



## AVISO LEGAL

Capítulo del libro:	El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural Retrato de la burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939)
Autora del capítulo:	Pérez Aguirre, Dulce María
Forma parte del libro:	<i>Rutas y experiencias: 80 años del exilio republicano español</i>
Autores del libro:	Véjar Pérez-Rubio, Carlos; Acevedo López, Guiomar; Jump, James; Ríos Saloma, Martín F.; Sánchez Díaz, Gerardo; Pina Tabío, Víctor; Massón Sena, Caridad; Cowie, Lancelot; Dosil Mancilla, Francisco Javier; Santana, Adalberto; Castañeda García, Laura; Suastes Jiménez, Daniel; Rodríguez Lara, Huitzilín Tonatiuh; Bondía Rodríguez, Carles; López Martín, Alba Florencia A.; Bocanegra Barbecho, Lidia; Toscano, Maurizio; Peredo Castro, Francisco; Jiménez Reyna, Eugenia Gabriela; Pérez Aguirre, Dulce María; Sosa, Diego; Guasch Marí, Yolanda
Colaboradores del libro:	Santana, Adalberto; Acevedo López, Guiomar (coordinadores); Brutus H., Marie-Nicole (diseño de portada); Martínez Hidalgo, Irma (diseño de interiores)
ISBN del libro:	978-607-30-4984-9 Trabajo realizado con el apoyo del programa PAPIIT IG400117
Forma sugerida de citar:	Pérez, D. M. (2021). El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural Retrato de la burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939). En A. Santana y G. Acevedo (coords.), <i>Rutas y experiencias: 80 años del exilio republicano español</i> (pp. 251-263). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. <a href="https://rilzea.cialc.unam.mx/jsui/">https://rilzea.cialc.unam.mx/jsui/</a>

D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510  
Ciudad de México, México.

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510  
Ciudad de México, México.  
<https://cialc.unam.mx>  
Correo electrónico: [cialc-sibunam@dgb.unam.mx](mailto:cialc-sibunam@dgb.unam.mx)

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional).  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- › Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra,  
deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

### 3. EL EQUIPO INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS Y EL MURAL *RETRATO DE LA BURGUESÍA* EN EL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS (1939)

---

Dulze María Pérez Aguirre

En el año de 1927, siendo secretario general Mateo Huarte y Carlos Álvarez Varela como tesorero, se adquirió un inmueble con domicilio en la calle República de Colombia número 9 en el centro de la Ciudad de México, donde se instalaron las oficinas administrativas; espacios para impartir clases de inglés, aritmética y álgebra; instrucción primaria; geometría; dibujo; electricidad; se fundó la revista LUX<sup>1</sup> y se creó la cooperativa para los trabajadores del Sindicato Mexicano de Electricistas.<sup>2</sup> Este primer inmueble del sindicato tuvo una serie de reformas estructurales a cargo de los secretarios generales Luis Espinosa Casanova (1933-1934) y Francisco Breña Álvarez (1934-1936), que consistieron en construir otro piso para albergar la escuela y la cooperativa. Esta situación llevó a los miembros del sindicato a efectuar sus asambleas en espacios como teatros, salones y cinematógrafos.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> “Gráficos, carteles, desplegados, reportes y noticias, tanto en portadas, contraportadas e interiores de la revista LUX, serán las muestras de apoyo y respaldo a la España republicana. Entre las portadas y contraportadas publicadas por esta revista, resulta la contraportada del número correspondiente a septiembre de 1936, en la que se muestra un dibujo del artista Santos Balmori con motivo del homenaje a las mujeres del Frente Popular español [...]. Dos cuartas de forros son realmente indicativas de la percepción que el organismo sindical tiene de lo acontecido en España. La primera corresponde al número de abril de 1937, en el que el Comité Central publica un desplegado en homenaje a los trabajadores españoles el día mundial del trabajo [...]. Le sigue la del mes de febrero de 1938, un boletín de prensa firmado por Manuel Paulín y Francisco Breña Álvarez, secretario general y secretario de educación y propaganda del SME, respectivamente, fechado el día 31 de enero de 1938, titulado “Los frutos del fascismo”. La agrupación obrera eleva públicamente una protesta contra las salvajes matanzas de niños españoles llevadas a cabo por aeroplanos fascistas el domingo 30 de enero en Barcelona, España”. César Sánchez, “Retrato de la burguesía un mural colectivo”, en Jaime Brihuega [coord.], *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultural, zum sobre el periodo mexicano*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009, pp. 37-39.

