



Fotomontaje de Renau sobre Pablo Picasso y Josep Torres Campalans

# *Valencia en México México en Valencia*

*Por Raquel Tíbol*

Con verdadera euforia (alimentada por jugosos presupuestos centrales y regionales) los españoles han comenzado a celebrar el quinto centenario del primer arribo en 1492 de Cristóbal Colón a tierras del Nuevo Mundo. Entre lo ya realizado, y por tratar exclusivamente de México, cabe comentar el voluminoso número 5 (160 páginas) de la revista *Batlía*, editada por la Diputación Provincial de Valencia, con fecha otoño-invierno de 1986, donde se evoca, analiza y comenta la presencia de valencianos en México y de mexicanos en Valencia. Personajes del pasado remoto, del

pasado reciente y de la actualidad. Arquitectos, artistas plásticos, escritores, actores. Emigrados y congresistas. Del guión y coordinación de este número se encargó el crítico de arte e investigador valenciano Manuel García, quien estuvo en México becado por la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Por el número de páginas que les han sido dedicadas, lucen como las estrellas del número: el arquitecto y escultor Manuel Tolsá (de la página 5 a la 40), y el escritor y promotor cultural Max Aub (de la 108 a la 131). Por el espacio destinado siguen en orden de

importancia: Octavio Paz (con 14 páginas); la consideración conjunta de la presencia en España de Juan de la Cabada, José Chávez Morado y Fernando Gamboa (12 páginas); el pintor valenciano nacionalizado mexicano Josep Renau (1907-1982), muerto en Berlín, República Democrática Alemana, donde radicó desde 1958 (11 páginas); el pintor Rafael Ximeno y Planes, así como en conjunto los profesores Santiago Genovés, Antonio del Toro y Ana Martínez Ibarra merecieron 8 páginas; los valencianos en las colecciones del Museo de San Carlos y de la Fundación

Franz Mayer ocupan 7 páginas, respectivamente; el pintor Enrique Climent, el arquitecto Enrique Segarra, el "niño de Morelia" Vicente Carrión y el actor Augusto Benedico tienen 5 páginas cada uno; el escritor Juan Gil-Albert 4, y el que queda más estrecho, con sólo 2, es el grabador José Joaquín Fabregat. En estos espacios están incluidas las ilustraciones, abundantes, muchas de gran interés, muy buenas si están en negro, y muy infieles cuando se trata de reproducciones a color de piezas artísticas.

La autocensura hace que en la España del Rey Juan Carlos y de Felipe González algunos escritores borren la palabra antifascista, aun cuando ésta haya formado parte de un título. Así Manuel García se refiere al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (consultar los tres tomos organizados por Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider para la Editorial LAIA, de Barcelona, en 1978), como el II Congreso Internacional de Escritores, y a la Alianza de Intelectuales Antifascistas Españoles la convierte en Alianza de Intelectuales. Agréguese siempre "en Defensa de la Cultura". Entrevistado justamente por Manuel García, Juan de la Cabada relató su regreso a México en junio de 1939, tras haber participado en el Congreso y después en la guerra bajo las órdenes de José Salas y "El Campesino". Lo hizo en el barco holandés *Vendam*, cargado de refugiados, donde él era el único mexicano. Atracaron en Nueva York y de ahí hasta México en autobús junto con Josep Renau, José Bergamín, Mikel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Roberto Fernández Balbuena, Emilio Prados, José Herrera Petere, José Bejarano y otros.

Al transcribir la entrevista con José Chávez Morado, Manuel García comete algunos errores, como el de afirmar que el guanajuatense fue colaborador de Siqueiros en la realización de murales, o de que en 1937 Fernando Gamboa era todavía estudiante de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, cosa que había acontecido una década antes, cuando también hizo algunas esculturas en la Escuela de Talla Directa, como un *Gorila* en basalto negro.

temporadas con la ayuda de la Fundación Josep Renau y de la propia revista *Batlia*. En consecuencia pudo haberse tomado el trabajo de consultar algunos libros de arte e historia mexicanos para escribir bien los nombres de Gabriel Gahona "Picheta", de Pablo O'Higgins y Felipe Carrillo Puerto (mencionados como Gaona, O'Ghiggins y Garrido Puerto). La devoción de Octavio Paz por Trotsky y la irritación que le provoca el cambio de Diego Rivera del trotskismo al stalinismo (caso único a nivel mundial), lo llevan a modificar los hechos. Le dice a Manuel García: "Si no recuerdo mal, los que le pidieron al presidente Cárdenas que diese asilo a Trotsky fueron los miembros de una delegación de la España republicana —la primera que vino a México— y en la que figuraban algunos dirigentes del POUM. Rivera estaba presente en esa

entrevista y se unió a la petición de los revolucionarios españoles."

