

01091

6



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL ARTISTA ALBERTO BELTRAN

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE**

P R E S E N T A

FABIOLA MARTHA VILLEGAS TORRES

DIRECTORA Y TUTORA:

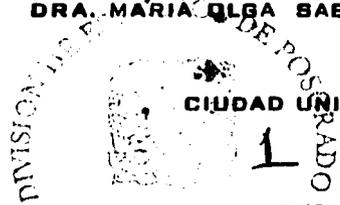
DRA. REBECA MONROY NABR

CONSULTORAS:

DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS

DRA. MARIA OLGA SAENZ GONZALEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA 2003



**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIO ESCOLARES**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo profesional.

NOMBRE: FABIOLA MARTHA VILLEGAS TORRES

FECHA: 20 de octubre 2003

FIRMA: [Firma]

En el rincón más escondido, como un niño, está llorando el Minotauro.

Duerme y sueña.

¿Porque llora el Minotauro?

No lo sé....

Carlos Villegas

Índice

Agradecimientos

Pág. 6

Introducción

Pág. 10

- Trazando el camino
- Más de un problema a resolver
- La selección

Cap. 1 Génesis de un artista

Pág. 28

¡Siempre está haciendo monitos!

- La personalidad
- La época
- La familia Beltrán García
- Antes de *Macaco*...
- La revista *Macaco*
- Las historietas de Alberto Beltrán
- Estudios y primeros trabajos profesionales
- Alberto Beltrán en el TGP
- La vocación educativa

Cap. 2 El Taller de Gráfica Popular. (TGP) 1944-1962

Pág. 112

- Los antecedentes del Taller de Gráfica Popular
- La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. (LEAR)
- *Frente a Frente*
- La Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR)

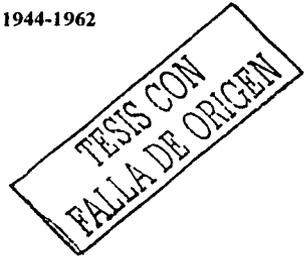
- Las influencias estético plásticas del TGP
- El grabador José Guadalupe Posada
- El tema de las calaveras en los artistas del Taller de Gráfica Popular
- Los corridos del Taller de Gráfica Popular

- Los años del Taller de Gráfica Popular antes de la llegada de Alberto Beltrán 1937-1944

- Hanner Meyer y La Estampa Mexicana
- La Estampa Mexicana

- Alberto Beltrán y El Taller de Gráfica Popular: 1944-1962

- Su incorporación
- El indigenismo en Alberto Beltrán
- Las obras colectivas del Taller de Gráfica Popular
- El TGP contra la Bienal de Francisco Franco
- El premio Internacional de la Paz
- El 20º aniversario del TGP
- Declive, represión e indecisión
- Movimientos sociales y el TGP
- El TGP finisecular y Beltrán
- El Premio Internacional de Grabado



Cap. 3 *El indigenismo en Alberto Beltrán*

Pág. 275

- Antecedentes
- Alberto Beltrán y el indigenismo
- Las Cartillas de Alfabetización
- Las ilustraciones
- Beltrán frente al ILV
Los Manuales del Instituto Lingüístico de verano (ILV)
- Los resultados
- El Estado pluricultural
- La retirada

Cap. 4 *La obra periodística en Alberto Beltrán*

Pág. 337

- Segunda mitad de los años 40:
Publicación periódica:
 - *France Libre*
 - Publicación sindical:
 - *Unificación Ferroviaria*
 - Publicación de partido político:
 - *Cultura Soviética*
- De los años 50 a la primera mitad de los años 60:
Publicaciones periódicas:
 - *México en la Cultura. Novedades*
 - *Dominical Político del Diario de México*
 - *El Día. 1ª etapa*

- **Publicaciones de corte sindical:**
- *Engrane*
- *El coyote emplumado*

- **Publicaciones de partido político:**
- *El Popular*
- *El Partido Popular. Problemas de Latinoamérica*
- *La propaganda del Partido Popular (PP)*
- *Ahl va el golpe*

- **Segunda mitad de los años 60 hasta 1999:**
- **publicaciones periódicas:**
- *El Día Domingero* del diario *El Día*
- *Punto y Aparte*
- **publicación sindical:**
- *Senda Educativa*

Una impresión final **Pág. 507**

Conclusiones **Pág. 508**

- **Las aportaciones de Alberto Beltrán a la contemporaneidad**
- **Algunos escollos**
- **Para Alberto Beltrán**

Cronología **Pág. 535**

Archivos **Pág. 540**

Hemerografía **Pág. 541**

Entrevistas **Pág. 549**

Bibliografía **Pág. 551**

Agradecimientos

*Quién haya construido
un puente de bambú en su
corazón
que lo extienda
hacia el mundo de los hombres*

De un Kom del budismo Zen

Al maestro Alberto Beltrán por su inmenso interés en la realización de este trabajo, por su gran ayuda, por sus palabras de aliento en su etapa más difícil, por haberme dado la oportunidad de hurgar sin menoscabo en la trayectoria de su vida artística y profesional, y entrar a su maravilloso mundo de luces y sombras.

Al Dr. Aurelio de los Reyes asesor del Departamento de Historia del Arte de la UNAM, por sus enseñanzas, por su inmenso interés y dedicación hacia los estudiantes, por formar escuela, y haber sido tutor de las personas que más ayuda me brindaron para el logro de esta tesis.

Mi más profundo agradecimiento a mi compañera de maestría y tutora de esta tesis Dra. Rebeca Monroy Nasr, porque aún con sus múltiples ocupaciones, me extendió su mano cuando más sola me encontraba en este trabajo de tesis, y compartió conmigo sus conocimientos, paciencia, dedicación e invaluable profesionalismo.

El maestro Alberto Beltrán también lo agradeció.

Muchas Gracias Rebeca.

A la Dra. Elizabeth Fuentes Rojas y a la Dra. María Olga Sáenz González, por su aceptación como consultoras de esta tesis, por su apoyo en los momentos más angustiantes de su realización, y por sus atinadas recomendaciones y observaciones para mejorarla.

Con admiración y gratitud a la Dra. Julieta Ortiz Gaitán por su compromiso profesional, por haber aceptado ser una de mis sinodales, por proporcionarme valiosos consejos y porque su tesis de doctorado fue importante guía para el presente trabajo.

A la Dra. María Esther Pérez Salas por la gran dedicación y cuidado con que llevó a cabo la lectura de la tesis, de la que emanaron valiosas sugerencias para corregirla y perfeccionarla, y mi admiración a sus profundos conocimientos de análisis de imagen.

A las doctoras Margarita Martínez Lambarry y Alejandra González Leyva por haber aceptado ser mis sinodales suplentes, y otorgarme importantes consejos para superar errores y fallas en la tesis.

A la Dra. Julieta Pérez Monroy por su amistad y asesoramiento en el proyecto de este trabajo

A las personas que me dieron su tiempo y sus recuerdos en las entrevistas. Los artistas: Arturo García Bustos, Jesús Álvarez Amaya, Adolfo Mexiac, Soledad Premio Coll, Edelmira Losilla y Pablo Platas. A las señoras: Hermila Solana de Ábrego y Guadalupe Beltrán García. A los señores: Rubén Navarro Arciniega, José Luis Correa y Alfonso Martínez Ruiz. Al Mtro. Leobardo Chávez Zenteno. A los antropólogos: Alejandro Guzmán Contreras, Hilda Rodríguez Peña y Gabriel Moedano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A las personas que me proporcionaron valiosos documentos: el Mtro. Alberto Beltrán, la Profra. Leonora Torres y Torres, la Sra. Hermila Solana de Ábrego, la antropóloga Hilda Rodríguez Peña, la Lic. Araceli Valle, el Dr. François Leyvraz Waltz, el Profr. Ángel Hermida Ruiz, el Lic. Roberto Acevedo Ávila, el Dr. Luis Isunza, la Lic. Silvia Isunza de Vega, la artista gráfica Bernadette Genoud-Prachet, el dibujante Enrique Heras, las historiadoras del arte Thelma Camacho Morfín y Deborah Dorotinsky, el personal del periódico *Punto y Aparte* de Jalapa Ver., y maestros de la Escuela Secundaria Xipe Totec.

A la Profra. Yolanda Orijel Arenas por su amistad y su apoyo fotográfico. Al grabador y maestro de dibujo y grabado Ramiro Sandoval Pardo, por haberme dado la oportunidad de llevar su curso de Historia del Grabado en La Escuela la Esmeralda, con el que pude definir el tema de la tesis, y aprender partes sustanciales de la misma.

A la profesora Leonora Torres y Torres, a la Sra. Hermila Solana de Ábrego, a la antropóloga Hilda Rodríguez Peña, a la Lic. Silvia Isunza de Vega, y al antropólogo Mercurio López Casillas por haberme abierto las puertas de sus archivos y colecciones particulares, y por la confianza que en todo momento me tuvieron.

Al personal del Taller de Gráfica Popular; al de los Archivos de la Academia de Artes, del Archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM; del Centro Cultural Nicolás León, del Centro de Información Documental de Culturas Populares, del Centre National d'Art et

de Culture Georges Pompidou en París Francia, de la Hemeroteca Nacional y Miguel Lerdo de Tejada, de las Bibliotecas: Nacional de la UNAM, la Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista, de la Dirección General de Asuntos Indígenas y de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. A los archivos del periódico *Punto y Aparte* de Jalapa Ver., y de la Escuela Secundaria Xipe Totec.

A mi segunda casa la UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras y Escuela Nacional Preparatoria (ENP). En la que me he formado desde el bachillerato y en la que he laborado desde hace 23 años.

A la señorita Brígida Pliego del Departamento de Historia del Arte de la UNAM, por su gran amabilidad y eficiencia.

A mi esposo François Leyvraz Waltz quién me ayudó con material de investigación, con algunas traducciones, con parte del trabajo secretarial, con valiosas críticas y consejos, con su amor, compañía y comprensión.

A mis compañeros del doctorado, por haber navegado juntos en estos mares del doctorado, pero sobre todo por su apoyo, sus consejos y su alegría.

A mis amigas: Norma Angélica Ruiz, Martha Rodríguez Ortiz, Silvia Rivera Medina, Maricela Ortega Villalobos, Tere García, Clarisa Stefens y Mónica Miranda.

