



ISBN: 978-607-30-0180-9

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones
sobre la Universidad y la Educación

www.iisue.unam.mx/libros

Elizabeth Fuentes Rojas (2017)

“El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga
de Escritores y Artistas Revolucionarios: una
producción comprometida, 1934-1938”
en *Modernizar y reinventarse. Escenarios en la
formación artística, ca. 1920-1970*, María
Esther Aguirre Lora (coord.), IISUE-UNAM,
México, pp. 187-234.

Esta obra se encuentra bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional
(CC BY-NC-ND 4.0)

El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938

*Elizabeth Fuentes Rojas**

INTRODUCCIÓN

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) se ha abordado desde diferentes perspectivas, principalmente como un grupo de intelectuales politizados. Sin embargo, no se había enfocado su estudio en la revisión de la agrupación como un “escenario de formación artística”, que constituye una dimensión cuyo punto de partida es la Sección de Artes Plásticas y su Taller-Escuela de Artes Plásticas, que fue la estructura de la cual se desprendieron todas las actividades realizadas por ésta y que construyeron, por diferentes medios, la imagen de la asociación. Implicados en el estudio se consideran brevemente otros temas como el surgimiento, la evolución y disolución de la LEAR.

El presente capítulo se enfoca especialmente en la producción plástica de su obra mural, por ser la que aporta la imagen más viva y fiel de la asociación, en la que sus miembros concentraban el papel político-social que se proponían difundir. Por otro lado, en esta expresión artística se puede advertir la labor didáctica de los miembros de la LEAR que trabajaron en equipo, incorporaron a nuevos miembros y les enseñaron sus técnicas pictóricas. Los cuestionamientos sobre el papel que jugaron los artistas que orientaron y contribuyeron a la formación, organización y estructura del Taller-Escuela de Artes Plásticas (TEAP) en el desarrollo de los proyectos artístico-

* Facultad de Artes y Diseño-UNAM.

culturales que llevó a cabo la LEAR fueron consistentes y le dieron la posibilidad de proyectar un arte revolucionario en su obra mural. ¿Es a través de la realización de estas obras que la liga lograba expresar su ideología?

Anteriormente, el estudio de la LEAR se había relatado en unas cuantas líneas o en breves artículos, que aunque valiosos no permitían hacer una justa evaluación de su trascendencia. La fuente de información más importante de la presente investigación fue la consulta del archivo de la LEAR localizado en la casa de uno de sus integrantes más destacados y al que éste debe su nombre, fondo Leopoldo Méndez.¹ El hallazgo del archivo, por el grupo del seminario de la doctora Ida Rodríguez Prampolini, del que formé parte, resultó muy significativo para enriquecer los conocimientos sobre dicha asociación. Fue, además, muy afortunado poder organizar personalmente dicho acervo, primero por temas y luego cronológicamente. El material consiste en documentos manuscritos, mecanografiados o impresos de numerosas cartas, acuerdos, manifiestos, declaraciones, discursos, telegramas, listas de miembros, programas, invitaciones, volantes, carteles, etc., así como también memoranda de las diferentes secciones de la liga que se refieren a las asambleas y actividades de cada grupo. Complementaria a la información del acervo fue la revisión de la revista de la LEAR, denominada *Frente a Frente*, que expone mediante sus artículos e ilustraciones su expresión plástica en diferentes técnicas. *El Machete*, órgano del Partido Comunista, fue otro recurso importante para estudiar su producción artística.

FUNDACIÓN

La fundación de la LEAR, sección mexicana, ocurrió en la ciudad de México en marzo de 1934. Entre sus fundadores, se puede mencionar a Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal y Juan de

1 De la revisión de dicho acervo se derivó la tesis doctoral de la que suscribe, denominada: "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida", 1995, la cual proporcionó abundante información.

la Cabada. Los miembros que dieron origen a la agrupación explicaron que debido a que “el campo artístico y literario mexicano es muy pobre y estrecho, su idea inicial de incluir solamente a escritores y artistas fue descartada y decidieron formar la asociación con profesionistas de diferentes ramas”.² Así, desde un principio la LEAR se formó con miembros provenientes de distintas áreas humanísticas y científicas. De tal manera, su nombre no limitaba el ingreso a dicho sector intelectual, característica que habría de permitir una amplia apertura y una gran variedad de actividades (véase foto 1).

Aunque no fue posible encontrar la Declaración de Principios de la LEAR, merced al grupo foráneo de Durango se pueden conocer los puntos básicos de su programa y estatutos. La sección de Durango, al constituirse, publicó en la revista *Frente a Frente* de 1937, varios párrafos del documento:

Unir a todos los artistas, escritores e intelectuales en general, en torno a la discusión de cuál debe ser su actitud ante los problemas de México y del mundo, y especialmente a lo que se refiere a las cuestiones técnicas relativas al Arte, a la Literatura, a las Ciencias; combatir mediante la Ciencia, la Literatura, la Pintura, el Periodismo, el Cine, el Teatro y demás expresiones de la labor intelectual, el falso concepto de la cultura de la reacción y sus formas retrógradas; como son el fascismo, el imperialismo y las guerras de agresión; difundir la cultura entre las masas laborantes, estudiando los problemas que los afectan y poniéndose al lado de ellas en sus luchas para obtener mejores condiciones de vida; apoyar las tendencias avanzadas o progresistas que emanen de los gobiernos, ya sea de México o de cualquier otro país y pugnando por su mayor extensión. Por la Cultura y Contra el Fascismo.³

Cabe señalar los cuatro puntos contenidos en el documento: primero, desde sus orígenes, la LEAR se planteó el papel que debía des-

2 Carta a Joseph Freeman, secretario del John Reed Club de Nueva York del Comité Ejecutivo de la LEAR, México, 22 de enero de 1935, Fondo Leopoldo Méndez.

3 LEAR, “Actividades de la Sección de Artes Plásticas”, *Frente a Frente*, núm. 13, México, s/f., pp. 12-13.

empeñar, como asociación intelectual, en los problemas nacionales e internacionales. Segundo, como transmisora de la cultura —artística, literaria y científica— se propuso combatir el fascismo, el imperialismo y la guerra. Tercero, desde sus inicios la LEAR brindó su apoyo a los trabajadores en su lucha social y se interesó en promover la aculturación de las masas populares. Cuarto, se propuso apoyar los movimientos progresistas de los gobiernos.

La fundación de la LEAR en 1934 se fortaleció en poco tiempo con la unión de otros grupos como la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP), el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER), la Asociación de Trabajadores del Arte (ATA), la Brigada Noviembre de Jalapa, Veracruz. Grupos de provincia también se adhirieron, por correspondencia, a la LEAR antes de que se formaran las filiales.

La finalidad de la LEAR de convertirse en “el núcleo orientador de la intelectualidad revolucionaria, que en forma definitiva debería cooperar cultural y artísticamente a la emancipación del proletariado”, era la pieza clave que impulsaba todas sus actividades y le permitía adjudicarse la exclusividad del control de estos grupos. Por ende, sus esfuerzos estuvieron dedicados a la tarea de impulsar la labor intelectual al servicio de los trabajadores.

El grupo procedió a fundar un órgano periodístico que propagara la ideología que sustentaba la LEAR. *Frente a Frente* (véase foto 2) hacía referencia, como se mencionó, a la postura política que apoyaba la LEAR: “ni con Calles, ni con Cárdenas”. De la Sección de Artes Plásticas (SAP) provenían numerosos artículos que aludieron con comentarios y críticas a las obras de pintores y escultores; se planteó la postura del artista ante el imperialismo, el fascismo, la reacción y la guerra; se reprodujeron fragmentos de discursos de artistas; se analizaron las corrientes artísticas modernas; se expusieron los conceptos de Lenin sobre el arte; se discutieron los problemas sobre el empleo de los artistas, así como también sobre su preparación profesional.

Asimismo, se incluyeron artículos sobre las exposiciones organizadas por la LEAR, o bien en las que sus miembros participaban, o en general sobre eventos artísticos organizados por ellos. El grupo de artes plásticas mantuvo una participación constante, si bien parece que en la última época de la revista adquirieron mayor importan-

cia en el grupo, ya que se dedicó una sección, exclusivamente, para informar sobre sus actividades. Respecto a las ilustraciones de la revista, en las primeras ediciones las fotografías, dibujos, litografías y grabados son escasas; posteriormente, pierde vigor la gráfica y se le da preferencia a la fotografía.

Foto 1. Grupo de miembros de la LEAR, s.f.



Fuente: colección particular

Foto 2. LEAR, *Frente a Frente*, 1935, portada.



Fuente: colección particular

La organización inicial de la LEAR en las secciones de Artes Plásticas, Literatura, Música, Teatro y Pedagogía se reformó, debido al incremento de miembros provenientes de otras especialidades, lo cual dio origen a las cuatro nuevas divisiones de cine, ciencias, arquitectura y fotografía.⁴ Éstas funcionaban internamente en forma colectiva e independiente del resto de las secciones. Sin embargo, se unían para trabajar en empresas de gran envergadura, como en la organización de congresos o en los encuentros efectuados por otras instituciones, asociaciones o grupos que requerían de sus actividades.

Así, el producto de las actividades llevadas a cabo por el heterogéneo grupo de miembros dedicados a tan diversas tareas era sumamente variado: ofrecían conferencias, exhibiciones de obras de arte, representaban obras teatrales, organizaban conciertos, convocaban a congresos nacionales e internacionales. También la LEAR colaboraba con grupos de obreros, campesinos, de maestros y trabajadores en general. Además, mantenían relaciones con asociaciones de artistas e intelectuales de otros países. Y hacían una labor proselitista con la escuela para los trabajadores y los cursos breves que se impartían por correspondencia.

La influencia de la LEAR se extendió a varios lugares de la provincia mexicana; se ha localizado documentación sobre la existencia de 14 proyectos de grupos filiales en las ciudades de Puebla, San Luis Potosí, Oaxaca, Campeche, Mérida, Mazatlán, Culiacán, Morelia, Pachuca, Jalisco, Saltillo, Torreón, Durango y Cuernavaca. Desafortunadamente, las noticias sobre estos grupos foráneos son esporádicas y si bien no ha sido posible establecer con claridad su importancia, aquí se aporta una idea general de la repercusión de la LEAR en la provincia.

4 Según comentarios de algunos de los exmiembros de la LEAR a quienes se entrevistó, se formó, además de las secciones citadas, una de danza. Sin embargo, no se ha localizado aún ninguna referencia al respecto en la documentación. En el Congreso de Escritores Americanos, efectuado en abril de 1937, se dedicó un párrafo al tema de la danza: "la necesidad de la creación de una escuela profesional de danza de tipo experimental, en la que se eduque con las actuales corrientes coreográficas, en cuanto a la técnica, pero teniendo en cuenta las características especiales de la danza mexicana y utilizando la temática social que entraña el movimiento popular revolucionario", LEAR, "Actividades de la...", y LEAR, "Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR", 1937, p. 24.

SECCIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

Ésta fue una de las secciones más activas de la LEAR, formada por artistas de diferentes especialidades: pintores, escultores, grabadores, fotógrafos, dibujantes, etc. Los responsables de este sector fueron Leopoldo Méndez (octubre de 1935), Alfredo Zalce (mayo de 1936), Fernando Gamboa (febrero de 1937) y Julio Prieto (1937, interino). La organización de esta sección se inició con la creación del TEAP, en torno del cual se generaron todas las actividades. Fue inaugurado el 17 de octubre de 1935 en el local de San Jerónimo con un programa de ponencias que versaron sobre los temas siguientes: “El arte en la URSS”, por Mario Pavón Flores; “La escenografía funcional” y “La importancia del Taller-Escuela Experimental de Artes Plásticas”. Hubo también un acto musical dirigido por Silvestre Revueltas y Eduardo Hernández Moncada (véase foto 3).⁵

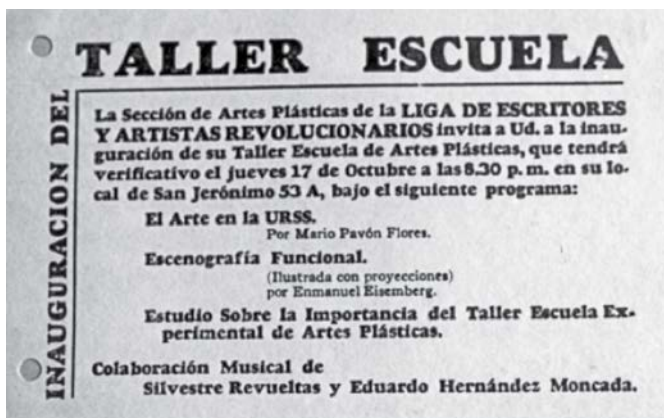
Es factible que la conferencia relacionada con la importancia del TEAP la haya impartido David Alfaro Siqueiros, pues tres días más tarde se publicó en la *Revista de Revistas* “una revisión crítica y autócrata sobre el primer movimiento pictórico mexicano de intención revolucionaria” que trataba sobre el TEAP, por Siqueiros, quien se anunciaba como el portavoz de la SAP de la LEAR. Uno de los puntos principales que destacaba es la finalidad de este TEAP al que Siqueiros agregó el título de Arte Funcional Revolucionario, “cuya orientación de plástica y gráfica deberá ser útil a las grandes masas populares en su lucha cotidiana”. Considera que el taller planteará por primera vez en México “la enseñanza de las artes plásticas en general y del arte político revolucionario en particular, realizado en la producción y para la producción”, y agrega:

se encargará del problema de transformar técnicamente las artes plásticas en consonancia con el grado actual de desarrollo de la técnica en su conjunto, en contraposición al anacronismo técnico reinante actualmente en México y en el mundo entero [...]

5 LEAR, “Inauguración de Taller-Escuela de Artes Plásticas” [volante], México, 17 de octubre s.f., Fondo Leopoldo Méndez.

Nuestro Taller-Escuela no solamente será un verdadero laboratorio experimental de arte funcional revolucionario, un centro de producción plástica y gráfica útil a la diaria lucha de los trabajadores, un lugar en donde ellos podrán encontrar [...] los carteles que necesiten en [...] las huelgas, los telones [...] en sus festividades, las pinturas transportables de todas las proporciones [...] en sus mítines, las decoraciones de los muros [...] y también la mejor escuela de arte.⁶

Foto 3. LEAR, "Taller-Escuela de Artes Plásticas", 1936, volante.



Fuente: colección particular

Las iniciativas planteadas por Siqueiros para el TEAP de la LEAR, que le dieron una estructura, se fundamentan en las propuestas contenidas en el *Manifiesto y Programa para los Talleres-Escuela de Plástica y Gráfica*, elaborado por el artista en Nueva York. En dicho documento, fechado en junio de 1934, se exponen sus puntos básicos, que se citarán a continuación. Entre sus metas estaba producir:

arte que por su forma material sea físicamente capaz de rendir un máximo servicio público.

6 David Alfaro Siqueiros, Sin título, *Revista de Revistas*, México, 20 octubre de 1935, p. 6, Archivo Siqueiros.

Vamos a trabajar colectivamente, coordinando nuestras respectivas capacidades y experiencias individuales, dentro de la disciplina del *equipo técnico*.

Se realizará en el proceso de la producción y para la producción.
[...]

Vamos a usar todas las herramientas y materiales mecánicos modernos.⁷

Básicamente coincidían en tres puntos: en el propósito de responder a los requerimientos de las masas, en realizar un trabajo colectivo y en utilizar las técnicas más avanzadas. Siqueiros había encontrado en México un grupo de artistas, concentrados en la SAP de la LEAR, con los elementos necesarios para llevar a cabo su proyecto.

Así, para la época en que se inaugura el TEAP de la liga, ya Siqueiros había madurado su idea, la había comentado ampliamente con sus miembros y la había puesto en práctica. Es más, seis meses antes de su fundación, en abril de 1935, el pintor impartió una conferencia sobre “Las actividades del Taller Escuela de la LEAR” en la ACA Gallery de Nueva York.⁸

Efectivamente, el artista comentó sobre un proyecto que se realizó exitosamente en el TEAP antes de ser inaugurado, que proporcionaba una idea muy clara sobre la manera como desempeñarían sus actividades: produjeron gráfica revolucionaria, en forma colectiva, para el Comité de Defensa Proletario que organizó un mitin de protesta en contra del fascismo italiano. En sólo veinticuatro horas los artistas 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 concluyeron un cartel de 60 metros cuadrados. Siqueiros relató cómo el grupo seleccionó la técnica que se utilizaría;

7 David Alfaro Siqueiros, “Manifiesto y Programa para los Talleres Escuela de Plástica y Gráfica”, Nueva York, junio de 1934, Archivo Siqueiros.

8 Raquel Tibol, *Un mexicano y su obra: David Alfaro Siqueiros*, 1969, p. 52.

eligió la composición y repartió el trabajo según la capacidad y experiencia de los participantes:

Unos trazamos las figuras en coordinada colaboración; otros llenaron los fondos; otros pintaron los lemas correspondientes.

Todos juntos, en medio de un verdadero entusiasmo camaraderil, transportamos el resultado gráfico de nuestro esfuerzo ininterrumpido durante 20 horas y procedimos a extender sobre el enorme muro de 15 metros de alto de la Arena Nacional nuestro cartel [...]

Un aplauso cerrado de los miles de camaradas [...] fue el primero y mejor premio de la obra inicial.⁹

Siqueiros revela con sus palabras el orgullo que le producía llevar a cabo un trabajo de la sección, en equipo. Con el fin de facilitar el funcionamiento del TEAP se organizaron en subsecciones o sectores tales como pintura, dibujo, escultura, grabado y, a su vez, en equipos de pintura movilizable, dibujo, periódico, montaje, escenografía, etc. Cada equipo tenía un responsable y algunos contaban con un reglamento interno. Los grupos se mantenían activos con las comisiones específicas que les confería la LEAR. Así, cuando se presentaba algún acontecimiento especial, se pedía que los compañeros desocupados hicieran el trabajo.¹⁰

Con el fin de organizarse y cumplir con su cometido, la SAP llevaba a cabo asambleas semanales. Por ejemplo, de febrero a agosto de 1936, efectuaron aproximadamente veintiún sesiones. Estas reuniones las dividían en el siguiente orden: acuerdos, nuevos miembros, tareas inmediatas y asuntos generales. Para dar a conocer sus actividades y poder realizar tareas de apoyo en los movimientos de los trabajadores, esta sección envió en mayo de 1936 una circular a las organizaciones de trabajadores con el siguiente texto:

9 David Alfaro Siqueiros, *Sin título...*, pp. 4-5.

10 LEAR, Sección de Artes Plásticas (SAP), "Asamblea", México, 7 de marzo de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

A las organizaciones de trabajadores:

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, cumpliendo con el programa de trabajo que se ha marcado, pone en el conocimiento de las organizaciones de trabajadores que por medio de su Taller de Pintura, Dibujo y Grabado está capacitada para desarrollar cualquier trabajo de escenografía, rótulos, carteles, ilustración de periódicos, estandartes, decoraciones murales, etc., etc., dentro de la orientación revolucionaria y de una buena calidad artística.¹¹

Se puede observar en el texto anterior las francas intenciones de apoyo a los trabajadores que reflejaba la LEAR mediante volantes de propaganda que ofrecían gran variedad de expresiones artísticas. Conscientes de la situación económica imperante, agregaban que habían establecido una cuota mínima y aclaraban que esto, por supuesto, no afectaba su calidad.

Sin embargo, según Chávez Morado, miembro de la LEAR, esta acción político-militante “nos puso en contacto con dirigentes obreros y políticos, mas no con la base de los trabajadores; ocasionalmente algunos compañeros tuvimos la oportunidad de atender a campesinos y obreros y ofrecernos para servirles”.¹²

Efectivamente, no era fácil para este grupo de escritores y artistas relacionarse directamente con los trabajadores; el único acceso parecía ser por medio del apoyo a sus causas con sus diferentes expresiones artísticas. En la ilustración de periódicos y revistas destinadas a los trabajadores podían expresar solidaridad con sus problemas y denunciar la injusticia social. En *El Machete*, órgano periodístico del Partido Comunista, participaban con frecuencia con ilustraciones y artículos. En una de las asambleas de la Sección de Artes Plásticas se distribuyó el trabajo solicitado por este periódico

11 LEAR, SAP, “A las organizaciones de los trabajadores del Taller de Pintura”, México, mayo de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

12 Entrevista a José Chávez Morado por Clara Moreno Cortés, ciudad de México, 1979. Sin embargo, a pesar de lo que apunta el pintor, en Estados Unidos consideraban que en “México, más que en otro país, los artistas [refiriéndose a la LEAR] han tenido éxito en identificarse [...] con los esfuerzos [...] de los campesinos y de los trabajadores pobres para mejorar sus condiciones”. Véase “American Artist School”, *News*, Nueva York, s.f.

entre 18 artistas —entre ellos, Leopoldo Méndez, Fermín Martínez, Pedro Rendón, Julio de la Fuente, Everardo Ramírez, Jesús Morales, Abel Mendoza, José Chávez Morado, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce—, que ilustrarían diferentes temas sobre organizaciones de trabajadores, electricistas, mineros, tranviarios; sobre la reacción, la prensa reaccionaria, los dorados, la coalición patronal; sobre líderes políticos, etcétera.¹³

La mayoría de sus actividades eran llevadas a cabo, como se lo propusieron desde el principio, en forma colectiva y tal parece que muchas de las comisiones así lo requerían. Por ejemplo, para la ejecución del retrato de Emiliano Zapata, que medía ocho por ocho metros, colaboraron Manuel Echaury, F. A. Gutiérrez, Feliciano Peña, Rafael Balderrama, Esperanza Muñoz Hoffman e Isidoro Ocampo.¹⁴ Otra obra colectiva que requirió de diversas técnicas fue la que la LEAR presentó en el desfile organizado por los trabajadores el 1 de mayo de 1937, publicada en julio de ese año en *Frente a Frente*. Era una protesta contra el fascismo, con la caricatura de Mussolini y Hitler encerrados en una jaula rodeados por cinco manos con el puño cerrado. En los trabajos efectuados individualmente, la LEAR exigía que además de la firma del autor se incluyeran las siglas de la liga.¹⁵

Existían problemas en cuanto a los trabajos comisionados a la LEAR. En una asamblea, De la Fuente censuraba la actitud antirrevolucionaria “de ciertos compañeros que controlan [...] ciertas labores en nombre de la LEAR y los ejecutan fuera de ella”.¹⁶ Por otro lado, también se quejaban de que una sola persona fuera la comisionada para designar a los encargados de realizar los trabajos, pues argu-

13 Distribución de temas solicitada por *El Machete*: Saludos a diferentes organizaciones, electricistas, mineros, Universidad Obrera, Sindical Unitaria, tranviarios, dorados, Coalición patronal, prensa reaccionaria, ataque a la URSS, huelgas en México, Lombardo Toledano, Flores Magón, Miguel Velasco, Hernán Laborde, Rafael Carrillo. LEAR, SAP, “Asamblea”, México, 28 de febrero de 1936, Fondo Leopoldo Méndez. El Sindicato Único de Trabajadores de la Secretaría de Educación Pública (SEP) invitó a la SAP a colaborar en su revista. “Carta a Fernando Gamboa de José Mancisidor. Presidente de la LEAR”, México, 15 de febrero de 1937.