En diciembre de 1936, siendo Presidente de la República, el general Lázaro Cárdenas escribió en su diario: "Encontrándome en Torreón, Coah. autoricé se dé asilo en nuestro país al señor León D. Trotsky, expulsado por el gobierno de Rusia, radicado provisionalmente en Noruega. México debe mantener el derecho de asilo a toda persona de cualquier país y sea cual fuere la doctrina política que sustente. Diego Rivera me entrevistó en La Laguna solicitando el asilo de Trotsky."

Las notas del general Cárdenas son irrefutables. Sólo hay que agregar que la versión repetida por Octavio Paz fue inventada por algunos veteranos del POUM.

En otro momento le dice Paz a García: "Las revistas del exilio, como



Joaquín Sorolla. *Tejiendo las redes*

*Romance*, fueron puramente españolas". Aquí también Octavio Paz pierde objetividad. Para constatarlo bastará recordar las colaboraciones de mexicanos en los tres primeros números de la célebre "revista popular hispanoamericana" que a partir del 1 de febrero de 1940 se publicó quincenalmente bajo la dirección de Juan Rejano.

**Número 1.** Xavier Villaurrutia: "José Clemente Orozco y el horror"; Alfonso Reyes: "Goethe y la filosofía del dibujo"; Salvador Novo: "El gallo y el arcipreste"; Andrés Iduarte: "Crónicas de Nueva York"; Octavio Barreda: "José Gorostiza o de la inteligencia"; Octavio Paz: "Lawrence en español".

**Número 2.** Antonio Castro Leal: "Oscar Wilde moralista"; Jorge Cuesta: "Una poesía mística"; Martín Luis Guzmán respondió largamente a una encuesta; José Mancisidor: "Los cuentos de la abuelita" (con ilustraciones de José Chávez Morado); José Alvarado: "El drama de la vocación".

**Número 3.** Martín Luis Guzmán: "Palabras de profesor"; Juan de la Cabada: "El tejón y las gallinas"; Octavio Paz: "El testimonio de los sentidos"; José Alvarado: "El cuento mexicano"; y con permiso de Guatemala hay que poner a Luis Cardoza y Aragón: "Historia de la literatura francesa".

A partir de 1976 comenzó en Valencia un proceso muy resonante de recuperación del cartelista, fotomontador, diseñador, teórico del arte y pintor monumentalista José Renau. En esta tarea ha hecho su parte Manuel García con un empeño sistemático que ha rendido buenos frutos. Sólo que el engolosinamiento con el extraordinario personaje que es Renau, lo lleva a la alteración de ciertos hechos. En el artículo "Trayectoria mexicana de José Renau (1939-1958)", escrito para el número 5 de *Batlia*, en dos párrafos distintos da a entender de que fue Siqueiros el colaborador de Renau en la ejecución del *Retrato de la burguesía* para el Sindicato Mexicano de Electricistas, cuando en verdad fue al contrario. El primero de esos párrafos dice: "...su labor en los dos murales que realiza con un colectivo —el *Retrato de la burguesía* (1939-1940), en la ciudad de México, con David Alfaro Siqueiros, entre otros, y *España hacia América* (1944-1950), en el Casino de la Selva,



José Benlliure. Una limosna

de la ciudad de Cuernavaca, con la ayuda de Manuela Ballester..." En el segundo párrafo insiste: "... es muy significativa la labor de José Renau en el mural *Retrato de la burguesía*, realizado en colaboración con David Alfaro Siqueiros y un colectivo integrado por los artistas mexicanos Luis Arenal y Antonio Pujol y los

artistas españoles Miguel Prieto y Rodríguez Luna..." Fue justamente Siqueiros quien puntualizó: "Se me encargó la decoración del cubo de la escalera central del edificio del SME que conduce a la Secretaría de Educación y Propaganda. Puse como condición que se me permitiera realizar el trabajo con