<sup>2</sup> LSSME, *Las sedes del Sindicato Mexicano de Electricistas*, México, Sindicato Mexicano de Electricistas, 2008 (inédito), pp. 36 y 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 39.

Las reformas estructurales que se hicieron al inmueble de República de Colombia fueron insuficientes, debido a que las actividades y los servicios que ofrecía el sindicato eran diversos. Esta falta de espacio provocó que en 1936 se tomara la decisión de construir un nuevo edificio en la calle de las Artes número 45 —actualmente Antonio Caso—, para el cual se convocó a un concurso en el nivel nacional para seleccionar el mejor proyecto arquitectónico,<sup>4</sup> siendo la propuesta ganadora la del arquitecto Enrique Yáñez.

El 5 de junio de 1939 se convocó a un grupo de artistas para pintar un mural como parte de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario del sindicato, cuya temática estuviera enfocada en la lucha en curso para afirmar la posición laboral dentro de la industria eléctrica. La convocatoria solicitaba una reunión para discutir las bases, las temáticas y un listado de los pintores que participarían. Finalmente, el jurado conformado por el secretario general David Roldán, el secretario del exterior Luis Espinoza Casanova, el secretario de educación y propaganda Manuel Paulín, los arquitectos Enrique Yáñez y Ricardo Rivas lo declararon desierto, así que ofrecieron el proyecto a David Alfaro Siqueiros y a José Clemente Orozco.<sup>5</sup>

Una comisión del sindicato visitó a Orozco para invitarlo a participar en el proyecto, pero éste puso como condición pintar un tema libre relacionado con mujeres desnudas que, para él, era lo que atrae la atención del público. Ante esta petición se optó por Siqueiros,<sup>6</sup> quien solicitó lo siguiente: que la elaboración del mural fuera dirigido por un solo director, quien señalaría el lugar o lugares donde se deberían ejecutar murales, así como cuidar las pinturas generales del edificio; por razones técnicas el trabajo debería ser realizado por un equipo de artistas nacionales y extranjeros para darle un nuevo impulso al

<sup>4</sup> María de las Mercedes Sierra Kehoe, *Análisis iconográfica del mural Retrato de la Burguesía (1939-1940) realizado por David Alfaro Siqueiros en el cubo de la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, 2005 (Tesis de Maestría, Centro Universitario de Investigación Humanística, Estado de México), p. 94.

<sup>5</sup> Jennifer Jolly, “Two Narratives in Siqueiros’ mural for the Mexican Electricians Syndicate”, en *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución mexicana, en América*, núms. 8 y 9, México, UNAM, 2002, p. 98; César Sánchez, “Retrato de la Burguesía un mural colectivo”, en *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultural, zum sobre el periodo mexicano*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009, pp. 50-52; “La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, en LUX. *Revista de los trabajadores*, México, Sindicato Mexicano de Electricistas, 1939, p. 57.

<sup>6</sup> Sánchez, *op. cit.*, p. 52.

### 3. El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural *Retrato de la burguesía*

muralismo mexicano, el cual sería seleccionado por el encargado de la obra<sup>7</sup> peticiones que aceptó el Sindicato Mexicano de Electricistas.

#### EL EQUIPO INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS: UNA COLABORACIÓN ENTRE ARTISTAS MEXICANOS Y ESPAÑOLES

El Sindicato Mexicano de Electricistas aprobó la propuesta de Siqueiros, quien quedó como el director del proyecto mural y seleccionó un grupo de artistas formado por mexicanos y españoles. El propósito de esta colaboración internacional consistió en dos cuestiones: por un lado, alentar el trabajo colectivo en la pintura mural y por otra parte, ligar a los españoles de manera objetiva al movimiento muralista mexicano en un segundo esfuerzo de superación del mismo.<sup>8</sup> La idea de Siqueiros sobre una contribución entre artistas mexicano y españoles se la había planteado a José Renau en España en 1937, pero no se pudo llevar a cabo a causa de la guerra, así que la propuesta de pintar un mural en la nueva sede del Sindicato Mexicano de Electricistas fue la oportunidad para desarrollar ese proyecto. Cabe mencionar que uno de los motivos por los cuales Renau optó por el exilio en México fue para participar con Siqueiros en la ejecución de un mural, siendo *Retrato de la burguesía* su primera intervención en el muralismo mexicano, además su apoyo fue fundamental para la aplicación de la técnica del fotomontaje en la composición de la obra, como veremos más adelante.

