

Sureya Alejandra HERNÁNDEZ DEL VILLAR

Universidad Nacional Autónoma de México, México

sahv@live.com.mx

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5410-0600>

Recibido: 31/10/2021 - Aceptado: 14/12/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Hernández del Villar, Sureya Alejandra. "Revolución, arte público mexicano y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 41-74. <https://doi.org/10.25185/11.3>

Revolución, arte público mexicano y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)

Resumen: En la primera mitad del siglo XX, el arte público fue un tema central en las discusiones respecto a cómo debía ser el arte mexicano. A menudo, el debate apuntaba a la articulación entre el arte y los artistas con la "lucha de los obreros". Ambos actores eran considerados protagonistas y agentes de una revolución en marcha, codo con codo en la misma lucha. Este artículo pretende describir y analizar algunas resoluciones de arte público propuestas por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una organización de izquierda y antifascista que incluía a artistas e intelectuales de diversas disciplinas. Mi objetivo es mostrar cómo la LEAR propuso alternativas de arte público, proyectado como una herramienta útil para los trabajadores a partir un programa enfocado en la colaboración a través del arte.

Palabras clave: arte público, obrero, artista, revolución.

Revolution, Mexican public art, and the League of Revolutionary Writers and Artists (1934-1938)

Abstract: In the first half of the twentieth century, public art was a central topic of discussions about how Mexican art should be. Often, the debate pointed to articulate art and artists with «workers' fight». Both actors were considered protagonists and agents of a revolution in progress, hand in hand in the same struggle. This paper seeks to describe and analyze some resolutions of public art proposed by the League of Revolutionary Writers and Artists (LEAR), a left and anti-fascist organization which included artists and intellectuals from various disciplines. My aim is to show how the LEAR's program proposed alternatives of public art, projected as a useful tool for the workers on the basis of a program focused in the collaboration through art.

Keywords: public art, worker, artist, revolution.

Revolução, arte pública mexicana e a “Liga de Escritores e Artistas Revolucionários” (1934-1938)

Resumo: Na primeira metade do século XX, a arte pública foi um tema central nas discussões respeito a como tinha que ser a arte mexicana. Frequentemente, o debate apontava à articulação entre a arte e os artistas com a “luta de obreiros”. Ambos os atores eram considerados protagonistas e agentes de uma revolução em curso, ombro com ombro na mesma luta. Este artigo pretende descrever e analisar algumas resoluções de arte pública proposta pela “Liga de Escritores e Artistas” (LEAR) uma organização de esquerda e antifascista que incluía a artistas e intelectuais de diversas disciplinas. Meu objetivo é mostrar como a LEAR propôs alternativas de arte pública, projetada como uma ferramenta útil para os trabalhadores a partir de um programa focado na colaboração através da arte.

Palavras-chave: arte pública, obreiro, artista, revolução.

Hablar de arte público en México nos remite a diversas referencias. La categoría se ha encontrado en el centro de debates y proposiciones de artistas e intelectuales: desde el muralismo mexicano, pasando por integraciones y desintegraciones plásticas, hasta la nueva época de la revista *Arte Público*, recientemente sacada del baúl de los recuerdos siqueirianos.¹ Durante la primera mitad del siglo XX, y especialmente a partir de las políticas culturales desarrolladas por los gobiernos posrevolucionarios, las reflexiones respecto a la función del arte en México definieron proposiciones de artistas que proponían articular su labor con la sociedad. Esto se efectuaba desde iniciativas individuales y colectivas dirigidas a las masas, a menudo encaminadas a la concientización de obreros y campesinos. En las siguientes líneas describiré la vía para el arte público propuesta por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una organización fundada en 1934 y activa hasta 1938, en la cual confluyeron decenas de artistas e intelectuales de diversas disciplinas, los cuales se integraron a las secciones que componían la liga: artes plásticas, literatura, cine y fotografía, pedagogía, ciencia, teatro, música y arquitectura.

Si bien la propuesta de la LEAR es solo un ejemplo de distintos proyectos artísticos que se desarrollaron en México y abordaron el problema del arte público, analizo sus resoluciones por diversos motivos. A pesar de que en su momento fue una organización que pretendía cohesionar a los artistas e intelectuales mexicanos y contó con una importante influencia dentro de la escena del arte y la cultura, por mucho tiempo fue más bien soslayada por la historiografía, aunque recientemente ha sido ampliamente revisada por estudios generales que rescatan los pormenores de la organización y su propuesta. Destacan los análisis de John Lear, los cuales recuperan la dimensión política y artística de la agrupación. Además, la revista de la LEAR, *Frente a Frente*, ha motivado reflexiones en artículos y disertaciones que se encuentran en proceso.² Por otro lado, estudiar el caso de la LEAR implica, no solo atender al relato particular de una agrupación, sino que, por las características y los personajes que confluyeron en ésta, es posible

1 Recientemente, el Proyecto Siqueiros publicó un nuevo de *Arte Público*. Ésta fue una publicación editada y dirigida por Siqueiros en la década de 1950, dedicada al movimiento del arte mexicano y su contenido social, pero también tenía un enfoque internacionalista y crítico sobre el arte de su momento. En abril de 2021, *Arte Público* fue rescatado como parte de un programa de curaduría, con la publicación de un número en formato digital que aborda labor editorial de Siqueiros y su problematización sobre lo público en el arte. <http://www.saps-latallera.org/saps/exposicion/distancia-critica>

2 John Lear, *Picturing the proletariat. Artist and labor in revolutionary Mexico* (Austin: University of Texas Press, 2017); Lear, “Representing workers, the workers represented”, *Third Text* 3 (2014): 235-255.

observar el desarrollo de debates sobre el arte que se encontraban sobre la mesa desde una década atrás.

Las proposiciones sobre el arte público mexicano se proyectaron y discutieron fundamentalmente a partir de propuestas colectivas, entre programas de agrupaciones de artistas expresadas principalmente a través de manifiestos, publicaciones ilustradas y proyectos pictóricos y gráficos. Por supuesto, algunos se pronunciaron a título individual, destacan, por ejemplo las disertaciones y propuestas de Siqueiros sobre el arte público. Sin embargo, incluso éstas se pensaban considerando colectividades, tanto para los procesos de creación y recepción. El arte público problematiza la relación de la obra con el espectador, que si bien es un asunto intrínseco a la producción estética, al introducirse en el espacio público posibilita diálogos distintos a los que se efectuarían en espacios de exhibición cerrados y contenidos, como museos o galerías. Llevar el arte a lo público, ya sea a espacios abiertos, o bien, a sitios de carácter público cuya función no radique en la exposición y promoción del arte, implica una interlocución de contenido político que a menudo es definida por instituciones y proyectos oficialistas, aunque también puede realizarse desde posturas contestatarias y disidentes. La propuesta la LEAR se situaría entre ambas posibilidades, debido al vínculo que estableció con el gobierno de Lázaro Cárdenas, pero desde una postura que, a pesar de los apoyos, auspicios o simpatías, insistía en la independencia de criterio de la organización y defendía una agenda comunista y antifascista que superaba las circunstancias mexicanas e introducía a la liga en problemáticas internacionales.

W. J. T. Mitchell señala que el arte público suele ser estático y pone como ejemplo el monumento, como un objeto rígido y fijo en un espacio, pensado para permanecer ahí por un tiempo prolongado.³ Asimismo, Mitchell reconoce un carácter violento en el arte público e identifica tres salidas al respecto. Primero, señala que el arte público puede implicar un «acto de violencia», ya sea transgrediendo a los espectadores, o bien, cuando la obra sufre vandalismo o demolición. En segundo lugar, describe la constitución de la «imagen como arma de violencia», conformada como una «herramienta» tendiente a la dislocación del espacio público. Y finalmente señala la representación de la violencia por medio de la imagen, a partir de la conmemoración y el monumento.⁴

3 William John Thomas, Mitchell, *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 329.

4 Mitchell, *Teoría de la Imagen*, 328.

Los planteamientos de Mitchell sirven para explicar las proposiciones sobre el arte público que se proyectaron desde la LEAR, pero en relación con los argumentos y proyectos que sobre éste se habían estado proponiendo desde principios de la década de 1920. Lo público en el arte mexicano se planteaba en función de la utilidad que tendría para el pueblo, para los trabajadores, para la lucha de clases o para la revolución y se proyectó principalmente a partir de resoluciones visuales, desde la pintura, la gráfica y el fotomontaje; murales, carteles e impresos ilustrados. Por un lado, el desarrollo del muralismo parecía proponer una vía ideal para el arte público, por la producción de imágenes que, por su monumentalidad, difícilmente escapaban a la mirada del espectador, en edificios públicos, escuelas, mercados, talleres, etcétera. Como ya lo ha descrito la historiografía al respecto, estos monumentos pictóricos no estuvieron exentos de críticas, mutilaciones y franco rechazo por parte del público. Por otro lado, el arte público en México se pensó también a partir de la producción de otro tipo de imágenes que recurrían a la tradición gráfica de la prensa popular y mantenían un contenido crítico y contestatario que pretendía movilizar e incidir en acciones políticas.