14 LEAR, SAP, “Asamblea”, México, 11 de abril de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

15 *Ibid.*, México, 28 de marzo de 1936.

16 *Idem.*

mentaban que “hay algunos compañeros que se anteponen y consiguen trabajo sin ninguna autorización”.¹⁷ Otro problema que también se perfilaba era la escasa preparación de los jóvenes que se incorporaban, en contraste con personas del medio intelectual, lo que, de acuerdo con Raimundo Mancisidor, era una manera de poner el talento al servicio de la colectividad.¹⁸ Tal situación, tan contrastante entre los miembros de la asociación, no era fácil de manejar.

Otro medio de seleccionar a las personas para las comisiones era a base de concursos de proyectos. Por ejemplo, en las decoraciones murales de los Talleres Gráficos de la Nación se efectuó la designación de esa manera. Otras veces la colaboración era destinada a un grupo específico, como en el caso de las ilustraciones para la revista de la LEAR. La elección podía también ser espontánea, en trabajos de menor importancia como en la elaboración de carteles que anunciaban las actividades de la asociación; así se informó en una asamblea sobre la contribución de 15 personas en la realización de los carteles para la celebración del 1 de mayo.¹⁹

Una de las finalidades más importantes del TEAP era por supuesto impartir enseñanza. En un documento titulado “Sección de la teoría de la construcción plástica”, se advierte en qué consistía; se enumeraban diversas ponencias y clases en la LEAR que se impartían en el TEAP; además, se citaba a los profesores responsables de cada curso: Teoría de la composición, por Siqueiros; Teoría de la perspectiva, por Serrano; Geometría descriptiva y Dibujo constructivo, por Carlos Leduc; sección de Laboratorio de materiales, por Lombardo T.; Estudio de la psicología de la plástica, por el doctor A. Millán; sección de Biblioteca, Bibliografía y Documentos, por A. Acevedo Escobedo. Además, en la sección de Plástica Gráfica se incluía variedad de técnicas artísticas tales como: carteles, L. Méndez y Roberto Reyes Pérez; pintura, dibujo y grabado para la impresión, Julio de

17 *Ibid.*, 18 de abril de 1936.

18 Raimundo Mancisidor, “Variaciones sobre el anonimato”, 1937, p. 8.

19 Los artistas que contribuyeron en la realización de los carteles del 10 de mayo fueron Balmori, Guerrero Galván, Rosas, Plancarte, Balderrama, Chávez Morado, Arias, Paco, Tzab, Ugarte, A. Reyes, Fermín Martínez, Francisca Sánchez y Gutiérrez. Véase LEAR, SAP, “Asamblea”, México, 11 de abril de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

la Fuente; pintura mural en general, Siqueiros; pintura movilizable, Fernando Gamboa y R. X. Arias; plástica teatral, Carlos O. Romero y G. Fernández Ledesma; escultura, Muñoz Hoffman, G. Palavicini y Carlos Bracho; fotografía, cinematografía y fotograbado, Enrique Gutman y L. Álvarez Bravo; arquitectura, Carlos Leduc; arte industrial y comercial, José Chávez Morado.²⁰

La mayoría de los cursos se impartían en turno vespertino o nocturno con el fin de facilitar la asistencia de los trabajadores. La variedad de los cursos es sorprendente y su complejidad otro tanto. Si se considera que aunque en los planes de Siqueiros no se mencionó como finalidad dirigir la enseñanza a los trabajadores, las intenciones de la LEAR sí eran hacerla accesible a ellos. En efecto, en el cartel de la inauguración del TEAP, realizado por Leopoldo Méndez, se anunciaron los cursos y actividades, como “enseñanza gratuita para todos los trabajadores”.²¹

Por otro lado, el programa implicaba un equipo de maestros con amplios conocimientos en las artes; múltiples necesidades materiales y un vasto espacio para llevarlas a cabo. Se desconoce la extensión del TEAP de la LEAR. Sin embargo, a simple vista el plan luce bastante ambicioso. Seguramente los miembros de la liga así lo comprendieron, pues en julio de 1936 se mencionó una reforma al plan de estudios por tres miembros de la SAP, Leal, De la Fuente y Villagra.²²

En varias hojas membretadas del TEAP se registraron los nuevos cursos, algunos de los cuales permanecieron en los programas de estudio y además se mencionó a los maestros que los impartieron:

Dibujo, grabado, óleo, gouache, fresco, encáustica, duco, escenografía, carteles y fotomontaje, escultura, arte comercial, historia del arte a través del marxismo, historia de los procedimientos técnicos. Ignacio Aguirre, Jesús Bracho, Julio Castellanos, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce, Luis Arenal, Leopoldo Méndez, Rufino Tamayo, Ángel Bracho,

20 LEAR, SAP, “Sección de Teoría de la Construcción Plástica”, México, s.f., Fondo Leopoldo Méndez.

21 LEAR, SAP, “Taller-Escuela de Artes Plásticas. Inauguración, Jueves 17 de octubre”, 1936, México, p. 22, Fondo Leopoldo Méndez.

22 LEAR, SAP, “Asamblea”, México, 25 de julio de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

Feliciano Peña, Pablo O'Higgins, Antonio Pujol, David Alfaro Siqueiros, Carlos Orozco Romero, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Álvarez Bravo, Esperanza Muñoz Hoffman, Ricardo Arias, Roberto Guardia Berdecio [véase foto 4].²³

Foto 4. LEAR, *Frente a Frente*, 1936, Leopoldo Méndez, Taller Escuela de Artes Plásticas.



Fuente: colección particular

Los cursos se simplificaron en gran medida, se mantuvieron las diferentes técnicas artísticas, se suprimieron las materias de carácter teórico y se agregó una que relacionaba el arte con la doctrina política del marxismo. No se encontraron referencias en relación con la asistencia de los trabajadores al TEAP o de los alumnos en general; continuamente eran invitados a ingresar a la LEAR mediante anuncios en las primeras revistas. Sin embargo, era poco probable que tal sector de la población se acercara a este grupo de artistas con la

23 Datos tomados del cartel de Leopoldo Méndez, *Frente a Frente*, julio de 1936, núm 4, p. 22, Taller Escuela de Artes Plásticas.

intención de estudiar sobre arte y política. No obstante, la creación del TEAP quedó ampliamente justificada al cumplir con su función de portavoz de las protestas de los trabajadores a través de su lenguaje artístico.

La importancia de la SAP en el seno de la LEAR se manifestó claramente cuando destinaron una sección permanente en *Frente a Frente* para comunicar sus actividades, donde también informaron generalidades sobre la liga. Este grupo tenía injerencia en todas las actividades de la LEAR por ser la encargada de materializar y comunicar su ideología gracias a sus diferentes medios de expresión. El liderazgo que ejerció este grupo se puede observar por el siguiente comentario:

como siempre la Sección de Artes Plásticas de la LEAR marcha en una actividad ascendente; cada día va aumentando su atención a los sectores donde es indispensable orientación o colaboración. Durante el curso de este mes ha duplicado sus actividades, ayudado por la buena voluntad y el sentido de responsabilidad de cada uno de sus componentes.²⁴

Efectivamente, se registran múltiples actividades realizadas por esta sección. Una de las más importantes fue la colaboración permanente en la ilustración de su revista para la que realizaban obras expofeso, o acudían a sus colecciones personales, de contenido sociopolítico, las cuales muchas veces se habían expuesto en otros momentos de la liga. Además, se encargaban de los trabajos de diseño y gráfica de carteles, volantes, etc. para la difusión de su labor y la de instituciones que solicitaban su ayuda. Muchos de estos trabajos eran patrocinados por la SEP. Por ejemplo, miembros o simpatizantes de la LEAR radiaban conferencias sobre temas de artes plásticas ciertos días de la semana.²⁵ Colaboraban en la ilustración de libros editados por la SEP, como en un volumen dedicado a los obreros donde participaron

24 Mariano Paredes, "Actividades de la Sección de Artes Plásticas", México, s.f.

25 LEAR, SAP, "Asamblea", México, 9 de mayo, 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

los grabadores Ocampo Morales, Arenal, Cisneros, Paredes Prieto y otros más.²⁶

En la organización de las misiones, la SEP comunicaba a la LEAR las plazas existentes para los profesores de educación estética. La liga los seleccionaba de acuerdo con sus méritos y de esta manera trabajaban seis meses, preparatorios, sin goce de sueldo.²⁷

Una de las colaboraciones de la sección que reviste gran importancia para la LEAR fue su participación en la enseñanza para adultos en el país, por medio de ilustraciones en sus libros de texto. El libro de Helga Prignitz, sobre el Taller de Gráfica Popular, muestra la carátula de un libro de lectura para segundo grado, destinado a uso de las escuelas nocturnas para trabajadores y publicado por la Editora Popular en 1938, con un tiraje de un millón de ejemplares en el que 11 artistas de la LEAR trabajaron en 110 ilustraciones, entre los que mencionan a Julio Prieto, Gonzalo de la Paz Pérez, Gonzalo E. Tellos, Ezequiel Negrete, Isidoro Ocampo, Rafael López Vázquez, Luis Arenal, Mariano Paredes, Antonio Silva Díaz y Jesús Morales.²⁸

Realmente la relación entre estas instituciones era muy estrecha. No cabe duda de que la LEAR era promotora de las transformaciones sociales que el Estado apoyaba. El compromiso era tal, que la SEP prestaba sus instalaciones para las manifestaciones políticas de la liga. Por ejemplo, en abril de 1936 Enrique Gutman informa haber conseguido el patio y el teatro de la SEP para realizar un mitin contra el fascismo.²⁹ Posteriormente, en una junta extraordinaria efectuada el 25 de febrero de 1937, José Mancisidor informa que la SEP concede un subsidio de 300 pesos mensuales para la liga.

Otra colaboración importante de este grupo fue la publicación *El teatro mexicano de muñecos*, editada en 1940 —con prólogo, selección y notas del escritor Armando de María y Campos—, en la que participaron con ilustraciones varios integrantes de la LEAR:

26 LEAR, SAP, "Actividades de la LEAR", s.f., p. 11, Fondo Leopoldo Méndez.

27 LEAR, SAP, "Asamblea", 28 de marzo de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

28 Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977*, 1992.