A los que ya no veo pero siempre me acompañan:

Mis padres Carlos Villegas Gutiérrez y Alicia Torres Fraga.

A Edgardo Camacho López, y Edgar Alejandro Villegas Amado.

A mis sobrinos y familia política.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

Apartemos la discusión de lo abstracto y lo realista, lo importante es que la obra tenga vida

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Alberto Beltrán

Uno de los motivos que me llevaron al estudio de la obra artística de Alberto Beltrán como tema de esta tesis, fue el continuar investigando sobre la historia del grabado en México, ya que a través de la tesis de licenciatura, que versó sobre el grabador José Guadalupe Posada, descubrí la necesidad de revalorizar y rescatar a la gráfica, ya que ha sido poco estudiada y considerada un arte menor respecto a las artes de la tradición, como la arquitectura, la escultura y la pintura, y tomada como un trabajo meramente manual y técnico. Al respecto cabe citar lo siguiente:

El concepto funcional de la belleza permite no sólo incluir actividades y productos sociales tradicionalmente no considerados dentro del dominio de las artes (y de paso eliminar la distinción entre artes "mayores y menores") sino también asociar el significado estético a una gama más rica de emociones y sentimientos humanos que los tradicionalmente restringidos en torno a la concepción del placer estético.¹

Es frecuente el concepto de que estas artes como el grabado y la fotografía que cuentan con la posibilidad de multirreproducirse sean vistas como menos meritorias que la obra de arte única.² También hay quién vio en

¹R. Eder, M. Lauer, *Teoría social del arte*, México, Universidad Autónoma de México, 1986, pp. 263-264.

²Vid. W. Benjamín. *Discursos interrumpidos*. Barcelona, Taurus, 1973.

ello un cambio sustancial, Arnold Hauser escribió al respecto: "En el arte el giro más decisivo se produjo, con el invento del procedimiento gráfico a comienzos de la Edad Moderna. Desde entonces la obra de arte perdió aquel aura que iba unida a la unicidad, irrepetibilidad y singularidad de un cuadro pintado o de una obra plástica modelada."³

El grabado tiene sus propios medios de expresión, como el artista Francisco Moreno Capdevila señaló al referirse a esta expresión plástica comparándola con la pintura y el dibujo al decir: "Por lo pronto requiere de un manejo más severo en cuanto a reflexión previa".⁴

Los estudios sobre el grabado en México son recientes y es relativamente poca su bibliografía.⁵ Por ello, es un campo muy amplio por explorar, y una manera de hacerlo son los estudios monográficos que permiten dar luz al desarrollo del grabado en el país, a través de figuras específicas y destacadas, que tuvieron trascendencia por su discurso visual. Es por ello que elegí a Alberto Beltrán como eje fundamental del proyecto de investigación, dado que a pesar de su impronta en el grabado contemporáneo y de su presencia en el medio nacional, ha sido muy poco estudiado. Es escasa la bibliografía de su obra y sólo se encuentra en algunos capítulos de libros, en artículos hemerográficos o en un sinnúmero de folletos e invitaciones que se imprimían

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³ A. Hauser, *Teorías del arte*, España, Ediciones Guadarrama, 1975, pp. 33-34.

⁴ S. a., *Capdevila visión múltiple*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1987, p. 26.

⁵ A continuación se citan algunas obras cuyo tema fue el grabado: Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992. Cristina Rodríguez, et al., *El grabado historia y transcendencia*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1989. Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas de México*, México, UNAM, 198, y de Erasto Cortés Juárez, *El grabado contemporáneo (1822-1953)*, México, Ediciones Maxicanas, 1951. Para otros estudiosos el tema del grabado fue de interés para la obtención de grado, por ejemplo las siguientes tesis: de Elizabeth Fuentes Rojas, "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una Producción Artística Comprometida", tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. De Ma. Covadonga, Candas Sobrino, "Francisco Díaz de León como promotor de las Artes Gráficas", tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1981.

en ocasión a alguna de sus exposiciones, de sus conferencias u homenajes las cuales contienen poca información, y había quedado desatendido un estudio profundo y analítico de su devenir profesional y quehacer artístico.

La labor que realicé a lo largo de seis años consistió en localizar, recopilar, seleccionar, interpretar y dar forma al análisis de la obra de este artista. El proyecto de investigación "Beltrán Artista" se inició pensando en una trayectoria de 60 años de labor, sin embargo, conforme la investigación y el estudio avanzaron el material recopilado se volvió sumamente abundante y fue necesario centrar el tema a la obra gráfica, principalmente, dado que es la propuesta plástica más sobresaliente de todas las que emprendió. El título del presente texto permanece en una intención de reivindicación del artista de esos años de fructífera labor a través de su obra gráfica y dibujística. Y aunque también se desarrolló en otros ámbitos como ilustrador de libros y pintor muralista -en menor escala-, este material queda pendiente para futuros materiales textuales.

Al estudiar a Beltrán fue posible descubrir conceptos importantes en torno al arte popular bajo la visión nacionalista y populista que vino gestándose desde las políticas del nuevo Estado, surgido de la Revolución Mexicana. Bajo esta concepción, nació, creció y maduró, una muestra de ello, que es la especial inclinación que Alberto Beltrán sintió por el arte popular, expresión que respondió en México a un modelo de nacionalismo y de propaganda de Estado. El concepto nacionalista el artista lo desarrolló cuando adoptó como parte de su ideología a la corriente antropológica del indigenismo culturalista, cuyo principal y más importante de sus postulados es el logro de una entidad macro

étnica y cultural, un postulado ideológico que lo definió de por vida.

El concepto de propaganda de Estado, Beltrán lo desarrolló con tenacidad cuando ocupó la Dirección General de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública, en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, cuando dicho gobierno tomó al arte popular como uno de los temas preferidos de su discurso oficial. Otra referencia, fue la postura del artista hacia el ala populista del Partido Revolucionario Institucional (PRI), durante los tres últimos gobiernos de ese partido, el de Miguel De la Madrid, Carlos Salinas y Ernesto Zedillo. Es por ello que era necesario estudiar, la manera en que Beltrán transcurre en un camino de la ideología nacionalista, que finalmente queda inserta en la estructura del Estado, y que va condicionando la vida de otros artistas mexicanos de ese México contemporáneo.

Por ello, el objetivo general de la presente tesis se centró en la posibilidad de dar a conocer un estudio detallado sobre un aspecto más del grabado contemporáneo mexicano, de claros tintes ideológicos a través de la figura de Alberto Beltrán. Asimismo fue parte sustancial el comprender las formas en que se fueron modificando los planteamientos plásticos, estéticos e ideológicos del artista Beltrán, el cual en gran medida se expresó de manera colectiva, con las técnicas, los temas y los intereses políticos de un grupo de artistas que conformaron el Taller de Gráfica Popular mejor conocido como TGP. Además de apuntar los diferentes usos sociales que le dio a la imagen, tanto en su trabajo colectivo, como en el individual, para informar y hacer proselitismo en apoyo gráfico de diversos movimientos sociales.

En un primer momento de la investigación fueron surgiendo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cuestionamientos que exigieron un profundo y detallado análisis, así como reflexiones que se convirtieron en las hipótesis de trabajo, a saber: se consideraba que sus primeros estudios de arte en la Escuela Libre de Arte y Publicidad (ELAP) tuvieron una importante proyección en toda su obra posterior. Por otro lado, sus trabajos mostraban una mezcla de estilos que combinaban elementos vanguardistas, con lenguajes propagandísticos y una fuerte dosis de imágenes provenientes de la caricatura finisecular, con influencia de José Guadalupe Posada. La posibilidad de detectar en qué momento surgió cada uno de esos lenguajes en el grabador Beltrán, ver de qué manera los había implementado, y bajo que condiciones y usos sociales eran una importante labor a realizar, toda vez que consideraba que había dado respuesta clara a las diversas posturas políticas por las que atravesó. Ésto se debe a que el artista primeramente militó en el Partido Comunista, después en el Partido Popular, para finalmente ser partidario del Partido Revolucionario Institucional en su versión populista, o de los viejos priistas y se partía del supuesto que en todas ellas tradujo la obra plástica como un reflejo de su ideología imperante en el momento. Por ello, era importante descubrir el momento de su separación de las formas plásticas del TGP, para crear su propio estilo en los años 50 y principios de los 60. Asimismo, develar los motivos reales por los que dejó de grabar, porque aún cuando se dedicó al dibujo exclusivamente, los efectos plásticos del grabado le seguían atrayendo al grado de imitarlos con su tinta china y continuar haciéndolos hasta dos años antes de morir.

Estas posibles respuestas las fui buscando en obras y en distintas fuentes

de investigación, que fue necesario recuperar de la memoria, del olvido, sacar las gavetas, despolvar muchas cajas y archiveros, así como entrar a la vida de amigos cercanos y huéspedes de Alberto Beltrán.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Trazando el camino

La interpretación sistemática y crítica da inicio en el momento en que vemos la obra de arte, esta práctica junto con la lectura de algunas teorías de contenido metodológico y el conocimiento de las circunstancias históricas que determinaron la obra artística, me ayudaron a comprender, traducir y explicar el dibujo y el grabado de Alberto Beltrán. Recogí algunas propuestas de teóricos del arte para llegar a definir el método que mejor se ciñera a lo que he estado entrenada profesionalmente, que es el trabajo docente, y a la manera que abundara en un análisis de la obra de Alberto Beltrán, finalmente decidí llevarlo a cabo a través del manejo de la interpretación de códigos⁶ estilísticos, explicados con un enfoque didáctico y pedagógico. Fueron principalmente tres lecturas las que me proporcionaron las herramientas que necesité para llevar a cabo el análisis de la imagen, siendo las siguientes: *Imágenes en acción* de Manuel Alonso y Luis Matilla,⁷ *La fotografía en blanco y negro* de John Garsett,⁸ la cual apliqué al grabado y la tesis de doctorado en historia del arte *La imagen publicitaria en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* de Julieta

⁶ Por códigos entendemos a las constantes de interpretación que el artista imprime en su obra y que el historiador del arte debe traducir, interpretar y explicar. Los códigos son datos que el artista presenta a través de elementos gráficos, espaciales, gestuales, escenográficos, lumínicos, simbólicos y de relación. *Vid.* M. Alonso, L. Matilla, *Imágenes en acción*, Madrid, Akal, 2001.