¿Cómo podemos describir y situar la propuesta de arte público de la LEAR en relación con otras proposiciones que habían definido el arte público en México? ¿De qué manera destaca la posición de la LEAR al respecto y cuál fue su relevancia dentro de la escena del arte y la cultura en México? La propuesta de arte público de la LEAR mantenía los objetivos que otros artistas y agrupaciones habían considerado para el arte mexicano, se dirigía principalmente a los obreros y su finalidad última era la realización de la revolución. La LEAR representó un espacio de confluencia, no solo porque congregó a una gran cantidad de artistas e intelectuales y a ella se sumaron personajes claves del desarrollo del arte mexicano, también significó un espacio donde se condensaron, revisaron y replantearon las proposiciones sobre el arte y su utilidad dentro de la sociedad, planteamientos que no eran inéditos, pero tampoco se consideraban realmente concretados y encontraron una posibilidad de serlo desde la plataforma de la LEAR. Además, por el carácter político de la agrupación, la LEAR pugnaba por la función del arte, pero su propuesta se enfocaba más en los usos que tendría que en las posibles innovaciones y debates estéticos, en tanto que era concebido como una herramienta necesaria que cumpliría con un rol político que debía hacerse efectivo a la brevedad, por lo cual la LEAR se enfocaría más bien en la producción de obras que pudieran tener una mayor circulación y un impacto más inmediato ante el público.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

La LEAR se definió como una organización de izquierda ceñida a las estrategias de la Internacional Comunista (IC), de modo que, junto con ésta, transitó de una posición de «clase contra clase» hacia la política de frente popular, instaurada en 1935 a partir del VII Congreso de la IC. Comenzó como una pequeña agrupación integrada por los pintores Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O'Higgins, el músico José Pomar, el economista Makedonio Garza, la bailarina Armen Ohanian y el matemático Chargoy. Sin embargo, pronto amplió sus filas y su influencia, hasta sumar más de 600 miembros, entre los cuales se contaban pintores, escultores, fotógrafos, músicos, artistas de las áreas de teatro y cine, bailarinas y escritores (mexicanos, extranjeros y «huéspedes de la LEAR»).⁵ El programa de la LEAR enfatizaba en el carácter revolucionario de la agrupación y éste se justificaba a partir del vínculo que pretendía establecer con los obreros y sus organizaciones. En sus inicios, la liga se ponía al servicio de las clases trabajadoras y declaraba que impulsaría la lucha de clases a partir de una «vigorosa y amplia campaña intelectual».⁶ Luego, con una definición más clara de sus estatutos, pugnó por la reunión de fuerzas en torno a la defensa de la cultura y proyectaba el mejoramiento de las condiciones de vida de las clases trabajadoras, precisamente, a través de la promoción de la cultura.⁷

La LEAR se asumía como una agrupación revolucionaria, del lado del proletariado; consideraba que el artista sería revolucionario en tanto que desplazara su individualidad y propusiera obras accesibles a las masas. En ese sentido, las proposiciones de arte público de la LEAR estaban definidas por la relación que aspiraba mantener con las clases trabajadoras y la misión que la liga suponía cumplir desde y para la cultura. Se proponía dialogar y colaborar con los trabajadores, y aunque desde sus principios declarativos se dirigía a campesinos y obreros, se enfocó principalmente en los segundos. Se vinculó con el Partido Comunista de México (PCM), muchos de sus miembros militaban en sus filas y en 1934 presentó cuatro demandas ante el presidente

5 “Derrotero de conferencias”, *Frente a Frente*, n° 13 (1938): 15.

“Nómina mecanoscrita de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 1, f. 5, Archivo Juan de la Cabada.

6 “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”, *Frente a Frente*, n° 1 (1934): 3.

7 “Declaración de principios y estatutos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)”, Caja Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1936-1937), Carpeta 8, Centro de Estudios del Movimiento Obreros Socialista.

de la república, entre las cuales solicitaba la legalidad del PCM y la libertad de prensa para los periódicos comunistas.⁸

Por otro lado, la LEAR mantuvo una relación cercana con el gobierno de Lázaro Cárdenas, al cual se opuso en un principio, pues lo consideraba afín a los intereses del capitalismo, la burguesía y el fascismo. Luego, el llamado de Cárdenas hacia la «unidad a toda costa», la articulación de los intereses del Estado con el movimiento obrero, la política de masas del cardenismo y su discurso progresista conllevó que la LEAR pasara de la negación y la crítica a la adhesión y la adaptación, tanto que incluso recibió cierto auspicio estatal que permitió el desarrollo de la organización y sus proyectos. Los lazos con el PCM y con el gobierno de Cárdenas definieron las trayectorias de la LEAR, como un grupo que buscaba contribuir al movimiento obrero, desde sus simpatías comunistas y negociando con un régimen que apelaba a la organización de las masas. Para algunos, la LEAR sería la expresión cultural del PCM; para otros, una instancia cultural que respondía a la burocracia cardenista.⁹

Pero quizá la posición más clara y definitoria de la LEAR fue el antifascismo, a partir del cual se engrosaron sus filas. Muchos de sus agremiados defendían una ideología de izquierda y pugnaban por un arte de claro contenido político y doctrinario, pero otros más se mantenían más bien al margen de este tipo de posicionamientos e incluso eran señalados como «artepuristas». ¹⁰ Entonces, el antifascismo aglutinó personalidades y posiciones políticas diversas dentro de una organización que, con o sin Cárdenas o el PCM, se pronunciaba por la defensa de la cultura, en sintonía con otras agrupaciones que consideraban pares y con las cuales buscaban tender lazos, como los John Reed Club y la *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR).¹¹ La LEAR formó parte de una amplia red de artistas e intelectuales movilizados y aglutinados con el propósito de hacer frente al fascismo, ante el pronóstico de una guerra mundial que parecía inminente. Desde su adscripción a las consignas de la IC, sus vínculos con el gobierno de Cárdenas y su militancia antifascista, la

8 Elizabeth Fuentes Rojas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida” (Tesis doctoral, UNAM, 1995), 40.

9 Juan Manuel Bonet, “Papeles vanguardistas mexicanos”, en *México ilustrado. Libros revistas y carteles 1920-1950*, ed. Salvador Albiñana (Ciudad de México: CONACULTA/Editorial RM, 2014), 128.

10 Tal es el caso, por ejemplo, de Tamayo y Carlos Mérida.

11 “Carta de Luis Arenal a la Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires”, 25 de enero de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 917, Doc. 2423, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México; “Carta del Comité Ejecutivo de la LEAR a Joseph Freeman, Secretario Nacional del John Reed Club”, 22 de enero de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 915, Doc. 2421, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

LEAR se organizó a partir de una noción de «frente» que definía su posición política, pero que se expresaba, fundamentalmente, a través del arte.

Antifascista, comunista, de izquierda, o simpatizante del cardenismo... antes que nada, la LEAR se reconocía como revolucionaria y proponía un arte en ese sentido. La revolución que imaginaba la LEAR conllevaba una noción de violencia, movimiento y transgresión; implicaba ruptura, aunque también de cierta continuidad, pues definía un avance progresivo hacia un futuro deseado, hacia una aspiración que, no obstante tuviera una dimensión prospectiva, se encontraba anclada en el presente, en la constante lucha por su realización.

El arte público propuesto por la LEAR consistía fundamentalmente en imágenes elaboradas para las manifestaciones obreras, como pinturas de gran formato e impresos que se pretendía que circularan como folletos, pero que por sus dimensiones invitaban a una lectura colectiva y eran susceptibles de fungir como carteles. Siguiendo la tipología que sugiere Mitchell, podríamos catalogarlas como imágenes que funcionaban como arma de violencia, deliberadamente pensadas como herramientas que se insertaban en el espacio público con el fin de mostrar posicionamientos críticos y contestatarios. Por otro lado, el proyecto de arte público de la LEAR ahondaba en la problematización del público como creador, no consideraba solamente la participación de los artistas e intelectuales dentro de la lucha de los trabajadores, sino que aspiraba a que éstos se involucraran también en los procesos de creación artística, de modo que, idealmente y eventualmente, la circulación del arte y su interlocución con los obreros no se efectuaría desde una relación vertical de adoctrinamiento, sino que constituiría un espacio de reflexión conjunta y compartida.

Arte para los trabajadores

En México, durante la década de 1920, el campesino se reconocía como un sujeto que había hecho posible la Revolución Mexicana. Así se justificaba el carácter popular del movimiento armado y sus consecuencias. En ese momento, el campesino y las actividades rurales superaban con creces a los obreros y los incipientes centros industriales, de modo que, mientras el Estado mexicano prometía el reparto de tierras, el PCM vislumbraba la incorporación del campesinado, siguiendo las políticas de la IC que instaban a «bolchevizar»

los países fundamentalmente agrarios, con el fin de lograr una integración que se consideraba necesaria para la organización de las masas.¹²

Ya en la década de 1930, con un mayor desarrollo de la urbanización, y ante una política de masas que tendía a la organización de los trabajadores en corporaciones y fomentaba su aglutinación en centrales sindicales, la figura del obrero tomó un rol central. Si bien no se soslayaba la importancia del campesino y su organización como parte de las clases trabajadoras, el obrero y sus sindicatos jugaron un papel preponderante, a pesar de que la industrialización y la urbanización en México despuntarían hasta la década de 1940.¹³

Reconocidos como sujetos revolucionarios, obreros y campesinos se encontraron en el centro de las proposiciones de grupos de artistas que se asumían también como parte de una revolución anhelada, la cual se efectuaría en y desde el arte. A veces, esta aspiración se fundamentaba principalmente en términos estéticos que respondían a los debates del arte moderno. Pero en la mayoría de los casos, los grupos de artistas mexicanos articulaban estética y política, muchas veces impregnados de proposiciones de izquierda que se imbricaban con nociones de revolución mexicana, las cuales, entre las décadas de 1920 y 1930, transitaron de la definición de un movimiento armado de corte popular hacia la descripción de la revolución como un proceso continuo; una revolución en ciernes que se proyectaba hacia el horizonte. Estas nociones definían las políticas culturales en las cuales, finalmente, se integraban las propuestas de los artistas mexicanos, con un Estado que fungía como «mecenaz» y un proyecto educativo que apostaba por la educación artística para elevar la cultura del pueblo, con los artistas al frente de esta misión desde la fundación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921.

Los proyectos y propuestas artísticas dirigidas a las clases trabajadoras eran resoluciones que no eran inéditas ni exclusivas del caso mexicano, los *proletkults*, el teatro épico, el *Rote Gruppe* y el constructivismo ruso son algunos ejemplos de estas intenciones dentro del mundo del arte.¹⁴ En México, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924), el Grupo de Pintores ¡30-30! (1928-1930), la Alianza de Trabajadores de las Artes

12 Daniela Spenser, *Los primeros tropiezos de la internacional comunista* (Ciudad de México: CIESAS, 2009), 244-245.

13 Leonardo Lomelí Vanegas, "Interpretaciones sobre el desarrollo de México en el siglo XX", *Economía UNAM* 9, n° 27 (2012): 94.