Para llevar a cabo la comisión muralística del nuevo conjunto arquitectónico del Sindicato Mexicano de Electricistas, se creó el Equipo Internacional de Artes Plásticas bajo la dirección de David Alfaro Siqueiros e integrado por los mexicanos Luis Arenal y Antonio Pujol, así como por los españoles Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto y José Renau. Las condiciones del contrato estipuladas por el sindicato para los integrantes del Equipo Internacional de Artes Plásticas consistieron en un pago de 17.50 pesos diarios a cada artista, cubrirían

<sup>7</sup> Criterio del suscrito sobre la pintura mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (en adelante ASAPS), 18 de agosto, 1939, exp. 11.1.81.

<sup>8</sup> Escrito sobre el mural del Sindicato de Electricistas por D. A. S., 1939, ASAPS, exp. 11.1.87.

los gastos de los materiales y la obra tendría que estar concluida en un plazo de seis meses.<sup>9</sup>

Por otra parte, el mural de *Retrato de la burguesía* se realizó en el cubo de la escalera que se conformaba por tres muros y el techo, además era el acceso principal de los trabajadores para las oficinas del sindicato. Este espacio implicó una serie de complicaciones visuales que se pretendieron resolver a partir del desarrollo de la temática general en una superficie continua, creando un área que fracturara ópticamente la estructura técnica.<sup>10</sup> En este sentido, la concepción espacial del cubo de la escalera implicó un problema teórico y práctico, que repercutió en la determinación del contenido y la composición de la obra a causa de los siguientes puntos:

Primeramente, la elección de una superficie pictórica continua y curvo-ascendente resultaba del todo incompatible con la definición clásica de la pintura como “arte del espacio”, puesto que nuestro caso implicaba un determinado lapso de tiempo para que un espectador en trance de subir las escaleras pudiera aprehender el contenido total de la obra: el carácter curvo-ascendente de la superficie pictórica hacía imposible la visión de la totalidad de la obra de un solo golpe de vista y, menos aún, de cuatro golpes de vista correspondientes a cada uno de los muros, puesto que la definición geométrica de éstos tenía que ser ópticamente “destruida” en el proceso de construcción del nuevo espacio pictórico. En segundo lugar, el complejo *espectador-cubo de la escalera* [...] se constituyó en el factor objetivo principal, ejerciendo una fuerte presión sobre el trabajo de visualización iconográfica en cuyo menester práctico teníamos que situarnos *simultáneamente* frente a la materialidad inerte del muro que soporta la imagen pintada y en los sucesivos puntos de vista de un espectador móvil [...] con el fin de encontrar la ecuación óptica más apropiada [...] en cada caso concreto de la oposición muro-espectador. Y, en tercer lugar, en razón de esta problemática, la contradicción muro-espectador no podía ser resuelta, en principio, más que con una *orientación iconográfica* SINCRO-

<sup>9</sup> José Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, en *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, núm. 25, México, Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1976, p. 9.

<sup>10</sup> La idea de Siqueiros de la fragmentación óptica, ya la había puesto en práctica en 1932 en el mural *Ejercicios plásticos*, Buenos Aires, Argentina. En esta obra Siqueiros puso en juego la movilidad del espectador con el intento de obtener unidad espacial entre los muros y el piso del sótano, esto fue para el pintor mexicano una experiencia que no dejaría de replantearse y proponer al Equipo Internacional de Artes Plásticas para aplicar en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. César Sánchez, “Retrato de la Burguesía un mural colectivo”, en Brihuega, *op. cit.*, p. 54.