29 LEAR, SAP, "Asamblea", México, 11 de abril de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alva de la Canal y Lola V. Cueto.³⁰

Una de las actividades más frecuentes de este grupo eran las exposiciones. Ante la perspectiva de una de ellas, cada miembro estaba obligado a presentar una obra que posteriormente se sujetaría a un dictamen emitido por una comisión que se encargaba de seleccionar y establecer la cantidad de obras por exhibirse. Se anunciaban las exposiciones con carteles, mantas e invitaciones y durante las inauguraciones y clausuras se llevaba a cabo alguna festividad (véase foto 5).³¹

Foto 5. LEAR, *Frente a Frente*, 1936, Cartel de Fernández Ledesma



Fuente: colección particular

En mayo de 1936 se nombró una comisión especial para organizar las exposiciones individuales o colectivas, compuesta por tres

30 Armando de María y Campos, "El teatro mexicano de muñecos", 1980.

31 Un ejemplo de este tipo de reuniones citado en una asamblea de la SAP se refiere a una exposición de quince días de duración en la que participaron 60 pintores, se anunciaron con mil carteles, se repartieron otras tantas invitaciones y la inauguraron tres personas, LEAR, SAP, "Asamblea", México, 25 de abril de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

miembros: Santos Balmori, Jorge Juan Crespo de la Serna y Carlos Orozco Romero.³² Con el fin de promoverlas, se propuso que se publicaran conferencias en la radio y en la revista. Igualmente, se nombraron comisiones para las ventas de las obras en las exposiciones y se acordó que los artistas se obligarían a donar a la LEAR una porción de la ganancia obtenida.

En la ciudad de México la liga efectuaba exposiciones en su galería permanente y en diferentes lugares mencionados en varios documentos, a saber: en el salón Tacuba, en el templo de Santa Clara, en la capilla del Jardín de la Concepción, en la Biblioteca Nacional, en la galería del Palacio de Bellas Artes, en la galería Independencia en San Ildefonso, en la galería Hipocampo, etc. Las polémicas que desataban las exposiciones entre los miembros de la LEAR eran muy sonadas y levantaban gran revuelo en el ambiente intelectual de la época.

La correspondencia de la ideología artística, concentrada en tres consignas —arte como reflejo de la realidad social, arte al servicio de las masas y arte de contenido ideológico, o arte como arma política— repetidas incesantemente en sus escritos, se expresaron por medio de las artes plásticas —impresos y en murales— en manifestaciones de denuncia sociopolítica y constituyeron un medio de difusión de su línea ideológica. El número de temas que utilizaban era muy limitado; se referían principalmente a las masas trabajadoras, a la reacción, a la Unión Soviética, a los líderes revolucionarios, o a informar sobre sus actividades culturales.

En términos generales, su lenguaje plástico se caracterizó por su figurativismo, ausencia de detalles, factura rápida, claridad en el mensaje, fórmulas compositivas repetitivas, contrastes de claroscuro, distorsión y desproporción de las figuras; todo lo anterior concurre en el campo expresionista, si bien “la Liga mostró un ingrediente más” y éste es el elemento de confrontación con que encaraba al espectador, al mostrar no solamente la injusticia, sino también las causas de la misma.

La colaboración de los miembros de la Sección de Artes Plásticas en las reuniones culturales de la época fue, pues, muy amplia y va-

32 LEAR, SAP, “Asamblea”, México, 2 de mayo de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

riada. Su expresión plástica la plasmaron no sólo en libros, carteles, volantes, estampas, mantas, pancartas, figuras escultóricas, sino que también realizaron varias obras murales de manera colectiva. Es en sus murales en los que la LEAR se acercó más a los objetivos del TEAP y en los que mediante su realización logró concretar y expresar sus ideas.

OBRA MURAL

Es importante destacar las obras murales que se llevaron a cabo en la LEAR en una de las subdivisiones de la Sección de Artes Plásticas, entre las que se menciona la de pintura mural, que tuvo durante su breve periodo de existencia una intensa actividad. En ésta se impartía también un curso denominado “de *exceso de muros*”, que ofrecían a quienes no habían tenido la oportunidad de participar en la realización de pinturas murales.³³ Seguramente en él se incorporaba a los alumnos del TEAP, que eran los miembros de la LEAR inexpertos que desconocían las técnicas artísticas, pero que podían poco a poco aprender en la práctica con trabajos de menor importancia y de acuerdo con sus habilidades.

El proceso que se seguía pasaba por varias etapas: cuando esta subsección recibía una petición para decorar un muro se decidía primero si se realizaría o no dicha obra, luego se llevaba a cabo un concurso de proyectos para seleccionar al equipo de pintores que la realizaría. Posteriormente, se solicitaba un plano del local y de los muros para efectuar el cálculo del material y se enviaban los costos estimados de la obra en varias técnicas: fresco, temple o encáustica. Finalmente, se hacían los bosquejos y se sometían a la aprobación de la sección.

En la asamblea de mayo de 1936, Pablo O’Higgins, encargado de la Subsección de Pintura Mural, sugiere que se “sustenten conferencias y crítica frente a los muros pintados y que se publiquen [...]”

33 LEAR, “Asamblea de la Sección de Artes Plásticas”, 28 de marzo de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

en *Frente a Frente*. Que los compañeros que ayuden en las pinturas murales sean remunerados”. No se localizó información posterior al respecto, pero seguramente de llevarse a cabo la propuesta de O’Higgins de emitir una crítica ante la obra, el resultado habría sido interesante, así como su idea de asalariar a los pintores cuya situación económica era la más de las veces precaria.

En las diferentes asambleas de la Sección de Artes Plásticas se mencionaban varios proyectos murales. Por ejemplo, en la sesión del 28 de marzo de 1936, la Confederación de Trabajadores de la Enseñanza solicitó que se realizara una pintura mural en la ciudad de Pachuca (Hidalgo), para lo cual nombraron a un artista de apellido Negrete. Sin embargo, posteriormente se informó que este proyecto no se llevaría a cabo. En la misma sesión de abril de 1936 se mencionaba otra solicitud de la Cooperativa de Camioneros de San Rafael, para la cual enviaron a dos pintores de apellido Gutiérrez y Fernández, pero para julio del mismo año aún no se resolvía dicho proyecto.

Tal parece que este tipo de comisiones eran frecuentes, pues solamente en la sesión de junio de 1936 citaban ocho contratos pendientes y el apellido de 11 de sus miembros para llevarlos a cabo: Ugarte, Rosas, Colson, Alarcón, Plancarte, Sánchez, Orozco V., Jaramillo, Ramírez e Hidalgo. En otros documentos se informaba sobre una obra mural para los electricistas, otra en un cuartel que pintaría Alfredo Zalce, otra en la Escuela Secundaria núm. 3 y una más en el salón de asambleas de la Sección 28 del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana (STFRM) de Veracruz.³⁴ En la reunión del 20 de junio de 1936, comentaban que celebraron una junta para tratar sobre las comisiones y que no se había tomado ninguna decisión por falta de quórum. No se localizó mayor información sobre el desenlace de dichos planes.

El mural en la Escuela Nacional de Maestros fue un proyecto que presentaba un avance mayor que los anteriores, con fecha del 26 de marzo de 1937. Los artistas a cargo de su realización eran Leopoldo Méndez, Enrique E. Ugarte y Máximo Pacheco, quienes

34 Carta a E. Embleton, Sección 28 del STFRM, de Julio de la Fuente, secretario de la LEAR, México, 30 de marzo de 1937, Fondo Leopoldo Méndez.

solicitaron el material y especificaron el lugar en el que debía comprarse, conocido como la casa El Renacimiento “por ser la única importadora de los establecimientos productores Le Franc de París, Francia”. Se advierte además que “mientras no se envíe, el trabajo estará en suspenso y el personal dedicado al mismo percibirá emolumentos inútilmente”.³⁵

Tal parece que ya se había iniciado el procedimiento citado sobre la comisión de murales y se encontraba en realización la de los bosquejos y a punto de empezar la preparación de los muros. Si bien unos días más tarde (28 de marzo de 1937) en la asamblea de la sección de artes plásticas Leopoldo Méndez informó que: “hay ciertos actos de sabotaje en la pintura que se va a desarrollar en la Escuela Normal”, de modo que el proyecto se frustró.

Empero, cabe destacar que hubo otras tantas comisiones que sí lograron concretarse y llevarse a cabo. Por lo menos a la fecha se conocen seis obras como muestra de la labor mural realizada por los equipos de la LEAR. Se ejecutaron durante los años de vigencia de la liga en varios lugares a los que el pueblo tenía acceso, como el mercado Abelardo Rodríguez, o en donde se podía hacer proselitismo como el Centro Escolar Revolución o la Escuela Normal de Jalapa; o en lugares donde se reunían los trabajadores como los Talleres Gráficos de la Nación, la Confederación Michoacana del Trabajo, o la Casa del Agrarista.³⁶ Se hablará brevemente sobre la comisión a la LEAR, la selección de los artistas, la elaboración de los murales y la temática general que desarrollaron, de acuerdo con su orden cronológico.

Mercado Abelardo Rodríguez

Se concibió como un mercado moderno destinado no sólo a abastecer la demanda de la ciudad, sino también a difundir entre la pobla-

35 Carta al Secretario de Educación Pública, Departamento de Enseñanza Primaria y Normal del Prof. Ismael Rodríguez A. Director, México, 26 de marzo de 1987, Fondo Leopoldo Méndez.

36 Estos murales han sido localizados y registrados por el grupo del Seminario de Investigación del proyecto El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América, dirigido por la doctora Ida Rodríguez Prampolini.

ción los ideales de la Revolución, y ofrecía servicios auxiliares como guardería y teatro anexos. La construcción se asignó al arquitecto Antonio Muñoz, quien respetó la sección colonial del antiguo Colegio de Indios de San Gregorio, que ocupaba con anterioridad el predio. En 1934 la inauguración del mercado, a la que acudieron Abelardo Rodríguez y Lázaro Cárdenas, fue un acontecimiento que se reseñó en la prensa de la época.³⁷

Los murales del mercado fueron una de las obras de mayor extensión realizadas por la LEAR. Sin embargo, no se localizó la solicitud en la cual se pide a la asociación que la ejecute. Autores como Mary Randolph atribuyen la comisión de los murales a Diego Rivera quien, debido a sus múltiples actividades, decidió pedir a varios de sus alumnos que la realizaran bajo su dirección.³⁸ No obstante, en las entrevistas efectuadas por Esther Acevedo, varios artistas participantes (Miguel Tzab, Pablo O'Higgins y Antonio Pujol) afirmaron que Antonio Mediz Bolio, entonces director del Centro Cívico del Departamento, inició los trámites sobre la decoración y se dirigió directamente a ellos.³⁹

Los murales se iniciaron en 1934, a finales de la administración del presidente Abelardo Rodríguez. Pablo O'Higgins, Antonio Pujol, Ángel Bracho, Miguel Tzab y Ramón Alva Guadarrama pintaron en esa época un total de 117 metros cuadrados, y posteriormente se formalizó la comisión mediante un contrato con fecha 11 de enero de 1935, en el que se establecía que Rivera supervisaría la obra y se solicitaba a los pintores una fianza de dos mil pesos para asegurar su realización.⁴⁰ Se escogió como tema de la decoración mural la producción y distribución de los alimentos y materias primas, así como la nutrición y sus efectos sobre la salud; aunque los artistas representaron también los problemas a los que se enfrentaba la cla-

37 La mayoría de los datos acerca de los murales del mercado Abelardo Rodríguez se obtuvieron de Elizabeth Fuentes Rojas, "El Abelardo Rodríguez, un mercado del pueblo y para el pueblo", 2000, pp.17-24.