14 Wilhelm Leo Guttsman, *Art for the Workers. Ideology and the visual arts in Weimar Germany* (Manchester: Manchester University Press, 1997), 26; Christina Lodder, "The press for a New Art in Russia (1917-1921)", en *Art and journal on the political front 1910-1940*, ed. Virginia Hagelstein Marquardt (Florida: University Press of Florida, 1997), 65-67.

Plásticas (1934), el Bloque de Obreros e Intelectuales, la Lucha Intelectual Proletaria, la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (1935) y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938) son algunas de las agrupaciones de artistas mexicanos que entre las décadas de 1920 y 1930 integraron a los obreros y campesinos en sus programas, buscando una interlocución y colaboración con éstos. A través de manifiestos, publicaciones periódicas, carteles y la producción de imágenes que se planteaban para una circulación pública y masiva, los artistas organizados pretendían servir a una lucha de los trabajadores, la cual, al menos en sus proposiciones, asumían también como propia. En algunos casos, los artistas se consideraban a sí mismos como «obreros del arte»,¹⁵ estableciendo una homologación simbólica con la audiencia a la cual idealmente se dirigían, aunque mantenían un claro afán de adoctrinamiento.

La LEAR, por su parte, si bien se consideraba dentro de una lucha «codo con codo» con el obrero, reivindicaba su posición como agrupación de intelectuales. Se ubicaba al frente, tomando el papel de portavoz y orientador, desde una noción de compromiso que en esa época delineaba el perfil del intelectual como un actor que trascendía los círculos eruditos y se integraba al debate político como forjador de la opinión pública.¹⁶

Desde esta posición, la propuesta de arte público de la LEAR estaba encaminada hacia la colaboración con los obreros, a los cuales pretendía dotar de herramientas útiles para la lucha de clases. Con esta proposición, la liga se ubicaba dentro de una trayectoria definida por otras agrupaciones de artistas que la antecedieron y que buscaban la concientización de los trabajadores a través de propuestas de arte público que imbricaban estética y política, con el fin de crear el arte de la revolución.

En distintos momentos, el carácter revolucionario del arte mexicano fue explicado en relación con su función social y su incidencia política. Destacan, por ejemplo, las proposiciones del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), publicadas en 1923 en el manifiesto que sería considerado como un texto fundacional del muralismo mexicano. El SOTPE proponía un arte público, beligerante y de contenido pedagógico; de raigambre popular y dirigido a las masas: «una finalidad de belleza para

15 Tal es el caso, por ejemplo, del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, el Grupo de Pintores ¡30-30! y la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas.

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

todos, de educación y de combate». ¹⁷ El arte público propuesto desde el muralismo se concebía como un arma revolucionaria que debía ser accesible para toda la población. ¹⁸ Aunque, como señala Renato González Mello, los murales elaborados por el SOTPE contenían un discurso doble, y a pesar de las pretensiones didácticas de las obras, encerraban un contenido dirigido solo a ciertos iniciados, el cual resultaba incomprensible para una amplia audiencia. ¹⁹ Sin embargo, el mismo SOTPE optó por otra alternativa y reivindicó el grabado, como señala Francisco Reyes Palma, como «otra modalidad» de arte público. ²⁰ El mismo Reyes Palma afirma que la pintura mural mexicana tenía su «espacio de exhibición incorporado», por tratarse de una obra plástica monumental constreñida a la arquitectura. ²¹ Con el grabado y el impreso, las imágenes eran susceptibles a una circulación mayor, debido a su reproducibilidad.

La experiencia del SOTPE marcaría un punto de partida, no solo para el muralismo mexicano, se trataba de un ejemplo que serviría de referente para el arte público y revolucionario que se propondría en México. La declaración del SOTPE que pugnaba por «las manifestaciones de arte monumental, por ser de utilidad pública» ²² definiría la pintura mural mexicana, pero la problematización de la función social y política del arte se establecería como una consigna base. El grabado en madera y elementos de la cultura popular (como el corrido) serían aprovechados por el SOTPE y otros grupos de artistas que le sucedieron. La comunicación y «concientización» del pueblo se pretendía propiciar a través de lenguajes que le resultaran accesibles y familiares para un amplio público. El arte público elaborado por los grupos de artistas a partir del impreso abrevaba de la prensa popular anterior a la revolución mexicana, recurriendo a menudo al ejemplo de José Guadalupe Posada, figura que sería icónica para el arte posrevolucionario mexicano, como parte de su mito fundador, y junto con él, el grabado se convertiría en un legítimo arte revolucionario, por su raigambre popular y

17 “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, *El Machete* (México), segunda quincena de junio (1924), 4.

18 Esther Acevedo, “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario”, en *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, coord. Mercedes de Vega (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), 36.

19 Renato González Mello, *La máquina de pintar* (Ciudad de México: UNAM, 2008), 15.

20 Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia”, en *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)* (Ciudad de México: INBA, 1991), 85.

21 Reyes Palma, “Otras modernidades, otros modernismos”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. Esther Acevedo (Ciudad de México: CONACULTA, 2002), 34.

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

su accesibilidad. Como señala Giovanni Troconi, el grabado se tornó una técnica «ideológicamente correcta» debido a su potencial propagandístico.²³ Además del SOTPE, el grabado se encontró en el centro de las propuestas del Estridentismo, el ¡30-30! y la LEAR.

Algunos estudiosos como John Lear, Deborah Caplow y Miguel Ángel Esquivel han articulado las trayectorias del SOTPE y de la LEAR a partir de la coincidencia entre sus programas y objetivos políticos y estéticos. Tanto Lear como Caplow han considerado a la LEAR como sucesora del SOTPE, mientras que Esquivel los reconoce dentro de una misma genealogía histórica del arte mexicano.²⁴ Sin embargo, podemos afirmar más bien que con la LEAR se pueden observar el desarrollo de propuestas que se mantuvieron en diálogo y debate y que la coincidencia entre ambas agrupaciones se estableció tanto por sus simpatías políticas y sus consideraciones sobre el arte, como por la resonancia de sus proposiciones en el mundo del arte. El problema del arte público en México definió un debate continuo que oscilaba entre la apología de un proyecto pictórico que se consagraba y extendía más allá de los límites de la agrupación a partir de la cual se catapultó y el cuestionamiento del muralismo por como la vía ideal para el arte público. La LEAR dispuso un espacio en el cual la revisión y crítica al muralismo se haría patente y, en medio de la polémica, la propuesta de la liga sería reivindicada como el camino a seguir.

La LEAR afirmaba que la obra artística y literaria debía ser un vehículo accesible a las masas y que además debía actuar sobre éstas, consideraba necesaria la elaboración de un «programa de acción» que realmente beneficiara a las masas y propiciara su mejoramiento intelectual.²⁵ Para la liga, esto también significaba «acompañarlas en sus movimientos hasta su victoria decisiva».²⁶ Tal acompañamiento se efectuó a partir de distintas estrategias. La LEAR buscó establecer una relación directa con los obreros, por medio de una oferta educativa, actividades culturales y la producción de imágenes y objetos que no solo eran pensados para concientizar por medio del arte, sino que en ocasiones también eran elaborados para colaborar con el movimiento obrero.

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

24 Miguel Ángel Esquivel, “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930” en *Arte y utopía en América Latina*, Alberto Híjar, Alberto Argüello, Luis Rius y Miguel Ángel Esquivel (Ciudad de México, CONACULTA/INBA/CENIDIAP, 2000), 142; Lear, “Representing workers, the workers represented”, 247; Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez. Revolutionary art and the mexican print* (Texas: University of Texas Press, 2007), 93.

25 “Plan de la sección de pedagogía de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 868, Doc. 2322, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

26 “Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR”, *Frente a Frente*, n°5 (1936): 2.

Para acercar a los obreros al arte, la LEAR organizaba ciclos de cine comentado, exposiciones de artes plásticas, conferencias, obras de teatro y conciertos, actividades que eran gratuitas o de costo accesible para el público al que idealmente estaban dirigidos. La oferta educativa de la LEAR también estaba enfocada en los obreros, quienes tenían acceso a cursos de idiomas, de matemáticas, de economía política y marxismo, además del taller-escuela de artes plásticas.²⁷ La LEAR pretendía que el arte y la cultura fueran de acceso público, más con un afán de concientización que de democratización. El arte debía cumplir con una función contestataria y movilizadora y en ese sentido se elaboraron productos visuales, escultóricos e icono-textuales que salieron de los cuarteles de la LEAR y se incorporaron al espacio público, en medio de manifestaciones obreras. Con obras realizadas en el taller-escuela de artes plásticas de la liga y con impresos como la Hoja Popular Ilustrada de la LEAR, esta agrupación propuso un arte público que hacía patente y tangible su propósito de servir a los trabajadores y dotarlos de herramientas de lucha.

Cabe señalar que la LEAR participó en proyectos de pintura mural, como el del mercado Abelardo Rodríguez, el de la biblioteca de la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo y el de los Talleres Gráficos de la Nación. Si bien estos eran ejemplos de arte público que se encontraban en la misma línea del que era comúnmente propuesto en México a partir de la consagración del muralismo mexicano, resulta pertinente destacar y analizar las alternativas de arte público que ponderó la LEAR en un momento en el cual cuestionaba y apoyaba una revisión crítica al fresco y la pintura mural mexicana elaborada desde la década de 1920. Tanto en la polémica que enfrentó a David Alfaro Siqueiros con Diego Rivera en 1935, como en las declaraciones de la delegación de la LEAR en el American Artists' Congress de 1936, el muralismo era revisado y puesto en entredicho, pero no sin plantear alternativas para el arte público.