### 3. El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural *Retrato de la burguesía*

NIZADA con el movimiento ascendente del espectador. En consecuencia, el imperativo de una tal sincronización considerable de la secuencia temática y, por lo tanto, en la determinación del contenido de la obra.<sup>11</sup>

Los problemas espaciales y de composición visual que resolvió el Equipo Internacional de Artes Plásticas para dar origen al mural *Retrato de la burguesía* fueron novedosos, ya que aplicaron teorías y metodologías que permitieron una sincronización entre la iconografía, el espectador y el espacio. Esta pintura también fue innovadora en el sentido de las técnicas que se utilizaron para su ejecución, ya que no fue al fresco, sino que se usaron materiales industriales como la piroxilina<sup>12</sup> y herramientas tecnológicas como la compresora, la brocha de aire, el aerógrafo y el proyector eléctrico que permitió distorsionar las imágenes y las fotografías para el fotomontaje.<sup>13</sup>

El mural de *Retrato de la burguesía* no solamente fue innovador por los materiales industriales y las herramientas tecnológicas, sino también por emplear la técnica del fotomontaje para la composición, siendo Renau el que tenía una experiencia en esta área, por lo cual Siqueiros le solicitó que se encargara de los fotomontajes correspondientes del techo y del muro derecho, que eran los más complicados. Esta técnica fue completamente renovadora en el movimiento muralista mexicano, ya que no se había aplicado anteriormente a ningún otro mural y permitió romper con las esquinas de los muros para crear una ilusión óptica entre la composición de la obra y el espacio, esa fue una de las aportaciones que dio Renau a esta corriente artística.

Por otra parte, la dirección del sindicato propuso para el mural un tema que estuviera relacionado con la industria eléctrica, sin embargo,

<sup>11</sup> Renau, *op. cit.*, pp. 11 y 12.

<sup>12</sup> La piroxilina proviene de un éter formado tratando la celulosa por el ácido nítrico, según la proporción de nitrógeno introducido se distinguen, pues, toda una serie de productos conocidos ya desde 1846. Los más importantes son los colodiones, uno de ellos es la sustancia plástica conocida por celuloide. Los colodiones solubles en la mezcla éter-alcohol y en la acetona son empleados en la preparación o rayón y en la pintura de automóviles y sobre metales en general. Cuando la piroxilina se emplea sobre aplanados de cal o cemento, se destruye gradualmente por la acción cáustica de aquellos materiales. Así se recomienda que se use sobre materiales, cartón prensado, madera, mosaico, tela, etcétera [...]. La piroxilina se puede trabajar con pistola de aire, pinceles, brocha y espátula [...]. Orlando Suárez, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de c/1968*, México, UNAM, 1972, p. 348.

<sup>13</sup> *Retrato de la Burguesía s/f papel-Documento mecanoescrito*, 2 fojas, 21.5 x 34, en ASAPS, exp. 11.1.84.

el Equipo Internacional de Artes Plásticas planteó una temática sobre la guerra, el fascismo y el capitalismo, el cual fue rechazado, así que el colectivo hizo una encuesta a los trabajadores y se percataron que no les entusiasmaba la idea de una pintura que escenificara las actividades cotidianas de su trabajo. Así que solicitaron que hicieran presión a sus dirigentes para ejecutar una representación realista que reflejara los puntos de vista de los trabajadores revolucionarios, logrando de este modo que la propuesta de los muralistas fuera aceptada.<sup>14</sup>

Para la elaboración del mural *Retrato de la burguesía* los artistas tuvieron que documentarse para darle un sentido más realista a la obra, por ejemplo, Renau visitó la Central Termoeléctrica de Nonoalco y la Central Hidroeléctrica de Necaxa para hacer una documentación fotográfica.<sup>15</sup> El trabajo que hizo el Equipo Internacional de Artes Plásticas en la recolección de imágenes era una práctica usual entre los muralistas, puesto que los artistas debían tener un conocimiento amplio de las temáticas que iban a representar para lograr una escenificación más realista de los problemas sociales y políticos contemporáneos.<sup>16</sup>

Para el mes de julio de 1939 se levantaron los andamios en el Sindicato Mexicano de Electricistas, se cortó la circulación de las escaleras y el espacio se dividió por el andamiaje en dos niveles diferentes para un mejor trabajo, pero los pintores se topaban entre ellos y las luces que servían a unos les quemaba los ojos a otros, puesto que el espacio resultó pequeño para tantas personas, pero el trabajo era más arduo cuando se encontraba Siqueiros, ya que necesitaba todo el espacio para él.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Renau, *op. cit.*, p. 14; Sánchez, *op. cit.*, p. 54.

