestado”.¹⁰⁵⁵ Más tarde, en el contexto del Congreso de la LEAR en enero de 1937, sobre la exposición de artes plásticas organizada como parte de éste, Cardoza y Aragón reconocería que se trataba de “uno de los conjuntos más copiosos y homogéneos vistos en los últimos meses”, distinto a la “especie de Lagunilla” que se había observado en la exposición anterior. No obstante el estruendo descrito en la prensa con declaraciones estrepitosas y acaloradas, las polémicas por el arte revolucionario en los cuales se involucró la LEAR no definieron posiciones dicotómicas irreconciliables. La tarea de conformar un frente amplio desde la cultura diluyó discrepancias entre los artistas que se congregaron para combatir al fascismo, militantes o no, con coincidencias y divergencias estéticas e ideológicas.

Congregados contra el fascismo

La defensa de la cultura se convirtió en una necesidad imperiosa ante el peligro de una guerra que se anticipaba con el ascenso del fascismo. Escritores, artistas e intelectuales resolvieron responder a esta amenaza con la conformación de un gran frente que aglutinara

¹⁰⁵³ Cardoza y Aragón, *El río...*, 582-583.

¹⁰⁵⁴ Armén Ohanian, “Literatura proletaria”, *Frente a Frente*, núm. 2, (1935): 5.

¹⁰⁵⁵ Cardoza y Aragón recordaría que Mancisidor presidió una delegación de la LEAR para solicitar su retiro del periódico *El Nacional* en un momento en que la organización era “burocráticamente poderosa”. También se quejaba de no haber sido considerado, por los mismos motivos, para el 2º Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Cardoza y Aragón, *El río...*, 585-587.

fuerzas, quizá distintas y distantes, pero reunidas en torno a un mismo problema. Los congresos de artistas e escritores organizados en la década de 1930 y las revistas de grupos de artistas e intelectuales fungieron como portavoces y espacios a través de los cuales el frente parecía articularse y se hacía patente. La LEAR se sumó a esta estrategia y participó en el American Writers' Congress (1935), el American Artists' Congress (1936) y el II Congreso Internacional de Escritores e Intelectuales para la Defensa de la Cultura (1937).

Estos eventos congregaron principalmente a los artistas e intelectuales de izquierda, con una importante influencia de la militancia comunista y, en algunos casos, con una evidente injerencia del partido. Sin embargo, los congresos se plantearon como foros de debate abiertos a todas las posturas políticas, ideológicas y estéticas, a decir de Michael Seidman, dentro de un “ecumenismo” que abrazaba la diversidad, pero en tanto que ésta se sumara a la agenda antifascista enfocada en la salvaguarda de la cultura.¹⁰⁵⁶ La amenaza del fascismo, el temor a la guerra y la simpatía con el Frente Popular español produjo que muchos artistas e intelectuales radicalizaran su postura política, que varios asumieran una posición de izquierda e incluso algunos se afiliaran al partido comunista.¹⁰⁵⁷ Como ilustra Manuel Aznar, el antifascismo se convirtió en un valor aglutinante de la intelectualidad y esto se reflejó en los congresos.¹⁰⁵⁸

En 1932 se celebró en Amsterdam el Congreso Contra la Guerra y el Fascismo, organizado por Romain Rolland y Henry Barbusse, con la participación de George Bernard Shaw, Maximo Gorki, Albert Einstein, Heinrich Mann, Tomas Mann y Upton Sinclair, entre otros. Este evento congregó tanto a artistas e intelectuales independientes como a comunistas fervientes, marcando la pauta de los congresos antifascistas que surgirían en los siguientes años de la década de 1930.¹⁰⁵⁹

En abril de 1935 se llevó a cabo el American Writers's Congress en Nueva York, organizado por el John Reed Club de esa ciudad y con el propósito de reunir a los escritores

¹⁰⁵⁶ Seidman, *Antifascismos 1936-1945*, 80.

¹⁰⁵⁷ Willard Thorp, “American Writers on the Left”, *Socialism and american life*, ed. por Donald Drew y Stow Persons, (Princeton: Princeton University Press, 1952), 606
<https://www.jstor.org/stable/j.ctt183pqkf.17> (Consulta: 17/04/2018); Langa, *Radical art: printmaking and the left in 1930s New York*, 19.

¹⁰⁵⁸ Niall Binns y Manuel Aznar, “En defensa de la cultura: los grandes congresos antifascistas de los años treinta. Entrevista con Manuel Aznar Soler”, *Guaraguao* 18, núm. 46, (2014): 55-85.
<http://www.jstor.org/stable/43487996> (Consulta: 12/12/2018).

¹⁰⁵⁹ Andreassi y Martín Ramos (coord.), *De un Octubre a otro...*, 49-50.

que simpatizaran con la “causa revolucionaria”.¹⁰⁶⁰ El partido comunista facilitó la organización y el financiamiento del congreso, pero la mayoría de los participantes no estaban afiliados al partido, y aunque sus representantes se dirigieron a la audiencia, su discurso aseguraba que no pretendía incorporar a los escritores a sus filas, pero sí persuadirlos de la necesidad de conformar un frente único desde la cultura para combatir a la reacción.¹⁰⁶¹ El congreso llamaba a los escritores dispuestos a luchar en contra de la guerra, preservar los derechos civiles, destruir todas las tendencias fascistas y promover la literatura revolucionaria.¹⁰⁶²

La audiencia estaba compuesta principalmente por escritores, intelectuales y obreros estadounidenses, pero se sumaron también delegaciones de Europa y Latinoamérica.¹⁰⁶³ Entre los participantes se encontraban, por ejemplo, Waldo Frank, Michael Gold, Malcom Cowley, Louis Aragon, André Gide y André Malraux. La LEAR envió una delegación compuesta por Juan de la Cabada, Germán List Arzubide, Renato Molina Enríquez y Miguel Rubio, aunque participaron también otros escritores mexicanos, como José Mancisidor.¹⁰⁶⁴

Entonces todavía se hablaba de frente único, pero la reunión de tantas personalidades indicaba ya la intención de conformar un frente amplio. El papel del escritor ante el fascismo era tema central, así como la función social de la literatura. Las proposiciones de la LEAR presentadas en el congreso aún respondían a problemáticas particulares del contexto mexicano: condenaban la censura de *El Machete*, la violencia contra los maestros rurales y las acciones de las guardias blancas. Además, la liga abordaba el problema del fascismo a partir de sus propias circunstancias, pues se pronunció en contra de los ataques de los dorados

¹⁰⁶⁰ Ann George y Jack Selzer, “What happened at the First American Writers’ Congress? Kenneth Burke’s Revolutionary Symbolism in America”, *Rhetoric Society Quarterly* 33, núm. 2, (2003): 50-52.

<http://www.jstor.org/stable/3886097> (Consulta: 31/01/2018).

¹⁰⁶¹ Sam Smiley, “Friends of the Party: The American Writers’ Congresses”, *Southwest Review* 54, núm. 3 (1969): 291 y 294-295. <http://www.jstor.com/stable/43468102> (Consulta: 17/04/2018). José Mancisidor, “Nueva York Revolucionario”, *Obras completas de José Mancisidor*, Tomo II, (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1978), 316-319.

¹⁰⁶² Harold Ronsenberg, “American Writers’ Congress”, *Poetry* 46, núm. 4, (1935): 222 <https://www.jstor.org/stable/20579991> (Consulta: 17/04/2018).

¹⁰⁶³ Smiley, “Friends of the Party: The American Writers’ Congresses”, 293.

¹⁰⁶⁴ Por supuesto, la delegación era presidida por Juan de la Cabada, pero éste no contaba con recursos para realizar el viaje y la LEAR entonces tampoco podía costearlo, por lo cual se solicitó apoyo a la organización del congreso. ACENIDIAP. “Carta del comité ejecutivo de la LEAR a Alan Calmer” 31 de marzo de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 920, Doc. 2426. También se pidió la cooperación de obreros, estudiantes e intelectuales “antimperialistas” y se organizó una fiesta para recaudar fondos. ACENIDIAP, “Solicitud de contribución” Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 921, Doc. 2427; AJC, “Texto mecanoscrito sobre la historia de la LEAR”, f. 5.

y específicamente protestó por el asalto a las oficinas del PCM.¹⁰⁶⁵ Sin embargo, casi un año después, la LEAR recordaba que como parte de las resoluciones del American Writers' Congress se había acordado que la liga organizaría en México un "congreso continental" que reuniera a intelectuales de toda América por la defensa de la cultura. Tal evento no se llevó a cabo, pero las declaraciones de la LEAR al respecto reflejan una postura más contundente en lo referente al combate al fascismo y el reconocimiento de éste como un peligro que atentaba contra la cultura.¹⁰⁶⁶

La participación de la delegación mexicana y de la LEAR en el American Artists' Congress fue más intensa. Éste se llevó a cabo en Nueva York en febrero de 1936 y fue organizado por artistas que habían formado parte de los John Reed Clubs y el Artists Union y estaban vinculados con las revistas *New Masses* y *Art Front*. Stuart Davis, Aaron Douglas, Peter Blume, Harry Gottlieb, Hugo Gellert, Lynd Ward, Harry Sternberg, Louis Lozowig, Joe Jones y Peggy Pacon son algunos de los artistas que suscribieron la convocatoria en calidad de representantes de las secciones estadounidenses.¹⁰⁶⁷

Sin duda se trataba de un evento que involucraba intereses políticos, organizado por artistas de izquierda que tenían la intención de promover la estrategia de frente popular y sumar adeptos a la causa.¹⁰⁶⁸ Sin embargo, la convocatoria era flexible y, en su afán de esquivar sectarismos, el congreso admitía la diversidad estética e ideológica, llamaba a todos los artistas conscientes de la necesidad de actuar en un momento de crisis económica y cultural, dispuestos a luchar por la preservación y el desarrollo del patrimonio cultural. Se pretendía sumar todas las fuerzas posibles, de cuya conjunción derivaría una estructura de acción colectiva en pos del desarrollo del gremio artístico, pero fundamentalmente para la defensa de la cultura.¹⁰⁶⁹ El principal objetivo del congreso era hacer frente a la guerra y al

¹⁰⁶⁵ "La LEAR en el congreso de escritores americanos", *Frente a Frente*, núm. 3, (1935): 9 y 19. La LEAR prometía a sus lectores publicar un número especial de *Frente a Frente* sobre el congreso, pero la publicación se interrumpió y el tema no fue retomado en la segunda época. Queda evidencia de que Arenal solicitó a Michael Gold las ponencias del congreso para su publicación en México, pero no encontré más rastros de este proyecto. ACENIDIAP, "Carta de Luis Arenal a Michael Gold", 14 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 935, Doc. 2441.

¹⁰⁶⁶ "Los escritores, artistas y hombres de ciencia de toda América hacia el congreso continental en defensa de la cultura", *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 6.

¹⁰⁶⁷ "Call for an American Artists' Congress", p. 6.

¹⁰⁶⁸ Matthew Baigel and Julia Williams (eds.), *Artist against war and fascism. Paper of the first american artists' congress*, (New Jersey: Rutgers, 1986):4-5.

¹⁰⁶⁹ "Call for an American Artists' Congress" en *Art Front*, núm. 7, (1935): 6; Charmion von Wiegand, "American Artists' Congress", *Art Front*, núm. 10, (1936): 8.

fascismo, reconociendo a los artistas como parte de las fuerzas progresivas de la sociedad, sin embargo, su programa no solo se planteaba como defensivo sino también como propositivo, pues recuperaría la función social del artista.¹⁰⁷⁰ El congreso se presentaba como la prueba fehaciente de que era posible que los artistas emprendieran acciones colectivas sobre las mismas bases¹⁰⁷¹ y ante la suspicacia respecto a la posible disolución de la individualidad artística se imponía la imperiosa necesidad de defender la cultura y las libertades civiles, tarea que solamente sería posible con el trabajo en conjunto.¹⁰⁷²

Al llamado de los colegas del norte, los mexicanos respondieron por partida doble y enviaron una delegación representativa de la Asamblea Nacional de Productores de Artes Plásticas y otra de la LEAR. Los anfitriones esperaban que México enviara una delegación fuerte, pues se consideraba el “centro más importante de arte” de ese momento. Se solicitaba la adhesión al congreso de personajes representativos (como José Clemente Orozco) y se sugerían algunos posibles integrantes de la delegación, como Arenal, Siqueiros, Méndez y de la Fuente.¹⁰⁷³

Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Leopoldo Méndez, Guillermo Toussaint, José Chávez Morado, Carlos Orozco Romero, David Alfaro Siqueiros, Santos Balmori, Agustín Lazo y Alfredo Zalce conformaron el Comité Organizador Nacional Pro-Congreso de Artistas en Nueva York y convocaron a los productores de artes plásticas para decidir quiénes asistirían como delegados y cómo sería elaborada la ponencia colectiva que debía tratar sobre el arte y los artistas en México.

A excepción de Rodríguez Lozano, Toussaint y Lazo, el resto de los miembros del comité formaban parte de la LEAR. La asamblea se pretendía nacional, pero la LEAR reconocía que la convocatoria no había tenido esos alcances y, además de los que se encontraban en la capital, solamente se había sumado un grupo de artistas de Guadalajara. La mayoría de los participantes en el debate previo a la participación mexicana en el American Artists' Congress formaban parte de la LEAR e incluso la invitación a conformar

¹⁰⁷⁰ “Artist’s Congress”, *Art Front*, núm. 9, (1936): 3; “Congress against war and fascism”, *Art Front*, núm. 10, (1936): 3; Stuart Davis, “The American Artists’ Congress”, *Art Front*, núm. 8, (1935): 8.

¹⁰⁷¹ “American Artists’ Congress”, *The American Magazine of Art* 29, núm. 3, (1936): 192.

¹⁰⁷² Peppino Mangravite, “Aesthetic freedom and the artists’ congress”, *The American Magazine of Art* 29, núm. 4, (1936): 235. <http://www.jstor.org/stable/23938713> (Consulta: 28/02/2018).

¹⁰⁷³ ACENIDIAP, “Carta de Ben Ossa a Luis Arenal”, 8 de noviembre de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1173, Doc. 2734.

una delegación fue recibida por ésta, lo cual refleja, por un lado, la preeminencia de la liga como organizadora y aglutinadora del campo artístico mexicano y las relaciones que entablaba con los artistas estadounidenses, y por otro, la centralización de las estrategias culturales y artísticas.¹⁰⁷⁴

La convocatoria de la asamblea afirmaba la importancia de la intervención de los pintores mexicanos, “fundadores de una escuela pictórica de nuevas características, tanto estéticas como políticas y sociales”. Entre los temas a tratar –que seguían la convocatoria estadounidense– se anotaba la acción de los artistas ante el fascismo, el imperialismo, y la guerra, la difusión de la cultura, la relación entre los artistas y los trabajadores, su situación económica, la enseñanza de las artes, la producción de arte popular y el contenido y la forma en el arte.¹⁰⁷⁵

Siqueiros, Tamayo, Jesús Bracho y Roberto Guardia Berdecio fueron elegidos para integrar la delegación de la Asamblea,¹⁰⁷⁶ mientras que la de la LEAR se conformó por José Clemente Orozco, Luis Arenal y Antonio Pujol. Orozco era el único que no pertenecía a la liga pero hablaba en su representación. Aunque en realidad no había distinciones entre una delegación y otra, pues actuaban como una misma no obstante se identificaran como distintas en el programa del congreso.¹⁰⁷⁷ Siqueiros y Orozco hablaron en nombre de los artistas mexicanos, con ponencias que revisaban la situación del arte en México y reconocían la labor de la LEAR como una organización que transitaba por el camino del arte revolucionario.

¹⁰⁷⁴ ACENIDIAP, “Carta de Ben Ossa a Luis Arenal”, 8 de noviembre de 1935; Julio de la Fuente, “La asamblea de artistas en México y el congreso de artistas americanos”, *Frente a Frente*, núm. 1, 2ª época, (1936): 15.

¹⁰⁷⁵ ACENIDIAP, “Llamamiento y Temario para la asamblea nacional de productores de artes plásticas en el teatro orientación, edificio de la secretaría de educación pública”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1436, Doc. 3005.

¹⁰⁷⁶ “La delegación mexicana para el congreso de pintura de NY”, *El Universal Gráfico*, 31 de enero de 1936. Bracho recordaba que había sido designado por su cercanía con José Ángel Ceniceros, entonces subsecretario de relaciones exteriores y aseguró que contaba con la ventaja de hablar inglés. Bracho citado en Jesús Ibarra, *Los Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*, (México: UNAM, 2006), 246. Cabe señalar que la mayoría de los delegados había tenido estancias previas en Estados Unidos y podían comunicarse en inglés, lo que quizá pudo haber sido una cualidad determinante de su participación, claro, sin soslayar las relaciones que ya mantenían con los artistas estadounidenses.

¹⁰⁷⁷ ACENIDIAP, “Programa del American Artists’ Congress”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1209, Doc. 2771.

<https://www.aaa.si.edu/collections/hugo-gellert-papers-7845/series-4/box-3-folder-1> (Consulta: 01/12/2018).

La figura de Orozco destacó al frente de los artistas mexicanos, presentó el reporte general de la delegación y pronunció la salutación al congreso en nombre de la LEAR.¹⁰⁷⁸ Con la salutación mostraba la posición de la liga acorde al programa del congreso y en la línea de las organizaciones de intelectuales antifascistas. Invitaba a la unión de todos los artistas “sin distinción de credos artísticos o ideológicos”, para frenar el avance del fascismo, impedir la guerra y “defender el proceso evolucionista de la cultura”.¹⁰⁷⁹ En el reporte de la delegación mexicana señalaba que la Asamblea había discutido la posición del artista ante el fascismo, el problema de su seguridad económica y la relación entre los artistas y las organizaciones obreras. Orozco hacía énfasis en la reunión de los artistas e intelectuales mexicanos preocupados principalmente por la lucha en contra del fascismo, el imperialismo y la guerra, enemigos comunes que los reunían y los cuales impedían el desarrollo de “nuevas formas culturales”.¹⁰⁸⁰

Las conclusiones de la Asamblea que presentaba Orozco optaban por el desarrollo de un arte público a través de la colaboración entre obreros y artistas organizados, cada uno, sindicalmente. Los artistas debían asociarse en sindicatos para poder hacer frente a sus problemáticas económicas y luego, desde la estructura gremial, colaborar con las organizaciones obreras. A diferencia de los programas que planteaban una relación vertical entre el artista y su audiencia, ahora se proponían intercambios horizontales a partir de la instauración de un “sistema de cooperación intersindical” que reuniera a los artistas con los trabajadores en un proyecto colectivo que propiciaría la producción estética. Los artistas se encargarían de proveer a los obreros de lecturas, conciertos, exposiciones y obras de teatro con las cuales se elevaría el nivel cultural de las masas. También se proponía la producción de obras gráficas de bajo costo para los obreros y con las ganancias adquiridas con su venta se financiarían murales en sedes de los sindicatos, o panfletos acordes al programa cultural

¹⁰⁷⁸ En un dibujo de Peppino Mangravite que ilustra sus impresiones sobre el congreso, Orozco se encuentra entre los protagonistas del evento, junto con Stuart Davis, Lewis Mumford, Peter Blume, Julia Codesido y Aaron Douglas, entre otros. Mangravite, “Aesthetic freedom and the artists’ congress”, 234. Además, la prensa celebraba que el congreso contara con “figura de fama y reputación mundial” como Orozco. ACENIDIAP, “El primer congreso de artistas americanos”, *La nueva democracia*, abril de 1936, recorte de periódico, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1459, Doc. 3049.