27 El costo de la entrada general era de 50 centavos, pero el precio para los obreros de 15 centavos. "CINE", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1429, Doc. 2995, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México; "CINE", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1429, Doc. 2996, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México. "Invitación a la conferencia 'la pintura mexicana frente al movimiento social' de Abel Plenn", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1429, Doc. 2994, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México. "Carta de Luis Sandi a César Quirarte", 26 de noviembre de 1936, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 999, Doc. 2517, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México; "Plan que de inmediato puede realizar la LEAR", Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 978, Doc. 2493, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

En distintos momentos y a través de diferentes medios, Siqueiros cuestionó la obra de Rivera y, en general, el uso del fresco, el cual consideraba anticuado y anacrónico, pero que se mantenía a fuerza de repetición.²⁸ La LEAR respaldó a Siqueiros, publicó sus planteamientos en su revista *Frente a Frente* y estuvo de su lado en la controversia que mantuvo con Rivera hacia finales de agosto de 1935. Siqueiros cuestionaba los lazos entre el arte de Rivera y el régimen en turno, lo catalogaba como un arte contrarrevolucionario, dirigido a turistas, alejado de los obreros y elaborado con técnicas arcaicas. Esta crítica proponía una alternativa y llamaba a realizar obras acordes con su realidad actual. Siguiendo los planteamientos que Siqueiros desarrollaba desde la conferencia «los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva», dictada en 1932, el pintor afirmaba que a cada tiempo correspondía un tipo de arte y para efectuar una revolución técnica debían implementarse procedimientos, materiales y herramientas modernas. Además, pugnaba por el trabajo colectivo y por la elaboración de murales exteriores que serían más accesibles para el público.²⁹ En el American Artists' Congress de 1936, Siqueiros refrendó estas proposiciones y aplaudió el programa del taller-escuela de artes plásticas de la LEAR, encaminado a la producción de un arte revolucionario a través de la conciencia del trabajo colectivo y la producción de obras para las masas.³⁰ Por su parte, José Clemente Orozco se pronunció también en este congreso y presentó resoluciones que optaban por el desarrollo del arte público a través de la colaboración entre obreros y artistas organizados, a partir de un «sistema de cooperación intersindical» que los reuniera en un proyecto colectivo que propiciara la producción estética. Cabe destacar que Orozco afirmaba que los esfuerzos de la LEAR ya estaban encaminados a hacer efectivo este proyecto de cooperación entre artistas y obreros.³¹

El taller-escuela de la LEAR fue establecido por la sección de artes plásticas y planteaba como objetivo primordial hacer «arte funcional revolucionario», lo que significaba que su producción debía ser «positivamente útil» a los trabajadores y su lucha. El arte funcional revolucionario debía responder a

28 David Alfaro Siqueiros, “Rivera’s counter-revolutionary road”, *New Masses*, (1934): 16; Siqueiros, “Diego Rivera, pintor de cámara del gobierno de México”, *Frente a Frente*, n° 3 (1935): 8.

29 Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, comp. Raquel Tibol (Ciudad de México: Empresas Editoriales S.A., 1969), 103.

30 Alfaro Siqueiros, “The mexican experience in art”, *First American Artist Congress*, (New York: The Congress, 1936), 100-101.

31 José Clemente Orozco, “General report of the mexican delegation to the American Artists’ Congress”, en *First American Artists’ Congress*, 97.

las «necesidades efectivas» de los trabajadores y operar de manera práctica.³² Estaría encaminado al mejoramiento de la vida del obrero y formaría parte de sus protestas y batallas reivindicadoras; sería, en gran medida, un arte de contenido político, en cuanto a su producción, uso y contenido.

El taller-escuela se proyectaba como un modelo ajeno a las formas pedagógicas académicas y planteaba la enseñanza del arte desde su propia producción, a través de la cual se recibirían de manera simultánea «la teoría y la práctica del arte revolucionario». El aprendizaje se efectuaría de manera colectiva, dentro de un «impulso común», pero con la «coordinación consciente y racional de diversas individualidades», para lo cual se organizarían equipos de trabajo regulados por el miembro más activo, capaz y experimentado. Se esperaba que el taller-escuela mantuviera un ambiente de permanente discusión y crítica colectiva, siempre y cuando se llevara a cabo dentro de «la más absoluta camaradería revolucionaria».³³ El enfoque del taller-escuela estaría dirigido primordialmente a la propaganda y la «agitación» en beneficio de los trabajadores. El plan general sugería ejemplos de las obras que se llevarían a cabo en el taller-escuela, como carteles y murales, esculturas para monumentos, esculturas «eventuales» (para su uso en manifestaciones), obras para teatro guiñol, títeres y máscaras, proyectos para la construcción de espacios habitacionales para obreros, jardines populares y centros deportivos, elaboración de cerámica y tapices con «temas revolucionarios».³⁴ Se inauguró en octubre de 1935 y entre los maestros se contaban Gabriel Fernández Ledesma, Rufino Tamayo, Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Julio Castellanos, Pablo O'Higgins, Jesús Bracho, Esperanza Muñoz Hoffman, Carlos Orozco Romero, Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, Feliciano Peña, Antonio Pujol, Ricardo X. Arias, Santos Balmori, Manuel Álvarez Bravo y David Alfaro Siqueiros.³⁵

A partir del taller-escuela, la liga ofrecía sus servicios a las organizaciones obreras, con la elaboración de material que sirviera para sus manifestaciones y su labor de propaganda, como carteles, rótulos, banderolas, mantas, ilustración de periódicos, escenografías, estandartes y «decoraciones murales». Por «la causa del proletariado», la LEAR se dirigía a las organizaciones obreras

32 “Objetivos y organización interna del taller escuela experimental de artes plásticas de la sección correspondiente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 869, Doc. 2330, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

33 “Objetivos y organización interna del taller escuela experimental...”.

34 “Objetivos y organización interna del taller escuela experimental...”.

35 “Objetivos y organización interna del taller escuela experimental...”.

ofreciendo una «cuota mínima» por un servicio de alta calidad y «dentro de la orientación revolucionaria».³⁶ Si bien el objetivo era aproximarse a los trabajadores y que formaran parte del taller-escuela, no quedan evidencias de que algún obrero se haya inscrito y José Chávez Morado afirmaba que los artistas no consiguieron mantener un trato directo más allá de la relación que tuvieron con los dirigentes de las organizaciones obreras.³⁷ Por su puesto, con esto se refería a la resonancia que tuvo el taller-escuela, pues hay evidencia de que los vínculos que la LEAR buscaba establecer con los trabajadores no quedaba en aspiraciones plasmadas en tinta y papel, pues impartía cursos a los obreros de Nonoalco y publicó pequeñas colaboraciones literarias de obreros en la revista *Frente a Frente*.³⁸ Asimismo, a partir del proyecto teatral de la LEAR, que se planteaba en los mismos términos que el taller-escuela de artes plásticas, se realizaron algunas funciones de teatro guiñol en las esquinas de barrios pobres y colonias obreras de la ciudad de México. Además, la liga colaboró con el Cuadro Dramático integrado por los obreros de los Talleres Gráficos de Nación, que luego se incorporó también a la LEAR, aunque no como agrupación, sino a partir de adhesiones individuales.³⁹

La LEAR se vinculó con varias organizaciones obreras y colaboraba con éstas, como agrupación de artistas que proponían desde su propia trinchera, desde la intelectualidad que reconocía una agencia política en su labor, principalmente de acuerdo con la agenda antifascista. Siguiendo el «compromiso de mantener sus esfuerzos, capacidad y entusiasmo al servicio de las clases trabajadoras», la LEAR acreditó a Mario Pavón Flores, Fernando Gamboa y Juan de la Cabada para actuar ante el Comité Nacional de Defensa Proletaria (CNDP),⁴⁰ una instancia obrera organizada por el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), pero impulsada por una serie de

36 “Circular # 1”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 977, Doc. 2492, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México. “Carta del comité ejecutivo de la LEAR a la sección de Mérida”, 9 de abril de 1937 Leopoldo Méndez, Caja 21, Expediente 1076, Documento 262, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

37 Elizabeth Fuentes Rojas, “El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938”, en *Modernizar y reinventarse. Escenarios de la formación artística ca. 1920-1970*, coord. María Esther Aguirre Lora (Ciudad de México: UNAM, 2017), 197.

38 “Sesión ordinaria de la sección de pedagogía”, 9 de enero de 1937, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 863, Doc. 2299, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México. “Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos”, *Frente a Frente*, n° 3 (1935): 12-13; “Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos”, *Frente a Frente*, n° 2 (1935): 4-5.

39 “El Teatro y la LEAR”, *Frente a Frente*, n° 7 (1937): 19; “Teatro obrero en México”, *Frente a Frente*, n° 1, 2ª época (1936): 15.