38 Mary Randolph, "El monopolio de Rivera", *Art Front*, julio de 1935, citado en Alicia Azuela, *Diego Rivera en Detroit*, 1985, pp.12-13.

39 Esther Acevedo de Iturriaga, "Diego en el Mercado Abelardo Rodríguez", 1981.

40 Elizabeth Fuentes Rojas, "El Abelardo Rodríguez...", p. 22.

se trabajadora (véase foto 6). En la documentación de la LEAR, sin embargo, no se mencionan los datos anteriores, localizándose únicamente registros sobre la comisión del mural por parte del Departamento Central, fechada en febrero de 1935.

Foto 6. LEAR, Pablo O'Higgins, Proceso de la producción de alimentos, su vínculo con el intermediarismo y el monopolio, 1934, murales en el Mercado Abelardo Rodríguez (detalle).



Fuente: Fondo Leopoldo Méndez

La comisión consistía en decorar un área de tres mil metros cuadrados, a un precio de 13.50 pesos el metro cuadrado, en un lapso de dos años. Los pintores dividieron el trabajo en dos etapas: la primera, por realizarse en 1935, en la que se pintaría sólo la mitad de la superficie —1500 metros cuadrados—, y la segunda, en 1936, en la cual se concluiría. A pesar de ello, cuando se cumplió con la primera fase del trabajo, en marzo de 1936, Cosme Hinojosa, jefe del Departamento Central, no autorizó la renovación del acuerdo por causas de orden económico.⁴¹

41 Carta a Cosme Hinojosa, jefe del Departamento Central, de Silvestre Revueltas, presidente de la LEAR, Alfredo Zalce, responsable de la Sección de Artes Plásticas y Pablo O'Higgins responsable de la Subsección de Pintura Mural, México, 16 diciembre 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

La mayoría de los artistas que participaron en este proyecto eran miembros de la LEAR, y eran conscientes de la oportunidad que significaba ir más allá de los edificios gubernamentales y escuelas para llegar directamente a las masas trabajadoras, en un ambiente cotidiano, como les ofrecía el mercado. Así, este proyecto despertó gran entusiasmo entre los artistas. A los pintores O'Higgins, Pujol, Bracho, Tzab y Alva Guadarrama se unieron más tarde Raúl Gamboa y Pedro Rendón (quien se convertiría en representante del grupo). Además, desde el extranjero se sumaron las hermanas Marion y Grace Greenwood, así como Isamu Noguchi, quien además cumplió su labor gratuitamente (véase foto 7).⁴²

Foto 7. LEAR, *Frente a Frente*, 1936, Fragmentos de murales de Antonio Pujol y Pablo O'Higgins en el Mercado Abelardo Rodríguez.



Fuente: Fondo Leopoldo Méndez

42 Carta al secretario de Gobernación de Julio de la Fuente, secretario de la LEAR, México, 27 de abril de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

En la entrada principal, situada en el norte del edificio, Raúl Gamboa y Miguel Tzab plasmaron *Los mercados o Historia de los mayas y los aztecas y del México colonial y actual*. En la entrada noreste, Marion y Grace Greenwood pintaron respectivamente *La industrialización del campo* y *La minería*, junto a las que Isamu Noguchi realizó, en esculto-pintura, la *Historia de México*. En la entrada sureste, Ramón Alva Guadarrama pintó *Las labores del campo*, último trabajo del artista antes de morir. En uno de los pasillos de ingreso en la parte sur del mercado se encuentran las *Escenas populares*, ejecutadas por Pedro Rendón, frente a *La influencia de las vitaminas*, de Ángel Bracho. En el vestíbulo de la entrada al teatro se encuentran las decoraciones de Antonio Pujol, *Los alimentos* y *Los problemas del obrero*, nuevamente con escenas de mineros. En el patio central, Pablo O'Higgins realizó *La lucha de los obreros contra los monopolios*.

La decisión de suspender el proyecto mural del mercado causó gran consternación entre los miembros de la LEAR; el acuerdo había sido sólo verbal y no contaban con un contrato escrito que los amparara. Solicitaron repetidas veces a Cosme Hinojosa discutir el problema, sin conseguirlo. Julio de la Fuente pidió la intervención directa del presidente de la república y le dirigió una carta con el fin de que les concediera audiencia para resolver el conflicto y poder así reanudar el trabajo.⁴³ Los miembros de la LEAR informaron a Cosme Hinojosa sobre su comunicación con el presidente Cárdenas y sobre el interés del mandatario porque se continuara con el trabajo mural. Sin embargo, no adjuntaron ningún documento que avalara su información. En abril del mismo año se publicó una "Protesta" por la actitud hostil del señor Cosme Hinojosa, al decidir paralizar los trabajos:

Aduciendo como pretextos que carece de la cantidad mínima necesaria.

La LEAR estima que los trabajos deben continuarse, pues de lo contrario significaría dejar trunca una obra que fue concebida en relación

43 Carta al presidente de la república, tren Presidente México Guadalajara, de Julio de la Fuente, secretario de la LEAR, 1 de marzo de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

a la totalidad de la superficie mural escogida y obedeciendo un plan conjunto.

En las condiciones en que ha quedado la obra es sólo un fragmento sin unidad, perdiendo el proyecto su significación al no ser íntegramente desarrollado.⁴⁴

Por otro lado, expusieron sus ideas sobre la ideología contenida en la temática de la obra de gran significado social, educativo y revolucionario y por las ventajas de su localización en un lugar al cual acudían las masas populares.⁴⁵ Esta vez Cosme Hinojosa sí respondió a la carta del comité de la LEAR, pero con una negativa rotunda y lacónica en la que explicaba que “debido a las obras urgentes de urbanización en el Distrito Federal, que requieren una atención preferente, no fue posible incluir la obra mural en el Presupuesto de Egresos de 1937”.⁴⁶ La LEAR respondió públicamente con un artículo en su revista titulado “El Departamento Central, Inquisidor de la Nueva Arquitectura”, en el que criticó la postura del departamento, de rechazo a la arquitectura moderna y, por otro lado, declaró que la suspensión del mercado Abelardo Rodríguez mostraba a la institución como “enemigo de los trabajos de la cultura moderna y del progreso humano”.⁴⁷ Los artistas de la LEAR se dirigieron también al secretario de Educación Pública para manifestar el problema que afectaba la decoración del mercado. Además, propusieron que se ampliara la contratación con objeto de que se incluyera en el proyecto a los artistas mexicanos Fernando Gamboa y Leopoldo Méndez, reconocidos en el medio artístico revolucionario, así como a Isamu Noguchi.⁴⁸ Pedían específicamente que se renovara el contrato y se modificara la extensión del proyecto mural a mil metros cuadrados,

44 LEAR, “Protesta”, 1936, p. 23.

45 Carta a Cosme Hinojosa, jefe del Departamento Central..., 16 de diciembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

46 Carta a la LEAR de Cosme Hinojosa, jefe del Departamento Central, México, 4 de enero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez.

47 Juan O’Gorman, “El Departamento Central, inquisidor de la nueva arquitectura”, 1936, p. 22.

48 Carta al secretario de Educación Pública de la LEAR, s.f., Fondo Leopoldo Méndez.

entre otras razones, por su utilidad social, porque es un mercado público al cual concurre el pueblo trabajador.⁴⁹

En un telegrama dirigido al presidente Cárdenas, exponen el problema del mercado. A pesar de la seria preocupación que mostró la LEAR por la conclusión en la decoración mural del mercado, ésta no se produjo, de modo que se perdió parte del efecto unitario que presentaba el proyecto inicial. El Abelardo Rodríguez prosiguió sus actividades y su obra artística fue descuidada.

Fue hasta 1987, a raíz de los estudios efectuados sobre los daños causados por el terremoto de 1985, que el Centro Nacional de Conservación de Obras de Arte (Cencoa) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) presentó un proyecto de restauración que ayudó a recuperar porciones de los murales que habían quedado ocultas por obras internas en el edificio, pero la restauración fue parcial y se excluyeron las obras de Ángel Bracho y Miguel Tzab.⁵⁰

Tal parece que uno de los mayores problemas para la recuperación de los murales fue el desacuerdo entre las autoridades sobre la responsabilidad de la conservación de las obras. Cabe destacar la movilización llevada a cabo por los locatarios del Abelardo Rodríguez, quienes en 1998 crearon un patronato para la restauración de los murales y su inclusión en las rutas turísticas del centro histórico capitalino.⁵¹ Una década más tarde, a finales de 2008, se firmó por el gobierno de la ciudad, las autoridades del centro histórico, el INBA y la delegación Cuauhtémoc, un presupuesto destinado a los trabajos de restauración de los murales, que iniciaron en enero de 2009.⁵² En marzo de 2011, Gabriela Gil, directora del Centro Nacional de Conservación y Restauración del INBA, estimó la conclusión de los trabajos en 2012, y anunció que entonces se presentaría una pro-

49 Documento dirigido al jefe del Departamento Central de la LEAR, s.f., Fondo Leopoldo Méndez.

50 Eliseo Mijangos de Jesús, "Estrategias para la recuperación de los murales", 2000, pp.177-183.

51 "Sobreviven en un mercado murales de discípulos de Diego Rivera", *El Universal*, 2007.

52 "Restauran el mercado Abelardo Rodríguez y el Teatro del Pueblo", *El Universal*, 2011.

puesta de mantenimiento para conservar en buen estado los murales restaurados.⁵³

Talleres Gráficos de la Nación

Los Talleres Gráficos de la Nación se construyeron en 1919 con el fin de aglutinar las publicaciones de las diferentes secretarías de un gobierno que requería de mecanismos de difusión de las ideas y proyectos revolucionarios. La institución ganó importancia con el paso de los años, y llegó a encargarse de la Editorial de Educación Pública, el *Diario Oficial* y las publicaciones de la Secretaría de Relaciones Exteriores, entre otras. A partir de 1933, sin embargo, y debido a la presión de la crisis nacional, se propone la autoorganización de los obreros de los talleres, la cual dio lugar a una cooperativa obrera en 1938. En palabras de Jesús Orozco Castellanos: “Este hecho relevante establece desde un principio el carácter de la entidad: Se asume como parte integrante del gobierno, como clase trabajadora y como institución genuinamente revolucionaria”.⁵⁴

La comisión del mural fue patrocinada por un grupo de trabajadores pertenecientes a la agrupación sindical de los Talleres Gráficos de la Nación. El 28 de enero de 1936 se celebró un convenio entre el sindicato y la LEAR, en el que se acordó la realización de un fresco con una extensión de 90 metros cuadrados, en la escalera principal del primer piso del edificio. Las condiciones que aceptaron los artistas están contenidas en cinco cláusulas, que a continuación se resumen:

La LEAR se compromete a ejecutar la pintura al fresco en un plazo de dos meses y medio [...]