¹⁰⁷⁹ José Clemente Orozco, “Salutación al Congreso de Artistas Americanos en nombre de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, *Frente a Frente*, núm. 2, 2ª época, (1936): 19.

¹⁰⁸⁰ José Clemente Orozco, “General report of the mexican delegation to the American Artists’ Congress”, *First American Artists’ Congress*, (New York: The Congress, 1936), 97.

de los sindicatos de artistas.¹⁰⁸¹ Orozco señalaba que las estrategias sugeridas ya formaban parte de los esfuerzos de la LEAR encaminados a hacer efectivo el proyecto de cooperación entre artistas y obreros.¹⁰⁸²

El informe del congreso entregado por los delegados mexicanos a la LEAR y a la Asamblea asentaba que tanto la ponencia de Orozco como la de Siqueiros habían sido elaboradas de manera colectiva.¹⁰⁸³ Sin embargo, los argumentos presentados por Siqueiros mantenían su tono personalista y ponía nuevamente sobre la mesa algunos elementos de la polémica con Rivera. Siqueiros, por su parte, presentó una reflexión sobre la experiencia del arte mexicano con una ponencia que pretendía ilustrar el transcurso del arte revolucionario, pero desde una narrativa enlazada con su propia trayectoria como pintor. El texto planteaba una cronología que revisaba los pasos del arte mexicano y la definición de su perfil revolucionario a través de distintas etapas de lo que parecía ser una secuencia de momentos encadenados por una lógica de movimiento progresivo, en la cual cada uno superaba al anterior.

La cronología presentada por Siqueiros ejemplificaba con eventos precisos los distintos momentos en que se había definido un perfil del artista revolucionario. El trayecto comenzaba en la huelga de 1911, momento en el cual la revolución en el arte se concebía a partir de la abolición de métodos caducos, y seguía con la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, reconocida como “centro político” del arte en medio de la revolución mexicana. A partir de ésta, con los artistas introducidos en el campo de batalla y sumados a la lucha de las masas, Siqueiros reconocía el surgimiento de un “nuevo tipo de artista”. Con esto, además de los inicios del muralismo, la formación del sindicato, su manifiesto y *El Machete*, Siqueiros marcaba un momento “utopista” del arte revolucionario. Recordaba entonces una de las críticas con las cuales había coincidido con Rivera en los acuerdos resultantes de su controversia: la pintura mural había sido más bien inaccesible para las masas por los espacios en los cuales se había desarrollado. Sin embargo, resaltaba el caso de *El Machete* como una experiencia que había significado el comienzo de un contacto directo con las masas organizadas y entonces afirmaba que los artistas pasaron de ser “meros espectadores de la

¹⁰⁸¹ Orozco, "General report...", 98.

¹⁰⁸² Orozco, "General report...", 99.

¹⁰⁸³ SAPS, "Informe de la delegación mexicana al Congreso Americano de Artistas de Nueva York", febrero de 1936. SAPS-14.2.60.

revolución a participantes activos”. Luego, Siqueiros justificaba la labor de la LEAR y la formulación del programa de su sección de artes plásticas como resultado de la trayectoria del arte revolucionario y en relación con la conciencia del artista, un transcurso casi evolucionista que convertía a la LEAR en heredera de la experiencia relatada por Siqueiros.¹⁰⁸⁴

Siqueiros revisó el caso del muralismo mexicano ante una audiencia que lo consideraba un ejemplo incuestionable de arte público y revolucionario. El pintor señalaba, por ejemplo, el “camino oportunista y reaccionario” que había tomado, dirigido hacia un pintoresquismo para el consumo del turista. Además, denunciaba el monopolio de Rivera.¹⁰⁸⁵ Para Siqueiros, el arte revolucionario debía serlo tanto en contenido como en forma y reconocía un esfuerzo encaminado en ese sentido en la labor del taller-escuela de artes plásticas de la LEAR, por la conciencia del trabajo colectivo y la producción de obras para las masas. En opinión de Siqueiros, la LEAR contaba con “tremendas posibilidades para crear nuevas formas de arte” y aunque algunos artistas no suscribieran su programa, consideraba que esto no debía distanciarlos de la importante cuestión de la defensa de la cultura ante el fascismo y la guerra.¹⁰⁸⁶

Las proposiciones de Orozco y Siqueiros fueron ampliamente difundidas en el congreso. Además de las presentaciones en las sesiones, sus intervenciones se imprimieron en un folleto que se distribuyó en la exposición que la delegación mexicana llevó a cabo de la A.C.A Gallery, en la cual se exhibieron obras de pintores mexicanos y Orozco donó una litografía que luego fue sorteada en la clausura del evento. Asimismo, se realizaron exposiciones de carteles y grabados de la LEAR en la American Artists School, la Mutualista Obrera Mexicana y la Workers Bookshop.¹⁰⁸⁷ La participación de la delegación mexicana era considerada fundamental para el congreso, como representante de una genuina experiencia revolucionaria en el arte. Para los artistas mexicanos representó un foro de auto crítica y reconocimiento de su trayectoria, pero además legitimaba la posición de la LEAR

¹⁰⁸⁴Siqueiros, “The mexican experience in art”, *First American Artist Congress*, 100-101.

¹⁰⁸⁵ El monopolio de Rivera había sido señalado poco antes en *Art Front*, en un artículo que afirmaba que este pintor no había iniciado el renacimiento mexicano y tampoco pintaba para los trabajadores sino para los turistas, Mary Randolph, “Rivera’s monopoly”, *Art Front*, núm. 7, (1935): 5; Randolph, “Rivera’s monopoly (conclusión)”, *Art Front*, núm. 8, (1936): 12.

¹⁰⁸⁶ Siqueiros, “The mexican experience in art”, 102.

¹⁰⁸⁷ SAPS, “Informe de la delegación mexicana...”, febrero de 1936.

como el baluarte actual del arte revolucionario, por su voluntad de trabajo colectivo en interlocución con las clases trabajadoras.

La LEAR organizó su propio congreso en enero de 1937, dedicado asimismo al debate sobre el papel de la cultura, el arte y el artista ante las problemáticas de su momento. Para la LEAR, precisar “el concepto revolucionario” implicaba zanjar diferencias entre los intelectuales en pos del interés común de “preservar la herencia cultural” y de fomentar el avance de la revolución oponiéndose a “la reacción y a la barbarie amenazantes”. Combatir al fascismo y salvaguardar la cultura era el gesto revolucionario que debían manifestar los artistas y esto sería posible desde la colectividad.¹⁰⁸⁸ Es por ello que con el congreso pretendía integrar todas aquellas voces de artistas e intelectuales, “de buenas intenciones”, que estuvieran al servicio de la revolución. La liga por sí misma representaba ya la conjunción de perspectivas heterogéneas, pero proponía el debate abierto a toda la intelectualidad mexicana, insistiendo en que ésta debía involucrarse en las problemáticas de su momento.¹⁰⁸⁹

Las resoluciones del congreso se establecieron en la línea del programa de la LEAR. El arte revolucionario sería aquél que implementara innovaciones técnicas, pero principalmente debía entablar diálogos con las masas. Se refrendaba la función social de la práctica artística y la necesidad del vínculo con los trabajadores, cuya realidad no parecía distante de la del artista, pues ambos se consideraban explotados por el capitalismo. Para conformar un arte revolucionario se requería la sustitución del arte burgués por uno que estuviera identificado con las masas y cumpliera con una función social. Sin embargo, en el congreso también se propusieron alternativas para el arte fundamentadas en la técnica. Por ejemplo, Carlos Chávez sugería que la música debía ajustarse a su actualidad y aprovechar la tecnología de su época, mientras que Carlos Mérida proponía que la danza mexicana se configurara con base en la experiencia de la danza moderna, aunque anclada en las “temáticas sociales” derivadas de la revolución mexicana.¹⁰⁹⁰

Pero la contienda contra el fascismo y la posición del artista ante esta problemática sería la temática principal del congreso. Las intervenciones de Juan Marinello, Waldo Frank,

¹⁰⁸⁸ “Balance de la LEAR”, 10.

¹⁰⁸⁹ ACENIDIAP, “Convocatoria”, 10 de diciembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1268, Doc. 2830; Juan Marinello, “Lo que debe ser el Congreso de Escritores y Artistas de México”, *Frente a Frente*, núm. 7, (1937): 2.

¹⁰⁹⁰ “Algunas intervenciones”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 13; “Resumen del Congreso Nacional de Escritores convocado por la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 23-24.

Joe Jones, Joseph Freeman y Marcelino Domingo ubicaron el debate del Congreso Nacional de Artistas e Intelectuales de México en correspondencia con los congresos antifascistas. Marinello y Frank concebían la labor del artista al servicio y en alianza con el obrero, para contrarrestar los efectos de una guerra que –en opinión de Frank– ya era una realidad. Para Jones, el artista y el pueblo compartían el mismo enemigo: el fascismo, y por lo tanto debían sumar esfuerzos para destruirlo. Para Freeman, la experiencia de la revolución mexicana y las políticas cardenistas definían a México como revolucionario. Lo incluía, junto con Francia y Rusia, como uno de los tres “centro de luz” constituidos como tales a partir de sus revoluciones. Mientras que Domingo afirmaba que la conciencia formada en España representaba una conciencia universal y que ante ésta solo México había comprendido su deber.¹⁰⁹¹

A nombre de la LEAR, José Mancisidor expresó su solidaridad con la república española y junto con España y la URSS situó a México entre las naciones que representaban un “ejemplo de superación, perseverancia y sacrificio”. Insistía en el imperativo de consolidar un frente de artistas e intelectuales antifascistas “unidos por el pensamiento común de salvar lo que nos ha sido legado”. Para Mancisidor, una transformación radical del estado de cosas estaría en manos de los artistas y escritores “con una conciencia revolucionaria más avanzada”.¹⁰⁹²

El congreso organizado por la LEAR pretendía integrarse en el esfuerzo colectivo que significaban los congresos antifascistas y, no obstante tratara temas concernientes al desarrollo del arte mexicano, marcar una posición ante el contexto internacional resultaba fundamental. El carácter revolucionario del campo artístico mexicano –y no solo de la LEAR– se definiría en tanto que respondiera y se sumara a la posición defensiva de la comunidad internacional de artistas e intelectuales antifascistas. El congreso mexicano y la participación de la LEAR en los congresos internacionales refrendaba la definición de la liga como revolucionaria.

¹⁰⁹¹ Juan Marinello, “Transformar el dolor en libertad”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 2; Waldo Frank, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 4; Joe Jones, “Las fuentes de inspiración”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 8; Domingo, “España, horizontes luminosos”, 14; Joseph Freeman, “Construcción de un mundo socialista”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 20.

¹⁰⁹² José Mancisidor, “El escritor frente a la vida”, *Frente a Frente*, núm. 8, (1937): 18.

Entre julio y agosto de 1937, como un franco acto de resistencia y plantando cara al fascismo, se celebró en España el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, organizado por la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de España. El evento congregaba a los intelectuales en el frente de batalla contra el fascismo, en un espacio literalmente bombardeado por las fuerzas a las cuales pretendían combatir con discursos y a través de organizaciones de intelectuales, con textos e imágenes. Ahora la amenaza se hacía patente en la tierra que pisaban. La lucha contra el fascismo y la guerra emprendida desde el campo cultural se encontraba de repente ante el enemigo declarado. Este congreso representaba la segunda acometida de los intelectuales europeos que abanderaban la defensa de la cultura. La primera se había llevado a cabo en París en junio de 1935.

A hurtadillas y avanzando entre los escombros que la guerra dejaba a su paso, los intelectuales de América, Europa, África y Asia¹⁰⁹³ sesionaron en Valencia, Madrid y Barcelona. Luego, el congreso cerró en París, ciudad que había sido el punto de partida de esta cruzada por la cultura con la celebración del I Congreso de Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en 1935. Acogidos por la república española se reunieron intelectuales de la talla de Rafael Alberti, Bertolt Brecht, André Malraux, Pablo Neruda, Juan Marinello, Vicente Huidobro, Ilya Eherenburg y José Bergamín, además de algunas decenas más de artistas e intelectuales.¹⁰⁹⁴

Pablo Neruda estaba encargado de convocar a los artistas latinoamericanos en representación de la Alianza Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Desde París invitó a Carlos Pellicer y Octavio Paz. También escribió a José Mancisidor y a la LEAR. Neruda solicitaba a la liga que designara un delegado y explicaba que el congreso solo ofrecía solventar los gastos de una persona, pero lo encomiaba a enviar a uno o dos más por su

¹⁰⁹³ España, Francia, Dinamarca, Rusia, Alemania, Holanda, Noruega, Inglaterra, Austria, Bélgica, Bulgaria, Checoslovaquia, Grecia, Italia, Suiza, Suecia, Islandia, Portugal, Costa Rica, Estados Unidos, Argentina, Perú, Cuba, México, Argelia y China.

¹⁰⁹⁴ Antonio Machado, José Bergamín, María Teresa de León, León Felipe, Fernando de los Ríos, Corpus Barga, Louis Aragon, Paul Vaillant-Couturier, Julien Benda, Léon Moussinac, Claude Aveline, André Chamson, Tristan Tzara, René Marán, Raul González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Andersen Nexø, Karin Michaelis, Anna Seghers, Fedor Kelyin, Malcom Cowley, Jaime Cortecao, C.F. Vaucher, Jef Last, Nordahl Grieg, Lise Lindbaek, Vicente Sáenz, Stephen Spender, Ralph Bates, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Nicola Potenza, Ambrogio Donini, Victor Fink, Alexis Tolstoi, Langston Hughes, Heinrich Mann, Ludwig Renn, Maria Osten, Julio Devish, Frans Hellens, Denis Marion, Lilika Nakos, Ludmil Stoyanoff, Loukol Youcef, Kratochvil, Lesehrad y Seu, entre otros. Aznar, *República literaria y revolución (1920-1939)*, 716-718. "Discursos", *Hora de España VIII*, agosto de 1937, 11-70.

cuenta, remarcando la importancia que tendría su participación.¹⁰⁹⁵ Paz, Pellicer y Mancisidor integraron la delegación mexicana convocada por el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Eran los delegados oficiales expresamente invitados por Neruda. Pero como había sucedido en el American Artists' Congress, nuevamente la LEAR envió su comitiva, ahora integrada por Juan de la Cabada, Fernando Gamboa, María Luisa Vera, José Chávez Morado, Silvestre Revueltas y Gabriel Lucio.¹⁰⁹⁶ A los mexicanos se sumó Siqueiros, pero no como delegado de la LEAR, el pintor había viajado a España para servir en el frente republicano.¹⁰⁹⁷

Nueva Cultura celebraba la participación de una nutrida delegación mexicana, representante de la LEAR y con elementos del gabinete de Cárdenas. La revista anunciaba que esta delegación se proponía difundir la manera en que la revolución mexicana había transformado y enriquecido la realidad política y cultural de México, rescatando principalmente elementos de carácter universal que sirvieran para combatir al fascismo y al imperialismo. Asimismo, el contingente mexicano recogería la experiencia de la lucha española y el sentido “popular y humano” de su guerra.¹⁰⁹⁸ Dos escenarios distintos se hermanaban y compaginaban a partir de la noción de lucha, con base en la idea de una revolución que nuevamente se presentaba como transformadora y con frutos positivos (en el caso de México), o como una experiencia de legítima defensa (en el caso de España).

Mancisidor y Pellicer participaron en las sesiones del congreso. El discurso dictado por Pellicer acusaba a los opresores del pueblo español: la iglesia y las clases privilegiadas que sometían al campesino y al obrero a la explotación capitalista. Para Pellicer el capitalismo era sinónimo de guerra y España no era más que una “víctima del fascismo internacional” y del “carnaval de Ginebra”, una inoperante Sociedad de Naciones impávida ante las

¹⁰⁹⁵ ACENIDIAP, "Carta de Pablo Neruda a la LEAR", 9 de noviembre de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1375, Doc. 2938.

¹⁰⁹⁶ En la reseña del congreso publicada en la revista *Frente a Frente* se afirmaba que la LEAR había designado la delegación mexicana e incluía los nombres de Paz y Pellicer pero no consideraba a Lucio. "La LEAR en España", *Frente a Frente*, núm. 11, (1937): 5 y 20. Manuel Aznar señala también la participación de Lucio, miembro de la LEAR dentro de la sección de pedagogía y colaborador de Cárdenas en la reforma educativa. Aznar, *República Literaria y Revolución*, 618.

¹⁰⁹⁷ Según testimonios de Stephen Spender, André Malraux se desilusionó con la delegación mexicana pues “eran meros profesores universitarios comparados con los elementos que México hubiera podido enviar. "España invita a los escritores del mundo. Notas sobre el congreso internacional, verano 1937" en Manuel Aznar y Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, (Barcelona: LAIA, 1979), 391.