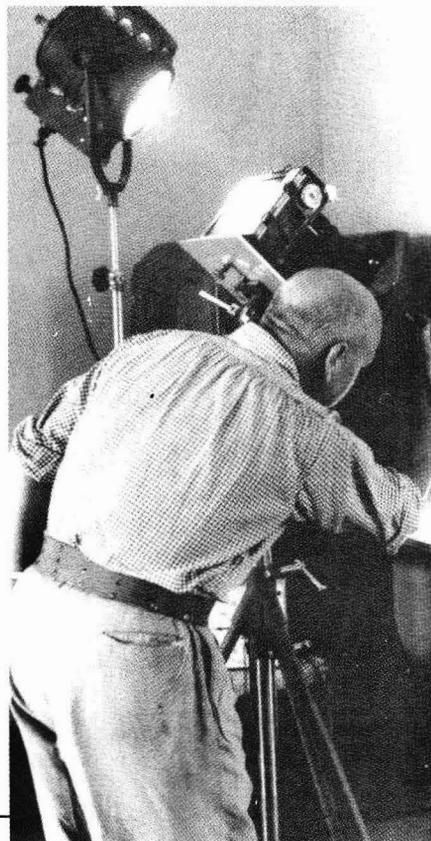
la colaboración de un equipo formado por mexicanos y españoles. Dos fueron mis propósitos al proceder en tal forma: alentar una vez más el trabajo colectivo en la pintura mural y ligar a los compañeros españoles, de manera objetiva, al movimiento muralista mexicano en un segundo esfuerzo de superación del mismo. Pude presentar a mis compañeros un proyecto de organización estructural de las superficies a pintar que nos permitió más tarde darle forma orgánica en una maqueta. Los principios que rigieron esa maqueta fueron los de producir correlaciones armónicas intermurales, de pared a pared, dentro del espacio mural. Simultáneamente resolvimos adoptar como material básico la celulosa, no obstante lo inicial de la experimentación que sobre esta materia se ha realizado en lo que se refiere a esta pintura aplicada a las paredes, por conocimiento que dicho procedimiento nos proporcionaba una gama infinitamente mayor de posibilidades plásticas y, en consecuencia, una mayor posibilidad de elocuencia representativa. La elección del material nos condujo lógicamente al empleo de las herramientas correspondientes: el compresor, la brocha de aire, el aerógrafo. El tema que nos fue dado por la dirección del Sindicato mereció de nuestra parte una amplia discusión. Se nos pidió al principio que pintáramos tres temas: el imperialismo, el fascismo y la guerra. De la discusión sacamos la conclusión de que a una plástica mural concebida como unidad espacial correspondía un tema dialécticamente elaborado, pues pensamos que en la sociedad la revolución y la contrarrevolución, como todas sus derivaciones, no se encuentran en campos diferentes, sino que conviven y se enlazan en la vida política, y así llegamos a la conclusión de hacer un solo tema en los cuatro muros del cubo, adoptando el tema de un monumento al capitalismo. Hablamos de un realismo nuevo, llegando a afirmar que todo nuevo y verdadero realismo debería ser documental y dinámico. Consideramos que toda la tradición del arte nos pertenecía, pero que de ésta lo inmediato útil era aquella que se avenía al carácter funcional político de nuestro esfuerzo; esto es, el cartel comercial, la fotografía documental, la cinematografía, el fotomontaje, etc., y



Cartel de Josep Renau

que ayudados por estos elementos deberíamos sacrificar, ahogar todo impulso estético tradicionalista. ¿El cartel? Sí, pero el cartel como antecedente de arte funcional y no como aplicación de éste al muro." Siqueiros fue durante casi todo el tiempo cabeza de un equipo que en las primeras tareas quedó reducido a Renau, Arenal y Pujol, estos dos últimos en calidad de prácticos mas no de teóricos. El casi se debió a que el asalto a la casa del Trotsky la noche del 24 de mayo de 1940, en el que Siqueiros había participado, lo alejó de esta obra. En los seis meses en que

Josep Renau en su estudio de México



trabajaron juntos, el diálogo fluyó entre él y Renau, once años más joven, pero con gran capacidad analítica y buenas experiencias plásticas en la cartelería con uso oportuno y elocuente del fotomontaje.