<sup>15</sup> Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.6. Archivo Fundación Josep Renau (en adelante AFJR). Renau, *op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> Por ejemplo, Marion Greenwood para pintar *Paisaje y economía de Michoacán* pasó el verano de 1934 en Pátzcuaro dibujando a los indígenas realizando sus actividades cotidianas y un año después, para el mural *La industrialización del campo* visitó fábricas, establecimientos comerciales e industriales, talleres ferroviarios, cañaverales y cafetales de Veracruz. En el caso de Ryah Ludins viajó a las minas del Real de Monte en Pachuca, Hidalgo, así como a la planta eléctrica de Necaxa para la ejecución de *La industria moderna*, posteriormente Grace Greenwood también acudió a dichas minas. Dulze María Pérez Aguirre, "Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México (1935)", *Letras Históricas* 18, (primavera-verano 2018), pp. 238 y 243; "Pinturas murales en el Museo Michoacano", *Revista de revistas*, diciembre 1935, p. 1335.

<sup>17</sup> Renau, *op. cit.*, p. 16.

### 3. El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural *Retrato de la burguesía*

Por otra parte, Renau tuvo la libertad para realizar los fotomontajes correspondientes al techo y del muro derecho, a partir del desarrollo temático que se había iniciado con los otros. Estos dos muros formaban ángulos entre sí y con el central, de modo que la problemática principal de los fotomontajes consistió en encontrar las imágenes adecuadas que permitieran las deformaciones ópticas para destruir visualmente dichos ángulos, en específico el rincón derecho superior donde se unían los tres muros.<sup>18</sup> Estos inconvenientes Renau logró solucionarlos de la siguiente manera:

En la confección de los fotomontajes, los elementos ferroviarios de la planta de Nonoalco diversos elementos de la central de Necaxa y la parte superior de un portaviones me sirvieron para resolver los dos primeros problemas, el de la “ruptura” óptica de los ángulos y el del paso de una temática a otra. El rincón derecho superior se resolvió con la humareda de una explosión sobre el portaviones, imagen particularmente “flexible” para este fin. Para el tercer problema se utilizaron diversos elementos de la industria eléctrica —chimeneas, torres de conducción, antena radio-difusora, etc.— en perspectiva diagonal hacia un punto de fuga cenital figurando por el disco solar.<sup>19</sup>

Este trabajo fototécnico Renau lo realizó en su taller, debido a que nadie del equipo sabía realizar esa actividad. No obstante, cuando Renau concluyó, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto ya no formaban parte del Equipo Internacional de Artes Plásticas. Existen dos versiones de los motivos por los cuales estos artistas renunciaron al colectivo, por un lado, no se encontraban cómodos en el equipo debido a que estaban acostumbrados a la privacidad del estudio, además, se quejaban de su salud por trabajar con la piroxilina pulverizada por la pistola de aire. Por otra parte, está la versión de que Rodríguez Luna estaba trabajando en el águila y Siqueiros le hizo la observación de que usaba la piroxilina como si fuera óleo, que no era la forma adecuada ya que el resultado “no encuadraba con la definición formal y compacta espacialidad que cada elemento debía tener para mantenerse en el conjunto mural”. Ante esta observación, Luna señaló que no sabía otra forma de pintar y presentó su renuncia y

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

Prieto se solidarizó con él.<sup>20</sup> También Renau llegó a tener algunas diferencias con Siqueiros, al punto de que consideró dejar el colectivo.