¹⁰⁹⁸ “Una delegación mexicana entre nosotros”, *Nueva Cultura* 3, núm. 4-5, (1937).

invasiones fascistas. La voz de Pellicer era de denuncia y ubicaba el caso de la república española en un mapa que cubría tres continentes y marcaba un recorrido entre la guerra civil española, la invasión de Etiopía y la experiencia hispanoamericana que había mostrado los alcances del imperialismo con ejemplos como la disputa por el control del canal de Panamá. Condenaba al “imperialismo habilidoso” de Inglaterra y la inmutabilidad de Francia que, a pesar de su “buena voluntad”, permitían el sacrificio del pueblo español con su política de no intervención. Sobre el caso de Etiopía, elogiaba el papel de la URSS y de “cierto país hispanoamericano”, pues habían “elevado sus voces para protestar y condenar, clara y firmemente, la agresión del Imperialismo Fascista”.¹⁰⁹⁹ Pellicer eludía la mención directa de México respecto a su apoyo a Etiopía y tampoco se dirigía a la audiencia como mexicano, sino como hispanoamericano, con lo cual le otorgaba un tono internacionalista a su reclamo. Pero además, hablar por hispanoamérica en España y a favor de España significaba reconocer una herencia y un lazo histórico entre los pueblos.

El discurso de José Mancisidor, si bien partía de la posibilidad que México tenía de apoyar a España, recurría también a una perspectiva hispanoamericanista. Reconocía el legado de España en América asentado a través de un espíritu y una lengua, pero también recordaba tres siglos de sujeción, “trescientos años de lucha dolorosa” que habían marcado una distancia solo zanjada por la lucha de la España revolucionaria. Hablaba en nombre del pueblo y de los revolucionarios mexicanos pero también por los pueblos americanos que ya no consideraban hijos, sino hermanos de España. Mancisidor afirmaba que los americanos eran ahora “tan españoles como los españoles”, como un abrazo fraternal que rememoraba la historia compartida, pero que principalmente reconocía que la comunión en la lucha acotaba las distancias.¹¹⁰⁰

Octavio Paz fue especialmente invitado por Neruda por su reconocida trayectoria, sin embargo, no intervino en las sesiones del congreso y Manuel Aznar apunta que su presencia había pasado casi desapercibida. Pero el poeta participó en “actos de fraternidad” y mítines donde leyó su poema “¡No pasarán!”, escrito en 1936 y que hacía referencia a la guerra civil

¹⁰⁹⁹ "Segundo Congreso Internacional de Escritores. Discurso pronunciado por el escritor mexicano Carlos Pellicer en la sesión final de París", *Frente a Frente*, núm. 11, (1937): 6.

¹¹⁰⁰ "Discurso de José Mancisidor", *II Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura: actas, ponencias, documentos y testimonios*, comp. por Manuel Aznar, (Valencia: Generalitat Valenciana, 1987), 42-43.

española tomando la consigna del bando republicano. También publicó un texto dirigido a la juventud española.¹¹⁰¹

La comitiva de la LEAR alimentó también las actividades culturales del congreso. Fernando Gamboa y José Chávez Morado montaron una exposición de grabado y fotografía titulada “Cien años de arte revolucionario” presentada en el Ateneo Popular Valenciano. En un cartel que anunciaba esta exposición, se promocionaba una serie de conferencias y conciertos de la delegación mexicana junto con intelectuales antifascistas cubanos y españoles.¹¹⁰² Con la colaboración entre mexicanos y españoles se organizó un “acto antifascista” en el cual se expusieron obras de Silvestre Revueltas y Octavio Paz. Revueltas dirigió la Orquesta Sinfónica de Valencia y presentó *Caminos* y *Janitzio*, mientras que Paz dio lectura a sus poemas y dictó una conferencia sobre las raíces españolas de los mexicanos. Mancisidor habló también sobre la relación entre México y España y Julio Álvarez del Vayo intervino por la delegación española con unas “palabras sobre México”.¹¹⁰³ Álvarez del Vayo reconocía el apoyo de México hacia la república y la “actitud ejemplar” de Lázaro Cárdenas. La simpatía hacia la delegación mexicana, desde la invitación de Neruda y luego en las actividades del congreso, expresaba el reconocimiento a la colaboración entre las dos naciones hermanadas por la historia y el vínculo renovado que implicaba el apoyo a la causa republicana.¹¹⁰⁴

Mancisidor también recordaba los lazos históricos que unían a los dos países. Con un repaso de la historia de México hecha a vuelo de pájaro, su discurso señalaba el pasado compartido, aunque suavizaba un poco la memoria de la sujeción colonial imperante en los relatos nacionalistas. Evocaba a Francisco Javier Mina y anotaba que mientras la Nueva España se emancipaba, España luchaba contra la invasión napoleónica y el autoritarismo de Fernando VII. Luego, Mancisidor explicaba la revolución mexicana con una interpretación de la historia que la describía como un proceso progresivo que había partido de la

¹¹⁰¹ Aznar, *República de las letras*, 635.

¹¹⁰² Estas actividades eran patrocinadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Comisariado General de Guerra, la Subsecretaría de Propaganda, la Alianza de Intelectuales Antifascistas y la embajada de México en España.

http://webliblioteca.uv.es/bdigital/carteles/Cart_01_0229/00000001.jpg

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/mexico-en-espanaexposicion-de-artes-plasticas-mexicanas-cien-anos-de-arte-revolucionario-en-el-ateneo-popular-valenciano-actos-patrocinados-por-el-ministerio-de-instruccion-publica-y-bellas-artes-comisariado-general-de-guerra-subsecretaria-de-propaganda-a/>

¹¹⁰³ “La LEAR en España”, 5.

¹¹⁰⁴ Julio Álvarez del Vayo, “Palabras sobre México”, *Nueva Cultura* 6-7-8, agosto-octubre de 1937.

emancipación de la corona y siguiendo luego por la lucha que había detonado el rechazo a la dictadura de Porfirio Díaz. Para Mancisidor, México había echado a andar “el reloj de la historia”,¹¹⁰⁵ un tiempo que correspondía a la secuencia de reivindicaciones populares que parecían cristalizarse con el gobierno de Cárdenas. Defendía el carácter antimperialista de la revolución mexicana y su lucha contra la burguesía. La revolución descrita por Mancisidor era continua, aunque afirmaba que había tenido un retroceso antes de que Cárdenas llegara al poder y principalmente con Calles. Aseguraba que ahora, bajo un gobierno progresivo, los obreros y campesinos transitaban hacia su redención. Asimismo, el apoyo considerable a la cultura permitía el desarrollo de organizaciones como la LEAR. Mancisidor remarcaba el papel del México revolucionario que hacía frente al imperialismo estadounidense y coadyuvaba en la lucha contra el fascismo, dando apoyo a la república española con armas y con el “aliento de un pueblo hermano”, como un acto de solidaridad que regresaba a España el gesto que Mina había tenido durante la independencia de México.¹¹⁰⁶

La LEAR afirmaba en *Frente a Frente* que su participación en el congreso sería significativa para el movimiento artístico de México y que el esfuerzo personal y desinteresado de los delegados que se trasladaron hacia la España republicana rendiría frutos no solo para la liga sino para el arte mexicano.¹¹⁰⁷ Pero la delegación de la LEAR no regresó. Algunos demoraron meses y otros permanecieron hasta la derrota de la república española.¹¹⁰⁸

El ocaso

Helga Prignitz apunta que, para otoño de 1937, la LEAR “no era sino una sombra de sí misma”. Los congresos de 1937 (el de la LEAR y el de Valencia) parecían dar cuenta del auge e importancia de la liga en el escenario nacional e internacional, sin embargo, la crisis de esta agrupación era evidente hacia finales de 1937. Según Verna Carleton, el auspicio que

¹¹⁰⁵ José Mancisidor, "México en España", *Nueva Cultura* 6-7-8, agosto-octubre de 1937.

¹¹⁰⁶ Mancisidor, "México en España".

¹¹⁰⁷ "La LEAR en España", 20.

¹¹⁰⁸ Silvestre Revueltas se mantuvo unos meses como director de orquesta en Madrid y Barcelona. Juan de la Cabada se unió al Socorro Rojo Internacional. Fernando Gamboa había viajado como corresponsal de *El Nacional* y después colaboró con el gobierno de Cárdenas coordinando los traslados de los exiliados republicanos en 1939. Gabriel Lucio fue nombrado en 1938 agregado en la embajada de España.

recibía la LEAR cesó después del congreso de enero de 1937 y poco a poco decreció su influencia, sus filas se vieron menguadas y atravesó por serias dificultades económicas.¹¹⁰⁹

En junio de 1937, varios miembros de la sección de artes plásticas se retiraron de la LEAR y encabezados por Leopoldo Méndez fundaron otra agrupación: el Taller de Gráfica Popular. Este duro golpe se sumó a otras situaciones que desgastaron a la liga, y aunque su debilitamiento se mostró de manera paulatina, algunos indicios manifestaban que a mediados de 1937 no era la agrupación consolidada que se mostraba a principios de ese año.

La LEAR se mudó a Allende núm. 5 entre junio y julio de 1937, un local más austero donde intentó mantener sus actividades. Según Verna Carleton, la ventaja que implicaba el auspicio que recibió la liga –y que la condujo a su apogeo– fue el mismo motivo que produjo su disolución, pues ésta se apagó cuando los apoyos cesaron. Carleton recordaba que la LEAR se sostenía gracias a “simpatizantes”. Después del periodo inicial de San Jerónimo, en el cual defendía su independencia y se sostenía solo con la contribución de sus miembros, la renta de los locales y la impresión de *Frente a Frente* dependían de apoyo externos y oficiales.

En el local de Allende se instaló nuevamente la Galería de Exposiciones de la LEAR y se inauguró con una exposición de artes plásticas que exhibía obras de Raúl Anguiano, Isidoro Ocampo y Gonzalo de la Paz Pérez.¹¹¹⁰ Asimismo, la LEAR celebraba la participación de sus miembros en la exposición de la Galería de Arte de la Universidad Nacional.¹¹¹¹ Sin embargo, la sección de artes plásticas –antes considerada el grupo de choque de la LEAR– había menguado su influencia después de la escisión de la cual derivó el Taller de Gráfica Popular y en el último número de *Frente a Frente* se destacaba la actividad de esta sección, pero enfocada en los eventos organizados por las filiales de los estados, con breves reportes de exposiciones de carteles y grabado.¹¹¹²

En el número 10 de *Frente a Frente* se anunciaba que la revista se preparaba para responder a “un nuevo plan de acción trazado por la LEAR”.¹¹¹³ El cambio fue notable en el número 11, la revista regresó al formato de la primera época y se redujo el contenido visual.

¹¹⁰⁹ Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular*, 47, Carleton, *Mexico Reborn*, 194-195.

¹¹¹⁰ Mariano Paredes, “Artes Plásticas. Exposición”, *Frente a Frente*, núm. 12, (1937): 9-10.

¹¹¹¹ Paredes, “La LEAR en la Galería de Arte”, *Frente a Frente*, núm. 12, (1937): 12-13.

¹¹¹² Paredes, “Actividades de la sección de artes plásticas”, *Frente a Frente*, núm. 13, 12-13.

¹¹¹³ “Busque usted el próximo número de Frente a Frente”, *Frente a Frente*, núm. 10, (1937): 23

Las actividades de la LEAR comenzaron a reportarse en la revista *Letras de México*, donde se anunciaba que se organizaría una comisión para asumir las resoluciones de los congresos antifascistas y se llevarían a cabo ciclos de conferencias y brigadas culturales. Entre el programa de actividades –reseñado esporádicamente entre noviembre de 1937 y marzo de 1938– destacaba un conferencia dictada por Ernst Toller.¹¹¹⁴ Sin embargo, la misma LEAR reconocía que la riqueza de las temáticas propuestas en los ciclos de conferencias se enfrentaba a la apatía de los miembros de la liga y eran pocos los que asistían a estas actividades.¹¹¹⁵

La LEAR se disolvió oficialmente en noviembre de 1938, después de una prolongada agonía que duró aproximadamente un año. *Frente a Frente* perdió el auspicio y cesó su publicación. Verna Carleton recordaba que la liga se encontraba sin fondos hacia finales de 1937, perdió más de la mitad de sus miembros en una semana y los que restaron se fueron reduciendo hasta que al final quedaron casi solo los viejos miembros fundadores.¹¹¹⁶ Como exhalación del último aliento, la LEAR se mudó a una pequeña oficina en San Juan de Letrán donde sobrevivió sus últimos seis meses.¹¹¹⁷

¹¹¹⁴ “LEAR. Anuncios y presencias”, *Letras de México*, núm. 19, 16 de noviembre de 1937, 7; “LEAR. Anuncios y presencias”, *Letras de México*, núm. 18, 1 de noviembre de 1937, 12; “LEAR. Anuncios y presencias”, *Letras de México*, núm. 20, 1 de diciembre de 1937, 10; “LEAR. Programa para 1938”, *Letras de México*, núm. 25, 1 de marzo de 1938, 15.

¹¹¹⁵ “Derrotero de conferencias”, *Frente a Frente*, núm. 13, 15. Desde principios de 1937, Gutmann sugería que se eliminaran a los miembros de que no colaboraran con las actividades de la liga. ACENIDIAP, “Primera sesión del comité ejecutivo de la LEAR”, febrero de 1937.

¹¹¹⁶ Carleton, *Mexico reborn*, 195-196.

¹¹¹⁷ Carleton, *Mexico reborn*, 196.

V. DE REVOLUCIÓN Y REVOLUCIONES

Tres grupos de artistas se encontraron entre revoluciones, se asumieron como sus representantes, propusieron alternativas para alcanzarlas, se sumaron a estrategias que las proyectaban y justificaron sus implicaciones dentro del campo del arte. Las nociones de revolución que se desarrollaron en los programas, resoluciones, actividades y discursos del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR imbricaban lo estético con lo político; el arte y el artista debían cumplir la tarea de proponer obras novedosas y modernas, pero con una clara función social. A grandes rasgos, las revoluciones esgrimidas por los tres grupos de artistas coincidían en este cometido, la manera en que se asumieron como revolucionarios definió algunos puntos de convergencia entre programas que, si bien se desarrollaron en momentos distintos, no fueron del todo distantes, debido al diálogo que entablaron con políticas culturales y diversas nociones de revolución derivadas de movimientos, tácticas y posturas ideológicas que superaban los lindes de los grupos.

Podemos distinguir algunos puntos coincidentes en los programas de las agrupaciones y el desarrollo de sus proposiciones en torno al arte y la revolución: la definición asumida por los grupos desde el nombre; la noción de colectividad que vinculaba a los artistas con los trabajadores; la dilucidación del arte de la revolución en relación con la revolución mexicana y la revolución rusa; la adhesión a las proposiciones de la Internacional Comunista; la dimensión pedagógica y movilizadora que le otorgaban al arte revolucionario y los debates respecto al deber ser del arte en cuanto a forma, contenido y funcionalidad.

En las primeras páginas de este texto apunté que hablar de revolución en el periodo que nos ocupa implicaba diálogos, intercambios, apropiaciones y traspasos de elementos que superaban los límites propios de los grupos, en un momento en el cual la enunciación de la revolución era casi ecuménica, pues el concepto se adaptaba a distintos discursos y funcionaba para describir movimientos, coyunturas y proyectos; para conformar relatos históricos y justificar políticas y regímenes; para explicar innovaciones y rupturas en el arte, etcétera. En el desarrollo del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR pueden observarse estas posibilidades articuladas, los programas de los grupos de artistas pusieron en diálogo distintas revoluciones, de modo que entre sus proposiciones se pueden distinguir definiciones del arte revolucionario que apelaban a su “actualidad” y a su modernidad, pero también a su

potencial movilizador dirigido a la concientización de las masas en pos de la transformación del orden social.

Las pugnas con la Academia, las políticas educativas establecidas con los gobiernos posrevolucionarios, la definición de la revolución mexicana y la militancia comunista de muchos de los miembros de los grupos produjo una imbricación entre nociones de revolución que explicaban el sentido del arte en relación con proposiciones políticas, relatos históricos y experimentaciones e innovaciones técnicas.

Grupos de artistas revolucionarios

La denominación de las agrupaciones de artistas sugería la constitución de plataformas distintas: el sindicato resolvería cuestiones laborales, el grupo se pondría en la línea de la vanguardia artística y la liga representaría una coalición de fuerzas. De cierto modo, los artistas persiguieron estos objetivos, aunque en algunos casos serían mejor logrados que en otros. El nombre indica pero no define con exactitud, la realidad de las agrupaciones muestra un sindicato que no fue efectivo como tal, un grupo que también pugnaba por cuestiones laborales y una liga que, si bien conformó un gran frente de artistas y escritores, mantenía lazos con el gobierno que parecían burocratizarla.

El nombre, por otro lado, expresa una intención: todos los grupos se definieron como revolucionarios desde su denominación. Varios de los nombres con los cuales se identificó el SOTPE incluían el adjetivo “revolucionario”¹¹¹⁸, el ¡30-30! aludía a la revolución mexicana tomando el nombre de la carabina y la LEAR asentó también la revolución adjetivada en su denominación. Las agrupaciones se presentaban a sí mismas como espacios que reunían a los pintores, escultores, artistas y escritores revolucionarios. Asimismo, pretendían legitimarse como tales a partir de la estructura que definía su asociación. El SOTPE se describió como una organización de obreros del arte en un momento en el cual los sindicatos se constituían como instancias de participación política y baluartes de la lucha reivindicadora de los trabajadores. Al proyectarse como obreros incorporados en un sindicato, los artistas se reconocían en paridad con sujetos que dentro de su discurso se

¹¹¹⁸ Recordemos que en algunos momentos el SOTPE se denominó “Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores” o “Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos”, por ejemplo.

describían como agentes que habían efectuado y harían posible la revolución. La estructura del ¡30-30! estaba en sintonía con los grupos de vanguardia y concebía su talante revolucionario a partir del anti academicismo, pero los treintatrentistas también se consideraron “trabajadores de las artes plásticas” en defensa de las “reivindicaciones proletarias” de la revolución.¹¹¹⁹ En el caso de la LEAR, constituirse como una liga tenía sentido en un contexto en el cual las denominadas “fuerzas progresistas” se aglutinaban para hacer frente a un enemigo común calificado como “contrarrevolucionario”.

Salvando las distancias entre los grupos, los contextos específicos en los cuales se desarrollaron y los objetivos que planteaban desde su denominación, todos se constituyeron con base en una noción de colectividad que suponía la conformación del arte revolucionario a partir de la asociación y el trabajo colaborativo, imaginaba el diálogo como una práctica necesaria dentro del campo artístico y articulaba la figura del artista con la del obrero y el campesino. Los programas de los grupos situaban al artista en estrecha proximidad con los trabajadores, tanto que el artista se perfiló como obrero y el obrero como artista.