40 “Credencial que acredita a Mario Pavón, Fernando Gamboa y Juan de la Cabada ante el Comité Nacional de Defensa Proletaria”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 962, Doc. 2469, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

sindicatos, alianzas y confederaciones que pugnaban por la formación de un frente sindical único. Además el CNDP mantenía una postura antifascista.⁴¹

Varios miembros de la LEAR servían de conexión entre ésta y otras organizaciones obreras y antifascistas. Por ejemplo, la liga formaba parte y se encontraba entre los fundadores del Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español, encargado de gestionar la asistencia a huérfanos y viudas de la guerra civil. Por otro lado, José Muñoz Cota, Roberto Reyes Pérez, Julio de la Fuente y David Alfaro Siqueiros fueron comisionados por la LEAR para representarla en el Frente Popular Antimperialista y la sección de artes plásticas colaboraba con éste decorando el local donde se efectuaban sus mítines.⁴² La misma sección cooperó con la ilustración del periódico del PCM, *El Machete*, y de libros de lectura de la SEP que fueron empleados en las escuelas nocturnas para trabajadores. Elaboró también grabados para la Comisión Agraria Mixta y Enrique Gutmann, Santos Balmori y Leopoldo Méndez ilustraron algunos números de las revistas obreras *LUX* y *Futuro*. Además, uno de los miembros de la LEAR destacaba por ser un personaje que representaba un punto de convergencia entre varias organizaciones: Mario Pavón Flores era también miembro del PCM, consejero legal del SME y como abogado asesoraba a distintos sindicatos en conflictos laborales.⁴³

En ocasiones, el combate al fascismo no quedaba en el apoyo moral a las organizaciones obreras, ni en espacios artísticos y literarios o en carteles y otros impresos, sino que pasaba a la acción directa y armada, como sucedió con la trifulca del 20 de noviembre de 1935, cuando el Comité Nacional de Defensa Proletaria llamó a los sindicatos a frenar la marcha de la Acción Revolucionaria Mexicanista, una organización fascista, conocida como los «camisas doradas» o «dorados», que pretendía llevar a cabo un acto conmemorativo en el Zócalo de la ciudad de México, con el fin de celebrar

41 El Comité Nacional de Defensa Proletaria se conformó en 1935 y entre sus fundadores se encontraban el Sindicato Mexicano de Electricistas, la Confederación Sindical Unitaria de México, la Confederación General de Obreros y Campesinos de México, el Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros y Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana, la Cámara Nacional de Trabajo, la Alianza de Uniones y Sindicatos de Artes Gráficas, la Alianza y Federación de Obreros y Empleados de la Cía. de Tranvías de México y el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana, Samuel León, “El Comité Nacional de Defensa Proletaria”, *Revista Mexicana de Sociología* 40, n° 2 (1978): 753.

42 “Acuérdese que la LEAR se adhiera a las actividades que con motivo del 25 aniversario de la Revolución Mexicana realizará el Frente Popular Antimperialista” Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 968, Doc. 2480, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

43 Como el sindicato de petroleros de la compañía “El Águila”, por ejemplo. Óscar de Pablo, *La rojería. Esbozos biográficos de comunistas mexicanos* (Ciudad de México: Debate, 2018), 341. Además, Mario Pavón Flores publicó un folleto que formaba parte de la Biblioteca del Obrero y el Campesino, titulado “Cómo se organiza y funciona un sindicato”. Nicolás Pizarro Suárez, “2 políticas en materia de publicaciones”, *Frente a Frente*, n° 5 (1936): 21.

el aniversario de la revolución mexicana. Los dorados y las organizaciones obreras y antifascistas que pretendían cerrarles el paso colisionaron en la plaza principal, dejando un saldo rojo, con varios heridos de ambos bandos y algunas muertes que lamentar. La LEAR participó en este enfrentamiento y entre el contingente de artistas destacó, por supuesto, la combatiente figura de Siqueiros. Los dorados eran acérrimos enemigos de la LEAR y el PCM, así como de los sindicatos y las organizaciones antifascistas; en varias ocasiones realizaron ataques a sus sedes. En alguna ocasión, la asamblea de la LEAR fue «disuelta a garrotazos» por la incursión de la ARM y era tal la amenaza que fue necesario establecer guardias armadas compuestas por los mismos miembros de la liga, con el fin de defender sus cuarteles de las acometidas de los dorados.⁴⁴

Los artistas de la LEAR produjeron mucha obra gráfica y literaria advirtiendo sobre el peligro que representaba los Camisas Doradas. La postura antifascista de la liga se desplegó a través de diversas estrategias, constantemente exponía los peligros del fascismo en *Frente a Frente*, con textos críticos, fotomontajes y grabados. Por otro lado, para la LEAR resultaba imprescindible participar en las manifestaciones obreras, motivo por el cual instaba a sus miembros a sumarse a las marchas y mítines. Las secciones de la LEAR se integraban a las marchas del primero de mayo, a las manifestaciones anti-callistas y hay evidencia de que la liga también participó en movilizaciones relacionadas con la expropiación petrolera de 1938.⁴⁵

La liga desfilaba junto con los obreros, producía obras plásticas y gráficas para éstos, pero también distribuía algunos impresos producidos por la LEAR con la finalidad de concientizar a los trabajadores. Siqueiros se jactaba de que el taller-escuela había elaborado, en un tiempo record de apenas 24 horas, un cartel de sesenta metros cuadrados para un mitin antifascista de CNDP. Además se insistía en la elaboración de carteles, en especial para ser utilizados en las manifestaciones del primero de mayo, en las cuales se promocionaba *Frente a Frente* y se distribuía la Hoja Popular Ilustrada de la LEAR.⁴⁶

44 “Acuerdos de asamblea de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Exp. 859, Doc. 2277, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México; Juan de la Cabada, “Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR”, f. 22, Archivo Juan de la Cabada; “Entrevista mecanoescrita la LEAR de la LEAR por Sandra Rosas García a Juan de la Cabada para el primer programa de radio Universidad”, Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 5, f. 3, Archivo Juan de la Cabada; “La lucha de clases en México”, *CROM*, mayo (1935): 1-2.

45 “Exhorto del comité ejecutivo de la LEAR”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 864, Doc. 2306, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

46 “Acuerdos tomados en asamblea”, Fondo Reservado, Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 860, Doc. 2284, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

En la manifestación del primero de mayo de 1937, la LEAR participó con un nutrido contingente y elaboró grotescas figuras escultóricas antifascistas. Además de las obras que realizaba para sindicatos y organizaciones, la liga se pronunciaba como agrupación y portaba sus propios artilugios de protesta y propaganda. En este caso, caricaturizó a Hitler y a Mussolini, encerrados en una jaula rodeada por cinco manos empuñadas. La jaula se dispuso sobre un automóvil de carga y estaba cubierto por distintivos con las siglas de la LEAR.⁴⁷ Prácticamente se trataba de un carro alegórico antifascista que, por un lado, expresaba la posición de la LEAR, y por otro, hacía circular un discurso antifascista, con la intención de que fuera asimilado por los obreros en marcha, aprovechando el potencial político de la caricatura, que por medio de la sátira pone en entredicho y desmonta posiciones hegemónicas, dejando un margen para la crítica y la disidencia necesaria para la formación de la opinión pública. Los grandes líderes europeos fascistas, temibles y en peligroso ascenso, eran bajados de su pedestal pertrechado y sujetos a un desfile grotesco, como proscritos transportados en jaula hacia el cadalso, no sin antes ser sometidos al juicio del pueblo; o bien, paseados como animales de circo. Este acto tuvo una resonancia inusitada, pues los embajadores de Italia y Alemania protestaron ante lo que consideraban un insulto para su nación. La LEAR reconocía la intercesión de Cárdenas para apaciguar un posible conflicto diplomático, reduciendo el incidente a solo una incomodidad causada por la libre expresión de los obreros. Y aunque la liga se enorgullecía de los resultados de su intervención en la manifestación del primero de mayo, reconocía que «pasear a Hitler y a Mussolini en una jaula, pero solo en caricatura, es nada. Tenemos la esperanza de que esta caricatura se haga verdad, en un porvenir que esperamos próximo».⁴⁸

Además de las intervenciones de la LEAR con efímeras composiciones escultóricas, las pinturas móviles de amplio formato y los carteles eran las obras visuales con las cuales la liga incursionaba en el espacio público. Además del cartel elaborado en tiempo record y que enorgullecía a Siqueiros, destaca la intervención de las imágenes de la LEAR en la ciudad de Morelia, Michoacán. En un viaje cultural que la liga organizó hacia esa ciudad, elaboró un retrato monumental de Cárdenas (de 8 por 10 metros) que fue fijado en el exterior de un edificio del centro de la ciudad y luego en la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo.⁴⁹ Asimismo, la LEAR fijó una gran

47 *Frente a Frente*, n° 10 (1937): 3.

48 *Frente a Frente*, n° 10 (1937): 3.

49 “Viaje cultural a Morelia”, *Frente a Frente*, n° 4 (1936): 19.

cantidad de carteles en los muros de portales y plazas públicas, entre los cuales, además, se encontraban las portadas de los primeros números de la segunda época de *Frente a Frente*. Debido a que tanto las pinturas de gran formato, como los carteles y las esculturas grotescas se trataban de obras que eran pensadas para un momento específico, sobre su circulación en el espacio público solo quedan algunas evidencias en testimonios de los artistas y en fotografías publicadas en *Frente a Frente*.

La circulación de estas imágenes en espacios públicos y exteriores significaba dos cosas: en primer lugar, las pinturas monumentales de la LEAR abrevaban del muralismo pero de cierto modo dislocaban su sentido, al presentarse como obras poco perdurables, que, por otro lado, además de su exposición en el exterior, tampoco respondían a las alternativas planteadas por Siqueiros para el muralismo, con la sugerencia de elaboración de proyectos murales colectivos que recurrieran a materiales y elementos técnicos modernos. Incluso, las pinturas monumentales de la LEAR adolecían de la calidad técnica y compositiva de las obras del muralismo mexicano. Sin embargo, estaban encaminadas a cumplir una función práctica e inmediata. En segundo lugar, con los carteles, la LEAR refrendaba su posición como parte de la trayectoria de los grupos de artistas en México, pues retomaba las estrategias que sus antecesores habían utilizado, con la apuesta por el impreso de gran formato y su intervención en las calles, buscando lectores fugaces en el transitar cotidiano.