El problema entre estos dos se suscitó a causa del humo de una explosión que se pintó en el rincón que formaba el techo con los muros central y derecho, para el cual Renau proyectó la imagen documental sobre los tres planos murales, corrigió los trazos iniciales de la ampliación para una mejor visibilidad óptico-geométrico en relación al espectador al subir las escaleras. Posteriormente comenzó a introducir color, a dar relieve y dinamismo a la estructura del humo, tardó casi una semana en concluir esa zona del mural. Sin embargo, un día llegó Siqueiros y sin el menor comentario comenzó a meter al humo gruesas manchas de blanco y líneas negras, en unas horas había eliminado el trabajo que había realizado Renau, lo cual lo llevó a pensar en dejar el colectivo. Pero Renau advirtió con el paso del tiempo que el relieve del humo se iba suavizando sin perder su brusquedad, así que comprendió que Siqueiros no intentó modificar lo que él había hecho, sino que buscaba dar solución a un problema, así que logró que la imagen del humo quedara incrustada en el ángulo del muro.<sup>21</sup>

PINTANDO HISTORIAS EN EL SINDICATO  
MEXICANO DE ELECTRICISTAS:  
EL MURAL *RETRATO DE LA BURGUESÍA*

A pesar de los problemas que se dieron entre los integrantes del Equipo Internacional de Artes Plásticas, se logró concluir el mural *Retrato de la burguesía* y se inauguró el 14 de diciembre de 1939 con motivo del aniversario del Sindicato Mexicano de Electricistas.<sup>22</sup> La obra finalmente quedó conformada en cuatro muros: izquierdo, central, derecho y el techo, cuya temática estaba relacionada con los acontecimientos que se habían suscitado durante la Guerra Civil española. Al mismo tiempo, la obra hace una crítica a los avances tecnológicos que fueron fundamentales para el progreso y ahora, eran utilizados para la destrucción masiva de los pueblos y sus habitantes.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 18 y 19.

<sup>22</sup> Guillermina Guadarrama Peña, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas-Instituto Nacional para la Cultura y las Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 75.

### 3. El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural *Retrato de la burguesía*

La obra inicia con el muro izquierdo y se encuentra dividido en dos secciones: superior e inferior; la primera se compone por una multitud de personas que salen de un túnel y caminan en dirección a un perico mecánico de dos cabezas, que simbolizan a Mussolini y a Hitler que están dando un discurso en un pódium y frente al micrófono, el brazo izquierdo da la ilusión de movimiento: al subir sostiene una antorcha encendida y al bajarlo, una pequeña y delicada flor. Frente a esa escena se localiza un edificio en llamas que representa el incendio del Reichstag el cual tiene en el frontón la frase *Liberte, Egalite, Fraternite* que es el lema de la Revolución francesa y los ideales de las repúblicas modernas. A éste se dirige un grupo de militares con la esvástica del nacionalsocialismo y, al mismo tiempo, se observa un enfrentamiento en las escaleras de este conjunto arquitectónico que deja algunas víctimas.

En esta sección del mural los artistas escenificaron los regímenes fascistas y totalitaristas de Mussolini y Hitler que, durante la Guerra Civil española se unieron a Franco para brindarle ayuda. Cabe mencionar que los regímenes totalitarios, tanto italiano como alemán, fueron adversarios de las organizaciones del proletariado como de la revolución bolchevique y al mismo tiempo, del liberalismo. Pero ni el fascismo italiano ni el nazismo fueron contrarios al capitalismo, debido a que la pretensión totalitaria que desarrolló este tipo de regímenes contó con una autonomía de las élites del poder económico y, al mismo tiempo, respetó el *status quo* de la propiedad privada.<sup>23</sup>

El mural *Retrato de la burguesía* continúa con el muro central que se encuentra dividido en dos secciones: superior e inferior. El primer registro, se compone por un águila metálica de dos cabezas con cuerpo de avión que simboliza el fascismo europeo y el capitalismo estadounidense, de una de las cuales se encuentran colgados dos hombres negros. Debajo del águila bicéfala se localiza una máquina que tiene en su interior las cabezas de infantes y hombres víctimas de la Guerra Civil española, esta escena se encuentra flanqueada, por una parte, por tres individuos vestidos de esmoquin con las banderas de Reino Unido, Francia —detrás de él se halla una bayoneta que atraviesa el gorro frigio— y Estados Unidos. Por otro lado, se encuentran tres

<sup>23</sup> Raúl Bernal-Meza, reseña a Cristian Buchrucker, *El fascismo en el siglo XX. Una historia comparada*, en *Revista Brasileira de Política Internacional*, núm. 2, Río de Janeiro, Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, Brasília, 2009, p. 196.

sujetos con uniforme militar con las banderas de Japón, Italia –las medallas que porta tienen sangre– y Alemania, cuyos rostros son cubiertos por máscaras antiguas que se usaron en la Primera Guerra Mundial. En la parte trasera de esta imagen marchan los hombres camino a la guerra, un campo de concentración, una mujer vestida de negro con una pequeña niña y vagones de trenes que también corresponden al techo y, finalmente, en la zona inferior se localiza el interior de una industria eléctrica.