El SOTPE y el ¡30-30! se declararon organizaciones compuestas por pintores que se consideraban obreros o trabajadores del arte, en el caso del sindicato, con base en la clasificación de su tarea como trabajo manual y una situación laboral que mantenía a los pintores entre andamios, de overol, colaborado con albañiles y con un sueldo raquíptico. Por su parte, el ¡30-30! se definió como un grupo compuesto por trabajadores de las artes plásticas, y aunque sus circunstancias distaban de las de los obreros, se homologaban con éstos afirmando que como pintores con “conciencia de clase” compartían la contienda reivindicadora de los trabajadores en contra de la burguesía.¹¹²⁰

La imagen del artista obrero se delineaba con un evidente influjo del discurso comunista, consecuencia de la militancia de varios de los miembros de las agrupaciones y las relaciones que éstas entablaron con el PCM. En el caso del SOTPE y la LEAR, la incorporación de estos planteamientos era evidente, sus manifiestos y publicaciones reflejaban claramente la adscripción a las estrategias de la Internacional Comunista. Como organizaciones artísticas, el SOTPE y la LEAR buscaron la interlocución con los trabajadores persiguiendo los objetivos de los “frentes”, primero contra la burguesía y después en

¹¹¹⁹“2º Manifiesto Treintatrentista”; “5º Manifiesto Treintatrentista”.

¹¹²⁰ “5º Manifiesto Treintatrentista”.

oposición al fascismo, desde el frente único y luego a partir del frente popular. Por su parte, el ¡30-30!, si bien no se adscribía al partido ni a la IC, con la crítica a Haya de la Torre y la asociación de este personaje con la contrarrevolución, ponía el discurso treintatreintista en sintonía con los planteamientos comunistas que acentuaban las contradicciones entre proletariado y burguesía, base de la estrategia de “clase contra clase”.

La proximidad de los grupos con el comunismo, con el partido y la Internacional, definió de cierto modo su discurso y la manera en que representaron, imaginaron y enunciaron la revolución, el influjo de esta ideología se dejó sentir en los programas de las agrupaciones con la designación de aliados y contrarios; de los que se situarían del lado de la revolución y los identificados como la reacción. El capitalismo y lo que se consideraban sus derivaciones –la burguesía, el imperialismo y el fascismo– eran el blanco de las críticas de las agrupaciones y servían como categorías que por asociación designaban a los contrarrevolucionarios. Artistas académicos y escritores e intelectuales conservadores calificados como reaccionarios eran descritos también como burgueses o fascistas.

Asimismo, otros sujetos, más bien anónimos, fueron designados como revolucionarios: aquellos que se describían con las categorías “proletariado”, “trabajadores” y “pueblo”. Estas nociones se compaginaban en el discurso de los grupos. Los manifiestos de las agrupaciones enunciaban consignas políticas y estéticas que definían la posición de los artistas en relación con la sociedad y dentro del campo artístico, pero imaginaban como interlocutor a sujetos colectivos considerados integrantes del pueblo. El SOTPE llamaba al obrero, al campesino, al soldado y al indio; el ¡30-30! se dirigía al “público”, pero defendiendo un proyecto artístico que consideraba a obreros y campesinos como creadores; la LEAR interpelaba al obrero y al campesino.

El SOTPE se dirigió a sus interlocutores imaginados, articulados en el manifiesto con el apelativo “camarada” y reunidos en las imágenes de *El Machete*. Al interpelar a los trabajadores como camaradas, el SOTPE proponía una comunicación entre pares, sin embargo, el llamado a la unión pronunciado desde el manifiesto y el periódico conllevaba una intención de “orientación” que implicaba una relación vertical entre quienes enunciaban y aquellos que idealmente recibirían el mensaje. La relación del ¡30-30! con el campesino y el obrero se establecía más bien desde el proyecto educativo que defendía, el arte

revolucionario sería aquel ejecutado como expresión del pueblo, tras la observación de su entorno, el cual sería representado a través de las escuelas libres.

A pesar de que durante la década de 1920 el campesinado superaba con creces a los trabajadores industriales, la imagen idealizada del obrero como sujeto revolucionario se imponía desde una perspectiva comunista que suponía en sus manos la realización de la revolución. Antes he mencionado que al principio el PCM descuidó a los campesinos y luego, a instancias de la IC, procuró su integración, pues para la “bolchevización” de los países fundamentalmente agrarios se consideraba necesaria la incorporación del campesinado en la organización de las masas.¹¹²¹ Siguiendo estas proposiciones, el sindicato consideró al campesino como un sujeto de interlocución, al cual se dirigió principalmente a través de *El Machete*. Sin embargo, el campesino se incorporaba en la noción de “proletariado”, siempre en conjunción con el obrero, unido a éste y considerado como “obrero del campo”.¹¹²²

La LEAR se dirigió también al campesino en su declaración de principios, pero sin duda el sujeto de interlocución que imaginaba era el obrero. Con base en la noción del “obrero internacional”, el programa de la liga se ponía en sintonía con el discurso promovido desde la IC y pretendía concientizar y orientar al obrero, pero también colaborar con éste. Tanto en las proposiciones del SOTPE como en las del ¡30-30!, el campesino se reconocía como el protagonista de la revolución mexicana y el brazo armado que la había hecho posible, pero considerado dentro de la categoría de “obrero” se concebía como un agente en cuyas manos se depositaba la tarea de realizar otra revolución vislumbrada en el horizonte: la del proletariado.

Obreros y campesinos protagonizaban las proposiciones de los grupos de artistas y se encontraban en el centro de programas políticos y proyectos educativos, los cuales, en algunos casos, se encontraban estrechamente vinculados con las agrupaciones. La figura del obrero se privilegiaría en las proposiciones de los grupos de artistas, a pesar de que el campesino tuviera preponderancia en México, debido a la preeminencia del entorno rural, en términos demográficos y económicos, ante una industrialización y urbanización aún en ciernes (que despuntaría a partir de la década de 1940),¹¹²³ además de las pugnas por el

¹¹²¹ Spenser, *Los primeros tropiezos...*, 244-245.

¹¹²² “Manifiestos del SOTPE”, 4.

¹¹²³ Leonardo Lomelí Vanegas, “Interpretaciones sobre el desarrollo de México en el siglo XX”, *Economía UNAM* 9, núm. 27, (2012): 94.

reparto agrario y el reconocimiento del campesinado como protagonista de la revolución mexicana.

La relación de los grupos con el obrero se proyectó desde la colaboración, la homologación simbólica y el adoctrinamiento. El obrero se imaginaba como el interlocutor ideal, interpelado principalmente en los manifiestos y las publicaciones periódicas. En éstas era representado como sujeto idealizado, considerado el agente revolucionario por excelencia y llamado por los grupos con el fin de concientizarlo sobre la importancia de su labor en la ejecución de la revolución. Tanto el SOTPE como la LEAR buscaban movilizar a través de un programa artístico y cultural de intenciones pedagógicas y doctrinarias, pero la liga además concebía la colaboración directa con el obrero y sus organizaciones, en los espacios constituidos por los propios trabajadores y con la inclusión de estos en el desarrollo de su revista y otros proyectos artísticos.

Las publicaciones fueron el principal espacio de interlocución propuesto por los grupos con el fin de interactuar con los trabajadores, concebidos como los lectores ideales que además podrían servirse de los impresos para mantenerse en pie de lucha contra la burguesía y el fascismo. Pero esta interlocución vertical pretendía diluirse con la inclusión de los trabajadores en la realización de las publicaciones, los obreros eran llamados a participar en *El Machete* y *Frente a Frente*, a incorporarse como corresponsales, colaboradores y distribuidores. La revista del ;30-30! apostaba más bien por el diálogo entre artistas y presentaba la perspectiva de los pintores respecto al arte, pero planteaba también un vínculo entre los artistas y el pueblo con el reconocimiento de expresiones populares como el teatro y la carpa, por ejemplo.

El sindicato buscó enfatizar el perfil del artista como obrero a partir de su relación con los trabajadores como interlocutores del periódico y público de la pintura mural, pero también por medio del trabajo colectivo, que de cierto modo ya era una realidad (debido a las exigencias de la pintura mural) y se subrayaba con las aspiraciones de proyectos consensuados que fueran firmados por el grupo. Sin embargo, algunas posiciones de los artistas reflejan la preponderancia del sujeto sobre el colectivo, del artista individual sobre las decisiones del grupo, ejemplo de esto fue el protagonismo de Rivera y la preeminencia del maestro sobre el ayudante. La figura de Rivera se ensalzaba como cabeza del movimiento y como líder y autor intelectual de la propuesta pictórica, de ahí que la prensa considerara al

resto de los pintores como sus discípulos, los “dieguitos”, el grupo de Rivera o su “estado mayor”, y que la afrenta con los estudiantes se enfocara en el rechazo a este pintor a pesar de que las obras afectadas eran de Orozco y Siqueiros. Asimismo, la individualidad de Rivera frente al grupo se enfatizaba con la reticencia a participar en protestas de interés colectivo.

La marcada preponderancia del maestro sobre el ayudante diluía las intenciones de producir obras colaborativas y grupales. Rivera destruyó los tableros de sus ayudantes que consideraba que comprometían la unidad de la obra y Fermín Revueltas escamoteó la sanción de su empleador distribuyendo el sueldo correspondiente a maestro y ayudante, a pesar de que Vasconcelos había decidido que Máximo Pacheco recibiera la compensación por una obra en la que trabajaba mientras Revueltas se ausentaba. No obstante el programa del sindicato pugnara por la obra colectiva de artistas considerados como obreros que laborarían en equipos de trabajo y con relaciones horizontales, la posición jerárquica entre maestros y ayudantes, así como la firma que destacaba la autoría, mantenía a los muralistas dentro del esquema que reconocía en la figura del artista a un individuo prodigioso de genio destacable cuya signatura le otorgaba cierto valor a la obra.¹¹²⁴ Asimismo, la emergencia del individuo en medio del programa colectivo se denota en el SOTPE con los manifiestos mismos, que si bien fueron proclamas firmadas y publicadas en representación del grupo, dejaban entrever la posición del autor con el desarrollo de proposiciones que Siqueiros había expresado anteriormente a título personal.

El ¡30-30! se describió como un grupo de pintores revolucionarios, compuesto por trabajadores de las artes y con un “criterio de lucha proletario” que ponía su producción al servicio de los trabajadores y pretendía defender las “reivindicaciones proletarias de la revolución”.¹¹²⁵ Su programa promovía la educación artística para los obreros y su capacitación por medio del arte. Además buscó espacios como la carpa para la realización de sus exposiciones e introdujo el circo con el propósito de llamar la atención del público, pero también efectuaba, en la línea de la vanguardia, la articulación del arte considerado “culto” con elementos de las manifestaciones populares, dotándolas así de cierto valor artístico. Estos gestos transgredían el canon académico y ampliaban la posibilidad de lo que podría considerarse dentro de la categoría “arte”.

¹¹²⁴ Kris y Kurz, *La leyenda del artista*, 25.

¹¹²⁵ “2º Manifiesto Treintatrentista”; “4º Manifiesto Treintatrentista”; “5º Manifiesto Treintatrentista”.

Hemos observado que el programa del ¡30-30! se enfocaba principalmente en la promoción del arte moderno y ponderaba la voz de los pintores ante un contexto donde la crítica de arte solía ser protagonizada por los escritores. La revista pretendía constituirse como la plataforma donde premiara la perspectiva de los artistas plásticos y los manifiestos funcionaron como proclamas anti academicistas que respondieron a un debate sobre la actualidad del arte y un conflicto institucional en el cual se involucraron los treintatreinistas por sus relaciones laborales como maestros de las EPAL y los Centros Populares de Pintura. Las declaraciones respecto al criterio proletario del grupo y la descripción de los pintores como trabajadores del arte no respondían a una militancia o adscripción a una agenda política específica, aunque la agrupación reflejara guiños con el discurso comunista. Sin embargo, la homologación simbólica de los artistas con los trabajadores se efectuaba de manera similar a la enarbollada por el SOTPE, no obstante el programa del ¡30-30! tendiera más bien a la promoción del arte moderno. El ¡30-30! se pronunció en un momento en el cual los trabajadores se concebían como sujetos revolucionarios, no solo desde la perspectiva comunista, sino que el discurso del régimen posrevolucionario promovía esta idea dentro del proceso de asimilación del movimiento obrero al Estado y su integración mediante centrales sindicales. El interés del ¡30-30! radicaba fundamentalmente en lo artístico, pero recibía el influjo de proposiciones políticas de la época.

La LEAR no pretendió homologarse con los obreros sino que ponderaba el perfil del artista como intelectual. Si bien el SOTPE consideró también esta posición a través de las proposiciones de Siqueiros en *Al margen del manifiesto*, la figura del artista-obrero destacaba en los planteamientos del sindicato. En el caso de la liga, la posición antifascista que asumió conllevó el diálogo con una comunidad de intelectuales que tomaban la misma postura y se erigían como defensores de la cultura, en tanto que representantes y portavoces del campo cultural. Si bien el antifascismo de los intelectuales se vinculó con las políticas de la IC, la formación del amplio frente cultural congregó a muchos personajes que sin enarbollar una militancia comunista se sumaron a la contienda contra la guerra y el fascismo. A pesar de que la LEAR reflejaba una clara adecuación a las estrategias de la IC, atrajo a muchos de sus afiliados gracias a la agenda antifascista. La categoría de intelectual resultaba más adecuada para la organización del campo cultural en un frente que asumía la tarea trascendental de salvaguardar la cultura.

La relación de la LEAR con el obrero tenía que ver con la propaganda y el adoctrinamiento, como los proyectos del SOTPE y el ¡30-30!, su programa tenía intenciones educativas y pretendía dotar de herramientas a los trabajadores para coadyuvar en su emancipación. La liga buscaba aproximarse al obrero a partir de una oferta artística y pedagógica, lo invitaba a incorporarse a sus secciones, ofrecía sus servicios a las organizaciones obreras y colaboraba con éstas en los frentes antifascistas conformados por sindicatos y centrales sindicales. La LEAR participaban en sus manifestaciones, mítines e incluso enfrentamientos; ilustraba la prensa obrera y producía carteles para las manifestaciones de los trabajadores.

Si el SOTPE imaginaba a los artistas como obreros que emprendieran obras colectivas y las cuales incidirían en la movilización de los trabajadores concebidos como el público ideal, la LEAR le daba un giro a esta proyección, buscando que los obreros se incorporaran como creadores, como escritores de literatura proletaria y como actores del teatro obrero, pero principalmente como integrantes del proyecto educativo y a la vez creativo que representaba el taller-escuela de artes plásticas. La promoción y defensa de las escuelas libres protagonizada por el ¡30-30! se dirigía en este mismo sentido, su programa se desarrollaba fundamentalmente en el espacio de la cultura y validaba como artísticas las obras elaboradas por sujetos que habitaban entornos rurales e industriales y cuya educación artística apelaba a un potencial creativo intrínseco. El SOTPE pretendía aproximarse a los obreros por medio de *El Machete*, y si bien tuvo acercamiento con algunas organizaciones como el sindicato de petroleros, por ejemplo, la relación con el movimiento obrero se mantenía más bien en la aspiración. De cierto modo, la LEAR cumplió con estos objetivos, planteados también desde su propio programa y derivados, al igual que el del SOTPE, de su cercanía con el comunismo.

De distinta manera, la relación que los grupos entablaron con las clases trabajadoras respondía a objetivos similares, pero perseguidos con estrategias adecuadas a los programas de cada uno, con referencia en sus proyectos estéticos y el arte que consideraban revolucionario, así como la relación con el comunismo y los proyectos culturales posrevolucionarios. Después de todo, tanto el muralismo como las escuelas libres fueron proyectos patrocinados por el Estado y respondían a una política cultural de tintes civilizatorios que planteaba como prioritaria la educación de las masas y que consideraba

además la conformación de un arte que se identificara como mexicano en tanto que reflejo y expresión del pueblo.

La noción de colectividad se observaba en los grupos con diversas implicaciones: desde la asociación misma de los artistas y la relación con otros sujetos colectivos (como obreros y campesinos) así como las nociones de “frente” que suponían la conjunción de esfuerzos con éstos y otros intelectuales enlazados por medio de propósitos compartidos allende las fronteras. Por otro lado, las tensiones entre lo individual y lo colectivo se reflejaban en las discrepancias y polémicas, así como en resoluciones asumidas por los grupos en las cuales se denotaba la emergencia del individuo, como sucedió, por ejemplo, con la proyección del autor de los manifiestos.

La discrepancia de Rivera con la protesta del SOTPE motivada por los ataques a la pintura mural marcó su salida de la agrupación, pero no significó la negación del artista como parte de un impulso colectivo, pues el pintor fue reconocido por el sindicato como pieza importante del movimiento pictórico a pesar de haber dimitido. En el caso del ¡30-30!, la depuración de sus filas, anunciada en el *4º Manifiesto Treintatreintista*, sirvió para que el grupo enfatizara su carácter revolucionario, el ostracismo de varios de sus miembros, acusados de oportunistas y de intentar “castrar” el programa revolucionario del grupo en el afán de asegurar un puesto de trabajo, conllevó que el ¡30-30! se describiera como “revolucionario ante todo”, subrayando esta condición con la aplicación de sus estrategias depurativas dentro del mismo grupo. Transgredir el programa del grupo significaba convertirse en contrarrevolucionario.¹¹²⁶

En el mismo sentido, la disidencia, desunión y falta de solidaridad entre los miembros de la LEAR se considerarían actitudes contrarrevolucionarias, como refleja el debate de la asamblea que acusaba a Rivas Cid de faltar al programa del grupo por agraviar a uno de sus compañeros.¹¹²⁷ Para el SOTPE y el ¡30-30!, la homologación simbólica funcionaba para enfatizar su condición revolucionaria, como parte de una categoría que los situaba en paridad con sujetos que se describían como revolucionarios. Con la LEAR, la noción de “frente” y la idea de unión que conllevaba, implicaba que la disidencia con el colectivo se acusara como reaccionaria. Considerarse como parte de un gran frente relacionaba a los artistas con otros

¹¹²⁶ Ver páginas 41 y 257.

¹¹²⁷ Ver página 385.

sujetos fuera de la liga, con los intelectuales antifascistas, o bien, con otros militantes con los cuales se vinculaba, como los distribuidores de *Frente a Frente*, por ejemplo. Asimismo, las discusiones entre los miembros de la LEAR y el uso de la revolución adjetivada en los particulares tratamientos formales reflejados en la correspondencia muestra la inclusión de la revolución en el léxico de los artistas más allá de su enunciación en textos programáticos y discursos propagandísticos. El uso corriente del término implicaba una militancia y una designación identificadora de una comunidad, de sujetos reunidos bajo un mismo programa que rebasaba grupos específicos y nacionalidades.