La realización del trabajo se encomendará a un equipo de pintores de la LEAR, seleccionado por el jurado compuesto [...] por el Dir. de los

53 Alberto Acosta, “Atiende INBA arte en plaza”, *Reforma*, 2011, Banco Hemerográfico de la Universidad Pedagógica Nacional.

54 Jesús Orozco Castellanos, “Los Talleres Gráficos de la Nación”, 1990, pp.109-111

Talleres Gráficos [...] dos representantes del Sindicato de trabajadores de estos talleres [...] el presidente de la LEAR [...], el responsable de la Sección de Artes Plásticas y el de la sub-sección de pintura mural de la [...] LEAR mediante un concurso de proyectos.

El Sindicato [...] se obliga a [...] pagar de acuerdo a las estipulaciones [...] depositar en un banco el valor correspondiente al monto total de la obra. Efectuar semanalmente [*sic*] los pagos [...] Proporcionar [...] los materiales [...] para la realización de la obra [...]

Los trabajadores de albañilería y carpintería [...] serán pagados por el Sindicato. Se estipula como precio de la ejecución de la obra el de 10 pesos por metro cuadrado.⁵⁵

En la asamblea de la Sección de Artes Plásticas del 15 de febrero de 1936, se propuso el concurso de proyectos para decorar los talleres gráficos. En la sesión del mes siguiente se nombró una comisión formada por tres artistas, Guerrero Galván, Reyes Pérez y Chávez Morado, para efectuar una labor crítica sobre la obra mural. Finalmente se seleccionó un equipo formado por cuatro artistas: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa (véase foto 8).

Los murales fueron integrados físicamente en los espacios irregulares asignados para contenerlos; los muros se cubrieron con escenas de las actividades que se llevaban a cabo en los talleres y a la respuesta de la prensa reaccionaria, a los que se añaden dos figuras monumentales de obreros. La obra recibió el título *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo* y, con el fin de personalizarla, se eligieron los rostros de miembros del Consejo Proletario Técnico y de los trabajadores en su ambiente laboral, mientras que la reacción fue representada por camisas doradas y fascistas.⁵⁶

Mención aparte merece la representación de la corrupción sindical, ejemplificada en la figura del líder Luis Morones, protegido por la figura de un hombre con un puñal en la mano, quien torpemente

55 "Convenio entre los Talleres Gráficos de la Nación y la LEAR", *Murales*, 28 de enero de 1936.

56 Elizabeth Fuentes Rojas, "Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: Un historial accidentado", 1999, pp. 32-38.

tira una botella, las copas de licor y los billetes que aluden al medio vicioso en el que se desenvuelve. En la misma imagen aparecen algunos obreros con los ojos vendados. La escena alude a las declaraciones efectuadas por Plutarco Elías Calles en 1935, en contra de los derechos de los trabajadores, las cuales provocaron que sus seguidores, los cromistas —afiliados a la Confederación Regional del Trabajo— fueran desplazados de los sindicatos.⁵⁷

Foto 8. LEAR, *Frente a Frente*, 1936, fragmento del mural de Fernando Gamboa y Pablo O'Higgins en los Talleres Gráficos de la Nación.



Fuente: Fondo Leopoldo Méndez

El contenido político de los murales inquietó al presidente Cárdenas, quien para evitar conflictos mandó borrar la figura de Mo-

57 *Idem.*

rones. Inmediatamente, Silvestre Revueltas, presidente de la LEAR, y Julio de la Fuente, secretario de Acuerdos, enviaron al presidente un telegrama:

Tenemos conocimiento que por acuerdo de Usted será borrada parte pintura mural Talleres Gráficos Nación ejecutada por artistas de esta Organización [...] LEAR no desea crear conflicto alguno Gobierno [...] respecto unidad trabajadores teniendo en cuenta libertades ha conseguido pueblo y carácter revolucionario su Gobierno.

LEAR ha venido solicitando en diversas ocasiones una entrevista personal con Usted. Fin dar a conocer sus puntos de vista en relación progreso arte y literatura revolucionaria. Nos atrevemos solicitar quiera Usted detener si posible hecho borrar pintura y acceder concedernos esa entrevista para fijar puntos en relación función arte revolucionario, en la inteligencia que esta Organización no es intransigente en modo alguno pero este hecho sienta precedente importante para fines del arte revolucionario.⁵⁸

La LEAR manifiesta respeto al gobierno cardenista y participa su postura de solidaridad con sus logros, así como su deseo de dialogar sobre los temas que le conciernen: el arte y la literatura revolucionaria. Pide, en tono conciliatorio, se interrumpa la orden de alterar el mural y aclara de antemano su aceptación a la decisión del mandatario. Posiblemente la citada carta no obtuvo respuesta, pues O'Higgins se vio obligado a borrar el rostro de Morones —lo cual sentó así un precedente a la censura oficial en las obras de la LEAR— pero, por otro lado, la figura de un líder sindical anónimo, manipulador de la ignorancia de las masas obreras, siguió siendo identificada por el público con la de Morones.

Alfredo Zalce comentó que el bosquejo general de la obra lo realizó junto a Leopoldo Méndez, si bien Pablo O'Higgins, quien estuvo a cargo de la sección central, poseía varios anteproyectos. A Fernando Gamboa se atribuye la imagen de la justicia prostituida,

58 Carta nocturna al general Lázaro Cárdenas, presidente de la república mexicana, de Silvestre Revueltas, presidente de la LEAR, México, s. f., Fondo Leopoldo Méndez.

que se localiza en el ángulo superior izquierdo; Alfredo Zalce realizó al trabajador monumental en el poste, mientras que Leopoldo Méndez se ocupó del otro obrero monumental, con una máscara de gas.⁵⁹

En 1969 los Talleres Gráficos de la Nación se trasladaron y el edificio que albergaba el mural se puso en venta. Ante el peligro de demolición, el INBA planeó una limpieza general, y el desprendimiento al *strappo* para su traslado al Cencoa. La restauración fue parcial y en 1985 sólo se reporta el rescate de cuatro secciones, la de Fernando Gamboa y tres fragmentos de Pablo O'Higgins, que en 1989 se reinstalaron en el Archivo General de Notarías. En 1990, cuando se pretendía retomar la restauración, se reportó el extravío de un segmento de la obra y, posteriormente, el mismo archivo solicitó que el mural se trasladara de nuevo al centro de conservación. Actualmente, desde septiembre de 2007, las partes restauradas del mural se exhiben en el foro de la Facultad de Derecho de la UNAM, si bien aún faltan secciones que se planea incorporar.⁶⁰

Centro Escolar Revolución

En 1933 el presidente Abelardo L. Rodríguez mandó demoler la construcción del que fuera convento y colegio de San Miguel de Belén, cárcel municipal en 1862 y palacio penal en 1899. En estos extensos terrenos se decidió construir una escuela primaria para cinco mil alumnos, inaugurada el 20 de noviembre de 1934 con el nombre de Centro Escolar Revolución (CER).⁶¹ Las expectativas de influencia en los alumnos de este nuevo centro eran realmente ambiciosas, ya que se planeaba “modificar sus costumbres, su ideología, su modo de vivir en la sociedad”,⁶² en función de los postulados de la revolución. Con el fin de que el centro cumpliera cabalmente con

59 Elizabeth Fuentes Rojas, “Murales de la Liga...”, p. 35.

60 Teresa del Conde, “Murales en la Facultad de Derecho”, 2007.

61 Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica de México*, vol. 5, 1969, pp. 3204-3205.

62 DDF, *Memorias del Departamento del Distrito Federal*, 1934, p. 89.

los propósitos de sus fundadores, se consideró importante vestir sus muros con frescos cuya temática aludiera a los ideales que se quería promover y estimular entre los discípulos, para lo cual se contactó a la SAP de la LEAR.

La decoración mural del CER fue aprobada por la LEAR en una asamblea efectuada el 18 de julio de 1936, si bien unos días más tarde Alfredo Zalce informó que en lo referente a este proyecto no se había arreglado nada y que Rivas Cid había saboteado el asunto. En abril de 1936 se nombró una brigada para pintar este centro educativo, formada por Roberto Reyes Pérez, Esperanza Muñoz Hoffman y Aurora Reyes —considerada la primera muralista mexicana—. Para julio de ese año aún no se emprendía dicho proyecto, y desde el CER se solicitaba a la LEAR que asignara a un grupo de los seis “mejores pintores” para llevar a cabo la obra mural”.⁶³ A pesar de los contratiempos, la factura de los murales se inició en 1936 y se concluyó un año más tarde. Las obras, que emplearon la técnica de fresco sobre bastidores metálicos, se ubicaron en los muros este y oeste del vestíbulo principal del CER (véase foto 9).

Foto 9. LEAR, Gonzalo de la Paz Pérez, Escuela socialista, 1937, mural al fresco, Centro Escolar Revolución.



Fuente: Fondo Leopoldo Méndez

63 Carta a la Sección de Artes Plásticas de la LEAR de Mariah Gutiérrez, secretaria general del Consejo Técnico, Centro Escolar Revolución, México, 24 de julio de 1936, Fondo Leopoldo Méndez.

En la *Historia general del arte mexicano* se agregan cuatro nombres más a la lista de los participantes: Raúl Anguiano, Gonzalo de la Paz Pérez, Ignacio Gómez Jaramillo y Everardo Ramírez.⁶⁴ Sin embargo, se han identificado sólo las siguientes autorías: Aurora Reyes, primera muralista mexicana, representa en *Atentado a los maestros rurales* el tema de la agresión cristera a los maestros por fomentar la educación laica y revolucionaria en las nuevas generaciones, tema que también tratará Antonio Gutiérrez en *Los cristeros*; Raúl Anguiano en *El fascismo, destructor del hombre y de la cultura*, *Las nuevas generaciones* y *Represión porfirista* enfrentan el caduco orden del dictador, sinónimo de represión al progreso y la libertad que debía traer consigo la Revolución. De manera similar, Ignacio Gómez Jaramillo en *Dictadura y represión* retoma esta representación polarizada del porfiriato como opuesto a la Revolución; Gonzalo de la Paz Pérez en *Alegoría del socialismo* y *El fascismo y el clero contra la cultura* representa la idealizada cultura socialista, y sus adversarios, el fascismo, la Iglesia y la burguesía. Por su parte, Everardo Ramírez en *Los maestros rurales* muestra el triunfo de la educación socialista y el fin de la amenaza cristera, así como en *Las religiones* muestra el declive de la influencia religiosa en la clase obrera.⁶⁵

En 2007 el Gobierno del Distrito Federal inició trabajos de remodelación en el CER para, de esta manera, mejorar el entorno y contribuir a la preservación de los vitrales de Fermín Revueltas y de los murales realizados por varios pintores.⁶⁶

Escuela Normal de Jalapa

El edificio fue inaugurado en 1936.⁶⁷ El secretario de Educación Pública encomendó a Francisco Gutiérrez, José Chávez Morado y Feli-

64 Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, t. VI, 1969, p. 330.

65 Esther Acevedo y otros, *Guía de murales del centro histórico de la ciudad de México*, 1984, pp. 60-64.

66 Ángel Bolaños Sánchez, "Invertirá GDF \$20 millones para remodelar el Centro Escolar Revolución", *La Jornada*, 2007.