⁷ M. Alonso, L. Matilla, *Imágenes en acción*, Madrid, Akal, 2001.

⁸ J. Garsett, *La fotografía en blanco y negro*, Londres, Leopold Blume, 2001.

Ortiz Gaitán.⁹ La primera obra con su enfoque didáctico para abordar la problemática del estudio e interpretación artística, me resultó en sumo atrayente, debido a mi experiencia profesional como docente. La segunda fue de gran ayuda al proporcionarme elementos de entrenamiento para enseñarme a ver la obra expresada en blanco y negro, y para la nomenclatura técnica y la precisión en la descripción de las imágenes; la tercera lectura fue importante guía por su nutrido y especializado léxico, así como por la metodología que la autora utiliza para descifrar los códigos visuales.

Por otro lado, consideré de importancia el apreciar la consistencia de los materiales y de las técnicas para fundamentar los intereses plásticos e ideológicos con la imagen que todo artista expresa en su obra.¹⁰ Los planteamientos de Oscar Olea en su obra *Estructura del arte contemporáneo*, fueron de gran ayuda para comprender que en el análisis de la imagen lo que interesa es la estructura espacial interna, y que los múltiples detalles significativos son los que finalmente influyen en nuestra valoración y la vuelven herramienta fecunda. Omar Calabrese define la iconología como "...cualquier descripción del sujeto de las obras figurativas comprende el análisis de los atributos de los personajes, de las alegorías, y de muchos otros elementos".¹¹ Para este autor todos los medios expresivos y todas las formas simbólicas funcionan como lenguajes, y cada uno de éstos es parte de la estructura social, el arte es un hecho social, porque es el ser humano con su carga histórica quién lo lleva a cabo, ahí cabe la obra de Alberto Beltrán por el

⁹ J. Ortiz Gaitán, *La imagen publicitaria en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2000.

¹⁰ *Vid.*, J. Fernández Arenas con su libro *Teoría y metodología de la historia del arte*, España, Anthropos Editorial del Hombre, 1986.

¹¹ O. Calabrese, *El lenguaje del arte*, España, Ediciones Paidós Graffing, 1987, p.25.

gran número de elementos iconográficos que sustentan el acontecimiento o hecho histórico que el artista expresó. Respecto a la teoría 'Freudiana' que expone Arnold Hauser en su libro *Teorías del arte*, encontré elementos que me ayudaron a entender con mayor claridad la personalidad de Alberto Beltrán, por ejemplo el principio de sublimación en el artista, el manejo de símbolos como representación del consciente, la reacción que en el artista creó el sentimiento de la inutilidad del arte, entre otros aspectos de igual manera importantes.

Para no quedarme en la historia del artista y en su catálogo de obras, fue medular encontrar los estilos artísticos de Alberto Beltrán,¹² siendo éstos los que desarrolló en el TGP en un primer momento, y al seguir los parámetros colectivos del mismo en concordancia con una técnica que se convertiría en su preferida: el grabado en linóleo, con el que creó obras figurativas con un acentuado claroscuro, o bien de un fuerte alto contraste -en blanco y negro-, creando un gran impacto visual, usados en la caricatura política, y en los temas y personajes de la historia oficial.

Otro estilo fue el que desarrolló en algunas de sus publicaciones periódicas como en *Ahí va el golpe* y *El coyote emplumado* al manejar el grabado en zinc y crear el retrato caricaturizado, también con un hábil claroscuro, a la manera de los artistas del México decimonónico. También generó otras formas y estilos al presentar a sus tipos ciudadanos mexicanos y sus ambientes costumbristas, con la utilización de la tinta china como del carbón. Por otro lado, el artista usó el dibujo a tinta que llevó a cabo en publicaciones

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹² "El criterio más elemental de la existencia de un estilo consiste en la coincidencia de un cierto número de rasgos estilísticos decisivos en las obras de una cultura delimitada temporal o localmente. Este criterio tiene aplicación también en los casos en que se dan varias tendencias artísticas rivales entre sí". *Íbid.*, A. Hauser, *Teorías del arte*, España, Ediciones Guadarrama, 1975, p.212.

como *El Día Domingero* y en la sección *Puntos y Rayas* del periódico *Punto y Aparte*, con el que se alejó del claroscuro y creó a sus personajes a manera de siluetas contorneadas con líneas de fuerza. Las cuales iban acompañadas de extensos letreros.

Lo primero que Arnold Hauser sugiere en su libro *Teorías del arte*, para poder hablar de un estilo, es fijar la procedencia y la conexión espacio-temporal de un número considerable de obras. Para llevar a cabo la crítica estilística, propone la descripción y el análisis detallados de las creaciones artísticas, así como la observación exacta de sus características temáticas y formales. Con todo ello refiere, que en cierto modo, ya se ha hecho la determinación estilística de las obras en cuestión.

Además de abordar el aspecto histórico, social, ideológico y estilístico de la obra de Beltrán, también lo analicé desde la perspectiva antropológica, lo cual me permitió comprender mejor a nuestro personaje y a su obra de matices indigenistas. Por ello, fue importante elaborar desde varios enfoques multidisciplinarios el análisis de la vida profesional y artística de Alberto Beltrán.

Más de un problema a resolver

El estudio profundo que conlleva la realización de una tesis doctoral me permitió el acercamiento al testimonio en sus distintas modalidades como son: la obra artística desde una perspectiva estética, el trabajo con la historia oral, la

recopilación y revisión de material de archivos, tanto públicos como privados, así como sustancial resulta la revisión hemerográfica de quién publicó más de sesenta años, y claro está, la bibliografía.

El recurso metodológico se centró en gran medida en la historia oral, debido principalmente a que el artista vivió toda la etapa de la investigación y por lo mismo pude trabajar ampliamente con él, Beltrán era la persona ideal para ser entrevistada, por la habilidad y el gusto que sentía al conversar, y sobre todo hablar de sí mismo. Es difícil desentrañar la información brindada a través de la oralidad, toda vez que la memoria del informante interviene editando los recuerdos, olvidando las partes desagradables y manteniendo una auto imagen lo más depurada posible, donde el historiador debe develar las partes y descubrir esas ediciones de la memoria para ir al fondo del discurso y obtener los datos más cercanos a los acontecimientos, además de consultar y de entretejer otras fuentes de primera mano.¹³ Sin embargo a partir de su deceso, el análisis y los juicios interpretativos los pude llevar a cabo con mayor libertad, y sin el peso de que el artista quedara insatisfecho, ya que siempre mostró un inmenso interés por este trabajo. La propia investigación me fue proporcionando más redes de apoyo para continuar enriqueciendo la información. Puedo decir que a través de la historia oral pude bocetar este trabajo, además de haber sido mi compañera desde el inicio hasta su conclusión, y por ello me atrevo a decir que ésta es una de las ventajas de trabajar la historia contemporánea.

¹³ A través de entrevistas con informantes, y a través de grabaciones directas en conferencias. Los siguientes textos fueron importante guía para llevar a cabo la interpretación de la Historia Oral: D. Pla Brugat, *et al.*, *Cuicuilco, Historia oral*, revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, n° 22, Nueva Época, mayo 1990. Y de Gerardo Necochea Gracia "El análisis en la historia oral", en los *Andamios del Historiador*, México, Archivo General de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.

Entre las personas que entrevisté se encontraron otros artistas además de Alberto Beltrán como fue el caso de Adolfo Mexiac, Arturo García Bustos, Edelmira Losilla y Soledad Premio Coll, entre otros. De igual manera realicé entrevistas con familiares de Beltrán como fue el caso de su hermana Guadalupe Beltrán García; también visité a los antropólogos Alejandro Guzmán, Gabriel Moedano e Hilda Rodríguez Peña; entablé contacto con periodistas como el señor Leobardo Chávez Zenteno; así como con algunas de sus amistades como Rubén Navarro y Hermila Solana de Ábrego, por citar algunas de las personas que cooperaron conmigo en el análisis del artista Alberto Beltrán y de la vida cultural mexicana.

La investigación de archivo la realicé en acervos públicos, privados y en colecciones particulares. Entre los primeros estuvieron El Centro de Información Documental de Culturas Populares y la Fototeca del Instituto de Investigaciones Sociales en donde obtuve fotografías de indígenas de distintas partes de la República. De los privados en el Archivo del Taller de Gráfica Popular de la Academia de Artes, el acceso a éste fue especialmente difícil debido a que Alberto Beltrán uno de sus Académicos de Número, no permitía su acercamiento, por considerar posibles daños al ser manipulados los grabados, sin embargo nunca ofreció alternativa alguna para dar solución al problema;¹⁴ entre los de colecciones particulares que tuve la fortuna de revisar, estuvo la del profesor Patricio Redondo que resguarda la señora Hermila Solana de Ábrego en San Andrés Tuxtla, Veracruz.

El trabajo de archivo fue fundamental debido a que gran parte del **material sólo se localiza en colecciones privadas como es el caso entre otros, de**

¹⁴ En el año de 1990 gracias al apoyo del Mtro. Xavier Moyssén accedí al material, pero en 1999 no logré revisar de nuevo el archivo.

las revistas *Macaco* y de los periódicos *Ahí va el golpe*. Recurrí al Centro Cultural Nicolás León donde tuve acceso a la colección de libros ilustrados por Beltrán en propiedad del antropólogo Mercurio López Casillas. Por parte del Dr. François Leyvraz Waltz obtuve libros ilustrados por el artista que se encontraban en Estados Unidos. El profesor Ángel Hermida Ruiz me proporcionó algunos de contenido educativo y editados en Jalapa Ver; el Lic. Roberto Acevedo Ávila me obsequió las fotocopias del libro *El Zaratán* y de muchas personas más incluyendo del propio Alberto Beltrán¹⁵ de quién recibí importante documentación gráfica y textual.