Las discrepancias y contradicciones con los miembros disidentes de las agrupaciones, o bien, con grupos de artistas e intelectuales contrarios a las proposiciones de los protagonistas de esta investigación, marcarían una distinción entre un “nosotros” y “los otros” que refrendaba la definición que el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR realizaban sobre su propio carácter revolucionario. Los otros, serían considerados por el SOTPE como “falsos revolucionarios” o “semi-revolucionarios”, aquellos que desde los puestos burocráticos relacionados con la cultura obstaculizaban el potencial transformador de la revolución. Por su parte, el ¡30-30! justificó la depuración de sus filas alegando que había tenido que desterrar a los elementos que no eran lo “suficientemente revolucionarios”.¹¹²⁸ La reacción dentro del propio campo del arte se asociaba con artistas e intelectuales considerados burgueses y anticuados, las “momias” señaladas en los corridos del SOTPE, o bien, los académicos atacados por el ¡30-30!

Los agentes revolucionarios se presentaban en las proposiciones de los grupos de manera general y abstracta, como sectores y categorías: “obrero”, “campesino”, “soldado”, “indio”, “trabajadores”, “pueblo” y “proletariado”. La contrarrevolución se identificaría con la burguesía, el fascismo, el imperialismo y el capitalismo, sin embargo, también se presentaba con nombre y apellido. Las categorías generales asociadas con la contrarrevolución servían como calificativos de sujetos particulares, de rostros específicos que condenados como burgueses o fascistas eran designados como reaccionarios en los manifiestos y las publicaciones de los grupos. Personajes como Nemesio García Naranjo, Leandro Izaguirre, Alfredo Ramos Martínez, el Dr. Atl y los estudiantes de la FEM, por ejemplo, eran clasificados por el SOTPE como la reacción que había que combatir dentro del

¹¹²⁸ Ver páginas 117 y 257.

campo cultural. En el mismo sentido, el 2º *Manifiesto Treintatreintista* hacía una lista de los académicos que por reaccionarios debían destituirse, entre los que se encontraban Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, José María Fernández Urbina y Abelardo Carrillo y Gariel, entre varios más.¹¹²⁹ La designación de estos personajes como contrarrevolucionarios por el SOTPE y el ¡30-30! respondía a discrepancias estéticas, pero reflejaba también una tensión entre generaciones, una disputa por los espacios y un relevo entre los nuevos talentos y los consagrados.

Esta problemática ha sido descrita por Pierre Bourdieu como parte de la lógica de constitución de las relaciones dentro del campo artístico y de éste con el político, un constante juego de luchas internas entre los nuevos llegados y los consagrados producen la movilidad dentro del campo, pero además los artistas luchan por asegurarse las prebendas materiales y simbólicas proveídas por el Estado.¹¹³⁰ El mismo Bourdieu señala también que el artista moderno insistió en la ruptura con la burguesía como parte de la búsqueda de la propia autonomía del campo cultural, una oposición que se enardecía tanto como el afán de control y valores que el mundo burgués ejercía hacia la producción cultural.¹¹³¹ *Épater les bourgeois* era la consigna de la vanguardia, pero el combate a la burguesía también era crucial dentro de la militancia comunista con la cual simpatizaban los grupos de artistas. La definición de los contrarrevolucionarios como burgueses respondía a la imbricación entre estas dos perspectivas.

Tanto el SOTPE como el ¡30-30! identificarían en el grupo de los Contemporáneos otro ejemplo de la contrarrevolución dentro del escenario del arte mexicano. En este caso, los grupos se oponían a otro, designado como burgués y reaccionario con planteamientos en los cuales resonaban las polémicas que se desarrollaban en el campo literario. En sintonía con el debate sobre el afeminamiento de la literatura, el SOTPE y el ¡30-30! rechazaron a los Contemporáneos y los representaron con caracterizaciones mordaces que los mostraban como burgueses y afeminados. Las alusiones a la homosexualidad presente en este grupo de literatos constituían una designación del todo por la parte que se contraponía con una definición de la revolución asociada con la virilidad. En el contexto del sindicato, los artistas

¹¹²⁹ Ver páginas 113 y 221.

¹¹³⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, (Barcelona: Anagrama, 1995), 84-85.

¹¹³¹ Bourdieu, *Las reglas del arte*, 95.

revolucionarios serían sujetos de acción y viriles, mientras que el ¡30-30! consideraba las posturas disidentes como intentos de “castrar” la revolución.¹¹³²

Con la LEAR, los rostros de la reacción eran representados principalmente por Diego Rivera, José Muñoz Cota y Carlos Chávez, asociados igualmente con la burguesía y la contrarrevolución que la liga asociaba con el fascismo y el trotskismo, la distancia con Rivera se justificaba a partir de este último punto. La LEAR se oponía a personajes que tenían una posición preponderante dentro del aparato burocrático cultural, sujetos consagrados que ejercían cacicazgos culturales. Con y sin las divergencias ideológicas, la designación de estos personajes como contrarrevolucionarios respondía también a una disputa por los espacios. Sin embargo, tanto Muñoz Cota como Chávez colaboraron con la LEAR, finalmente, la coalición de fuerzas en contra del fascismo y la labor trascendental de defender la cultura implicaba la reunión de divergencias.

Los grupos de artistas se identificaban como revolucionarios con base en la tarea que suponían debían cumplir dentro de la sociedad, explicada en función de su participación política desde la trinchera del arte y su relación los trabajadores, reconocidos éstos como agentes revolucionarios. Pero además, la definición del carácter revolucionario de los grupos se estableció a partir del diálogo con proyectos políticos y referentes de revoluciones que se incorporaron en su programa para dilucidar la propia, aquella que debía efectuarse por medio del arte.

Revoluciones rememoradas

La revolución mexicana y la revolución soviética se incorporaron en las proposiciones de los grupos como referentes que se articulaban en la definición del carácter revolucionario de los artistas. Estas revoluciones eran ubicadas en una misma línea, observadas como coyunturas reivindicadoras y acontecimientos emancipadores rememorados con base en la interpretación de una historia reciente que identificaba un momento de ruptura con un régimen, pero que afirmaba su continuidad como proceso a partir de la resonancia de lo que se instituía como un nuevo orden derivado de las revoluciones vistas como acontecimiento, pero extendidas en sus efectos y posibilidades.

¹¹³² Ver páginas 82, 98, 244 y 257.

Los grupos coincidían en que el arte revolucionario debía cumplir con una función social y a partir de esto se establecía el enlace entre revoluciones políticas y estéticas. La experiencia soviética y la revolución mexicana eran descritas como fenómenos constructivos y transformadores, impulsos que habían dejado tras de sí un campo fértil para el desarrollo del arte. Si por un lado la vanguardia ampliaba las posibilidades de la experimentación artística con la articulación entre arte y vida, la tarea del arte concebido en relación con revoluciones que enarbolaban la transformación del orden social suponía una labor trascendental del arte y los artistas.

Principalmente, la revolución mexicana se consideró un punto de partida y una coyuntura movilizadora que incidía en la transformación social con repercusiones en la estética mexicana. Por otro lado, el sistema soviético se expuso como referente y ejemplo de la posibilidad del éxito de la emancipación de los trabajadores y sus consecuencias productivas y beneficiosas. La revolución mexicana se introdujo en las proposiciones de los grupos como memoria y relato histórico idealizado, mientras que la revolución soviética se proyectaba más bien en relación con la revolución del proletariado. El elogio al sistema soviético se establecía a través de la militancia comunista y los impresos de los grupos mostraron algunas imágenes que apelaban a esta revolución. Por otro lado, la misma militancia y la dimensión internacionalista que implicaba la revolución del proletariado conllevaron la incorporación de una iconografía revolucionaria que tornaba símbolo a los trabajadores y su contienda, la hoz y el martillo, como representación del proletariado, o la estrella como signo de unión, son ejemplo de esto.

Algunas de las proposiciones de los grupos tomaban como base a la revolución mexicana, para explicar la posición de los artistas dentro de su contexto social específico, como parte de tomas de postura política, o bien, para dilucidar la trayectoria que seguía su programa. La revolución mexicana se introducía en el discurso y las imágenes como acontecimiento y coyuntura explicativa de un proceso cultural y político o a través de personajes específicos que representaban posturas, agendas políticas y valores. El SOTPE declaró en su manifiesto estar del lado de la “revolución más ideológicamente organizada”, asociada con las figuras de Obregón y Calles y contrapuesta con la reacción de Adolfo de la Huerta. La memoria de la revolución mexicana se asociaba con el régimen en turno, la evocación a un acontecimiento histórico y la identificación de sus efectos designaban como

revolucionaria a la facción de Obregón y Calles, mientras que la contraparte se calificaba como rebelión. El apoyo del SOTPE a la candidatura de Calles se originaba tanto en la defensa de un régimen que sostenía su proyecto pictórico como en las resoluciones del PCM. Por un lado, los artistas apostaban por una facción que podría asegurar la continuidad del mecenazgo y por el otro apoyaban al candidato que se consideraba la opción más favorable para los obreros, en contraposición con la burguesía representada por Flores, personaje que en *El Machete* se presentaba asociado también con el fascismo.

Con el ¡30-30!, las referencias a individuos específicos funcionaban principalmente para personificar a la contrarrevolución y aunque con ello se atisbaba una postura política, el principal objetivo era calificar a la Academia como reaccionaria mediante la asociación con tales sujetos. Si bien el ¡30-30! se conformó como un grupo de vanguardia, su adscripción a cierta noción de revolución se enunciaba desde la denominación del grupo, la revolución mexicana se aludía con el nombre de la carabina y declaraba la beligerancia de la agrupación. Asimismo, hemos observado que el ¡30-30! explicaba la labor de los artistas como resultado de las transformaciones derivadas de la revolución mexicana y describía a la pintura como la expresión ideal de sus valores.

En las proposiciones del ¡30-30! la revolución mexicana se enunciaba en abstracto, con alusiones, eufemismos y descripciones generales que la definían como algo acaecido pero al mismo tiempo un proceso continuado a través de sus efectos productivos. En cambio, la contrarrevolución se exponía personificada con personajes como José de León Toral y Haya de la Torre, o bien, con referencias a Porfirio Díaz y Victoriano Huerta sustantivados como categorías con el sufijo “-ismo” (“porfirismo” y “huertismo”), que ya no designaban a individuos específicos sino a corrientes que se calificaban como contrarias a la revolución. Tanto las referencias a individuos específicos como las categorías derivadas de personajes contrarrevolucionarios” funcionaban como sinédoques que por antonomasia calificaban a la reacción, en un espacio que se encontraba dentro del terreno del arte pero que apelaba a lo político a partir de la idea de revolución que se tomaba como referencia. Además, en sus planteamientos, el ¡30-30! incorporó referencias tangenciales a disputas que en ese momento implicaban adscripciones o negaciones a la revolución mexicana, a partir de alusiones al conflicto religioso, por ejemplo, los artistas considerados contrarrevolucionarios también serían calificados como “cristeros”.

Asimismo, revolucionarios y contrarrevolucionarios se distinguirían de acuerdo con el beneficio o perjuicio que significaran para los trabajadores. Es por ello que el mismo Calles, antes figura ejemplar de la revolución “más ideológicamente organizada”, luego sería identificado con la reacción, con la burguesía y el fascismo, perfil introducido por el SOTPE y remarcado luego por la LEAR con la exhibición de Calles como enemigo de los obreros y ejemplo del fascismo mexicano, asociado con Hitler y Mussolini. A pesar de que en un momento algunas figuras fueran consideradas íconos de la revolución, tal atributo no se concebía inherente al personaje, sino una posición designada en función de su pertinencia dentro de una noción de revolución proyectada en el horizonte, aquella que sería resultado de la emancipación de los trabajadores.

La distinción entre revolucionarios y contrarrevolucionarios recurría a un relato histórico adaptado al discurso de los grupos, a su definición como revolucionarios y la identificación de sus contrarios con base en elementos que prácticamente fungían como adjetivos que calificaban por asociación. Lo designado como revolucionario o contrarrevolucionario en discursos políticos y relatos históricos se retomaba y adaptaba a las proposiciones que ponderaban lo estético como punto de partida, pero que consideraban lo político de acuerdo con las aspiraciones que planteaban para el arte, sustentadas en su función social, en virtud del diálogo que idealmente se entablaría con los trabajadores; con obreros y campesinos; con el indígena; con el pueblo.

La revolución mexicana sería representada con base en ciertos personajes y sus atributos o la oposición con sus contrarios, pero también como proceso y una memoria positiva. El ¡30-30! reivindicaba el potencial transformador de la revolución mexicana y sus consecuencias beneficiosas para el campo cultural y en específico la consideraba un impulso para el movimiento pictórico; los planteamientos del SOTPE partían de proposiciones similares, en medio de una idea de arte que se suponía renovador, derivado de la “obra de saneamiento” de la revolución y encaminado a la transformación estética que implicaba asimismo una transformación social. Por otro lado, la violencia de la revolución mexicana se diluía con el eufemismo, el recuerdo de la guerra se presentaba con alusiones que difuminaban su crudeza con descripciones panegíricas que recordaban la “sangre derramada”, los “años de lucha” y las conquistas conseguidas en las montañas.

En el mismo sentido operaba la noción de martirio expresada principalmente en *El Machete* a través de la figura de Zapata, la muerte del caudillo elevada a la categoría de sacrificio lo redime. Del mismo modo, la conmemoración del primero de mayo y los sucesos de Chicago en *El Machete* y *Frente a Frente* diluían la violencia de los sucesos con su dimensión redentora. En contraste, la violencia se exhibía en *Frente a Frente* con el fin de exponer a la reacción. La crudeza de las imágenes que mostraban los estragos de la guerra o el sacrificio del obrero servían para alertar respecto a los alcances de la contrarrevolución, en cambio, los logros de la revolución se exponían con rostros sonrientes, aunque estos eran retomados de la cultura visual soviética. Sin embargo, aunque los referentes revolucionarios de la LEAR respondían a una perspectiva internacionalista derivada del antifascismo (con la militancia comunista y la cruzada de intelectuales por la defensa de la cultura), su proximidad con Cárdenas marcaba también una cercanía con la revolución mexicana. Aunque no dejaba de considerarla un proceso “progresivo”, pero no la revolución ideal. Para la LEAR, con la revolución, México había “echado a andar el reloj de la historia”, pero la revolución mexicana se había quedado en una revolución democrático-burguesa y entonces se debía avanzar hacia la revolución del proletariado.¹¹³³

Por medio de las imágenes publicadas en los impresos de los grupos se llevó a cabo una imbricación de referentes revolucionarios, reflejado especialmente en el caso de las publicaciones del SOTPE y la LEAR. La experiencia soviética fue abordada principalmente por la LEAR, a través de imágenes que pretendían evidenciar sus consecuencias favorables al proletariado y la idealización del proyecto soviético en consonancia con el realismo socialista, pero también fue promovida en *El Machete*, como referencia de una revolución a la cual debía aspirarse. En el periódico del SOTPE destaca el retrato de Lenin como figura que representaba una revolución internacional, la de los obreros, con su efigie utilizada como ilustración del corrido dedicado a los mártires de Chicago.¹¹³⁴

La representación de los trabajadores simbolizados con la hoz y el martillo se articulaba con el machete, instrumento que particularizaba la iconografía revolucionaria en el mismo orden de ideas, recurriendo a una herramienta identificadora de un sector social específico que además se situaba en un contexto de lucha, como evocación y arenga, pues el

¹¹³³ Ver páginas 295 y 410.

¹¹³⁴ Graciela Amador, “Corrido del 1° de mayo”, *El Machete*, núm. 5, primera quincena de mayo de 1924, 5.

machete aludía a la fuerza armada campesina de la revolución mexicana en un momento en el cual el Estado emprendía el desarme de campesinos. Con la LEAR, el antifascismo traía a un contexto particular imágenes y proposiciones que circulaban en un ámbito internacional. La idea del obrero internacional, la noción de “frente”, la adscripción al realismo socialista y la relación con agrupaciones y publicaciones antifascistas situaba las circunstancias mexicanas dentro de un problema general, las preocupaciones de los trabajadores, así como la amenaza del fascismo y la guerra se presentaban como parte de una problemática que hacía propias algunas situaciones que a simple vista parecerían ajenas, como la guerra civil española, por ejemplo.

Los textos y las imágenes de los impresos de los grupos, el arte que defendían como revolucionario, los símbolos que introducían, las proyecciones de los manifiestos y la cultura visual que retomaban y desarrollaban tenían referentes en revoluciones que se presentaban rememoradas y que se articulaban con planteamientos de orden estético que delineaban la propuesta específica de los grupos, el arte al que aspiraban, aquel que imaginaban y proyectaban como revolucionario.

El arte revolucionario

Debido a que el SOTPE y el ¡30-30! eran grupos conformados casi exclusivamente por pintores, los debates sobre el arte revolucionario partían primordialmente de los problemas de la pintura. La LEAR se incorporó también en estas discusiones, pero por su objetivo primario de aglutinar a los artistas, el tema del arte y la revolución se extendió a distintas disciplinas, como la música, el cine, etcétera. Asimismo, si bien la plástica se encontraba en el centro de las proposiciones sobre el arte revolucionario —con la pintura como protagonista—, destaca también el papel que los grupos le otorgaban al teatro como instrumento educativo de acceso popular.

No obstante la referencia a revoluciones políticas, la revolución en el arte también era observada como un proceso progresivo que construía su propia secuencia narrativa y definía sus mitos de origen. Hacia principios de la década de 1920, en los inicios del muralismo y en el contexto del SOTPE, la emergencia de una pintura joven y actual se concebía revolucionaria por su novedad, como punta de lanza de una dinámica que se proyectaba en

ascenso. La revolución en el arte, y específicamente desde el campo de la pintura, se explicaba con base en la noción de movimiento. Esto suponía una dinámica colectiva asumida por artistas cuyas propuestas parecían caminar en el mismo sentido. Al principio, la crítica publicada en prensa identificó un movimiento compuesto por una generación de artistas representantes del arte moderno que destacaban por la novedad de sus proposiciones, los jóvenes pintores ponían el arte mexicano en el contexto de una revolución en el arte definida por su cualidad moderna, reflejo de tiempos nuevos y de su actualidad, dentro de un presente dinámico que parecía dirigirse vertiginosamente hacia el horizonte. Los muralistas reivindicaron su posición a la cabeza del movimiento y al mismo tiempo describieron su proyecto estético como revolucionario, considerando tanto la condición moderna de su pintura como su potencial movilizador, político y pedagógico.