Aunque en *Retrato de la burguesía* (que se llamó también *Orígenes del fascismo* y *Monumento al capitalismo*) se pueden detectar trozos de la autoría de Renau, el sentido de la composición y las calidades artísticas en las alegorías, los escorzos y las texturas son indudablemente siqueirianas. Esto queda reafirmado al observar lo hecho posteriormente por uno y otro. Siqueiros siguió evolucionando como un muralista con gran poder de invención y renovación, como lo prueban los murales realizados inmediatamente en Chile, Cuba y México (*Muerte al invasor*, *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, *Cauhtémoc contra el Mito*, *Nueva democracia*), entre 1941 y 1944. Mientras que Renau se tarda seis años (1944-1950) en pintar dentro de un estilo anacrónico, en uno de los salones del Hotel Casino de la Selva, en Cuernavaca, el mural *España hacia América*.

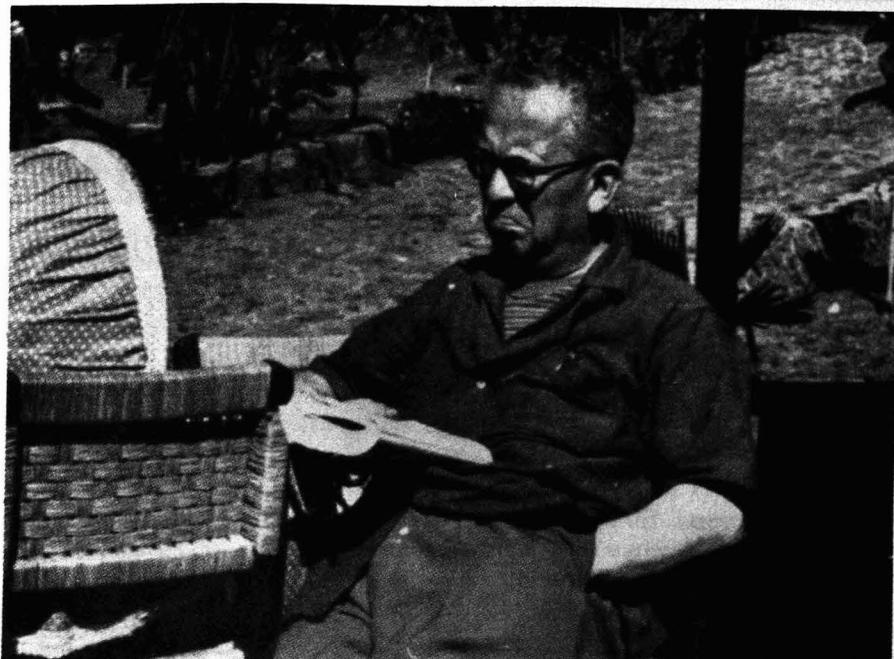
Fue el arquitecto Enrique Yáñez quien invitó a Siqueiros a pintar en las paredes del último tramo de una escalera ortodoxamente funcionalista, es decir: un espacio arquitectónico proporcionalmente estrecho que obligó a derivar mucha energía creadora en la superación de factores negativos. Casi cien metros cuadrados distribuidos en tres muros verticales y un techo; una caja cuyas frías aristas se diluyeron en los efectos plásticos, pues la composición fue planteada como una unidad semicircular originada por la rotación de un haz de radios. Como en gran parte del cine, la poesía y el teatro del tiempo de la Segunda Guerra Mundial, en esta pintura el testimonio, el cliché y los *slogans* jugaron un papel determinante en el conjunto, elaborado como un montaje simbólico de sentido crítico y realista. Fotos de periódicos o de noticieros fueron reproducidas fielmente para dar a las figuras simbólicas del nazismo, el imperialismo, la revolución y la guerra un sentido preciso que remarcará el carácter clasista del complejo fenómeno histórico que se representaba.

La advertencia dirigida desde el muro a

los trabajadores mexicanos debía ser clara y explícita. La acumulación de argumentos y de pruebas se aprieta en el espacio reducido. Realidad simbólica y realidad documental quedaron superpuestas. Para aligerar cualquier peligrosa densidad, Siqueiros imprimió a las figuras el máximo dinamismo, desdoblado perfiles, multiplicando brazos y cabezas, acusando los escorzos hasta el vértigo, haciendo de las esfumaturas el signo de lo que transita.