Hoja Popular de la LEAR

Antes he mencionado que la LEAR distribuía sus impresos en las manifestaciones obreras. Uno de los proyectos principales de la agrupación era su revista *Frente a Frente* y solía promocionarla en marchas y mítines, donde se encontraría con potenciales lectores. Para ello, la liga elaboraba carteles y comisionaba a algunos de sus miembros para que promovieran su venta entre los contingentes de obreros.⁵⁰

50 “Acuerdos tomados en la asamblea que la sección de artes plásticas de la LEAR celebró el día 2 de mayo de 1936 en su local oficial San Jerónimo 53-A”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 861, Doc. 2287, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

Por otro lado, destaca la distribución de otra de las publicaciones de la LEAR, pensada para llegar al público de una manera más inmediata, a partir de un formato que podía circular como folleto, pero que por sus dimensiones también funcionaba como cartel. La Hoja Popular de la LEAR era una hoja volante de amplio formato (alrededor de 30x40 cm y en algunos casos alcanzaba un largo de 60 cm.) e ilustrada con grabados en madera o en linóleo. Queda evidencia de que al menos algunos de sus números fueron impresos en los Talleres Gráficos de la Nación, instancia encargada de las labores editoriales del Estado y organismo fundamental dentro de los proyectos educativos, culturales y de propaganda durante el gobierno de Cárdenas. La LEAR recibió cierta subvención del gobierno cardenista a través de los TGN, con descuentos y contribuciones que le permitían sacar a flote sus proyectos editoriales.⁵¹

En la Hoja Popular de la LEAR resonaba la experiencia de otras agrupaciones de artistas mexicanos que antecedieron a la liga, especialmente el caso del SOTPE y del Grupo de Pintores ¡30-30! Ambos habían incorporado elementos de la cultura popular en impresos de gran formato que funcionaban como cartel, destinados a la amplia difusión de imágenes y textos que se articulaban en la conformación de un discurso beligerante, contestatario y de crítica política y estética.

El primer número de la Hoja Popular de la LEAR apareció en marzo de 1935 y fue ilustrada por Leopoldo Méndez con un grabado en madera. Tenía unas dimensiones de 30x40 cm. y representaba una crítica a Nicolás Rodríguez, líder de los dorados. La Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM), mejor conocida como los «camisas doradas» fue fundada en 1933 por Nicolás Rodríguez, un ex militar villista que reunió a otros veteranos y conformó una agrupación que emulaba las estrategias empleadas por grupos fascistas, como los Camisas Negras, por ejemplo. Los «dorados» eran una asociación paramilitar, xenófoba y radical, antisemita y anti china que emprendía acciones violentas enarbolando el lema «México para los mexicanos» y otras consignas

51 Sebastián Rivera Mir, “Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)”, *Historia Mexicana* 68, n° 2 (2018): 613. Los impresos de la LEAR (carteles, credenciales, folletos, hojas populares, libros, boletos, programas de mano, invitaciones, tarjetas y la revista *Frente a Frente*) eran elaborados en los Talleres Gráficos de la Nación. La cuenta de la LEAR con los TGN indica un descuento de 17. 81 pesos y una contribución de 1782 pesos, pero no señala el costo total de la revista. “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en cuenta con los Talleres Gráficos de la Nación”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 873, Doc. 2352, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

como «muerte al comunismo».⁵² Funcionaba también como un grupo de choque y rompe huelgas que solía atacar manifestaciones obreras y locales de organizaciones de izquierda.

Los Camisas Doradas actuaban por medio del discurso y las acciones violentas, se pronunciaban a través de manifiestos, comunicados y notas de prensa, pero también atacaban negocios de extranjeros, emboscaron al presidente de la Cámara Israelita de Comercio,⁵³ asaltaron la sede del PCM y junto con éste y otros grupos de izquierda protagonizaron el enfrentamiento violento derivado de la conmemoración de la revolución mexicana, el 20 de noviembre de 1935. Se consideraba un grupo patriota de «hombres de convicciones», en contra del despojo y el cierre de puertas a los nacionales que suponían que implicaban los extranjeros, a los cuales asociaban con «la incultura y el vicio». Además, dirigían su lucha «a los salteadores del poder y de la política, a los vendidos de Rusia».⁵⁴

En la prensa y en pronunciamientos de organizaciones de izquierda se demandaba el desarme y disolución de los dorados.⁵⁵ La LEAR abordaba el tema constantemente, con imágenes críticas que exhibían un perfil nefando de tal agrupación, exhibidas en exposiciones de artes plásticas y de carteles, en la revista *Frente a Frente* y en hojas volantes. No es extraño que la Hoja Popular de la LEAR haya sido inaugurada con esta temática, y no solo por su afiliación antifascista. Parecía que la influencia de los dorados y los estragos que causaba iban en incremento, por lo cual consideraba necesario combatirlos por todos los medios. Ya he señalado que este combate en ocasiones llegaba incluso al enfrentamiento directo y armado, pero por otro lado, desde su propia trinchera, la liga se armaba y pretendía armar a su público con información que describía al enemigo, con un discurso político que se enunciaba por medios artísticos.

En el primer número de la Hoja Popular Ilustrada, el texto, escrito a la manera de los corridos populares, contaba una historia sobre Nicolás Rodríguez, el líder de la ARM. El autor, Cristóbal Suárez, describió en verso «la historia negra» de Rodríguez, quien quedaba expuesto como un personaje

52 Alicia Gojman de Backal, *Camisas, escudos y desfiles militares. Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)* (Ciudad de México: FCE, 2000), 200-203.

53 Gojman de Backal, *Camisas escudos y desfiles militares*, 220-227.

54 “Manifiesto de los dorados”, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 24, Exp. 1448, Doc. 3023, Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

55 “Disolución de los ‘camisas doradas’ es una necesidad social”, *El Nacional* (México), 11 de julio, 1936, 1; “Respuesta a los camisas doradas”, *Excelsior* (México), 24 de noviembre, 1935, 7; “Los camisas doradas deben ser desarmados y disueltos”, *El Machete* (México), 23 de noviembre, 1935, 3.

oportunista y traidor a la patria, estafador de mexicanos que despojaba de sus bienes a favor de «gringos terratenientes». También sugiere que se trataba de un «contrabandista de drogas», aunque no se desarrollaba esta acusación y afirmaba que solo ejemplificaba, a manera de botón de muestra, una parte de lo que se le podría imputar al líder de los dorados.

Solo pongo aquí en el sol
Unos trapitos colgados,
Chica muestra de quien es
EL JEFE DE ESTOS DORADOS⁵⁶

El corrido se titulaba «el arriero y sus mulas» aludiendo al ejército de camisas doradas que seguía el liderazgo de Rodríguez. Al representar a los dorados como mulas, guiados por el arriero, se construye una caricatura donde la asociación animalesca sugiere la falta de criterio de un grupo de sujetos cuyo radicalismo se acusa como irracional. En ese sentido, el fascismo de los dorados no se justifica como una posición consciente, sino que se presenta derivada y dependiente de una instancia superior al «arriero» que finalmente trabaja bajo las órdenes de Hitler.

Al arriero y a las mulas
que Hitler manda dorar,
es necesario ponerlos,
con verdad en su lugar.⁵⁷

El texto describe a los Camisas Doradas como criminales y al pueblo como su víctima. El grabado de Méndez Ilustraba la historia de «don Nico y su yunta» narrada por el corrido y mostraba una escena del despojo denunciado en el texto. Una pequeña familia se ve desalojada, expulsada por dos sujetos vestidos de traje y corbata, armados con látigo y revólver e identificados a partir de las insignias de su sombrero. Uno, representa a Nicolás Rodríguez, identificado con el símbolo del nacionalsocialismo y refrendado con las siglas de la ARM; el otro, representa al capital, personificado por el «terrateniente gringo» que porta un sombrero donde se distingue un signo monetario.

56 Leopoldo Méndez, *Guerra y Fachismo. Hoja Popular No.1 LEAR* [Grabado sobre madera] 1935, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodeestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=452:guerra-y-fachismo-hoja-popular-no1-lear&Itemid=6

57 Méndez, *Guerra y Fachismo...*

La familia es echada a la calle, los padres sostienen a los hijos en actitud protectora, mientras parecen caer derrotados sobre sus posesiones yacentes en el suelo.⁵⁸

Flanqueando esta escena conformada con imagen y texto, en la hoja de la LEAR se publicó también una nota informativa sobre el fascismo y la guerra, la cual explica el ascenso del fascismo y su relación con una guerra inminente, expone el armamentismo de Alemania y Japón y declara que «la verdadera paz solo la podrán imponer los obreros y campesinos si fraternizan en el frente de batalla».⁵⁹ Los objetivos de la hoja eran claros, por medio de referentes de la cultura popular se planteaba una problemática que se presentaba como un peligro real para el pueblo, que como personaje secundario se mostraba como víctima del fascismo en el corrido sobre Nicolás Rodríguez, pero con el texto informativo se le llamaba a situarse a la cabeza, como el protagonista que podría ser agente de cambio ante una problemática que afectaba el escenario mundial.

En otra hoja volante de la LEAR, ilustrada igualmente por un grabado de Leopoldo Méndez, se denunciaban los ataques violentos que los dorados cometían en contra de los obreros. Ataviados con camisa, sombrero y un distintivo de la ARM, tres dorados tunden a dos obreros que se encontraban en protesta contra la explotación capitalista. Un obrero sucumbe y se desploma herido por macana, mientras que el otro se muestra en pie, recargado sobre una diagonal que marca la bandera aún sostenida por el otro obrero yacente. Los puños cerrados del obrero en pie se encuentran en una línea paralela al asta de la bandera. Esta disposición responde a una actitud defensiva, con uno se cubre y parece cubrir la cabeza de su compañero, mientras que el otro se muestra alzado, como símbolo de lucha, común en la iconografía revolucionaria del siglo XX. Los dorados atacan a los obreros con macanas, cuchillos y armas de fuego, mientras éstos se muestran resistentes, solo sujetos a la bandera que enuncia su consigna contra la explotación capitalista. El obrero aún en pie, resiste, en un instante congelado por la imagen que muestra una detonación de un arma de fuego justo frente a su pecho.⁶⁰

Con esta hoja, la LEAR se pronunciaba contra «los asesinos de los trabajadores» y denunciaba un altercado que había tenido lugar recientemente,

58 Méndez, *Guerra y Fachimo...*

59 Méndez, *Guerra y Fachimo...*

60 Leopoldo Méndez, *Cómo pretenden. Hoja volante LEAR* [Grabado sobre madera] 1935, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=454:como-pretenden-hoja-volante-lear&Itemid=6

con una manifestación de obreros interrumpida por la incursión violenta de los dorados y en la cual habían sido atacados obreros, estudiantes, mujeres y niños. La hoja denunciaba también el ataque al local de una organización revolucionaria, con la venia de las autoridades policiacas. Se trataba de una alusión a la incursión de los Camisas Doradas a la sede del PCM, un partido que a pesar de que había salido de la ilegalidad, aún no se desembarazaba totalmente de la represión que habría sufrido en años anteriores al ascenso de Cárdenas. Pero el ataque a las oficinas de un partido no era tan grave como otros atropellos denunciados en la hoja de la LEAR, a través de la hoja volante, la liga denunciaba e informaba, pero también llamaba a la unión de los trabajadores en contra del fascismo y los invitaba a hacer frente a «todas las “camisas” de todos los colores».⁶¹