El ¡30-30! mantuvo sus proposiciones dentro de la misma narrativa pero desplazando a los muralistas y tomando su lugar a la cabeza de la pintura mexicana. Las proposiciones treintatreintistas situaban el origen del movimiento revolucionario del arte mexicano en la primera Escuela de Pintura al Aire Libre y el “heroico” grupo de pintores de Chimalistac. Si bien el ¡30-30! reconocía la importancia de los primeros momentos del muralismo, destacaba también a aquellos pintores que habían formado parte también del grupo de Chimalistac y eran asimismo miembros del ¡30-30!, como Revueltas y Alva de la Canal.

El punto de partida del mito de origen del movimiento pictórico variaba de acuerdo con la perspectiva de quienes lo narraban, sin embargo, el relato de los grupos, con todo y sus especificidades, refleja una trayectoria que se antoja cronológica e incluso genealógica, una dilucidación del camino seguido por la pintura mexicana que con San Ildefonso, o bien, con Chimalistac como centro neurálgico, recurría también a la huelga de San Carlos de 1911 como momento heroico y fundacional, reconocido por los grupos como el germen del ímpetu revolucionario de los artistas. Las proposiciones del SOTPE dilucidaban el movimiento pictórico desde su actualidad, reivindicando al muralismo como la cabeza en el momento presente, mientras que el ¡30-30! lo explicaba recurriendo a la experiencia de un pasado reciente, ubicado en sus propios orígenes como grupo. En el caso de la LEAR, varios años más adelante, en la década de 1930 y con la pintura mural consagrada como arte revolucionario, el origen se trasladó a otro tipo de referentes, donde el sindicato de pintores fungía asimismo como origen y antecedente, pero no se concebía como culminación de un

proceso que sí se consideraba logrado en la propia experiencia de la liga, con el taller-escuela de artes plásticas de la LEAR.

En el contexto del SOTPE y los inicios del muralismo, la noción de movimiento con respecto a las circunstancias de la pintura mexicana se revelaba como coyuntura e innovación, ejercida de manera colectiva por una generación de artistas jóvenes situados a la vanguardia. Asimismo, las proposiciones del sindicato explicaban el arte público y monumental, la democratización de la belleza y su instrumentalización en beneficio del pueblo, como parte de la instauración de un “orden nuevo” propiciado por la revolución. Luego, hacia finales de la década de 1920, el ¡30-30! explicó su posición dentro de la escena del arte mexicano, con la definición de un movimiento de pintura que suponía una trayectoria continuada y progresiva, un impulso seguido por los pintores mexicanos que los disponía en el cauce de un proceso dialéctico constante, evitando dormir en los laureles de la consagración. Además, el ¡30-30! se pronunciaba en un momento en el cual las EPAL recibían un importante apoyo institucional y producían la pintura que se erigía como “mexicana” por excelencia, reconocida en eventos internacionales y promovida a partir del gobierno de Calles y a lo largo del maximato.

Las proposiciones del SOTPE y del ¡30-30! se compaginan con la identificación de un movimiento pictórico, aunque en su momento cada uno se consideraría su protagonista. Ambos explicaban tal movimiento y su carácter revolucionario a partir de categorías que conllevaban una noción de “lo nuevo”, pero considerando una base subyacente donde encontraría su origen. Para el SOTPE, la pintura mexicana significaba un “renacimiento”, mientras que el ¡30-30! hablaba de “regeneración”. La noción de renacimiento desarrollada por los muralistas tenía que ver principalmente con la reactivación de prácticas pictóricas y técnicas olvidadas, el debate sobre la implementación del fresco y la encáustica ponía a los pintores en un proceso de diálogo con referentes antiguos y en desuso, que pasados por el tamiz de la vanguardia eran renovados y modernizados. Una técnica antigua se convertía en pintura moderna y revolucionaria, así como su procedimiento y ejecución. Pintando “a la teotihuacana” –como afirmarían la prensa–, con los “secretos de los antiguos” y en estructuras colectivas que recordaban a los gremios de antaño, los muralistas se reconocían en la vanguardia del movimiento de pintura mexicana. Por su parte, el ¡30-30! explicaba la renovación en el arte como resultado de la implementación de un nuevo estado de cosas

establecido por la revolución, la “regeneración artística” eran considerada una derivación de este proceso transformador.

Estas agrupaciones se encontraban en sintonía con el ímpetu de la vanguardia y su perspectiva renovadora, que en el caso latinoamericano significaba también una revaloración del entorno propio de los artistas, las particularidades específicas del espacio latinoamericano y elementos culturales de éste que se erigirían como fuente e impulso de su “originalidad”. Tanto el SOTPE como el ¡30-30! reivindicarían el valor del arte mexicano como una manifestación con origen en el pueblo e identificado por la raza, el indígena se describía como un elemento distintivo que definía la particularidad de la estética mexicana. El sindicato lo planteaba en la teoría y el ¡30-30! promovía la práctica que apelaba a este discurso con la espontaneidad creativa, desligada de los cánones académicos y al aire libre.

En *El Machete*, los sujetos considerados revolucionarios y componentes del pueblo –campesino, obrero y soldado– eran representados con el fenotipo del indígena y los distintivos del oficio. Los grabados de Siqueiros y Guerrero mostraban sujetos de apariencia similar, pero identificados con el atuendo (como el overol y las cananas) y otros atributos iconográficos (como la hoz y el martillo). La convergencia de los símbolos que indicaban el oficio aludía a la unión de los trabajadores; del pueblo; relación enfatizada al mostrar a obreros, soldados y campesinos reunidos y con el mismo rostro. Por su parte, el ¡30-30! apostaba por el esquema definido por las escuelas “libres” y “populares”, que desde la pintura y la escultura animaba a niños y jóvenes de entornos rurales e industriales a representar el rostro, el paisaje y la vida de campesinos y obreros desde su propia mirada. Un proyecto proponía una interpretación del pueblo, el otro, una interpretación desde el pueblo, pero ambos orientados al reconocimiento de éste con un atributo racial subyacente y con una tarea trascendente mediada por el arte.

El antifascismo de la LEAR ubicaba su discurso dentro de un debate internacional y las problemáticas del contexto mexicano eran observadas en función de las estrategias enfocadas en el combate al fascismo, la defensa de la cultura, el rechazo a la guerra y la reivindicación de los trabajadores. Es por ello que los planteamientos sobre el arte revolucionario propuestos por la liga no problematizaron respecto a las especificidades del arte mexicano con base en elementos originarios, sino que interpelaban a los trabajadores por medio de una labor de propaganda que instaba a la movilización. El arte revolucionario al

que aspiraba la LEAR no apelaba a técnicas específicas, pero sí consideraba tanto la función social como la innovación como rasgos fundamentales. La postura de la LEAR respecto al arte de la revolución se encontraba en un contexto muy distinto al de las otras agrupaciones que lo antecedieron, su característica aglutinadora del campo artístico mexicano y su afán por introducirse en debates internacionales propició, por un lado, una compilación de diversas perspectivas, tanto en las exposiciones de artes plásticas como en las voces que se pronunciaban en *Frente a Frente*, ideas que fungían como sugerencias y alternativas que terminaban estableciendo la posición de la LEAR en sintonía con la noción de frente y la reunión de fuerzas que implicaba. Por otro lado, en el contexto de la liga se ensayaron observaciones revisionistas sobre el arte mexicano, de las cuales derivaron polémicas como la de Siqueiros-Rivera y la de la LEAR con Cardoza y Aragón.

Al igual que sucedió con los personajes definidos como revolucionarios y luego convertidos en reaccionarios –como Calles, por ejemplo–, las proposiciones sobre el arte mexicano atravesaron por un proceso similar. El fresco, considerado como ejemplo de la pintura revolucionaria a principios de la década de 1920, fue cuestionado luego en el contexto de la LEAR y señalado como caduco y contrarrevolucionario a través de la voz de Siqueiros, como representante de la Liga en el American Artists' Congress y en las páginas de *Frente a Frente*. Sin embargo, la misma LEAR reconocería en los proyectos del Mercado Abelardo Rodríguez y de los Talleres Gráficos de la Nación ejemplos de pintura revolucionaria, por su contenido propagandístico y dispuesto en espacios accesibles para el pueblo y los obreros. Para el SOTPE, el fresco representaba la pintura revolucionaria, como ejemplo de arte monumental que se contraponía al individualismo burgués del caballete; en cambio el ¡30-30! reivindicaba el caballete, pero le confería un sentido popular, situando al pueblo como creador a través del reconocimiento de las EPAL como el proyecto ideal para la producción de pintura revolucionaria; mientras que la LEAR consideraba diversos productos visuales (caballete, cartel, mural, fotomontaje, etcétera) en tanto que cumplieran con una función pedagógica y que sirviera a la lucha de los trabajadores.

Los grupos coincidían en la definición del carácter revolucionario del arte en relación con su dimensión pedagógica, todos apostaban por la propaganda, adoctrinamiento y educación del pueblo por medio del arte, principalmente a través de las imágenes. La condición revolucionaria de la pintura sería uno de los temas fundamentales a debatir, pero

otros productos visuales también se consideraban como ejemplos de arte revolucionario, como el grabado y el fotomontaje, uno como recuperación de una estética, por apelar a la gráfica popular, mientras que el otro retomaba una cultura visual compartida que circulaba en medios de izquierda y antifascistas; ambos como productos visuales vanguardistas y susceptibles a la reproducción masiva.

El contenido visual de los impresos definía también la estética de las agrupaciones, su propuesta plástica no solo se encontraba en la pintura que defendían como revolucionaria. Los impresos se erigieron como escaparates de las proposiciones de los grupos, de sus postulados y manifiestos, pero también como espacios en los cuales se desarrollaba un arte público, reproducible y materialmente accesible, aunque en ocasiones el discurso pudiera tornarse oscuro para el gran público y para lectores poco versados en las temáticas abordadas, debido a la inclusión de símbolos e imágenes que requerían de referentes para su lectura. Sin embargo, apostando a la accesibilidad de los impresos, el formato del cartel fue privilegiado en el diseño de las publicaciones y la presentación de los manifiestos, las proposiciones se hacían visibles y podían alcanzar a diversos lectores, incluso de manera simultánea. Las imágenes impresas podían circular, difundirse y alcanzar un público más amplio que el espectador de la pintura, por ejemplo.

Afianzar la función pedagógica del arte requería asegurar su accesibilidad, su alcance masivo y popular, entonces los impresos funcionaban como instrumentos ideales de propaganda, en un contexto en el cual esta categoría aún no adquiría connotaciones peyorativas e incluso se consideraba como una herramienta con funciones pedagógicas.¹¹³⁵ El objetivo de las publicaciones de los grupos estaba encaminado en ese sentido, principalmente en el caso de *El Machete* y *Frente a Frente*, concebidas como medios de interlocución con el proletariado, de concientización, adoctrinamiento y colaboración por medio del arte que pretendía hacerse accesible por medio del impreso. Las imágenes producidas por los grupos y difundidas a través de los impresos representaban una vía de producción estética y de interlocución cercana con el público, la reproducibilidad del grabado y la imagen fotográfica ponía el discurso de los grupos a disposición de un amplio espectro de lectores potenciales.

¹¹³⁵ Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, 74.

Por otro lado, si las publicaciones funcionaban como las plataformas a través de las cuales se proyectaba la posición revolucionaria de las agrupaciones, era en espacios de enunciación similares que se identificaba el enemigo a combatir. La prensa propuesta por los artistas se oponía a otra, calificada como burguesa, y por lo tanto, como reaccionaria y contrarrevolucionaria. Si el impreso se constituía como instrumento de lucha, por su contenido textual, pero fundamentalmente por su carácter visual, esta herramienta fungiría, en primera instancia, como contrapeso de impresos que operaban en sentido inverso, como instrumentos ideológicos opresores. Periódicos como *El Demócrata*, *El Universal*, *Omega* y *Excelsior*, entre otros, serían identificados como los contrincantes, en una disputa ideológica que se efectuaba en el terreno de la conformación de la opinión pública.

Las trayectorias de los grupos evidencian que la afirmación de la revolución en el campo del arte significó también la identificación de la contraparte necesaria para su definición, pero también que las distancias entre los calificados como revolucionarios y contrarrevolucionarios no eran irreconciliables, e incluso, los revolucionarios de hoy podían ser los contrarrevolucionarios de mañana, así como el arte reivindicado como revolucionario, más tarde podría señalarse como contrarrevolucionario.

CONSIDERACIONES FINALES

Intentar dar cuenta de cómo el SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR imaginaban, interpretaban, representaban y enunciaban la revolución condujo esta investigación hacia un cúmulo de textos e imágenes cuya lectura integrada resultó en el trazo de una trayectoria que entrelazaba la experiencia de los grupos. Estos se desarrollaron en momentos distintos y con objetivos particulares que respondían a sus propias intenciones de organización y proyección, sin embargo, sus propuestas pueden observarse dentro de una misma narrativa, de un relato que gira en torno a la consideración del arte como revolucionario, debate central dentro de los grupos estudiados, pero que no se constreñía a estos.

Asumida como adjetivo, la revolución se convirtió en un elemento definitorio y explicativo de aquello que los artistas pretendían proyectar, tanto desde sus obras como desde sí mismos, pues la revolución otorgaba sentido al quehacer artístico. La funcionalidad y operatividad del arte pensada en términos emancipadores y reivindicadores encajaba con la consideración de la figura del artista como agente, de modo que su tarea exigía entonces una interrelación estrecha con otros sujetos colectivos en los cuales pretendía incidir, e introduciéndose en espacios y problemáticas que ampliaban el campo de acción del arte, llevando las proposiciones estéticas y políticas a espacios públicos con la intención de “interceptar” al espectador.

Con los impresos ilustrados (las revistas, el periódico y los carteles), el lector se convertía también en espectador, miraba antes de leer. Los grupos de artistas propusieron miradas y legibilidades a partir de la circulación de imágenes y textos que se exponían en el tránsito del público y a través de materialidades tanto observables como manipulables en la relación del lector-espectador con el impreso como objeto. Aunque muchas de las proposiciones de los grupos, tanto las expuestas en texto como en imagen, por su complejidad y simbolismo, probablemente resultaron oscuras para los lectores a los cuales se pretendía alcanzar.

Las publicaciones periódicas responden a un tiempo efímero, acotado en el presente, se piensan para el momento en el que se publican, el escenario con el cual dialogan y en el cual serán leídas. Del mismo modo, los manifiestos, no obstante prospectivos, derivan del tiempo presente y buscan incidir en éste. Los espacios de enunciación de los grupos, los

manifiestos y los impresos, plantearon posibilidades para el arte que proyectadas desde el colectivo asumían una recepción en ese sentido, se pronunciaban para colectividades. Los grupos se conformaron como espacios de debate para los artistas mismos, pero también como plataformas a través de las cuales se dirigían ante un público que no se concebía como mero receptor, sino como un sujeto de interpelación e interlocución, que se pretendía movilizar, pero con quien además se buscaba colaborar. La revolución definía el perfil del artista revolucionario como un agente con una labor específica dentro de la sociedad, relacionado con otros sectores con los cuales idealmente entablaría diálogos para hacer efectiva su tarea. En algunos momentos, los grupos ensayaron una interlocución efectiva con su audiencia idealizada, a través de las organizaciones de trabajadores que admitieron la comunicación y colaboración con los grupos, principalmente en torno a los impresos, los proyectos educativos y la militancia compartida.

Los artistas revolucionarios descritos en esta investigación mantenían relaciones de intercambio, tensión y colaboración con otros artistas e intelectuales identificados con la revolución o señalados como la reacción, en medio de un espacio discursivo que mantenía una constante enunciación de este concepto, con la circulación de nociones de revolución que explicaban y legitimaban políticas, regímenes e innovaciones. En la trayectoria compartida por los grupos, por su coincidencia, a pesar de las discrepancias que pudieran establecerse entre sus proposiciones, la revolución transita entre constantes idealizaciones, proyectos que se compaginan como parte de un mismo proceso de constitución de la idea del arte revolucionario, pensada desde el espacio mexicano, pero con miras hacia la integración del discurso particular en debates mayores. Se planteaba la pregunta sobre la tarea del artista dentro de un espacio político, un tema bastante tratado por la historiografía y por las disertaciones de los mismos artistas, quienes imaginaban los alcances universales de sus propuestas, sin dejar de lado el tono particular de sus circunstancias, del lugar que pisaban, de “lo propio” revalorado. La preocupación de los artistas por intervenir desde su trinchera en las problemáticas de su momento, respondía precisamente a esta lógica de incidencia que se dirigía desde lo particular hacia lo general.

Los grupos de artistas pugnaban por proyectos particulares que se estaban efectuando, involucrados con políticas culturales y educativas de distintos alcances, que iban desde la dimensión pedagógica del arte, las alternativas para la educación artística y hasta la defensa

de la cultura. El juego entre lo particular y lo general también se revela en la dimensión política que adquirieron las proposiciones estéticas de los grupos. Definitivamente se trataba de discursos politizados en distintos sentidos, que apelaban a militancias, estrategias y facciones que se movían entre las problemáticas nacionales e internacionales, principalmente en diálogo con las interpretaciones de la revolución mexicana y el discurso comunista, bagajes que determinaron las proposiciones del SOTPE, el ¡30-30! y la LEAR.

El arte revolucionario se imaginaba como meta, vislumbrado en el horizonte, pero al mismo tiempo se justificaba como un ejercicio en proceso de realización. Se encontraba entonces entre la aspiración y un proyecto efectivo en el momento de su enunciación. Este juego entre tiempos se enfatizaba con las nociones de revolución implicadas en las proposiciones de los grupos, con los referentes de aquellas que se consideraban ya realizadas y las que aún se imaginaban como posibles. Se pondera el sentido positivo de la revolución, como impulso y movimiento generador, como coyuntura y punto de partida de un proceso con miras hacia la posibilidad, pero sustentando también en la revolución concebida como memoria, la de las revoluciones pasadas que servían de referente y asociadas con nociones de lucha y sacrificio sublimadas con su valoración histórica.