El trabajo de campo fue necesario porque buena parte de la obra de Beltrán la encontramos en el Estado de Veracruz específicamente en San Andrés Tuxtla, Jalapa y el Puerto de Veracruz. En Jalapa también realicé historia oral y obtuve valiosos libros y revistas ilustrados por Beltrán. La investigación que llevé a cabo en París, Francia en el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, se basó en la consulta de una basta bibliografía en torno a la historia del grabado en el Viejo Mundo, también consulté sobre las vanguardias artísticas, especialmente sobre el tema del expresionismo alemán.¹⁶ La investigación se completó con lecturas de libros referentes a las tesis pedagógicas del maestro francés Celestín Freinet, sobre la interpretación de estas tesis que llevó a cabo el maestro Patricio Redondo en su escuela de San

¹⁵ La lista completa de los donadores la doy a conocer en el apartado *Agradecimientos*.

¹⁶ Entre los libros a los que tuve acceso se encontraron los siguientes: S.a., *50 ans de gravures sur chinoises 1930-1980*, Paris, Publie avec le 5 concurs du Centre de recherche de l' Université de Paris, 1981. S.a., *Deuxieme Biennale Europeene de la Gravure de Mulhouse*, Paris, s. ed, 1975. J. Herzber, *Diccionario de la estampa en Francia*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1985. I. Jakimomicz, *Les Arts Graphiques Polonais Contemporaines*, Vatsivie, Dom Stowa Polskieo, 1976. M. Jour, Ver Pascal, *Gravure L'expressionnisme a travers la Gravure Allemande*, Paris, Publication de l' Association Livrage, 1982. S.a., *Orientation de la gravure contemporaine en Belgique*, s.l., L. Institut Belge d'Information et de documentation, 1971. A.Reed, *German Expressionist Art*, Los Angeles California, Frederecks Art Gallery, 1979.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Andrés Tuxtla Ver. Sobre la historia política y artística de México de los años veinte a los ochenta, sobre la historia de la historieta y los *comics*, también tuve acceso a un *facsimil* de las revistas *Frente a Frente*. Consulté las Cartillas de Alfabetización para Indígenas Monolingües, en la Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista (INI) y, en la Biblioteca de la Dirección General de Asuntos Indígenas. Me dirigí al Departamento del Instituto Lingüístico de Verano (ILV) en donde obtuve información general y adquirí algunos de sus manuales entre ellos: *Como se debe cuidar la tierra y Manual de conservación en idioma cora del nayar y en español*. Recurrí al Instituto de Investigaciones Bibliográficas para consultar *Los Libros de Texto Gratuitos*.

Realicé numerosas lecturas referentes al tema antropológico de las cuales una me proporcionó inmensa utilidad la de Andrés Medina y Carlos García Mora.¹⁷ En la Casa de la Cultura de la Delegación Iztapalapa asistí a uno de los “Cursillos” que el Maestro Beltrán impartía como miembro del Seminario de Cultura Mexicana y que titulaba: *La importancia del arte en la formación del individuo*.

Para completar datos en general, fui asidua concurrente de las numerosas conferencias del Mtro. Beltrán dictadas en la Ciudad de México y en diversos lugares de provincia, de las que obtuve valiosas grabaciones cuya información ahora se encuentra vertida en esta tesis; de igual manera el ciclo de conferencias *Múltiples Matices de la Imagen: Historia, Arte y Percepción*, llevado a cabo en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, y organizado por mi tutora Rebeca Monroy Nasr, me proporcionó importantes datos que ayudaron a **enriquecer el trabajo**.

¹⁷A. Medina y C. García Mora. *La Québra Política de la Antropología Social en México*. T. I y II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

La selección

Una vez que se revisaron los materiales y se colectó gran parte de la información, ante la amplitud de los mismos, la diversidad de las imágenes y producción del grabador Alberto Beltrán, preferí organizar el material para estructurarlo a través de un orden temático, el cual quedó conformado en cuatro capítulos. Abre el apartado *Génesis de un artista*, donde expliqué la manera en que Alberto Beltrán se originó en el dibujo y el grabado, siguiendo una semblanza biográfica, que narra además la época histórica y artística que le precedió, el entorno familiar y socioeconómico en el que creció y se desarrolló, las dificultades que enfrentó para estudiar, trabajar y vivir del arte. Asimismo estudio su incorporación al Taller de Gráfica Popular, su vocación educativa y antropológica, su obra artística destinada a estos campos y al del periodismo, y su amistad con el maestro y pedagogo Patricio Redondo Moreno. Este capítulo proporciona una visión panorámica de Alberto Beltrán y de su trayectoria artística, y por lo mismo pretende facilitar la comprensión del personaje, de sus obras y de sus posturas ideológicas en los subsecuentes capítulos.

En el capítulo 2 se analiza a Alberto Beltrán como miembro del TGP y con ello su adopción al estilo del movimiento vanguardista del expresionismo, mezclado con la caricatura política y con una fuerte dosis de nacionalismo. Los temas que nutrían las obras de los miembros del TGP fueron la lucha contra el nazismo alemán, el franquismo, y las potencias imperialistas, en su contraparte abogaron por la paz mundial y se solidarizaron con las luchas campesinas,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

obreras y magisteriales, es decir de apoyo ideológico visual, a la izquierda nacionalista mexicana. El medio técnico para cumplir con estos propósitos fue en un primer momento el de la estampa, y desde 1945 en adelante cobró importancia el grabado en relieve en madera e hilo, aunque principalmente el más utilizado fue el grabado en linóleo por su fácil acceso y su bajo costo.

Asimismo se revisó la editorial *La Estampa Mexicana* creada por uno de sus principales colaboradores, el suizo Hannes Meyer, en la que se publicaban sus obras colectivas, así como la llegada de artistas nacionales y extranjeros en calidad de huéspedes que le dio alto renombre al TGP. Con el estudio de las obras de los artistas integrantes del TGP, entre ellos las de Beltrán, donde se pretende mostrar la riqueza formal y las propuestas visuales novedosas que en gran medida lograron con el recurso del claroscuro y el alto contraste del negro y el blanco. En este apartado se rescatan las aportaciones iconográficas de Alberto Beltrán y sus propuestas al arte mexicano, que finalmente fueron las que representaron su propia creación en el grabado y en el dibujo.

En el capítulo 3 abordé la obra indigenista de Alberto Beltrán, debido a su estrecha relación de producción con la estancia del artista en el TGP, y a su interés por vincular la ideología y el arte a la educación, a la antropología y a la etnografía a través de las cartillas de alfabetización, las cuales realizó para diferentes comunidades indígenas del país a través de la Secretaría de Educación Pública y del Instituto Nacional Indigenista. En este apartado podemos ver su entrega y pasión por los indígenas, así como sus mecanismos de empatía para trasladar sus imágenes al papel, la cual fue una vocación de por vida.

El capítulo 4 es muy amplio, debido a que en él se analiza una veta importante de la labor artista Beltrán, el periodístico, junto con los trabajos colectivos en relación a la misma actividad que llevaron a cabo los artistas del TGP, como fue el apoyo al sindicalismo independiente con obras realizadas para sus publicaciones periódicas, una de ellas fue *Unificación Ferroviaria*. Por otro lado, se revisa la labor de Alberto Beltrán en otras publicaciones para los obreros, como lo fue la que creó e ilustró en el año de 1959, bajo el nombre de *El coyote emplumado*, suplemento del periódico *Solidaridad* del Sindicato de Trabajadores Electricistas. También nos acercamos a su labor de 1960, cuando ilustró *Engrane*, que era el órgano de difusión de los sindicatos de obreros de la Sección Engrane; en el año de 1960 acompañamos al personaje en su trabajo al ser el principal caricaturista del suplemento *El Dominical Político* del *Diario de México*, una publicación que era poco oficialista y simpatizante de las luchas sociales, donde también colaboraba el reconocido grabador Adolfo Mexiac. Es abundante su producción, como la de otros miembros del TGP que simpatizan con la postura lombardista e ilustran el periódico *El Popular* de Vicente Lombardo Toledano. Respecto a esto Mariana Yampolsky expuso lo siguiente: “Todos leíamos *El Popular* como todos leímos, a partir de 1962, *El Día* que en cierta forma era su continuación. Hice varias ilustraciones para ese periódico así como las hice para *El Nacional* y *Excélsior*”.¹⁸

Se verá como en el año de 1962 el lombardista Enrique Ramírez y Ramírez fundó el periódico *El Día*, Beltrán se unió a este esfuerzo y se convirtió en uno de sus miembros fundadores. El apoyo del Lic. Adolfo López Mateos entonces presidente de la República fue determinante para su

¹⁸ E. Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, México, Plaza & Janés, México, 2001, p.49.

surgimiento. Beltrán comenzó a laborar en el mismo con el cargo de Subdirector Gráfico, después como Presidente del Consejo Editorial, y sus últimos dos años de vida como Presidente Honorario del Consejo Editorial.

En el mismo apartado se revisa el trabajo de Beltrán de finales de los años cincuenta, cuando de manera independiente de los compañeros del TGP, publicó en el *Magazine de Novedades* y en el *Diario de la Tarde*, ilustraciones con el tema de los tipos populares mexicanos y los ambientes costumbristas. Estas imágenes acompañan a los textos de la escritora y periodista Elena Poniatowska en el caso del *Magazine*, y las del *Diario* a los escritos de Ricardo Cortés Tamayo. Tal fue su trascendencia, que años después fueron tomadas ilustraciones y textos para editarlos como libros, y de esta manera surgió como primera edición en el año de 1963 del libro *Todo empezó el domingo*, y en 1966 *Los mexicanos se pintan solos*. Esta realización de tipos y ambientes costumbristas, creó escuela ya que tuvo como seguidores a los artistas Felipe Ramos Domínguez y Bonilla,¹⁹ quienes eran dibujantes del diario *El Día*, en los que se aprecia una marcada influencia de Beltrán.

Es importante destacar que Beltrán, al igual que algunos miembros del TGP de manera individual como Mariana Yampolsky y Andrea Gómez, ilustraron eventualmente *Libros de Texto Gratuitos* durante el gobierno de Adolfo López Mateos y de José López Portillo. Por ello, en este apartado se destaca el compromiso que Alberto Beltrán contrajo con algunas posturas políticas o de partido, ya que siempre las tradujo con estilos artísticos particulares de la plástica, pues como señalan Rita Eder y Mirko Lauer: “El arte y la política se complementan, pues no hay arte sin política. Además tienen en

¹⁹ Nunca aparece el nombre de pila de este artista.

común ser ideologías y constituir actividades que como ideal buscan revolucionar al individuo y a la sociedad respectivamente. Hay vanguardia artística y vanguardia política, pero no se niegan mutuamente”.²⁰

En general es posible decir que, la adopción del lenguaje figurativo que llevó a cabo en el TGP, respondió a una política de denuncia y propaganda tanto disidente como oficial, y a un arte de comentario social. Por ello Beltrán nunca dejó de ser un artista figurativo y representativo de una época importante en la vida nacional, como lo vemos a lo largo de este trabajo.