67 Albert Beltrán, *Pintura y escultura en Veracruz 1910-1980*, 1980, p. 18.

ciano Peña,⁶⁸ miembros de la LEAR, la decoración de los murales de la escuela. Los tres pintores se encontraban en Jalapa, involucrados en las actividades de la escuela de arte y en la obra pictórica de la escuela normal.

La SEP, por medio de José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, comunicó a Francisco Gutiérrez que el 11 de junio se comisionó a la ciudad de Jalapa, Veracruz, “encargarse de la organización y atención de la Escuela de Arte para trabajadores”,⁶⁹ en la cual debía dedicar veinte horas a la semana de clase.⁷⁰ Un año más tarde Gutiérrez vuelve a ser comisionado como ayudante del profesor José Chávez Morado en la escuela de arte establecida en Veracruz.⁷¹ Otros documentos confirman que en aquel momento Feliciano Peña era director interino de la Escuela Popular de Arte de Jalapa.⁷²

Chávez Morado desarrolló su primer mural en un gran panel ubicado en el poniente del cubo de la escalera, con el tema de la lucha antiimperialista, mediante el cual denunciaba la explotación del petróleo nacional por potencias extranjeras y aludía al episodio de la ocupación estadounidense de Veracruz en 1914. Francisco Gutiérrez estuvo a cargo de la elaboración de los retratos de cuatro héroes que ilustraban hechos de la lucha por la libertad en diferentes etapas de la historia mexicana: Yanga, quien dirigió la sublevación de los esclavos negros en Veracruz en el año 1609; José María Morelos, quien sostiene un documento enrollado que simboliza el Acta de Independencia, fruto de sus campañas militares; Benito Juárez, presidente de la república, sostiene un papel en el que se lee “Cons-

68 José de Santiago, *José Chávez Morado. Su tiempo, su obra plástica*, 1988, p. 126.

69 Carta de José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, al jefe del Departamento Administrativo para solicitar pasajes y viáticos para Francisco Gutiérrez, México, 13 de mayo de 1936, Archivo del Departamento de Bellas Artes (en adelante, ADBA), Artes Plásticas.

70 Carta de José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Francisco Gutiérrez, México, 14 de mayo de 1936, ADBA, Artes Plásticas.

71 Carta de Víctor M. Reyes, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Francisco Gutiérrez, México, 4 de marzo de 1937, ADBA, Artes Plásticas.

72 Carta de Rafael López Vázquez, jefe de la Sección del Departamento de Bellas Artes a Feliciano Peña, director interino de la Escuela Popular de Arte, Jalapa, 5 de julio de 1937, ADBA, Artes Plásticas.

titución y Reforma”, y Emiliano Zapata, líder militar durante la Revolución Mexicana, e impulsor de la reforma agraria.

Por su parte Feliciano Peña realizó un mural cuyo tema escogido fue la advertencia sobre la amenaza del régimen fascista. Peña concreta en este mural la ideología política de la LEAR, el empleo de la expresión artística plástica para exponer la doctrina fascista como el medio que emplea el capitalismo para destruir a los trabajadores y combatir la democracia internacional (véase foto 10).

Los murales de la Escuela Normal de Jalapa permanecieron expuestos tan sólo por tres años, ya que en 1940 el gobernador Jorge Serdán y el director del centro Manuel C. Tello censuraron el mural de Chávez Morado por considerar ofensiva la figura de una mujer desnuda. En consecuencia, todas las obras fueron cubiertas, y así permanecieron por más de dos décadas hasta que, en 1961, fueron redescubiertas por un grupo de estudiantes.⁷³

Foto 10. LEAR, Feliciano Peña, *Antifascismo*, 1936, mural en la antigua Escuela Normal de Jalapa.



Fuente: Fondo Leopoldo Méndez

73 José de Santiago, *José Chávez Morado...*, p.126.

En 1966 el edificio de la Escuela Normal de Jalapa, actualmente Facultad de Economía de la Universidad Veracruzana, fue reconstruido y adaptado como villa deportiva, por lo que se pensó en rescatar los murales, que se restauraron parcialmente.⁷⁴ El mural de José Chávez fue restaurado en 1988.⁷⁵ En mayo de 1991 el doctor Salvador Valencia Carmona, rector de la Universidad Veracruzana, apoyó la labor de la maestra Mercedes de la Mora, quien se encargó de dirigir otra restauración.⁷⁶ Sin embargo, ésta no solucionó los problemas de base. No se han localizado datos de restauraciones posteriores. Actualmente estos murales se consideran parte del atractivo turístico de la ciudad, si bien en la prensa local se denuncia el abandono de los mismos.

Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo (CRMT)

Su mural se realizó en el exconvento de San Francisco, el que fuera primer convento de la antigua Valladolid, hoy Morelia. En la tercera década del siglo xx, cuando debido a la apertura ideológica del momento las agrupaciones de índole obrera pudieron reunirse y participar en la política, en el claustro del convento franciscano se estableció la CRMT. La necesidad de dar a su sede un aspecto afín a sus principios y actividades, tal vez como una forma de darse a conocer, llevó a la agrupación a contactar con la LEAR, que a su vez ofrecía sus recursos para la difusión del pensamiento obrero.⁷⁷

La información localizada y referida a este mural muestra que la LEAR envió una brigada para desarrollar una labor cultural:

74 Entrevista a la maestra Mercedes de la Mora por Larissa Pavliukóva, Jalapa, 1997.

75 José de Santiago, *José Chávez Morado...*, p. 126.

76 Entrevista a la maestra Mercedes de la Mora, citada.

77 La mayoría de los datos para este mural se obtuvieron de Elizabeth Fuentes Rojas, "Rescate de un...", pp. 39-44.

Un grupo de nueve de los pintores de la Sección de Artes Plásticas, se encargó de decorar con pinturas murales la biblioteca de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Así mismo los pintores [...] prepararon como homenaje al pueblo de Michoacán dos retratos monumentales de 10 x 8 m de Isaac Arriaga, dirigente muy querido en ese estado y del general Lázaro Cárdenas.⁷⁸

La realización de los murales se inició en 1937, y se empleó la técnica al temple de caseína en 14 tableros. Orlando Suárez menciona la participación de Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Alfredo Zalce y Santos Balmori.⁷⁹ Por su parte, Raquel Tibol agrega seis pintores más a esta lista: Pablo O'Higgins, Jesús Guerrero Galván, Fernando Gamboa, Roberto Reyes Pérez, Máximo Pacheco y Juan Manuel Anaya, además de subrayar la importancia de los murales *Revolución y contrarrevolución* de Anguiano, *La libertad* de Santos Balmori y los de Zalce y Méndez sobre la figura de Lenin.

Sólo se localizaron fotografías de tres murales en medios círculos, sobre las puertas de un salón abovedado. El primero muestra las figuras de un obrero, un campesino y un soldado unidos en la lucha, el cual se ha denominado *La trinidad de los trabajadores*, y se atribuye a Raúl Anguiano. Cabe mencionar que cuando la imagen del mural se reproduce en *Frente a Frente* su factura se atribuye al equipo de la LEAR (véase foto 111).⁸⁰ El segundo mural, de Santos Balmori, muestra una figura central que representa la libertad como un obrero que rompe sus cadenas, flanqueado por un militar y un campesino armado. El tercer mural, firmado al calce por la LEAR, muestra un grupo que representa la derecha radical, la esvástica nazi, las siglas de la Acción Revolucionaria Mexicana (ARM) (los Camisas Doradas), la Iglesia (identificada con la figura de un obispo), el símbolo de las logias masónicas y el imperialismo, y al frente las siglas de la Confederación Revolucionaria Obrera Campesina. Antonio Rodríguez describe dos lunetos más, uno en el que se muestra una

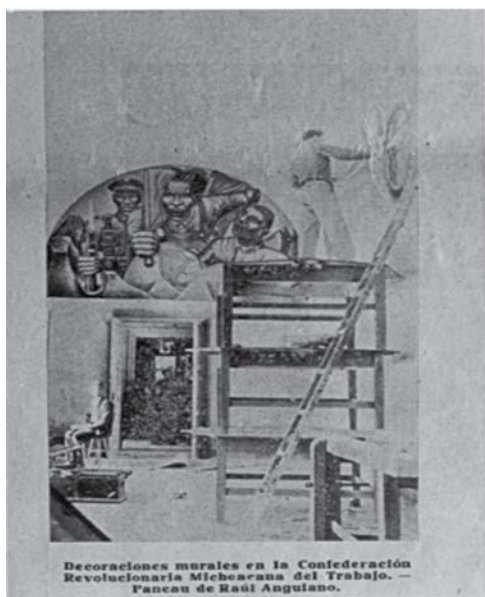
78 "Actividades de la LEAR. Viaje cultural a Morelia", *Frente a Frente*, núm. 4, julio de 1936, p. 19.

79 Orlando Suárez, *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a.C.-1968*, 1972, p. 327.

80 LEAR, "Actividades de la...", p.19.

alegoría de América Latina oprimida por el clero, el imperialismo y los intelectuales mercenarios, y otro en el que Lenin señala al obrero y al campesino el camino a seguir.⁸¹

Foto 11. LEAR, *Frente a Frente*, 1936, fragmento del mural de Raúl Anguiano en la Confederación Michoacana del Trabajo.



Fuente: Fondo Leopoldo Méndez

De acuerdo con Xavier Tavera, cronista de la ciudad de Morelia, un arquitecto veracruzano de apellido Pensado se encargó entre 1972 y 1973 de la restauración del edificio del claustro de San Francisco. Sin embargo, como la intención prioritaria era rescatar la obra colonial, los trabajos de la LEAR ni siquiera se mencionan en las publicaciones de la época; los murales que se localizaban en los muros del antiguo refectorio, los frescos antifascistas, que estaban en la parte baja del edificio y el retrato de Lenin, que se encontraba en la parte alta, fueron destruidos con marro y cincel.⁸²

81 Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, 1970, p. 232.

82 Entrevista a Xavier Tavera, Morelia, Michoacán, 9 de abril de 1997.

Casa del Agrarista

En el lugar que hoy ocupa el teatro Galería Sergio Magaña se encontraba la quinta San Miguel. En 1887 se tomó la decisión de vender la propiedad y la española Manuela Chillarón, que era una religiosa conocida como la madre Purificación, fue la compradora. La propietaria dedicó el lugar a la construcción de dos edificios religiosos, un templo que dedicó a Nuestra Señora de la Salud y un convento de las Siervas de María, orden a la que Manuela pertenecía.