Cada uno de los grupos merece una observación enfocada en su propia propuesta y, sin duda, estas páginas no agotan el tema, pues solo se aproximan a una imagen general que revela las posibilidades de aprehensión e interpretación de la revolución en el discurso de los grupos y en relación con nociones de revolución que circulaban en el contexto en el cual éstos se pronunciaron y que terminaron incidiendo en sus proposiciones. Explicar la manera en que tres agrupaciones de artistas se asumieron como revolucionarias conlleva un sesgo en la revisión de un problema que supera los límites de las experiencias particulares de estos tres casos, incluso con la definición de líneas coincidentes y los cruces que establecieron con otros sujetos –individuales y colectivos– que también enarbolaron la revolución. Cada uno de los grupos se posicionó en un lugar preciso respecto a su reconocimiento como revolucionario, tomando la batuta de un movimiento artístico que imaginaba en ese mismo sentido y que determinaba un relato de la historia del arte moderno mexicano que iba mudando de protagonista de acuerdo con la perspectiva de quien narraba, aunque el cambio de foco no dejaba de incorporar a aquellos que coincidían en la definición del arte revolucionario como motor de un movimiento artístico mexicano.

Aquí no se descubre ningún hilo negro, pero la pretensión fue mostrar un proceso que atravesó el campo del arte mexicano a través de las experiencias de tres grupos de artistas leídas en conjunto. Con todas sus convergencias y divergencias, las proposiciones de los grupos constituyeron un espacio de revoluciones enlazadas, revoluciones que sentaban sus bases en la experiencia de otras, como afirmación constante de su continuidad y actualidad, independientemente de la efectividad de los proyectos de los grupos y la realización o no de sus aspiraciones. Finalmente, la lectura compaginada de las experiencias del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, el Grupo de Pintores ¡30-30! y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios permite observar la imbricación entre nociones de revolución efectuada en medio de debates sobre el arte que se desarrollaron a lo largo de dos décadas, con adecuaciones, enfrentamientos e intercambios de posiciones entre protagonistas y antagonistas, en medio de una constante búsqueda por conformar un arte de la revolución, que como ésta, se planteaba en constante movimiento y, por lo tanto, como una imagen que se vislumbraba hacia el horizonte, aunque los esfuerzos de los grupos se enfocaran con ahínco en hacerla patente y palpable, realizable y efectiva.

FUENTES CONSULTADAS

Acervos

Biblioteca Lerdo de Tejada
 Hemeroteca Nacional de México
 Colección Blaistein
 Hemeroteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia
 Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS)
 Fondos Especiales. Biblioteca de las Artes. Centro Nacional de las Artes (BACENART)
 Archivo del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de Artes Plásticas (ACENIDIAP)
 Archivo Juan de la Cabada (AJC)
 Centro de Estudios del Movimiento Obrero Socialista (CEMOS)

Hemerografía

El Machete
¡30-30! Órgano de los pintores de México
Frente a Frente
El Nacional
El Universal
El Universal Ilustrado
El Universal Gráfico
El Demócrata
Excelsior
El Mundo
Zig-Zag
Le Crapouillot
Boletín de la Secretaría de Educación Pública
Azulejos
Mexican Folkways
The Survey
International Studio
The Daily Worker
Art Front
Amauta
New Masses
Revista de Revistas
Forma
CROM
LUX
Futuro
Letras de México
Nueva Cultura
Hora de España
Commune

Bibliografía

- Abastado, Claude, "Introduction à l'analyse des manifestes", *Littérature*, núm. 39, (1980): 3-11.
- Acevedo, Esther, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México: UNAM, 1986, 173-216.
- _____, "Conversación con Antonio Pujol", *Crónicas*, núm. 5-6, (2003): 125-141.
- _____, "Diálogo con Pablo O'Higgins", *Crónicas*, núm. 5-6, (2003): 119-124.
- 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* 267, (2016): 573-609.
- Aguilar, Gabriela y Ana Cecilia Terrazas, *La prensa en la calle. Los voceadores y la distribución de periódicos y revistas en México*, México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Alanís, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, México: UNAM, 1985.
- Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el coronelazo*, México: Grijalbo, 1977.
- Andreassi Alejandro y José Luis Martín Ramos (coord.), *De un Octubre a otro. Revolución y fascismo en el periodo de entreguerras 1917-1934*, España: El viejo topo, 2010.
- Arismendi, Rodney, *El VII Congreso de la IC y el fascismo en América Latina hoy*, Moscú: Progreso, 1977.
- Aznar Soler, Manuel, *República literaria y revolución (1920-1939)*, España: Renacimiento, 2010.
- _____ y Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, Barcelona: LAIA, 1979.
- Azuela, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*, México: FCE, 2005.
- _____, "El movimiento artístico revolucionario" en *La UNAM en la historia de México. La Universidad durante los gobiernos de Obregón y Calles. De Vasconcelos a la autonomía (1920-1929)*, coord. por Álvaro Matute, México: UNAM, 2011.
- _____, "Graphics of the mexican left", *Art and journal on the political front 1910-1940*, ed. por Virginia Hagelstein Marquardt, Florida: University Press of Florida, 1997, 247-268.
- _____, "El Machete and Frente a Frente: art committed to social justice in Mexico", *Art journal* 52, núm. 1, (1993): 82-90.
- _____, *Dos miradas, un objeto. Ensayos sobre la transculturalidad en la etapa posrevolucionaria, México 1920-1930*, México: UNAM, 2011.

_____, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata", *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 35, (2008): 109-144.

Baigel, Matthew and Julia Williams (eds.), *Artist against war and fascism. Paper of the first american artists' congress*, New Jersey: Rutgers, 1986.

Bañuelos Capistrán, Jacob, *Fotomontaje*, Madrid: Cátedra, 2008.

Barajas Durán, Rafael, "Dos miradas al fascismo", *Dos miradas al fascismo. Diego Rivera y Carlos Monsiváis*, México: Asociación Cultural El Estanquillo, 2011.

Barbosa, Ana Mae, "Escuelas al Aire Libre: sospecha de influencia y problemas concretos", *Escuelas de pintura al aire libre: episodios dramáticos del arte en México*, México: INBA, 2014.

Barbosa Sánchez, Alma, *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*, http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_35147_773_511_11_1_L_IBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf, (Consulta: 05/05/2019).

Barenys, Natàlia y Susanna Portell, *Espistolari Sebastià Gasch-Josep Francesc Ràfols (1921-1954)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

Barnicoat, John, *Los carteles, su historia y su lenguaje*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1995.

Basilio, Librado, *Ramón Alva de la Canal*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992.

Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Librería Yerba, 1995.

Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México: Ítaca, 2004.

Benjamin, Thomas, *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*, México: Taurus, 2003.

Beloff, Angelina, *Memorias*, México: UNAM, 2000.

Besunsán, Graciela y Kevin Middlebrook, *Sindicatos y política en México: cambios, continuidades y contradicciones*, México: UAM-FLACSO-CLACSO, 2013.

Binns, Niall y Manuel Aznar, "En defensa de la cultura: los grandes congresos antifascistas de los años treinta. Entrevista con Manuel Aznar Soler", *Guaragua* 18, núm. 46, (2014): 55-85. <http://www.jstor.org/stable/43487996> (Consulta: 12/12/2018).

Bonet, Juan Manuel, "Papeles vanguardistas mexicanos: algunas pistas", *México Ilustrado. Libros, revistas y carteles 1920-1950*, ed. Por Salvador Albiñana, México: CONACULTA, 2014.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995.

Bringas, Guillermina y David Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera en México*, México: UNAM, 1988.

Briuolo Destéfano, Diana, "Danza de los listones", *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*, coord. por Ida Rodríguez Prampolini, México, FCE-UNAM-UV-INBA, 2012.

Brown, Lyle C., "Lázaro Cárdenas and Vicente Lombardo Toledano, 1934-1936", *Los intelectuales y el poder en México. Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*, ed. por Roderic A. Camp, Charles A. Hale y Josefina Zoraida Vázquez, México: El Colegio de México, 1991, 311-321.

Buret, Gabriel, "Les manifestes dans l'histoire de la peinture", *Literature* 39, (1980): 95-102. http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2140. (Consulta: 25/09/2015)

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Bustos Cerecedo, Miguel, "Juan de la Cabada en la LEAR", *La palabra y el hombre*, núm. 76, (1990), <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1869/2/199076P19.pdf> (Consulta: 10/02/2017).

Cañadas García, Teresa, "La huella de la cultura en lengua alemana en México a partir del exilio de 1939-1945", Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2013. <https://eprints.ucm.es/22359/1/T34645.pdf> (Consulta: 20/06/2020).

Capello, Héctor M., "Identidad nacional y carácter cívico político" en Raúl Béjar y Héctor Rosales (coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, México, UNAM, CRIM, Col. Multidisciplina, 2005, 253-282.

Caplow, Deborah, *Leopoldo Méndez. Revolutionary art and the mexican print*, Texas: University of Texas Press, 2007.

Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, México: UNAM, 2003.

Carleton Millán, Verna *Mexico reborn*, Boston: Houghton Mifflin, 1939.

Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México: Era, 1996.

Castro, Nayelli, "Traducción e historiografía en México: nuestro 'ser histórico' a través de la cortina de hierro", *Mutatis Mutandis* 11, núm. 1, (2018): 52-74.

Castro Leal, Antonio et. al., *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, México: Porrúa, 1914.

Charlot, John, "El primer fresco de Jean Charlot: *La Masacre en el Templo Mayor*", *Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.

Checa Godoy, Antonio *El cartel. Dos siglos de publicidad y propaganda*, Sevilla: Advoock Editorial S.L., 2014.

Cervantes, Freja, "Semblanza de Editorial Cultura (1921-1968)", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Portal editores y editoriales iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-cvltura-1921-1968-semblanza-846927>. (Consulta: 15/08/2019).

Cimet, Esther, *Movimiento Muralista Mexicano. Ideología y producción*, México: UAM, 1992.

Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid: AKAL, 2000.

Coffey, Mary K., *How revolutionary art became official culture. Murals, museums, and the Mexican State*, Durnham: Duke University Press, 2010.

Cole, Lori, *Surveying the avant-garde. Questions on modernism, art, and the Americas in transatlantic magazines*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.

Concheiro, Elvira, "Los comunistas mexicanos: entre la marginalidad y la vanguardia", *El comunismo: otras miradas desde América Latina* coord. por Elvira Concheiro, Massimo Modonesi y Horacio Crespo, México: UNAM, 2011, 527-558.

Conde, Teresa del, "El renacimiento mexicano", *Renacimiento en el arte mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros*, Japón: Nagoya City Art Museum, 1989.

Cordero Reiman, Karen, "La invención y la reinención del arte popular: los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI", *Imaginario de lo popular. Acciones, reflexiones y refiguraciones*, coord. por Johanna C. Ángel Reyes y Karen Cordero Reiman, México: Universidad Iberoamericana, 2015.

Crociera italiana nell'America Latina, Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1924.

Cruz Porchini, Dafne, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940*, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2014.

_____, "Everything was for the revolution. Muralismo en la Secretaría de Educación Pública", *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano (1910-1950)*, México: INBA, 2016, 271-279.

_____, "Estrellas, abrazos, auroras y puños en alto. Ilustración y política en los años treinta", *México ilustrado. Libros revistas y carteles 1920-1950*, ed. por Salvador Albiñana, México, CONACULTA/Editorial RM, 2014.

Cueto, Mireya, "Mis padres: Lola y Germán", *Lola Cueto, trascendencia mágica (1897-1978)*, México: INBA, 2009, 75-93.

Cuevas Cardona, Consuelo y María de Jesús Rodríguez López, "Invasiones de langostas y de chapulines en la historia de México (siglos XIX y XX)", *Plagas de langostas en América Latina. Una perspectiva multidisciplinaria*, ed. por Giovanni Peraldo Huertas, Costa Rica: Editorial Nuevas Perspectivas, 2015, 99-122.

Curiel, Fernando, "Intelectuales del tardoporfirismo al cincuentenario de la Revolución (1900-1960): una propuesta de relato", *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*, coord. por Alicia Mayer, México: UNAM, 2007.

Dávila Jiménez, Ana Lilia, "La recuperación del fresco y el empleo de otras técnicas e los primeros años del movimiento muralista mexicano", *Pioneros del Muralismo. La vanguardia*, México: INBA, 2010.

Da Silva, Cristhian Teófilo, “Indigenismo como ideología e prática de dominação: apontamentos teóricos para uma etnografia do indigenismo latino-americano em perspectiva comparada”, *Latin American Research Review* 47, (2012) <http://www.jstor.org/stable/41413328>. (Consulta: 23/03/2018).

Di Gresia, Leandro A., “El nazismo en escena: un estudio del *Parteitag* de 1934”, *Cuadernos del Sur*, núm. 33, (2004), http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-76042004001100004&lng=es&nrm=iso, (Consulta: 18/02/2020).

Díaz y de Ovando, Clementina, “Manuel Toussaint. Historiador y artífice”, *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, (México: UNAM, 1992): 15-27.

Dosse, François, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006.

Duarte Sánchez, María Estela y José Luis Moctezuma, "Cronología comentada", *Lola Cueto, trascendencia mágica (1897-1978)*, México: INBA, 2009.

Echeverría, Bolívar, “De la academia a la bohemia y más allá”, *Theoria. Revista del Colegio de Filosofía* 19, México: UNAM, 2009, 49-62.

Espinosa Campos, Eduardo, "Entre andamios y muros: ayudante de Diego Rivera en su obra mural", *Entre andamios y muros: ayudantes de Diego Rivera en su obra mural*, coord. por A. Sánchez y N. Ugalde, México: CONACULTA, 2001.

Esquivel, Miguel Ángel “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930” en Híjar, Alberto, et. al., *Arte y utopía en América Latina*, México, CONACULTA/INBA/CENIDIAP, 2000.

Estrada, Julio “Carlos Chávez: ¿quiénes son los otros?”, *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, núm. 3-4, (2010): 7-32.

Fell, Claude, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*, México: UNAM, 1989.

Flores, Tatiana, *México's revolutionary avant-gardes. From estridentismo to ¡30-30!*, New Heaven: Yale University Press, 2013.

Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Barcelona: Paidós, 1999.

Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad*, Madrid: Cátedra, 1990.

Frank, Marco y Alexandra Pita, “El Café de Nadie como espacio de sociabilidad del movimiento estridentista (México, 1923-1924)”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 23, (2017): 51-77.

Fuentes Rojas, Elizabeth, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”, tesis doctoral, México: UNAM, 1995.

_____, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”, *Crónicas*, núm. 3-4, (2000): 32-38.

_____, (comp.), *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929*, México: UNAM, 2000.

_____, “El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938”, *Modernizar y reinventarse. Escenarios de la formación artística ca. 1920-1970*, coord. por María Esther Aguirre Lora, México: UNAM, 2017.

Funes, Patricia, *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método I*, Salamanca: Ediciones Sigueme, 1993.

Gamio, Manuel, *Forjando patria*, México: Porrúa, 1916.

García, Pilar, “Hitos canónicos: la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, coord. por Esther Acevedo, México: CONACULTA, 2002.

García Gutiérrez, Rosa, "Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes", *Anales de literatura hispanoamericana* 27, (1998): 275-296.

Garibay S. Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México: UNAM, 1990.

Garone, Marina, "Diseño y tipografía que forjaron patria", *México ilustrado. Libros revistas y carteles 1920-1950*, ed. por Salvador Albiñana, México: CONACULTA/Editorial RM, 2014.

Gelado, Viviana, *Estéticas da transgressao. Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na America Latina*, Brasil: Editora 7 Letras-Universidade Federal de Sao Carlos, 2006.

George, Ann y Jack Selzer, “What happened at the First American Writers’ Congress? Kenneth Burke’s Revolutionary Symbolism in America”, *Rethoric Society Quarterly* 33, núm. 2, (2003): 47-66 <http://www.jstor.org/stable/3886097> (Consulta: 31/01/2018).

Germer, Andrea, “Adapting russian constructivism and social realism. The japanese overseas propaganda photo magazine *FRONT* (1942-1945)”, *Zeithistorische Forschungen/Studies in contemporary history* 12, (2015): 236-263. <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2015/id=5224> (Consulta: 19 de junio de 2020).

Ginsberg, Mary, *Comunist Posters*, London: Reaktion Books, 2017.

Gojman de Backal, Alicia, *Camisas, escudos y desfiles militares. Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*, México: FCE, 2000.

González Matute, Laura, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura. 1928*, México: INBA, 1993.

_____, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México: INBA, 1987.

_____, *Las escuelas de pintura al aire libre- Tlalpan*, México: INBA/UNAM, 2011.

González Mello, Renato, *La máquina de pintar*, México: UNAM, 2008.

_____, *José Clemente Orozco. La pintura mural mexicana*, México: CONACULTA, 1997.

_____, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (1995): 21-68 <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1995.67.1745>

Greenway, Edna C., "Manuel Toussaint, una vida dedicada al arte", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 49, (1979): 23-44.

Greeley, Robin Adèle, "Muralism and the State in Post-Revolution Mexico 1920-1970", *Mexican Muralism. A critical history*, ed. por Alejandro Anreus, Leonard Folgarait and Robin Adèle Greeley, California: University of California Press, 2012, 13-36.

Gropp, Bruno, "El antifascismo en la cultura política comunista" en *El comunismo: otras miradas desde América Latina* coord. por Elvira Concheiro, Massimo Modonesi y Horacio Crespo, México: UNAM, 2011, 93-117.

Groys, Boris *The total art of Stalin. Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*, Princeton: Princeton University Press, 1992.

Guadarrama, Guillermina, "Pioneros del muralismo: la vanguardia", *Los pioneros del muralismo: la vanguardia*, México: CONACULTA, 2010.

Guercio, Antonio del, *Orozco*, Milano: Fratelli Fabri Editor, 1966.

Guerra Lage, María Cecilia, "Los ojos del ejército. Sobre el origen del término vanguardia en la teoría del arte" en *Aithesis* 38, (2005): 239-249.

Guerra Manzo, Enrique, "Los mártires del catolicismo. El caso de José de León Toral", *Actores y cambio social en la Revolución mexicana*, coord. por Nicolás Cárdenas García y Enrique Guerra Manzo, México: UAM, 2014.

_____, "El fuego sagrado. La segunda Cristiada y el caso de Michoacán (1931-1938)", *Historia Mexicana* 55, núm. 2, (2005): 513-575.

Guttsman, W. L., *Art for the Workers. Ideology and the visual arts in Weimar Germany*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

Hadatty, Yanna, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México: UNAM, 2009.

Harvey, David, *La condición de la posmodernidad. Sobre los orígenes de cambio cultural*, Argentina: Amorrortu Editores, 1998.