A Alberto Beltrán al igual que a José Guadalupe Posada los concibo poetas del mundo popular y urbano, así como creadores de un estilo propio, en el que se une lo costumbrista, lo ontológico y lo existencial. En ambos artistas la humanidad aparece en la mejor de sus actuaciones, la tragicomedia de la existencia, el carnaval con Pierrot y Arlequín. El escenario de Posada es la tierra seca y el zacate, es el sonido estrepitoso de fierros y bayonetas. El de Beltrán es la bruma mal oliente, es el asfalto chicloso y candente de la segunda mitad del siglo XX. Así es como podemos verlo y apreciarlo a lo largo de este texto.

²⁰ R. Eder, M. Lauer, *Op. Cit.*, p. 67.

Capítulo I

Génesis de un artista

¡Siempre está haciendo monitos!

La personalidad

EL maestro Alberto Beltrán dejó de existir el día 19 de abril del 2002. Su muerte se nos presentó con sorpresa, a pesar de los diferentes males que ya le aquejaban. Este apartado pretende mostrar solamente una parte del maestro Beltrán, de la génesis de su dibujo, de su grabado y la ilustración que realizó a lo largo de toda una vida profesional. La intención es dar forma a una semblanza biográfica que muestre sus inicios, su preclara vocación y su capacidad en el uso de los materiales plástico-estéticos.²¹

La imagen del maestro Alberto Beltrán como hombre sencillo, alejado de banalidades y artificios, es la que más se admiraba de su personalidad y la que él

²¹ Lo expuesto en este capítulo es producto en gran medida del trabajo de historia oral que llevé a cabo con el artista Alberto Beltrán desde 1990 hasta el año del 2001, los encuentros se realizaban en su oficina de la Sociedad Cooperativa del diario *El Día* donde laboró treinta y siete años. Esto forma parte de mis primeras impresiones al conocerlo y, dibuja claramente al personaje que vamos a estudiar a lo largo de este texto. Por otro lado, elegí el orden temático cronológico para el presente capítulo, con el objeto de que el lector quede con una comprensión clara del maestro Beltrán y de su trayectoria artística, procurando con ello enriquecer el estudio del arte y no sólo rescatar la biografía del artista.



Fig. 1

Fabiola Martha Villegas Torres, fotografía de Alberto Beltrán, 1990, 12.5 x 10 cm, México, archivo Fabiola Martha Villegas Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mismo gustaba construir para sí (fig.1). Pero al quedarnos en ello, nuestra apreciación resultaría en sumo superficial y poco halagadora para cualquier artista. Beltrán, como la mayoría de los seres humanos, poseía numerosas complejidades psicológicas y emocionales. Los valores y definiciones en su personalidad se conformaron a través de aprendizajes y posturas ideológicas. De dos hombres principalmente recibió las más fuertes influencias: del artista Leopoldo Méndez, y del maestro y pedagogo Patricio Redondo. No en pocas ocasiones le escuché externar con admiración el trato amable y familiar de Méndez y la extraordinaria sencillez de Redondo.

Su rechazo a todo lo que representaba consumismo y vanidad se reflejaba hasta en su vestir, y siempre lo implementaba de la misma manera, sin importar lugar o circunstancia a tratar: generalmente se le veía de pantalón y camisa de algodón o guayabera. Para abrigarse portaba chamarra gris de tela de gabardina, y cuando bajaba la temperatura, la cambiaba por chaqueta de franela estampada en cuadros; calzaba zapatos negros con agujetas. Para enfatizar el rechazo que sentía de la "elegancia" y el "buen gusto", entre sus pertenencias siempre llevaba consigo una gasa de seda beige que, en algunas ocasiones, extraía de su morral, de su pequeña maleta de vinilo o de su bolsa de plástico y se la colocaba al cuello, además de actuar como *lord* inglés en tono burlón y, entonces, todos a su alrededor se reían. En este sentido la compleja personalidad del maestro Beltrán se mostraba con un tono de suma sencillez.

El edificio del diario *El Día* era el lugar donde pasaba la mayor parte del



Fig.2

Fabiola Martha Villegas Torres, fotografía de Alberto Beltrán comiendo jumiles, 1990, 14,5 x 11 cm, México, archivo Fabiola Martha Villegas Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tiempo, incluso donde desayunaba y comía, era como su segundo hogar.²² Su casa sólo la utilizaba para dormir²³ y la convirtió en almacén de sus dibujos, libros y periódicos, únicas pertenencias que para él verdaderamente importaban. Beltrán era sumamente desconfiado y a muy pocas personas nos permitió el acceso a su casa. El artista se tenía en muy alta estima y ante sus pertenencias se comportó como guardián de valiosísimo tesoro. Su oficina era un espejo de su casa.

Recuerdo aquella primera entrevista, pues con dificultad encontramos donde colocar la grabadora, ya que por todos lados aparecían alteros de periódicos y papeles dispuestos aparentemente sin ningún orden. En las subsecuentes visitas alguna vez me llegó a decir que había escombrado y acomodado todo para que me sintiera cómoda. Pero más bien parecía que nunca sacudía, ni cambiaba, ni movía objeto alguno, sino siempre incrementaba los papeles y periódicos, al grado que en las últimas visitas que ahí le realicé, me era difícil hasta verlo. Y con la confianza que llegué a tenerle me atreví a decirle: "¡ay maestro! entonces como estaría antes del arreglo" y nos reíamos con gusto.

Durante once años nunca cambió de lugar la máquina de escribir, la repisa con calaveras, las velas, los juguetes artesanales, el gran papel de china picado en la ventana, el calendario con las fotos de Diego Rivera y Frida Kahlo y su letrero que reza "El que se mueva no sale". Colgado en un extremo de la pared aparecía su propia caricatura, una escultura en bulto redondo, así como también algunos de sus

²² Laboró en ese diario hasta septiembre del 2000, como se verá más adelante.

²³ Dos años antes de morir, vivió en la Posada del Club del Periodista y los últimos 20 días le acondicionaron un cuarto en el diario *El Día*.

dibujos y grabados, todo esto enmarcado por alteros caóticos de polvorientos periódicos. ¡Ah! lo que si ya no llegué a ver fue la hermosa y peluda tarántula negra que le servía de modelo, cuando ilustraba un libro de biología sobre insectos y arácnidos. Beltrán jamás trabajaba copiando dibujos. Por eso, cuando lo iba a visitar, también me recibían otros animalitos como éste. En otra ocasión lo encontré comiendo jumiles, lo que hacía con gran placer y fue tan amable que me invitó a compartir aquel manjar (fig.2). Pero yo le contesté que ya había almorzado y le pregunté que a qué sabían. Él me respondió: "fuertecito como a rabanitos".

A propósito de los jumiles me contó que, en una ocasión que viajaba en un vagón del metro, uno de estos animalitos rondaba su brazo y a él se le hizo fácil llevarse a la boca. Pero al levantar la mirada vio como la gente a su derredor lo observaba con asombro y repugnancia como diciendo "¡ese hombre está loco!".

Otra de sus anécdotas, que ilustra su sencillez y que nunca olvidé, es la siguiente: un día, saliendo Beltrán del trabajo con un paquete de periódicos bajo el brazo, en el camino escuchó a una viejita que le decía a otra: "¡Ay mira, pobrecito, se ve que hoy no vendió nada!".

Así entre pláticas, risas y anécdotas, poco a poco lo fui conociendo y me fui familiarizando con su mundo. Beltrán cuando dibujaba era un hombre feliz y gozaba con plenitud todo lo que profesionalmente emprendía. Era el autor de las tiras cómicas del diario *El Día*; en una época ilustraba poemas en una plana semanal para el mismo diario; ocupaba el cargo de presidente del periódico

independiente *Senda Educativa* en donde colaboraba permanentemente y publicaba o ilustraba algún artículo. También participaba en la publicación *Punto y Aparte* en Jalapa, Ver., con una caricatura de plana completa que se titulaba *Puntos y Rayas*. Impartía *Cursillos* como miembro del Seminario de Cultura a profesores de educación media en escuelas, centros educativos o, casas de cultura en diversos lugares de provincia, participaba en pláticas y visitas guiadas a centros de interés histórico y cultural, dictaba conferencias cada vez que era invitado con motivo de homenaje a algún reconocido artista o sobre temas relacionados con el arte, el indigenismo, el periodismo, la antropología o la educación. De esta manera la agenda de Beltrán hasta septiembre del 2000 siempre estaba al tope. Después, muchas personas lo continuábamos visitando y entrevistando con regularidad.

Recuerdo que en una ocasión me dijo refiriéndose al diario *El Día*: "Si no estuviera aquí dibujando, lo estaría haciendo en mi casa o en otro lado".²⁴ En otro momento comentó: "Aquí todos trabajamos en equipo y con entusiasmo, pues *El Día* desde que surgió, lo hizo en cooperativa. Conceptualizar esto es muy importante, pues se trabaja con gusto y por lo mismo se trabaja más".²⁵

Para Beltrán el trabajo debía estar enfocado hacia un objetivo de utilidad pública:

Siempre he procurado que mi trabajo tenga una utilidad, que sea mensaje de algún conocimiento, que sea ayuda para quien lo necesita. Por ello me he vinculado muchas veces a la tarea que tienen a su cargo los educadores, los periodistas, y todos aquellos que deseamos un México mejor, libre, independiente, mejor preparado, que reduzca las injusticias sociales, que sea más solidario con los pueblos que aspiran a lo mismo. Si lo

²⁴ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 6 de marzo de 1990.

²⁵ *Idem*.

logro, será mi mayor recompensa.²⁶

Al comenzar la primera entrevista, le pedí me dijera su nombre completo. Me contestó: "Alberto Beltrán, el nombre que uso profesionalmente". De esta manera inicié con el hombre y con el artista el recorrido de su vida, la cual pretendo esbozar aquí.