Las Hojas Populares de la LEAR protestaban y llamaban al combate contra el fascismo, pero también narraban las novedades que se sucedían en el ambiente político del momento, como sucedió con el reporte satírico del exilio de Calles. Con el corrido, ¡«Ora sí ya se jué Calles...!» se anunciaba el destierro de Plutarco Elías Calles, presidente de México en el periodo de 1924-1928, pero que mantuvo su influencia contundente y casi incuestionable durante tres de los gobiernos que le sucedieron: el de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez. Este periodo político de la historia de México conocido como «el maximato» prolongó la injerencia de Calles en asuntos de Estado hasta 1934, a través de su influencia en el Partido Nacional Revolucionario (PNR), fundado por él mismo en 1929. Además, Calles estableció una alianza conveniente con la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) y su líder Luis N. Morones. Sin embargo, la reorganización de las masas le otorgó al gobierno de Cárdenas una base social que incrementó su poder político al tiempo que se consolidaba el movimiento obrero. La política de masas cardenista le dio sustento a su régimen y cuando Calles y sus aliados se pronunciaron en contra de una ola de huelgas y marcaron una posición que cuestionaba la solidaridad de Cárdenas con el movimiento obrero, se generaron tensiones políticas que desembocaron en el destierro de Calles y la consolidación de la hegemonía cardenista.⁶²

Calles representaba uno de los grandes enemigos de la LEAR, considerado ejemplo del fascismo en México y constantemente asociado con Hitler y

61 Méndez, *Cómo pretenden*.

62 Kevin, Middlebrook, *The paradox of revolution. Labor, the state and authoritarianism in Mexico* (London: John Hopkins University Press, 1995), 87.

Mussolini. Por ejemplo, aparecía junto con éstos en un fotomontaje que ilustró la cubierta del número tres de la segunda época de *Frente a Frente*, en el cual se mostraba como aliado de los líderes fascistas europeos y asesino de obreros.⁶³

Un grabado en linóleo realizado por Alfredo Zalce ilustraba el corrido. La imagen reforzaba el relato de Calles sorprendido en su cama cuando se le anunció que estaba condenando al exilio. Esta historia fue motivo de otros grabados y era la versión que circulaba sobre el destierro de Calles. Se afirmaba que éste había sido notificado del exilio forzoso, muy temprano por la mañana, por un grupo de militares que lo encontraron reposando en su cama y leyendo *Mi Lucha* de Hitler. En verso, el texto alude a este momento sin detenerse en detalles anecdóticos, pero remarcando elementos que delataban la posición de Calles, como el uso de colores asociados al fascismo: azul y blanco.

En su cama reposaba
envuelto en colcha de seda,
en su bata azul y blanca
parecía una inmaculada
que soñaba en ser el Hitler
de la nación mexicana.⁶⁴

En el grabado, Calles yace sobre una cama y se resiste a salir de ella, se aferra con sus garras a la sábana que lo cubre, mientras tres personajes, un obrero, un campesino y una mujer, se afanan por hacerlo salir de su lecho entre un claro forcejeo que se evidencia con el ángulo de la sábana tirante sostenida por la mujer y la base de la cama que sucumbe ante la fuerza imprimida por el obrero que tira de ella, haciéndola ceder. Como he señalado en líneas atrás, en ese momento, la figura del obrero era preponderante y desplazaba el protagonismo que había tenido el campesino en una década anterior. Mientras en la imagen el obrero se muestra activo y efectuando una acción contundente que hacía salir a Calles de un espacio de confort, el campesino participa en la escena, pero de cierto modo se mantiene al margen, no toca la cama, pero se dirige hacia Calles señalándolo con la hoz. Este instrumento y el sombrero, que como un gesto de modestia sostiene el personaje sobre su abdomen, son los atributos que lo caracterizan como el campesino. El

63 *Frente a Frente*, n°3, 2ª época (1936).

64 Alfredo Zalce, *Ora sí ya se jué Calles! Hoja Popular LEAR* [grabado sobre linóleo] 1936, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=456:ora-si-ya-se-jue-calles-hoja-popular-lear&Itemid=6

obrero se delata vestido de overol y con la camisa remangada, dejando los brazos libres para el trabajo manual. La mujer se sitúa en el vértice de una composición triangular dispuesta en diagonal ascendente hacia la izquierda y remarcada por el brazo que alza, con el puño cerrado, símbolo de lucha de los trabajadores.⁶⁵ En ese momento el movimiento feminista organizado en el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) se consideraba parte de la contienda revolucionaria. En un grabado elaborado por la LEAR y publicado en *El Machete* se mostraba al FUPDM dentro de los aliados que constituían «la unidad nacional de todas las fuerzas populares».⁶⁶ Con la ilustración de Méndez en la hoja popular se reforzaba esta idea y aunque la mujer no se mencionaba en el texto del corrido, sí se hacía énfasis en la coalición de fuerzas populares en torno al cardenismo.

Ya se acabó la paciencia
del buen pueblo mexicano
de obreros y campesinos
Cárdenas y sus amigos.

De un lado la revolución, y del otro, la contrarrevolución. En el grabado de Zalce se muestra a Calles caricaturizado de manera grotesca, como una figura diabólica, de acuerdo con la iconografía demoniaca que representaba al diablo con atributos y características monstruosas, constituidas a partir de una hibridación que conformaba imágenes de una figura con rasgos antropomorfos, pero compuesta por diferentes partes de animales. Calles se representa con garras, extremidades peludas, orejas puntiagudas y colmillos pronunciados, además de dos cuernos que se dibujan con los pliegues del gorro de dormir que porta sobre su cabeza. Respecto a éste, cabe señalar que se trata de una prenda femenina. Calles se retrata en la cama, en una posición vulnerable, en pijama, pero no es ataviado con un gorro de dormir para hombre, que es más bien de diseño triangular. La revolución mexicana era asociada con la virilidad y, en distintos momentos, los artistas fomentaron esta noción desde sus propios programas, definiendo el deber ser del arte y el artista mexicano como un sujeto viril en tanto que revolucionario, en contraste con aquellos cuestionados como contrarrevolucionarios y frecuentemente designados como afeminados. Este debate entre la definición de posiciones antagónicas a partir del afeminamiento y la virilidad fue motivo de polémicas

65 Zalce, *Ora sí ya se jué Calles!* ...

66 “Unidad de todas las fuerzas populares”, *El Machete*, 1 de mayo (1936), 1.

en el seno del campo artístico y literario mexicano.⁶⁷ A menudo, los artistas asumidos como revolucionarios asociaban a sus contrarios, designados como contrarrevolucionarios, con la homosexualidad, o con sujetos que pretendían «castrar» la revolución. Asimismo, los contrarrevolucionarios también eran tipificados con base en vínculos con el clero y, además, desde una retórica que delineaba posiciones dicotómicas a partir de los héroes de la revolución y sus contrincantes, comúnmente se establecían asociaciones entre los sujetos cuestionados y la figura de Porfirio Díaz. Una cruz en la cabecera de la cama de Calles sirve como delación de su conservadurismo, mientras que el libro abierto y apoyado sobre su regazo, marcado con la insignia del nacionalsocialismo, alude a lectura de *Mi Lucha*, presente en la anécdota sobre el destierro de Calles.⁶⁸

Por otro lado, en el texto se remarcaba el perfil contrarrevolucionario de Calles a partir de su asociación con Porfirio Díaz.

Nadie te va a fusilar
que no te tiemblen las corvas,
como no eres el que manda,
ya ora nadie fusila;
el mátalos en caliente
se acabó con tu reinado
así que ora solamente
pa que no sigas fregando
te vamos a desterrar.⁶⁹

El destierro de Calles se comparaba con el de Díaz, así como sus métodos de coerción, el «mátalos en caliente» característico de Díaz, se impone también sobre Calles, designado, implícitamente, como dictador. Además, el corrido señala que partirá al exilio sobre un «aeroplano de plata» que representaría al «nuevo Ipiranga», haciendo alusión al nombre del barco que llevó a Díaz hacia el destierro.⁷⁰

Antes he señalado que Mitchell reconoce cierto contenido violento en el arte público, o cierta violencia que se ejerce desde el arte público, en contra de hegemonías desgastadas. Las hojas populares de la LEAR parecían operar en

67 Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista* (Ciudad de México: FCE, 1999), 35-37.

68 Zalce, *Ora sí ya se jué Calles!* ...

69 Zalce, *Ora sí ya se jué Calles!* ...

70 Zalce, *Ora sí ya se jué Calles!* ...

ese sentido y como las grotescas figuras escultóricas con las cuales se manifestó la LEAR en la marcha del primero de mayo, el tono satírico y caricaturesco propiciaba el cuestionamiento de figuras políticas claves, puestas al nivel del piso y susceptibles a la crítica popular. El objetivo pedagógico dirigido hacia los obreros en pos de su concientización se establecía en términos lúdicos, pero sin soslayar la complejidad tanto de los problemas que se exponían como de la posible participación que en ellos tendrían los sujetos revolucionarios.

Consideraciones finales

El arte público en México propuesto entre las décadas de 1920 y 1930 apostó por un carácter educativo y doctrinario, por una finalidad pedagógica de tintes civilizadores y movilizadores, dirigido a sujetos concretos que se imaginaban de acuerdo con retóricas de revoluciones que situaban al pueblo en el rol protagonista, con la responsabilidad suprema de hacer patente y real la revolución, tarea para la cual el arte antes debía disponerse como herramienta para llegar a estas resoluciones.