En el muro central de *Retrato de la burguesía* los artistas del Equipo Internacional de Artes Plásticas escenificaron la Guerra Civil española la cual se desarrolló entre 1936 y 1939, cuyo apoyo internacional dio como resultado una estructura desigual y efectos diferentes para los nacionales y los republicanos. Este conflicto bélico fue el primero del siglo XX en que la aviación se utilizó de forma premeditada en operaciones de bombardeo en la retaguardia, convirtiendo el territorio español en un campo de pruebas para la Segunda Guerra Mundial. Entre las ciudades y pueblos que fueron bombardeados por los alemanes e italianos se encuentra Madrid, Durango, Guernica, Alcañiz, Lérida, Barcelona, Valencia, Alicante y Cartagena, por mencionar algunas,<sup>24</sup> dejando víctimas civiles, cuyos rostros de infantes y hombres fueron retratados en la obra dentro de una máquina. En la zona superior, como ya se apuntó, se encuentra el águila metálica cuyo cuerpo es la forma de un avión, simbolizando los bombardeos aéreos.

El mural *Retrato de la burguesía* continúa, en el muro derecho con el humo de una explosión en el registro superior que abarca parte de la pared central y el techo, que representa los bombardeos a Madrid por la aviación nazi, debajo de él un portaviones y un tanque de guerra que pasa sobre una serie de ruinas de edificios y de un conjunto arquitectónico en llamas, sobresaliendo tres columnas de estilo jónico destruidas. En la zona inferior de esta escena se localiza una mujer semidesnuda sin mostrar el rostro y a un costado, los cadáveres de hombres con uniforme, uno de ellos con el cráneo destrozado, que hacen alusión a los soldados italianos de la división Itdtorio que fueron derrotados en la batalla de Guadalajara por los republicanos. En esta parte sobresale en la parte superior un hombre vestido de civil

<sup>24</sup> Julián Casanova y Carlos Gil Andrés, *Breve historia general de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel/Planeta, 2016, p. 153.

### 3. El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural *Retrato de la burguesía*

portando un fusil que representa al obrero revolucionario, siendo el modelo Antonio Pujol,<sup>25</sup> y detrás de él, ondea una bandera roja.

Para la escena del muro derecho, probablemente los artistas se inspiraron en las experiencias que vivieron durante la Guerra Civil española, ya que algunos de ellos formaron parte de las Brigadas Internacionales como fue el caso de Pujol, que se sometió a las pruebas de la preparación militar para enlistarse en la 24<sup>o</sup> Brigada de voluntarios de la XV Brigada Internacional,<sup>26</sup> mientras Siqueiros estuvo al mando de la 82<sup>o</sup> Brigada Mixta como jefe accidental del frente de Teruel y con el mando de la 46<sup>o</sup> Brigada Mixta, posteriormente, fue nombrado jefe de las operaciones de defensa sobre la Granja de Torre Hermosa.<sup>27</sup> En el caso de Renau fue director general de Bellas Artes y se encargó de la defensa del patrimonio histórico-artístico, de modo que fue el encargado y artifice del traslado y resguardo de las principales obras del Museo del Prado después que éste fuera bombardeado.