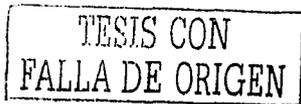
La época

Cuando el artista vio la luz por primera vez el 22 de marzo de 1923, en la Ciudad de México, se comenzaban a dar importantes acciones de reconstrucción nacional, entre otras, una innovadora y entusiasta fuerza cultural y artística. En aquel entonces la nación era gobernada por el General Alvaro Obregón (1920-1924). José Vasconcelos fungía como Rector de la Universidad y fue el encargado de fundar la Secretaría de Educación Pública (SEP), en la que se contemplarían como proyectos medulares emanados de la Constitución de 1917: el conformar al sistema educativo bajo los designios y control estatal, así como federalizar la educación fortaleciendo el nacionalismo revolucionario.

Para el año de 1923 se comenzaron a organizar "Las Misiones Rurales"²⁷ con un gran número de educadores muy politizados, que buscaban la implantación de

²⁶ S.a., *Invitación, Obra gráfica de Alberto Beltrán*, Universidad Autónoma de Nuevo León Escuela Preparatoria n° 3 de Nuevo León, Monterrey, 12 de marzo de 1990.

²⁷ En la época del presidente Lázaro Cárdenas recibieron el nombre de Misiones Culturales.



una educación comunitaria dentro del proyecto de actividades económicas y organizativas del Estado. Caciques y clero sintieron atacados sus intereses y para la segunda mitad de los años veinte encontramos testimonios de persecuciones, hostigamientos, tortura, mutilaciones y asesinatos de profesores rurales.²⁸ Otro aspecto importante fue la participación de Gonzalo Robles (había sido dirigente zapatista) al promover la creación de escuelas de agricultura como la Escuela Agrícola Antonio Narro de Saltillo, Coahuila, que fue fundada en el año de 1923. Dos años antes en 1921 se creó el Instituto Politécnico Nacional dependiente de la SEP.²⁹

En el afán político de conformarnos como nación, el mexicano se empieza a definir desde el siglo XIX, cuando concluyó la Independencia, pero por primera vez durante el gobierno de Alvaro Obregón se dio lugar a los núcleos indígenas con la creación del Departamento de Educación y Cultura Indígena. El historiador Ricardo Pérez Monfort refiere que en las décadas de 1920 y 1930 se buscó un cuadro para concretar lo nacional y de manera un tanto artificial se tomó al Bajío como símbolo de la identificación nacional: El charro y la china poblana bailando el Jarabe Tapatío.³⁰ En cuanto al estereotipo masculino, se representó enamorado, fanfarrón, pendenciero, borracho, jugador y cantador (esto queda aún más claro cuando vemos las películas de Pedro Infante y Piporro en los años cuarenta y

²⁸ Debemos recordar la Guerra Cristera de 1926 cuando las fuerzas políticas del gobierno de Plutarco Elías Calles se enfrentaron con las del clero. *Ver* Sergio de la Peña, "Calles contra Obregón. La Consolidación del Estado", *México un Pueblo en la Historia*, México, Editorial Patria, T.IV, 1991, p.113.

²⁹ El Instituto Politécnico Nacional se fundó con la idea de concentrar la enseñanza de especialidades técnicas, pero por problemas principalmente financieros, su funcionamiento regular fue postergado por más de diez años. *Ibidem.*, p.64.

³⁰ R. Pérez Monfort, *Estampas del Nacionalismo Popular Mexicano*, México, CIESAS, 1994, p.119.

cincuenta)³¹ .

En este esfuerzo para precisarnos como mexicanos con raíces culturales de lo nuestro, se comenzaron los trabajos de la recuperación arqueológica, histórica y étnica. Además se promovió el conocimiento de la lengua nacional como factor central de esta empresa. Los grandes teóricos en esos momentos, Rafael Ramírez y Moisés Sáenz, coincidieron en que el indígena debía conocer la lengua nacional para que de ahí partiera su incorporación a la nación, en otras palabras, para que el indio entrara a la comunidad macroétnica del mestizaje, y al imaginario social de la historia patria. Desde principios de los años treinta en adelante, la política de Estado intentó ofrecer una interpretación "revolucionaria" de la historia basada en una retórica inventada por especialistas e ideólogos para crear de esta manera el mito moderno del "Partido Nación".

También durante esos años se iniciaban la novela y el cuento de la Revolución Mexicana, y la nueva música con la investigación de los temas populares. En las artes plásticas, un grupo de artistas recurrieron a formas, técnicas y contenidos novedosos, que se vieron principalmente expresados en las obras de muralistas y grabadores. Los primeros a principios de los años 20 se inspiraron en el arte prehispánico, en el indio actual, en el arte popular, en el nacionalismo, en el proletariado, y se apasionaron por la Historia de México, su objetivo era llevar la comprensión del arte a obreros y campesinos y lograr que todo el pueblo tuviera acceso a las obras. El principal interés de los grabadores fue solidarizarse con esos

³¹ *Vid.*, A. de los Reyes, "El nacionalismo cinematográfico", en *Historia del arte mexicano*, T. XII, México, Salvat, 1982.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mismos grupos sociales. Para ello ponían las obras a su servicio.³² Ambos se dieron a la tarea de establecer organizaciones semejantes a sindicatos obreros, pues al igual que ellos los artistas pretendían producir obras colectivas, ajenas a todo culto individualista. De esta manera surgieron el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores SOTPE (1923-1926), creado principalmente por los muralistas, y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) (1934-1938). El órgano periodístico del primero fue *El Machete*, del segundo *Frente a Frente*.

Los siguientes movimientos culturales y artísticos conformaron la época de la niñez de Beltrán: el movimiento Muralista, el Estridentismo, Las Escuelas al Aire Libre, Los Centros Populares, La Escuela de Escultura y Talla Directa, El Grupo ¡30-30! y la mencionada Liga de Escritores y Artista Revolucionarios (LEAR), fueron parte de la cultura visual del niño Alberto, y también se vieron reflejados en los ojos de diferentes artistas de la época, que más tarde compartieron sus conocimientos con el joven Beltrán.

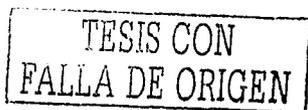
Por otro lado, es importante señalar que la obra gráfica se mantuvo viva más tiempo que la de los grandes muralistas, debido al requerimiento de otro tipo de necesidades materiales, a pesar de que contaron con menos apoyo financiero por parte del Estado. Fue de vital importancia la producción gráfica de los años 20 y 30, como se observa en el grabador y dibujante Leopoldo Méndez quién, de 1925 a 1927, se unió al grupo de estridentistas, en Jalapa, Ver., e ilustró la revista

³² H. Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p.11.

Horizonte. Por su lado, en 1928 Francisco Díaz de León instaló en la Escuela Central de Artes Plásticas el Taller de Artes del Libro y enseñó grabado junto al japonés Tamiji Kitagawa en las Escuelas de Pintura al Aire Libre. También Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Fernando Leal y Francisco Díaz de León, al lado de otros, fundaron el Grupo ¡30-30! y editaron una revista que llevó el mismo nombre. En 1929, Gonzalo de la Paz Pérez, entonces asistente de Fernando Leal, organizó la primera exposición gráfica del grupo. Carlos Alvarado Lang impartió clases de grabado en la Academia de San Carlos. Entre sus alumnos estuvieron el propio Alberto Beltrán, Lola Cueto, Luis García Robledo, Amador Lugo, Francisco Moreno Capdevila, Federico Cantú y Nicolás Moreno. En 1937 Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal fundaron el Taller de Gráfica Popular, mejor conocido como TGP, cuya producción e importancia como movimiento artístico e ideológico atrajo años más tarde a Alberto Beltrán. Todos estos movimientos dieron una faz diferente a las artes plásticas, a la gráfica, al dibujo y a una serie de manifestaciones abocadas a nuevas formas en la búsqueda de un México nuevo.

La familia Beltrán García

Alberto Beltrán nació en el seno de una familia humilde. Por ello la casa que le dio cobijo cuando niño fue una sencilla vivienda de vecindad, ubicada en la Calle José



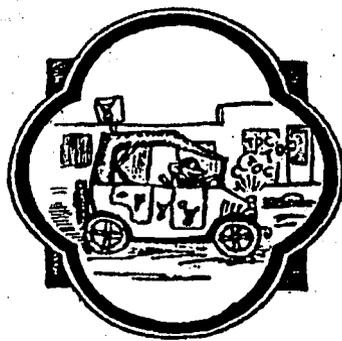


Fig.3

Alberto Beltrán, *Macaco conduciendo*, 1934, dibujo a tinta negra sobre cartulina blanca, s/m, México, archivo División Cultural La Torre de Papel.

Joaquín de Herrera en la colonia Morelos, muy cercana a Tepito.

Fue el mayor de ocho hijos (cinco mujeres y tres hombres). Su padre se llamaba Hesiquio Beltrán, era sastre y la gente del barrio conformaba su principal clientela. Su madre, Josefina García, se dedicaba a los quehaceres del hogar, pero antes de contraer nupcias, se había ganado la vida como trabajadora doméstica. La abuela materna, Guadalupe Castillo, toda su vida fue trabajadora doméstica. Con frecuencia visitaba el hogar de su hija, e incluso, tenía ahí techo y comida cada vez que se encontraba sin trabajo. El niño Alberto Beltrán le tenía gran afecto y, la consideraba piedra angular y pilar para su personalidad. El artista contaba que ella no tenía conocimientos escolares, pero que poseía enormes dotes imaginativos, pues al niño le hablaba de los aztecas y le decía que ese pueblo había sido de seres superiores muy trabajadores y limpios. Beltrán nunca olvidó aquellas pláticas de doña Guadalupe Castillo, y quizá fueron las semillas de lo que después germinó en el artista respecto a su labor con los pueblos indígenas.

Beltrán recuerda como sus padres le hacían toda serie de recomendaciones: ¡No te pares en las puertas! no vayan a creer que estás pidiendo un taco. ¡No te metas a las casas! ¡No oigas pláticas ajenas!. La responsabilidad y el amor al trabajo eran los valores más preciados en aquel hogar, de tal suerte que a los doce años ya trabajaba en la sastrería, pues era parte fundamental en la educación familiar: aprender y heredar el oficio de los ancestros.