Todos los recursos mecánicos posibles fueron aplicados en el mural del SME, pintado con piroxilina sobre un aplanado seco de cemento, al que se le practicaron en ciertas secciones, como la del corte del asfalto, texturas rugosas en altorrelieve. Renau tuvo oportunidad de utilizar los grandes avances del cartelismo, tan desarrollado en la Guerra de España. Los obreros electricistas, que en un principio habían logrado imponer su gusto por los detallés minuciosos, aprovecharon el alejamiento obligado de Siqueiros, a causa del juicio que se le abrió por el *affaire* Trotsky, para exigir algunas modificaciones (realizadas por Renau) que restaron bastante calidad al conjunto, como la de suplir los rostros verdaderos de los niños españoles sacrificados por los fascistas. Esos rostros estaban en el centro geométrico de la composición en el muro central, y aparecían comprimidos por la maquinaria capitalista. Fueron reemplazados por una oleada de refulgentes monedas de oro. En vez de sacrificar, la maquinaria capitalista producía lo que tiene que producir: dinero.

La colaboración tan estrecha y mutuamente enriquecedora selló una profunda amistad entre Siqueiros y Renau. El 23 de diciembre de 1941, desde Chillán, Chile, Siqueiros le envía una carta al colega con el cariñoso encabezado: "gran don José Renau". El género epistolar fue para el mexicano una adecuada plataforma para *playearse* en especulaciones de orden teórico, y la carta mencionada no hizo excepción. Entre otras cuestiones, decía: "Jamás estuve más convencido de la verdad de mi afirmación sobre la necesidad del equipo para el arte moderno de función social. Es humanamente imposible cubrir doscientos metros cuadrados, milímetro a milímetro, sin la ayuda de



Max Aub en México

colaboradores especializados en las diferentes ramas de la pintura mural mecánica". A continuación Siqueiros definía de manera insuperable, desde la práctica del oficio, la diferencia entre un obrero pintor y un artista pintor: "Primero pensé en tener solamente ayudantes obreros carentes de la 'gran alma' que ahoga a los artistas de hoy; pero resultó que éstos tenían que limitar su esfuerzo a las simples cosas culinarias, cabe decir, de nuestra plástica, a aquellas tareas que podemos señalar como de servidumbre, ya que su primitivismo les impedía la menor aportación creadora, total o parcial, como acontece con los partícipes verdaderos de un esfuerzo de tal naturaleza. Comprenderás mi problema al decirte que esos amables obreros le llaman negro a todo color oscuro, blanco a todo color claro y sólo se refieren específicamente al rojo llamándole simplemente colorado." Por fin Siqueiros se decide por invitar como colaboradores a unos inquietos pintores jóvenes; entonces, como él decía, "el perro rabioso le salió por otra puerta": "Mis nuevos ayudantes colaboraban, mas había que rehacer totalmente todo lo que ellos producían, con evidente pérdida de tiempo, terrible gasto de materiales y restiramiento pavoroso de todo ese complicado sistema de nervios que 'Dios nos ha dado' a los que gozamos de las delicias de nuestra profesión. Se trata de dos muchachos voluntariosos y amables, pero más académicos que

Clavé (no es albur; se trata de aquel famoso catalán que vino a México a mediados del siglo XIX y convirtió la Escuela de San Carlos en una fábrica de grandes cromos, no exentos de buen oficio). Su primera impresión fue de pánico frente a las formas más cóncavas de los *paneaux* laterales, y después el problema de la forma como fenómeno activo ha acabado por sumirlos en la más curiosa de las angustias. Claro que han procurado reponerse, y uno de ellos para demostrarlo firmó al pie del retrato que le pedí que pintara. ¿Qué te parece? Imagínate que en el Sindicato de Electricistas hubiéramos firmado nosotros al pie de las figuras u objetos que cada uno realizábam<sup>o</sup>s parcialmente. Es difícil imaginarse una irrupción más categórica del cuadro de caballete en aquellas cuatro paredes en donde hace tres meses rebotan todas mis rabias." Valgan todas estas pruebas para quitar la resaltante firma de Renau que Manuel García pretende poner en los murales del SME. Si seguimos así es posible que Siqueiros termine siendo eliminado de los créditos y se niegue que fue autor de *Retrato de la burguesía*. Sería de desear que en la catarata de publicaciones que sobre América y México habrá de producir España con motivo del quinto centenario, no aparezcan este tipo de alteraciones detectadas en la revista *Batlia*. Ellas tienden a dar la impresión de que nos siguen "descubriendo". ♦