Por otro lado, el mural de *Retrato de la burguesía* se inauguró el 14 de diciembre de 1939, cuya temática fue un recorrido histórico-documental de los acontecimientos que se habían suscitado en España durante el conflicto bélico que se desarrolló de 1936 a 1939, así como de los bombardeos aéreos por parte de la aviación italiana y alemana que eran aliados de los sublevados, que provocaron la destrucción masiva de pueblos y ciudades dejando víctimas civiles, entre los que se encontraban niños. Después de la inauguración de la obra, el sindicato solicitó cambiar algunas imágenes que consideró inhumanas, pero fue precisamente en el periodo que Siqueiros estuvo involucrado en el atentado contra León Trotsky que se encontraba como exiliado en México.<sup>28</sup> Esta situación provocó que la policía realizara un registro en el taller del Sindicato Mexicano de Electricistas, lo que causó la pérdida de las fotografías originales de los fotomontajes, así como muchos documentos gráficos y los negativos de la Central Hidroeléctrica de Necaxa.<sup>29</sup>

El atentado contra Trotsky resultó fallido, pero Siqueiros se vio obligado a dejar sus actividades tanto artísticas como políticas para

<sup>25</sup> Correspondencia con Angélica de Siqueiros, AFJR, cod. 2.3., sig: 1/5.6.

<sup>26</sup> Fernando Gamboa, "El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano", en *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, núm. 9, México, 1937, p. 14.

<sup>27</sup> "Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito", ASAPS, exp. 13.1.54.

<sup>28</sup> Guadarrama, *op. cit.*, p. 75.

<sup>29</sup> Correspondencia con Angélica de Siqueiros, AFJR, cod. 2.3., sig: 1/5.6.

huir a Jalisco y, posteriormente, fue arrestado en Hostotipaquillo y recluido en la penitenciaría de Lecumberri. Después de cinco meses preso salió bajo fianza y su libertad presentaba un problema para el gobierno mexicano, debido a que los trotskistas de otros países estaban presionando para que se diera un mayor castigo, además existía el riesgo de atentados contra su vida. De este modo, el presidente en turno, Manuel Ávila Camacho, aceptó que el pintor se trasladara a Chile a petición del poeta y cónsul de ese país Pablo Neruda, saliendo de México el 24 de marzo de 1941.<sup>30</sup>

Los cambios que se tuvieron que realizar al mural *Retrato de la burguesía* estuvieron a cargo de Renau y correspondieron al muro central donde se eliminaron las banderas de Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos, Japón, Italia y Alemania que estaban en los individuos que flanquean la máquina, la cual ahora tiene tentáculos de pulpo de la cual brotan monedas de oro que sustituyeron los rostros de los infantes víctimas de la Guerra Civil española. Sin embargo, Renau no eliminó todos los semblantes de los hombres de la zona inferior, sino que dejó algunos de la versión anterior que complementaron la nueva iconografía. En estas modificaciones que se hicieron se eliminaron a las víctimas civiles de los bombardeos aéreos y se puso una alusión de la explotación de los obreros, de modo que los tentáculos de pulpo de la máquina jalan a los trabajadores de la industria eléctrica y los consume, cuya sangre sube para la creación de monedas de oro que simbolizan el capitalismo que beneficia a la burguesía. De modo que, al cambiar algunos elementos, el significado de la obra cambió, ahora representa:

[...] el proceso actual del capitalismo hacia su muerte. El demagogo, movido ocultamente por la fuerza del dinero, empuja a las masas hacia la gran hecatombe. Un mecanismo monstruoso coronado por el águila imperial, resume la función general del capitalismo transformando la sangre de los trabajadores —que forman la infraestructura del actual sistema económico— en raudales de oro que alimentan a las distintas encarnaciones del imperialismo mundial, generador de la guerra. La revolución surge impetuosa, dispuesta a acabar con la explotación y la matanza sobre las que se sustenta el régimen clasista de nuestros días. Coronando todo, el

<sup>30</sup> Guadarrama, *op. cit.*, pp. 76 y 83.

### 3. El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural *Retrato de la burguesía*

sol de la libertad resplandece sobre un conjunto simbólico de elementos de trabajo, solidaridad, paz y justicia.

En este sentido, los cambios que hizo José Renau en colaboración con Manuela Ballester al muro central de *Retrato de la burguesía*, son de un sentido más alegórico que la versión anterior. Sin embargo, el mensaje histórico-documental continúa, puesto que siguen presentes los campos de concentración, el águila de dos cabezas con cuerpo de avión simbolizando los bombardeos aéreos que se produjeron durante la Guerra Civil española, que cobraron la vida de civiles. Al mismo tiempo, Renau representó los sectores sociales que fueron beneficiados económicamente con la guerra, y que no tuvieron que padecer las consecuencias que implica un conflicto bélico, debido a su posición económica.