Cursó sus primeros estudios en la escuela vespertina Vicente Villada, ubicada en la esquina de Ferrocarril de Cintura y la calle de José Peña y Peña. Desde muy



Fig.4
S.a., fotografía de Alberto Beltrán, 1935, 17 x 12 cm, México, archivo Alberto Beltrán,

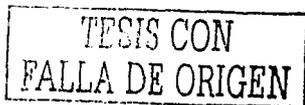
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

niño, Beltrán dio muestras de poseer gran habilidad para el dibujo. Comentó: "Dibujar era mi pasión principal; en la escuela se dieron cuenta y me encargaban dibujos los compañeros y los maestros, pero precisamente por las limitaciones en que vivía, no había facilidades para hacerlo, no tenía papel ni colores, entonces utilizaba las orillas de los periódicos".³³

Para el padre era muy preocupante que el hijo dibujara, pues consideraba que esa actividad no podía garantizarle un ingreso. Don Hesiquio concebía únicamente como modo de vida el aprender algún oficio que tuviera que ver con las necesidades básicas: la de panadero, de zapatero, de sastre o carpintero. Los únicos pintores que conocía eran aquellos que pintaban las fachadas de las pulquerías y decía: ¡"Como les pagan con pulque, se vuelven borrachos"! Y no se cansaba de comentar: "qué hago con este muchacho que siempre está haciendo monitos con un chamaco de la vecindad". El chamaco era un amiguito de Beltrán de nombre Rubén Navarro.

Beltrán parece no haber tenido algún familiar del cual heredara el gusto por las actividades artísticas, ya que todos en su familia fueron sastres y obreros a excepción de su tío Alfonso Franco, que hacía troqueles para estampar medallas, pero la proximidad con él nunca fue muy estrecha. Sin embargo, su hermano Luis, el segundo de la familia, también dibujaba y grababa. Siguió a Alberto en varias actividades que éste emprendió. Formó parte del Taller de Gráfica Popular y trabajó como dibujante de cartillas de alfabetización, aunque nunca logró destacar

³³ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *Op.Cít.*, 6 de marzo de 1990.



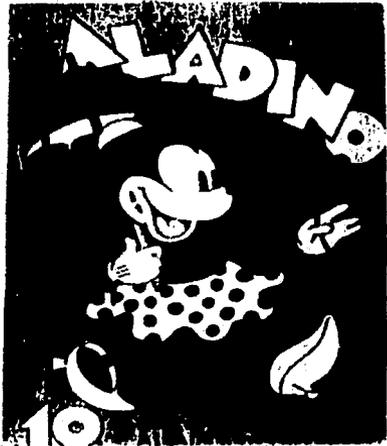


Fig.5

S.a., *Aladino*, 1935, Ilustración de la revista *Aladino*, s/m, México, Libro *Puros cuentos, historia de la historieta en México 1934-1950*.

como su hermano mayor. La menor de todos, Lupita, narra lo siguiente: "Luis fue un niño muy cariñoso, de joven muy alegre y bailador, al grado que se ganó el mote de "Diablo". Alberto en cambio era serio y taciturno por ello lo apodaban "El Monje". Ambos muy guapos y de personalidades muy atractivas. Luis era moreno de ojos verdes más guapo que Alberto, pero Alberto más dotado para el arte".³⁴ Sin embargo, toda su vida también se dedicó y vivió del arte y, a pesar de ser más joven que Alberto, falleció el 10 de junio de 1990, a los 66 años de edad. De él, Beltrán hizo un retrato bastante preciso en un reportaje que escribió en el periódico *Punto y Aparte* y que tituló "Exposición póstuma de Luis Beltrán".

Luis y yo, aunque hermanos, no nos comunicábamos nuestros pensamientos, tampoco nuestras actividades; sin embargo, ahora caigo en la cuenta, después de tres años de fallecido, al ver sus obras, dibujos, grabados, pinturas que demuestran lo cercano que éramos.

Tal vez yo, mayor un año, ensimismado, no volví la cara hacia él, ni él acudió a mí. Pasó por la sastrería de nuestro padre, igual que yo, fue a la misma escuela de dibujo, llegó a trabajar al Instituto Nacional Indigenista donde yo había estado, aunque por breve tiempo estuvo en el Taller de Gráfica Popular. Regresamos a la misma escuela de dibujo donde estuvimos. Ahora para dar clases. Le gustaba enseñar igual que a mí.

Desde luego no todo era coincidencia, su carácter y temperamento eran otros. Hacer un juicio sobre su obra se me dificulta, no tengo la perspectiva suficiente, siento estar tan cercano que se me vuelve impreciso.³⁵

La cuarta de sus hermanos Marta, también poseía dotes artísticas pues cursó los estudios de secundaria en el Conservatorio, ingresó a la Escuela Superior de Música en donde realizó la carrera de piano, practicó el arpa y formó parte de una orquesta. Esto muestra que los padres a pesar de no creer en el futuro de

³⁴ F. Villegas T., entrevista a la Sra. Guadalupe Beltrán García, en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, México, 22 de mayo de 1998.

³⁵ A. Beltrán, "Exposición Póstuma de Luis Beltrán", *Punto y Aparte*, Xalapa Ver., jueves 10 de junio de 1993, p.33.



Fig.6

S.a., *Paquín chico*, 1937, Ilustración de *Paquín chico*, un cuarto de tabloide, México, Libro *Puros cuentos, historia de la historieta en México 1934-1950*.

profesiones artísticas, cedían ante las vocaciones de sus hijos. Un ejemplo claro de ello fue aquel aliciente tan significativo para Beltrán, cuando su mamá le compró una revista de historietas y cuentos con carácter educativo, que llevaba por nombre *Macaco*, en la que se invitaba a los niños a mandar sus dibujos.

La mamá enviaba por correo los de Beltrán, luego él mismo lo hacía. No es difícil imaginar que, originalmente, la revista haya sido de interés propio de doña Josefina, pues las historietas siempre han tenido como público mayoritario a gente adulta. Además, explícitamente, *Macaco* dedicaba una de sus páginas al bordado; para ello ofrecía grabados impresos para que se calcaran, lo cual pudo atraer su atención.

Beltrán vio en *Macaco* publicados algunos de sus dibujos e incluso se los premiaron como fue el caso de "Macaco conduciendo" (fig.3). En aquel entonces el joven artista tenía once años (fig.4) y el ver sus dibujos en la revista, le produjo un inmenso placer y más aún el hecho de recibir como premios cuadernos y lápices. Todo esto motivó y alentó mayormente su interés por seguir dibujando, aunque fuera a escondidas de su papá. Contaba Beltrán, que se seguían reuniendo algunos de los participantes de la revista y se auto nombraban "Los Macacos". Sólo había una mujer entre ellos la cual, decía Beltrán, comentó una vez: "Pero cómo, ¿Entonces yo soy *La Macaca*?"³⁶

³⁶ Lo externó Beltrán en la muestra de algunos de sus grabados que llevó por nombre "Lo Negro y lo Blanco". Se montó en el Museo Juan Pablos, 101, en Polanco en la ciudad de México. El 9 de octubre de 1995.



Francisco Sayrols, el fundador

No se sabe, el personaje es uno

*Por lo que al de cosas por
con el fundamento en un de los
reservas de Sayrols*



L. Hidalgo, MEXICO, 1935

Fig.7

L.Hidalgo, *Francisco Sayrols, el fundador*, 1935,
historieta en México 1934-1950.

dibujo, s/m, México, Libro *Puros cuentos, historia de la*

Antes de *Macaco*...

El naciente capitalismo mexicano de la segunda mitad de los años treinta y la década de los cuarenta coincidió con la proliferación de las revistas de historietas en las que específicamente las de monitos³⁷ tuvieron un despegue apasionado; sus tirajes crecieron desmesuradamente y el consumo de *pepines*³⁸ se hizo vicio nacional.³⁹

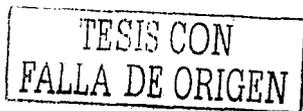
A mediados de los años treinta las historietas se independizaron de la publicidad, mientras que antes habían formado parte de folletos propagandísticos de empresas como *Procter and Gamble*, *Canada Dry* y *El Buen Tono*. Una vez libres, se destinaron a los periódicos para poco después ser diseñadas expresamente en revistas de formato medio tabloide. Para el año de 1939 adoptaron el sistema del "continuará" con 15 y 20 viñetas lo que las convirtió en las más rápidas del mundo.⁴⁰ Los moneros iban al día y tenían que someterse a un ritmo frenético de trabajo. Su éxito no se determinaba por los dibujantes ni por los lectores sino por la industria editorial y el sistema de distribución. Son los hombres que controlan la

³⁷ "Los términos historieta y monitos son la denominación que este género recibe en México. *Cómics* es la que se da en Estados Unidos siendo ésta la más difundida". *Vid.* Thelma Camacho Morfin "La Zoociedad en monitos historia y cultura popular", tesis de licenciatura, UNAM, 1993, p.23.

³⁸ Por el nombre de la publicación *Pepin* de José García Valseca, por más de dos décadas las revistas de historietas fueron conocidas en México como "Pepines". *Vid.* J. M. Aurrecochea, A. Bartra *Puros Cuentos, La Historia de la Historieta en México, 1934-1950*, México, Editorial Grijalbo, 1993, p.15.

³⁹ "Una de las características específicas de la historieta reside en que es un medio de comunicación masivo, que nace y se vincula a través de la prensa, durante la plenitud del capitalismo industrial". T. Camacho Morfin, *Op. Cit.*, p.23.

⁴⁰ Para R. Gubern la viñeta es una representación pictórica del mínimo espacio y/o tiempo significativo que constituye la unidad de montaje de un comic. *Vid.* R. Gubern, *El Lenguaje de los Cómics*, Barcelona, Península, 1974, p. 37. Gubern especifica que la viñeta no tiene que reducirse a una forma determinada. Uno de sus principales elementos es el encuadre que es la delimitación bidimensional de un espacio.



PAQUITO

EL MAGO MARAVILLA

EN TODA LA REPUBLICA

10¢

AÑO 1
NUM 34
VEA LA PAG. 4



Fig. 8

A. Carrillo, *El mago maravilla*, 1935, ilustración para la revista *Paquito*, medio tabloide, México, Libro *Puros cuentos, historia de la historieta en México 1934-1950*.