El objetivo del arte público mexicano no solo respondía a intenciones estéticas, sino que, de origen, la categoría estaba impregnada por proposiciones políticas. En ese sentido, la propuesta de arte público de la LEAR estaba destinada a la promoción de ideologías y la formación de íconos, pero también desarticulaba héroes y discursos hegemónicos. Tenía una función propagandística tendiente a reforzar o a desmotar ideologías, por medio de un lenguaje doctrinario y gestos iconoclastas que vilipendiaban al enemigo, un villano presentado como contrario a la revolución de los trabajadores y que debía ser combatido.

Aunque quizá podría parecer una obviedad, los grupos de artistas en México solían refrendar, precisamente, su condición de grupo. Reconocerse como un sujeto colectivo implicaba que el arte que proponían se elaboraría también en esos términos. La colaboración resultaba una noción fundamental no solo entre quienes formaban parte de los grupos, sino de éstos con otras colectividades a las cuales se dirigían, que, como he señalado líneas atrás, serían fundamentalmente los obreros y campesinos. Se trataba entonces de sujetos colectivos que proponían en ese sentido hacia sujetos igualmente colectivos.

La colaboración de la LEAR con los obreros ampliaba la noción de colectividad que ya de por sí era patente en su propia organización, como

un grupo de artistas e intelectuales tan variado y numeroso. A través de su vínculo con los obreros establecido por medio de su propuesta de arte público, los artistas se integraban en un contexto social donde su función era útil dentro de un proceso emancipador que no se constreñía al ámbito creativo y «propio» del artista, sino que lo ponía de la mano con otros sectores sociales en una cruzada común que se antojaba trascendente, tanto por el combate al fascismo como por la realización de la revolución. Entonces, el arte público propuesto por la LEAR no solo pretendía incidir en sus interlocutores, sino que también otorgaba sentido a la agrupación misma, a partir del diálogo que establecía con los obreros, como una tarea imprescindible y trascendente que refrendaba la posición y la función de los artistas en la sociedad.

Ahora bien, si consideramos que el arte público puede entenderse como tal no solo como monumento, sino también en la medida en que se inscriba en la esfera pública, en un espacio de argumentación, reflexión e incluso de disenso, resulta pertinente revisar la propuesta de arte público de la LEAR, a veces elaborado también en gran formato, pero más bien móvil y un tanto efímero, aunque con un alcance efectivo dentro de su propia inmediatez, de acuerdo con los propósitos que motivaban su inserción en el espacio público, específicamente en relación con el movimiento obrero. El arte público propuesto por la LEAR debía integrarse a la lucha de los trabajadores y en ese sentido, además de tener motivos didácticos y doctrinarios, también se trataba de un arte beligerante y combativo que participaba en las movilizaciones obreras.

Las proposiciones sobre el arte público mexicano y los estudios al respecto se han centrado principalmente en la experiencia del muralismo, revisar el caso de la LEAR nos permite observar tanto la crítica a ese proyecto pictórico, las alternativas que plantearon sus mismos protagonistas y las vías de la producción estética que proponía la liga con el fin de incidir en movilizaciones obreras, con un alcance político que no se pensaba limitado a sugerencias que hipotéticamente movilizarían a sus interlocutores, sino que pretendía involucrarse con éstos de manera efectiva, instalando el arte entre los sujetos a los cuales se pretendía llegar, en medio de sus propias resoluciones políticas, tales como las manifestaciones, mítines y protestas. Más allá de representaciones alegóricas que elevaban a obreros y campesinos a la condición de símbolo de lucha, las imágenes y los productos icono-textuales propuestos por la LEAR situaban a los trabajadores como protagonistas de la imagen, con la representación de escenarios y problemáticas reales de las cuales participaban, mostraba contenidos que podrían ser útiles de manera

inmediata, refrendando de este modo el sentido utilitario y la funcionalidad que se esperaba de un arte público dispuesto como herramienta para la realización de la revolución.

Referencias bibliográficas

Archivo Juan de la Cabada, México.

Fondo Leopoldo Méndez. Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas, México.

Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México.

Alfaro Siqueiros, David. “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”. En *David Alfaro Siqueiros. Un mexicano y su obra*, compilado por Raquel Tibol, 62-78. Ciudad de México: Empresas Editoriales S.A., 1969.

Alfaro Siqueiros, David. “Rivera’s counter-revolutionary road”. *New Masses*, (1934): 16.

Alfaro Siqueiros, David. “Diego Rivera, pintor de cámara del gobierno de México”. *Frente a Frente*, n° 3, (1935): 8.

Alfaro Siqueiros, David. “The mexican experience in art”. *First American Artist Congress*, New York: The Congress, 1936: 100-101.

Bonet, Juan Manuel. “Papeles vanguardistas mexicanos: algunas pistas”. En *México Ilustrado. Libros, revistas y carteles 1920-1950*, editado por Salvador Albiñana, 121-136. Ciudad de México: CONACULTA, 2014.

Caplow, Deborah. *Leopoldo Méndez. Revolutionary art and the mexican print*. Texas: University of Texas Press, 2007.

“Con quiénes y en contra de quiénes está la LEAR”. *Frente a Frente*, n° 5 (1936): 2.

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

“Derrotero de conferencias”. *Frente a Frente*, n° 13 (1938): 15.

“Disolución de los ‘camisas doradas’ es una necesidad social”, *El Nacional* (México), 11 de julio, 1936, 1.

Dosse, François. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006.

“El Teatro y la LEAR”. *Frente a Frente*, n° 7 (1937): 19.

Esquivel, Miguel Ángel. “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930”. En *Arte y utopía en América Latina*, Alberto Híjar, Alberto Argüello, Luis Rius y Miguel Ángel Esquivel, 133-147. Ciudad de México: CONACULTA/INBA/CENIDIAP, 2000.

Frente a Frente, n°3, 2ª época, cubierta, (1936).

Frente a Frente, n° 10, (1937): 3.

Fuentes Rojas, Elizabeth. “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida” (Tesis doctoral, UNAM, 1995).

Fuentes Rojas, Elizabeth. “El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938”. En *Modernizar y reinventarse. Escenarios de la formación artística ca. 1920-1970*, coordinado por María Esther Aguirre Lora, 187-234. Ciudad de México: UNAM, 2017.

Gojman de Backal, Alicia. *Camisas, escudos y desfiles militares. Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*. Ciudad de México: FCE, 2000.

González Mello, Renato. *La máquina de pintar*. Ciudad de México: UNAM, 2008.

Guttsman, W. L. *Art for the Workers. Ideology and the visual arts in Weimar Germany*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

Lear, John. “Representing workers, the workers represented”. *Third Text* 3 (2014): 235-255.

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

León, Samuel de. “El Comité Nacional de Defensa Proletaria”. *Revista Mexicana de Sociología* 40, n° 2 (1978): 729-762.

“Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos”. *Frente a Frente*, n° 2 (1935): 4-5.

“Literatura proletaria. Ensayos de obreros mexicanos”, *Frente a Frente*, n° 3 (1935): 12-13

- Lodder, Christina. "The press for a New Art in Russia (1917-1921)". En *Art and journal on the political front 1910-1940*, editado por Virginia Hagelstein Marquardt, 63-99. Florida: University Press of Florida, 1997.
- Lomelí Vanegas, Leonardo. "Interpretaciones sobre el desarrollo de México en el siglo XX". *Economía UNAM* 9, n° 27 (2012): 91-108.
- "Los camisas doradas deben ser desarmados y disueltos", *El Machete* (México, 23 de noviembre, 1935, 3.
- "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", *El Machete* (México), segunda quincena de junio (1924), 4.
- Méndez, Leopoldo. Cómo pretenden. Hoja volante LEAR [Grabado sobre madera] 1935, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=454:como-pretenden-hoja-volante-lear&Itemid=6
- Méndez, Leopoldo. *Guerra y Fachismo. Hoja Popular No.1 LEAR* [Grabado sobre madera] 1935, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=452:guerra-y-fachismo-hoja-popular-no1-lear&Itemid=6
- Middlebrook, Kevin. *The paradox of revolution. Labor, the state and authoritarianism in Mexico*. London: John Hopkins University Press, 1995.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Orozco, José Clemente, "General report of the mexican delegation to the American Artists' Congress". En *First American Artists' Congress*, 97. New York: The Congress, 1936.
- Pablo, Óscar de. *La rojería. Esbozos biográficos de comunistas mexicanos*. Ciudad de México: Debate, 2018.
- "Respuesta a los camisas doradas", *Excélsior* (México), 24 de noviembre, 1935, 7
- Reyes Palma, Francisco. "Otras modernidades, otros modernismos". En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, coordinado por Esther Acevedo, 17-38. Ciudad de México: CONACULTA, 2002.

- Reyes Palma, Francisco. “Arte funcional y vanguardia”. En *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)*, 83-94. Ciudad de México: INBA, 1991.
- Rivera Mir, Sebastián. “Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)”. *Historia Mexicana* 68, n° 2 (2018): 611-656.
- “Síntesis de los principios declarativos de la LEAR”. *Frente a Frente*, n° 1 (1934): 3.
- Sheridan, Guillermo. México en 1932: la polémica nacionalista. Ciudad de México: FCE, 1999.
- Spenser, Daniela. *Los primeros tropiezos de la Internacional Comunista*. Ciudad de México: CIESAS, 2009.
- “Teatro obrero en México”. *Frente a Frente*, n° 1, 2ª época (1936): 15.
- “Viaje cultural a Morelia”. *Frente a Frente*, n° 4 (1936): 19.
- Zalce, Alfredo. *Ora sí ya se jue Calles! Hoja Popular LEAR* [grabado sobre linóleo] 1936, Colección Carlos Monsiváis, consultado 30 de octubre de 2021, http://www.museodelestanquillo.com/LeopoldoMendez/index.php?option=com_k2&view=item&id=456:ora-si-ya-se-jue-calles-hoja-popular-lear&Itemid=6