Hegelstein, Virginia, "New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936: evolution of ideology, subject, matter and style", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 12, (1989): 56-75.

Hernández Otero, Ricardo Luis, "La Revista de Avance y su editor catalán Martí Casanovas", *Espacio Laical* 2, (2017): 45. <http://espaciolaical.net/wp-content/uploads/2017/09/12-La-Revista-de-Avance.pdf> (Consulta: 13/12/2019).

Herner, Irene, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México: CONACULTA, 2004.

Herr, Robert, "El machete sirve para cortar la caña: obras literarias y revolucionarias en *El Machete* (1924-1929)", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 66, (2007): 133-172.

Hicks, Jeremy, "Worker Correspondents", *The Russian Review* 66, núm. 4, (2007), 568-585.

Híjar Serrano, Alberto, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México: INBA, 2007

_____, "Pablo O'Higgins: contribución política", *Pablo O'Higgins: voz de lucha y arte*, México: Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins A.C., 2005, 33-45.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, (Buenos Aires: Crítica, 1998.

Icaza, Xavier, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, México: Editorial Cvltvra, 1928.

Jaimés, Héctor (comp.), *Fundación del Muralismo Mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*, México: Siglo XXI, 2012.

Jeifets, Víctor y Lazar Jeifets, "La alianza que terminó en ruptura. El PCM en la década de 1920", en *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México*, coord. por Carlos Illades, México: FCE, 2017, 72-95.

Jitrik, Noé, "Papeles de trabajo. Notas sobre el vanguardismo latinoamericano", *Revista de crítica literaria* 15, (1982): 13-24.

Kanev, Venko, "El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas" en *América: Cahiers du CRICCAL* 21, (1998): 11-18 http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1357 (Consulta: 15/05/2015).

Kersfeld, David, *Contra el imperio. Historia de la Liga Antimperialista de las Américas*, México: Siglo XXI, 2012.

Kießling, Wolfgang *Exil in Lateinamerika*, Leipzig: Reclam, 1980.

Klich, Lynda, "México estridentista", *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano (1910-1950)*, México: INBA, 2016, 301-309.

_____, *The noisemakers: estridentismo, vanguardism, and social action in postrevolutionary Mexico*, Oakland: University of California Press, 2018.

Knight, Alan, "Cultura política del México revolucionario", *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*, Tomo I, coord. por Alicia Mayer, México: UNAM, 2007.

Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993.

_____, *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político*, Madrid: Trotta, 2012.

Krauss, Rosalind E., *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, Alianza Forma, 1996.

Kris, Ernst y Kurz, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 2007.

Kuspit, Donald, *The cult of the avant-garde artist*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Langa, Helen *Radical art: printmaking and the left in 1930s New York*, Berkeley: University of California Press, 2004.

Lastra, José Manuel, "El sindicalismo en México", *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, XIV, (2002) <http://revistas-colaboración.juridicas.unam.mx/index.php/anuario-mexicano-historia-der/article/view/296632/26755> (Consulta: 31/08/2014).

Leal, Fernando, "Reminiscencias de Fernando Leal", en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México: Domés, 1985.

Lear, John, "Revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*", *Signos históricos* 18, (2006): 108-147.

_____, "Representing workers, the workers represented", *Third Text* 3, (2014): 235-255.

_____, *Picturing the proletariat. Artist and labor in revolutionary Mexico*, Austin: University of Texas Press, 2017.

Lechance-Boulé, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Valencia: Campgràfic, 2003.

León, Samuel de, "El Comité Nacional de Defensa Proletaria", *Revista Mexicana de Sociología* 40, núm. 2, (1978): 729-762.

_____, "Vicente Lombardo Toledano y la fundación de la CTM" en Roderic A. Camp, Charles A. Hale y Josefina Zoraida Vázquez (eds.) *Los intelectuales y el poder en México. Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*, México: El Colegio de México, 1991, 323-341.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 2000.

Lucaroni, Giorgio "Appunti sulla 'rivoluzione fascista': 'Gerarchia', 1922-1943", *Nuova rivista storica* 99, núm. 3, (2015): 923-943.

Lomelí Vanegas, Leonardo, "Interpretaciones sobre el desarrollo de México en el siglo XX", *Economía UNAM* 9, núm. 27, (2012): 91-108.

Louis, Annick, "Las revistas literarias como objeto de estudio", *Revistas culturales 2.0*, <http://www.revistas-culturales.de/es/buchseit/annic-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>, (Consulta: 20/04/2017).

Lyon, Janet, *Manifestoes. Provocations of the modern*, New York: Cornell University Press, 1999.

MacGregor Campuzano, Javier, "Orden y justicia: el partido fascista mexicano 1922-1923", *Signos históricos* 1, núm. 1, (1999): 150-180.

Magone, Carlos et. al., *El manifiesto, un género entre arte y política*, Argentina: Biblos, 1994.

Mangravite, Peppino, "Aesthetic freedom and the artists' congress", *The American Magazine of Art* 29, núm. 4, (1936): 234-237 <http://www.jstor.org/stable/23938713> (Consulta: 28/02/2018).

Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, México: UNAM, 2007.

_____, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México: CONACULTA, 2000.

Manríquez Salazar, Leticia, "Patrimonio artístico olvidado en las escuelas de educación básica de la SEP en la ciudad de México" *Crónicas*, núm. 3-4, (2000): 7-16.

Mantilla, Adolfo "La crisis de la Academia de Bellas Artes en la transición del siglo XX", *Escuelas de pintura al aire libre. Episodios dramáticos del arte en México*, México, INBA, 2014, 17-74.

Mancisidor, José, "Nueva York Revolucionario", *Obras completas de José Mancisidor*, Tomo II, Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1978, 301-404.

Manzoni, Celina, *Vanguardias en su tinta. Documentos de la vanguardia en América*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008.

Maples Arce, Manuel, *Soberana juventud*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010).

Marván, Ignacio, "El frente popular en México durante el cardenismo", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 23, núm. 89, (1977): 9-23.

Massón Sena, Caridad, "La táctica comunista clase contra clase. Sus aplicaciones en México, Brasil y Cuba", *Las izquierdas latinoamericanas. Multiplicidad y experiencias durante el siglo XX*, Santiago: Ariadna Ediciones, 2017, <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/823?lang=>

Martínez Verdugo, Arnoldo, "Pablo O'Higgins, pintor de la clase obrera", *Pablo O'Higgins: voz de lucha y arte*, México: Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins A.C., 2005.

Medina, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño: diseño gráfico en México (1920-1960)*, México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1991.

Melgar Bao, Ricardo, "El antimperialismo de la revista *Indoamérica*: México 1928, *Paracaína del sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, <http://pacarinadelsur.com/home/mallas/1589-el-antiimperialismo-de-la-revista-indoamerica-mexico-1928> (Consulta: 18/05/2019).

_____, "Mariátegui y la revista Amauta", *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*, coord. por Aimer Granados, México: UAM, 2012.

Mella, Julio Antonio, *¿Qué es el ARPA?*, México: Editorial Educación, 1928.

Mérida, Carlos, *Frescoes in Rodríguez Market by various artists*, México: Frances Toor Studios, 1937.

Meyer, Lorenzo y Héctor Aguilar Camín, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México: Cal y Arena, 1989.

Mijangos, Eliseo, "Alegoría de la virgen de Guadalupe", *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*, coord. por Ida Rodríguez Prampolini, México: FCE-UNAM-INBA-UV, 2012.

Monografía de las escuelas de pintura al aire libre, México: SEP, 1926.

Monsiváis, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana*, México: El Colegio de México, 2010.

_____, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia general de México. Versión 2000*, México: El Colegio de México, 2000, 957-1076.

_____, "Entonces solo podía ser pintor", *José Chávez Morado. Los lenguajes de la pintura*, México: Artes de México y el Mundo, 2017.

_____, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México: Era, 2000.

Montes de Oca Navas, Elvia, "Disputa por la educación socialista en México durante el gobierno de Cárdenas". *Educere* 12, núm. 42, (2008): 495-504.

Montgomery, Harper, "Enter for free: exhibiting woodcuts on a street corner in Mexico city", *Art Journal* 70, núm. 4, (2011): 26-39.

Mraz, John, *Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e íconos*, México: INAH, 2010.

Nelken, Margarita, *Ignacio Asúnsolo*, México: UNAM, 1962.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México: Era, 1981.

_____, *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York. Cartas a Jean Charlot, textos inéditos, 1925-1929*, México: Siglo XXI, 1971.

Ortega, Max y Ana Alicia Solís de Alba, *La izquierda mexicana. Una historia inacabada*, México: Ítaca, 2012.

Ortiz Gaitán, Julieta, *El muralismo mexicano. Otros maestros*, México: UNAM, 1994.

_____, "Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)", *La enseñanza del arte en México*, coord. por Aurelio de los Reyes, México: UNAM, 2010, 219-260.

_____, "Ideas estéticas de un nuevo siglo" en Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*, México: UNAM, 1999, 15-56.

Pablo, Óscar de, *La rojería. Esbozos biográficos de comunistas mexicanos*, México: Debate, 2018.

Parker, Robert L., *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, México: CONACULTA, 2002.

Paz, María Emilia, *Strategy, security and spies. Mexico and the US as allies in World War II*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.

Pérez Montfort, Ricardo, "México afinado en re mayor", *Pablo O'Higgins: voz de lucha y arte*, México: Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins A.C., 2005, 17-31

_____, "Por la patria y por la raza". *La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, México: UNAM, 1993.

Perloff, Marjorie, *El momento futurista*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

Piño Sandoval, Jorge, "Mural de la memoria"

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10869/public/10869-16267-1-PB.pdf (Consulta: 16/09/17).

Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid: Rev. De Occidente, 1964.

Pons, Silvio, *The global revolution. A history of intentional communism 1917-1991*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

Poppino, Rollie E., *Communism in Latin America. A history of the movement 1917-1963*, USA: The free press of Glencoe, 1964.

Plasencia de la Parra, Enrique, *Personajes y escenarios de la rebelión delahuertista (1923-1924)*, México: UNAM, 1998.

Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México. 1937-1977*, México: INBA, 1992.

Prokhorov, Gleb, *Art under socialist realism. Soviet painting 1930-1950*, Australia: Craftsman House, 1995.

Puchner, Martin, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the avant-gardes*, Princeton: Princeton University Press, 2006.

Puttfarcken, Thomas, *The discovery of pictorial composition. Theories of visual order in painting 1400-1800*, New Heaven: Yale University Press, 2000.

Raby, David L., "Los maestros rurales y los conflictos sociales en México (1931-1940)", *Historia Mexicana* 18, núm. 2, (1968):190-225.

Racine, Nicole, "L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R). La revue 'Commune' et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)", en *Le mouvement social* 54, (1966): 29-47.

Ramírez, Mari Carmen, "Desplazamiento de utopías", *Versions and inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, ed. por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, Houston: The Museum of Fine Arts, 2006.

Rashkin, Elissa J., "La ruta integral: la literatura proletaria desde Veracruz", *Bibliographica* 3, núm. 1, (2020), <https://bibliographica.iib.unam.mx/index.php/RB/article/view/61/265> (Consulta: 20/04/2020).

_____, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México: FCE, 2014.

_____, "La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social", *Intersticios sociales*, núm. 4, (2012): 1-30.

Reséndiz García, Ramón, "Del nacimiento y muerte del mito político llamado Revolución Mexicana: tensiones y transformaciones del régimen político", *Estudios Sociológicos* 67, (2005): 139-183.

Reyes Palma, Francisco, "Arte funcional y vanguardia", *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)*, México: INBA, 1991, 83-94.

_____, "Otras modernidades, otros modernismos" en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, coord. por Esther Acevedo, México: CONACULTA, 2002, 17-38.

Reynoso Jaime, Irving y Víctor L. Jeifets, "Del Frente Único a clase contra clase: comunistas y agraristas en el México posrevolucionario (1919-1930)", *Revista Izquierdas* 19, (2014), <https://biblat.unam.mx/hevila/IzquierdasSantiago/2014/no19/2.pdf> (Consulta: 05/02/2020).

Rivera Castro, José, *La clase obrera en la historia de México en la presidencia de Plutarco Elías Calles*, México: Siglo XXI, 1996.

Rivera Mir, Sebastián, "Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)", *Historia Mexicana* 68, núm. 2, (2018): 611-656.

Rodríguez, José Antonio, "El fotomontaje en México: razones sociopolíticas", *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 71, (2003): 3-12.

Rodríguez Mortellaro, Itzel, "Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el Movimiento Muralista", *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclastia*, ed. por Alicia Azuela de la Cueva y Carmen González Martínez, Murcia: Universidad de Murcia, 2010, 51-68.

_____, "Forma, revista de artes plásticas", Elizalde, Lydia (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas (1920-1960)*, México, CONACULTA/Universidad Iberoamericana/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

Rojas, Rafael, "Haya, Mella y la división originaria", *Telar* 20, (2018): 45-67.

Romanenko, Katerina, "The Photomontage for the masses: the soviet periodical press of the 1930s", *Desing Issues* 26, núm. 1, (2010): 29-39.

Ronsenberg, Harold, "American Writers' Congress", *Poetry* 46, núm. 4 (1935): 222-227. <https://www.jstor.org/stable/20579991> (Consulta: 17/04/2018)

Rubenstein, Anne "La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, ciudad de México, 1924", *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, coord. por Gabriela Cano, México: FCE, 2009, 91-126.

Ruiz Naufal, Víctor Manuel, *Francisco Díaz de León. Creador y maestro*, Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.

_____, *Francisco Díaz de León. La fugacidad retenida*, México: CONACULTA, 2006.

Sampaio Barbosa, Carlos Alberto, "A revista mexicana *Frente a Frente*: ambiguidades e tensões entre fotomontagens vanguardistas e gravuras", *Artelogie* 7, (2015): 1-19.

Sarlo, Beatriz, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", *America: Cahiers du CRICCAL* 9-10, (1992): 12 http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047 (Consulta: 16/04/2018).

Savarino, Franco, "El amanecer del fascismo: el periplo continental de la nave *Italia* (1924)", *El fascismo en Brasil y América Latina*, coord. por Franco Savarino y Joao Fábio Bertonha, México: INAH, 2013, 67-95.

_____, *México e Italia. Política y diplomacia en la época del fascismo (1922-1942)*, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2003.

Seidman, Michael, *Antifascismos 1936-1945. La lucha contra el fascismo a ambos lados del atlántico*, Madrid: Alianza Editorial, 2017.

Schnapp, Jeffrey T., *Revolutionary tides. The art of the political poster 1914-1989*, Milano: Skira, 2005.

Shapiro, Gisele, *Los intelectuales. Profesionalización, politización, internacionalización*, Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2017.

Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México: FCE, 1999.

Sobrino Vegas, Ángel Luis. "Las revistas literarias. Una aproximación sistémica", *UNED. Revista Signa* 23, (2014): 827-841.

Somigli, Luca, *Legitimizing the artist: manifesto writing and European modernism, 1885-1915*, Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Skinner, Quentin, "Meaning and understanding in the History of Ideas", *History and Theory* 8, (1969): 3-53.

Smiley, Sam, "Friends of the Party: The American Writers' Congresses", *Southwest Review* 54, núm. 3 (1969): 290-300 <http://www.jstor.com/stable/43468102> (Consulta: 17/04/2018).

Sousa, Fabio, "El Machete: prensa obrera y comunismo en México", *Fuentes Humanísticas* 49, (2014): 171-180.

Spenser, Daniela "El viaje de Vicente Lombardo Toledano al mundo del porvenir", *Desacatos*, núm. 34, (2010): 77-96.

_____, *Unidad a toda costa: la Tercera Internacional en México durante la presidencia de Lázaro Cárdenas*, México: CIESAS, 2007.

_____, *Los primeros tropiezos de la Internacional Comunista*, México: CIESAS, 2009.

Stein, Philip, *Siqueiros. His life and works*, New York: International Publishers, 1994.

Stoichita, Victor I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

Thorp, Willard, "American Writers on the Left", *Socialism and american life*, ed. por Donald Drew y Stow Persons, Princeton: Princeton University Press, 1952, 599-620.

Todorov, Tzvetan, *El triunfo del artista. La revolución y los artistas rusos 1917-1941*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

Toribio, Jorge (comp.), *Raúl Anguiano, memorias*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1995.

Torre Villar, Ernesto de la, *El arte de ilustrar en México (1920-1999)*, México: UNAM, 1999.

Tenorio, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México: FCE, 1998.

Tesis, manifiestos y resoluciones adoptados por los cuatro primeros congresos de la Internacional Comunista (1929-1923), Valencia: Edicions Internacionals Sedov, 2017.

Tibol, Raquel, *Siqueiros, introductor de realidades*, México: UNAM, 1961.

_____, *José Clemente Orozco, una vida para el arte. Breve historia documental*, México, FCE, 2009.

_____, *Los murales de Diego Rivera*, México: Universidad Autónoma de Chapingo, 2002.

_____, *José Clemente Orozco, una vida para el arte. Breve historia documental*, México: FCE, 2009.

_____, *Gráficas y neográficas en México*, México: UNAM-SEP, 1987.

Torre Villar, Ernesto de la, *El arte de ilustrar en México (1920-1999)*, México: UNAM, 1999.

Toussaint, Manuel, *Oaxaca*, México: Editorial Cvltvra, 1926.

Troconi, Giovanni, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000*, México: CONACULTA, 2010.

Tupitsyn, Margarita, *Gustav Klutis and Valentina Kulagina: photography and montage after constructivism*, New York: International Center of Photography, 2004.

Unruh, Vicky, *Latin american vanguards. The art of contentious encounters*, Berkeley: University of California Press, 1995.

Vasconcelos, José, *Memorias*, México: FCE, 1982.

Vázquez, Esther, "Acciones comunistas: 1929-1935", *El comunismo: otras miradas desde América Latina* coord. por Elvira Concheiro, Massimo Modonesi y Horacio Crespo, México: UNAM, 2011, 587-604.

Vital, Alberto, *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, México: UNAM, 1996.

Volodarsky, Boris, *Stalin's agent. The life and death of Alexander Orlov*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

Wood, Yolanda, "Revistas y trayectorias culturales en el Caribe", *Small Axe* 20, (2016): 85-91.

Wolfe, Bertram, *The fabulous life of Diego Rivera*, New York: Cooper Square Press, 2000.

Zermeño, Guillermo, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México: El Colegio de México, 2002.

Zurián, Carla, *Fermín Revueltas: constructor de espacios*, México: INBA, 2002.