El destino de estos edificios religiosos se vio afectado en la tercera década del siglo xx, cuando el presidente de la república, Abelardo Rodríguez, aprobó que la enseñanza de la educación primaria fuera obligatoria y muchos edificios se convirtieron en centros de enseñanza. El presidente Lázaro Cárdenas retiró el culto católico en 1935 y cambió el destino de este lugar al convertirlo en la Casa del Agrarista, la cual contaba con los servicios necesarios para recibir a los campesinos que visitaban la ciudad de México. Por otro lado se proponían extender su atención con un consultorio externo a los proletarios que lo solicitaran, lo cual sería muy atractivo para el barrio.⁸³

Posiblemente fue en esta época cuando el pintor michoacano Jorge Vicario Román decoró el interior de la antigua capilla que se había convertido en el auditorio Emiliano Zapata con seis murales que terminó en 1936 (véase foto 12). En uno de sus muros está registrada su firma y las siglas de la LEAR. La temática de los murales está dedicada a la historia de México: la conquista, la independencia, la reforma, la Revolución, la Constitución de 1917, el Plan Sexenal, la agricultura, tierra y libertad. En 1981 el lugar fue destinado a auditorio con el nombre de Roberto Amoroso; en 1990 se convirtió en teatro y al año siguiente se le dio el nombre del dramaturgo mexicano Sergio Magaña y se inauguró con su obra *Santísima*.⁸⁴

83 Adrián Soto Villafaña, "Jorge Vicario Román", 2012, p. 239.

84 Datos proporcionados por José Luis Chamira, director del teatro, 1999.

Foto 12. LEAR, Jorge Vicario Román, *Independencia y Reforma*, mural en la Casa del Agrarista.



Fuente: Fondo Leopoldo Méndez

DISOLUCIÓN

Resulta difícil determinar la situación y las circunstancias que confluieron en la escisión de la LEAR. No se localizó ningún documento en el archivo que explique o exponga las causas que los orillaron a disolver la asociación. En el inciso dedicado a la SAP se ha podido constatar la importancia que tuvo la SEP para que las comisiones recayeran en el personal de la liga; un sinnúmero de actividades se llevaban a cabo gracias a esta institución, que les facilitaba su realización con ayuda económica, trámites burocráticos o simplemente les transmitía el mensaje y los ponía en contacto con otras asociaciones o instituciones que requerían su presencia. Sin embargo, este apoyo también los comprometía y los hacía perder fuerza.

Es preciso abordar una de las fallas que se señalaron desde el principio en la Sección de Artes Plásticas, debido a la inexperiencia de los jóvenes que ingresaban a la LEAR y quienes, al intervenir en las obras artísticas, hacían variar su calidad, no obstante que la mayor parte de las comisiones recaían en los artistas que ya tenían formación y hasta cierto reconocimiento. De hecho, la asociación pretendía atraer a intelectuales consagrados y a jóvenes en proceso de formación que pudieran proseguir con sus ideas. En realidad, propiciar el proselitismo era uno de los propósitos implícitos en sus actividades. Sin embargo, la admisión indiscriminada de miembros a la Sección de Artes Plásticas creó constantes polémicas entre ellos.

Ante dificultades de todo tipo la SAP, que había desempeñado uno de los papeles más importantes en la formación, desarrollo y orientación de la LEAR, decidió proseguir su camino aparte, con experiencias sumamente valiosas para la planeación de otra organización de artistas que respondiera a las demandas populares.

Se desconoce la fecha aproximada en la que se disolvió la LEAR, si bien en abril de 1937 recibió uno de los golpes más duros cuando un grupo de la SAP se separó y organizó una de las asociaciones más sobresalientes de artistas mexicanos: el Taller de Gráfica Popular. No obstante, el resto de sus miembros continuaron sus actividades todavía el siguiente año.

CONSIDERACIONES FINALES

En México, la trayectoria de las organizaciones de intelectuales que participaron en los proyectos culturales y educativos que buscaban comunicarse con las masas se inició en la época posrevolucionaria. Mediante estos grupos patrocinadores de diversas actividades colectivas se facilitó el libre acceso a la enseñanza, a la realización de ciclos de conferencias y conciertos, a la difusión de publicaciones y expresiones solidarias con los intereses de los trabajadores. La LEAR forma parte de estas agrupaciones que trataban de dar un sentido social a sus actividades. En realidad, en la sociedad mexicana de la

época, era tan importante su aspecto político como su dimensión cultural.

La SAP, estructurada mediante el TEAP, resultó sumamente innovadora y permitió llevar a cabo infinidad de actividades. Este sector de artistas desempeñó un papel preponderante en la asociación, ya que se ocupaba de organizar la enseñanza por medio de las comisiones que recibía y que manifestaba con una temática orientada hacia preocupaciones de tipo social. La integración de sus miembros en subsecciones de pintura, dibujo, escultura y grabado proporcionó gran variedad a su lenguaje plástico, el cual podía así responder a los requerimientos de apoyo de los trabajadores. Precisamente éste era el aspecto más importante en la relación del artista y el trabajador, y por el que se logró establecer el nexo más directo.

Asimismo, el sistema de enseñanza que patrocinó la LEAR por medio de su taller escuela resultó muy atractivo y aleccionador para los nuevos miembros que querían incorporarse a este sector, al ofrecer una enseñanza en vivo y compartir la experiencia con los artistas más reconocidos. No abundó precisamente en la realización directa de las obras, pero sí en la colaboración de todo el proceso de las mismas.

La SAP de la LEAR estuvo formada, pues, por varios artistas que no eran nuevos en el medio, y que tenían un antecedente de aprendizaje formal. La novedad consistía, más bien, en la prioridad que le dieron a la orientación sociopolítica en su obra, al pertenecer a la liga y apoyar sus propósitos. Si bien este grupo contaba con numerosos miembros, algunos en plena formación, no era usual que los principiantes participaran en las ilustraciones de revistas, periódicos o carteles, los cuales constituían los más importantes medios de difusión. De igual manera, las comisiones sobre murales fueron asignadas a los artistas que se distinguían en el conocimiento de la técnica y que podían tener la capacidad de dirigir y coordinar un grupo, entre los cuales podía incorporar a los miembros de la LEAR con menos experiencia.

Es en la obra mural en donde los miembros de la liga pudieron cumplir sus expectativas de su doble cometido como taller y como escuela, en donde podían llevar a cabo una labor proselitista por me-

dio de la enseñanza. Su producción de seis obras pictóricas de gran formato, realizadas en los cuatro años de la breve existencia de la LEAR, denota que ciertamente su trabajo fue consistente y tuvo relevancia en su época; su labor artística colectiva les permitió proyectar su ideología y consolidar su postura.

FUENTES Y REFERENCIAS

- Acevedo, Esther y otros, *Guía de murales del Centro Histórico de la ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana/Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1984.
- Acevedo Iturriaga, Esther, “Diego en el Mercado Abelardo Rodríguez”, *unomásuno*, México, 14 de agosto de 1981.
- Acosta, Alberto, “Atiende el INBA arte en plaza”, *Reforma*, 22 de marzo de 2011.
- Alfaro Siqueiros, David, Sin título, *Revista de Revistas*, México, 20 de octubre de 1935.
- Alfaro Siqueiros, David, “Manifiesto y programa para los Talleres Escuela de Plástica y Gráfica”, *News*, Nueva York, junio 1934.
- Alfaro Siqueiros, David, “American Artist School”, *News*, Nueva York, s.f. Archivo del Departamento de Bellas Artes, Artes Plásticas.
- Azuela, Alicia, *Diego Rivera en Detroit*, México, UNAM, 1985.
- Beltrán, Alberto, *Pintura y escultura en Veracruz 1910-1980*, Jalapa, Punto y Aparte, 1980.
- Bolaños Sánchez, Ángel, “Invertirá GDF \$20 millones para remodelar el Centro Escolar Revolución”, *La Jornada*, 30 de diciembre de 2007.
- Casasola, Gustavo, *Seis siglos de historia gráfica de México*, 6 vols., 2ª. ed., México, Gustavo Casasola, 1969.
- Conde, Teresa del, “Murales en la Facultad de Derecho”, *La Jornada*, 3 de octubre de 2007.
- Departamento del Distrito Federal, *Memorias del Departamento del Distrito Federal, 1933-1934*, México, DDF, 1934.
- El Universal*, “Restauran el Mercado Abelardo Rodríguez y el Teatro del Pueblo”, *El Universal*, 5 de noviembre de 2011.

- El Universal*, “Sobreviven en un mercado murales de discípulos de Diego Rivera”, *El Universal*, 27 de junio de 2007.
- Fondo Reservado del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Fondo Leopoldo Méndez.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, “El Abelardo Rodríguez, un mercado del pueblo y para el pueblo”, *Crónicas* [boletín]. *El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América. Seminario de Investigación*, núms. 5-6, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, septiembre de 1999-agosto del 2000, pp. 17-24.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”, *Crónicas*, núms. 3-4, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, septiembre de 1998-agosto de 1999, pp. 32-38.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, “Rescate de un edificio colonial y destrucción de la obra mural contemporánea: una polémica de actualidad”, *Crónicas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, núms. 1-2, enero-abril, 1998, pp. 39-44.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”, tesis de doctorado en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1995.
- Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, “Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR”, *Frente a Frente*, núm. 8, México, marzo de 1937, pp. 22-24.
- Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, “Actividades de la LEAR. Viaje cultural a Morelia”, *Frente a Frente*, núm. 4, México, julio de 1936, p. 9.
- Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, “Inauguración del Taller-Escuela de Artes Plásticas, jueves 17 de octubre”, *Frente a Frente*, núm. 4, México, julio de 1936, p. 22.
- Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, “Protesta”, *Frente a Frente*, núm. 2, México, abril de 1936, p. 23.
- Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, “Actividades de la Sección de Artes Plásticas”, *Frente a Frente*, núm. 13, México, s.f., pp. 12-13.
- Mancisidor, Raimundo, “Variaciones sobre el anonimato”, *Frente a Frente*, núm. 10, México, 1937.

- María y Campos, Armando de, “El teatro mexicano de muñecos”, mecanuscrito, 1980, 57 pp. [contiene obras nacionales y extranjeras sobre el teatro guignol].
- Mijangos, Eliseo de Jesús, “Estrategias para la recuperación de los muros”, *Crónicas, El muralismo producto de la Revolución mexicana en América*, núms. 5-6, Seminario de Investigación, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, septiembre de 1999-agosto del 2000, pp. 177-183.
- O’Gorman, Juan, “El Departamento Central, inquisidor de la nueva arquitectura”, *Frente a Frente*, núm. 5, México, agosto de 1936, p. 22.
- Orozco Castellanos, Jesús, “Los Talleres Gráficos de la Nación”, México, Secretaría de Gobernación/Instituto Nacional de Administración Pública, 1990, pp. 109-111.
- Paredes, Mariano, “Actividades de la Sección de Artes Plásticas”, *Frente a Frente*, núm. 13, México, s.f.
- Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular, 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Randolph, Mary, “El monopolio de Diego Rivera”, *Art Front*, julio de 1935, pp. 12-13.
- Rodríguez, Antonio, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970.
- Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo mexicano 1920-1940. Catálogo razonado*, 3 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Sala de Arte Público Siqueiros, Archivo Siqueiros.
- Santiago, José de, *José Chávez Morado. Su tiempo, su obra plástica*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988.
- Soto Villafaña, Adrián, “Jorge Vicario Román”, en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940*, 3 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Suárez, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VI a.C.-1968*, México, UNAM, 1972.
- Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, t. VI, México, Hermes, 1969.
- Tibol, Raquel, *Un mexicano y su obra: David Alfaro Siqueiros*, México, Empresas Editoriales, 1969.

Entrevistas

Entrevista a José Chávez Morado por Clara Moreno Cortés, ciudad de México, 1979.

Entrevista a la maestra Mercedes de la Mora por Larissa Paviloukova, Jalapa, Veracruz, 1997.

Entrevista a Javier Tabera por Elizabeth Fuentes, Michoacán, 9 de abril de 1997.