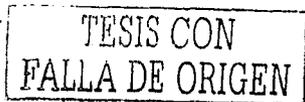
enmarañada red de agentes, despachos, expendios y voceadores y los que reinan tras el trono. Sus nombres son menos conocidos que los de los productores de historietas y su trayectoria más difícil de rastrear. Para la década de los años cuarenta ya se encuentran bien detectados: Manuel Corchado era el mandamás de la Unión de Voceadores y Everardo Flores el distribuidor. Ambos eran dueños indiscutibles del mercado de diarios y revistas.

Las publicaciones de monitos que hicieron la historia de la historieta en México fueron: *Paquín*, *Paquín el Chico*, *Paquito*, *Paquito el Chico*, *Pepín*, *Chamaco*, y *Chamaco el Chico*.

El emigrado español y experto en mercadotecnia Francisco Sayrols fue creador en 1934 de *Paquín*, primera publicación especializada en el género de *comics* y comercialmente exitosa. A mediados de los años 30 faltaban las publicaciones dedicadas a los niños y don Francisco Sayrols atacó este flanco del mercado. Sin embargo *Paquín* no fue la primera; su antecesora inmediata llevó por nombre *Pin-Pon* que junto con *Aladino* (fig.5) y *Macaco* constituyeron las pocas revistas infantiles de aquél entonces. Las tres primeras surgieron en 1932, *Macaco* en 1933.

En el año de 1932 *Adelaido* fue fundada por el dibujante Juan Arthenack quien se especializaba en *comics* y él mismo la ilustraba junto con su hijo Antonio Arthenack y el dibujante principiante Ángel Zamarripa.

De hecho esta publicación es precursora de las revistas de monitos mexicanas, y al presentar casi exclusivamente historietas de "Adelaido", se adelantó dos decenios a los primeros *comics books* dedicados a un sólo personaje, los que se generalizaron en los años



BUSQUE UD.

PEPIN CHICO!!

136  **10**

Páginas Centavos

SERVICIOS EXCLUSIVOS **HISTORIETAS NUEVAS**

MEMORISBOS - ENSEÑANZAS - ILUSTRACIONES

SOLAZ, EMOCION, ENTRETENIMIENTO
EN 1 PLAZA, RECONTRARA

PEPIN CHICO

Través de PEPIN CHICO se olvidará del Aburrimiento y de sus Peores

136 páginas por sólo 10 centavos

EDITORIAL JUVENTUD. S. A.

11710K 117

Fig.9

S.a., *Pepin chico!!*, 1938, ilustración de la revista *Pepin chico!!*, un cuarto de tabloide, México, Libro Puros cuentos, *historia de la historieta en México 1934-1950*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

cincuenta. *Adelaido* es, sin embargo, una publicación familiar, una empresa de autor esforzada y vanguardista pero sin gran trascendencia mercantilista. *Pim-Pon* comienza a aparecer poco después, fue editada por dos empleados del diario *Excelsior*, el cajero Perea y su ayudante Eduardo Flores. Este semanario publica cuentos, historietas cómicas norteamericanas y argentinas y algunos *comics* mexicanos como *Águila Blanca*, de Alfonso Tirado.

Ninguna de estas revistas tiene auténtica proyección comercial, pero todas apuntan hacia un mercado en el que la Editorial Sayrols aún no incursiona, de modo que cuando Perea y Flores le ofrecen *Pim-Pon*, don Francisco la compra sin pensarlo dos veces y procede a inyectarle tinta nueva. Para empezar, le cambia el nombre por el de *Paquín*, en un reiterado afán tocayista pues su único hijo también se llama Francisco.⁴¹

Paquín estaba conformado de manera semejante a *Macaco*. Originalmente aquel se titulaba: *Semanario Humorístico Infantil*. Y este: *Semanario Infantil*. De igual modo que *Macaco*, al principio *Paquín* fue una miscelánea de temas, pues contenía historietas, material instructivo y recreativo, rompecabezas, anécdotas, dibujos para iluminar, concursos y trabajos manuales y encomiaba ante los padres de familia los beneficios que obtenían los niños si los inducían a leer la revista. Después apareció *Paquín el Chico*⁴² (fig.6) también de Francisco Sayrols, en formato de un cuarto de tabloide. Su personaje era la caricatura de un niño con gran rostro, copete rizado, ojos redondos, cuyas facciones sólo eran puntos y líneas ondulantes. Una de sus historietas llevó por nombre "El Charro Misterioso".

Sayrols fue el primer editor de revistas a escala industrial, pero no el más prolífico y exitoso económicamente, debido probablemente a su interés educativo. La competencia explotó el erotismo y se volvió populachera. En general, a los empresarios que imprimieron y distribuyeron las historietas no les interesaba

⁴¹ J. M. Aurrecoechea y A. Bartra, *Op.Cit.*, T.II, pp. 47-48.

⁴² A las historietas se les anexa el término *Chico* porque su formato se redujo de medio tabloide a un cuarto de tabloide.



Fig.10

D. López, *Flor de arrabal*, 1944, ilustración de la revista *Chamaco chico*, un cuarto de tabloide, México, Libro *Puros cuentos, historia de la historieta en México 1934-1950*.

instruir, fueron hombres pragmáticos, comerciantes ávidos de clientela cuyos objetivos eran las utilidades. Francisco Sayrols fue una excepción a la regla: sin decir que la educación fuera su principal interés o que estuviera compenetrado de un espíritu instructivo o moralizante, prefirió seguir contribuyendo con publicaciones sanas e instructivas, además de escribir y vender cursos de entrenamiento sin maestro y métodos para triunfar en los negocios (fig.7). En el año de 1947 traspasó su revista a la editora de periódicos dueña del diario *La Prensa*.

Las historietas *Paquito* y *Pepín* fueron creación del coronel revolucionario José García Valseca. La primera surgió en marzo de 1935, aparecía los martes en formato medio tabloide, costaba diez centavos y se titulaba: *El chico más famoso del mundo que instruye a chicos y grandes*. Tuvo gran éxito y fue su primer negocio verdaderamente rentable. Era una verdadera revista de masas. Originalmente estuvo conformada por *comics* importados como "Mandrake el Mago" de Lee Folk, "El Ratón Miguclito" de Walt Disney, "Popeye" de Segar y "El Gato Felix" de Pat Sullivan. El emblema de la revista era Pinky, héroe de la tira de Charlie Schmidt y Eddie Sullivan, que en México se transformó en "Paquito". Una de sus series se titulaba "Charros del Bajío". Uno de sus personajes se llamaba "El Mago Maravilla" era un corpulento negro de rostro hierático, con indumentaria de africano colonizado, pues combina la piel de tigre con las bermudas (fig.8). A *Paquito* también le nació un hermanito, *Paquito el Chico* en formato de cuarto de tabloide y se convirtió en revista diaria.



Fig. 11

Arroyo, *Palomilla*, 1937, ilustración de la revista *Palomilla*, medio tabloide, México, libro *Puros cuentos, historia de la historieta en México 1834-1950*.

En 1936 García Valseca lanzó *Pepín* con el subtítulo *El Chico más famoso del mundo* (fig.9), alcanzó gran éxito y por un cuarto de siglo gracias a él se le dio el nombre genérico de "Pepines" a las revistas de monitos. Nació con la colaboración de *Excélsior*, y el permiso de Everardo Ramirez Flores:

...es en todo semejante a *Paquito* su emblema es el personaje Smitty, de Walter Berndt, rebautizado y su contenido proviene mayoritariamente de King Features y Editors Press. De la primera agencia destacan Dick Tracy de Chéster Gould y Terry y los Piratas de Milton Caniff; de la segunda, El Fantasma de Lu Falk. De los primeros números la única serie nacional es "El Flechador del Cielo", de Alfonso Tirado, pero a fines de los años treinta *Pepín* publicó exclusivamente historietas mexicanas.⁴³

Su primer dibujante fue el ya mencionado creador de *Adelaido* Juan Artenakack.

En el año de 1954 García Valseca canceló *Pepín* para dedicarse por entero a los periódicos serios que le daban la nombradía a la que siempre aspiró. En 1936 lanzó la revista *Paquita* destinada al público femenino adulto e infantil:

En la sección para grandes hay modas, recetas de cocina, patrones y chismes de Hollywood, en la sección de chicas, que abarca aproximadamente la mitad de la revista, se publican historietas. Las dos secciones están integradas por servicios importados y en la de *comics* predominan las protagonistas femeninas: Myra North, de Charles Coll; *Little Annie Rooney* de Dassell Mc Clure, y *Borts and her Buddies*, de E. Everestt Martin, cuya heroína es transformada en "Paquita" y le da el nombre a la revista.⁴⁴

En el año de 1936 surgió *Chamaco*, su creador fue Ignacio Herrerías conocido comúnmente como Chamaco Herrerías. Fue cronista y reportero antes de convertirse en editor, y socio-compadre del conocido fotoreportero Agustín V. Casasola. *Chamaco* (fig.10) fue el primer diario de revistas en el mundo y la

⁴³ *Ibidem.*, p.63.

⁴⁴ *Idem*.



Fig.12
 Leopoldo Méndez, *Campesino de Jalisco*, 1949, litografía, s/m, México, Col. TGP.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

revista mexicana de mayor tiraje en su tiempo, se publicaban 700 mil ejemplares diarios e incluso llegó al millón con un público de millón y medio de lectores. Adoptó el formato medio tabloide, era semanal y el precio de diez centavos. En los años de 1937 y 1938 se situó a la vanguardia, una de sus historietas era "Caretas", Historia de un diamante. También tuvo un hermano menor *Chamaco Chico*. Fue la primera revista industrial de monitos que adoptó el formato de un cuarto de tabloide; después la competencia hizo lo mismo. Entre sus historietas se encontraba la titulada "El Ladrón de Bagdad". Algunos de los dibujos aparecen con la deformación propia de la caricatura; se encuentran otros con los nombres de "Horacio" y "Senda". Un personaje más fue "Conni", a quién se le representaba como mujer sofisticada. Los dibujantes de esta publicación eran: Galindo, J. Quintero y Monterrubio, según las firmas. La época de oro de *Chamaco* finalizó en 1944 con el deceso de su creador.

Fue un hecho que para el año de 1936 bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas las historietas habían demostrado su eficacia al grado que la Secretaría de Educación Pública dirigió una revista de monitos a través de su Comisión Editora Popular: se llamaba *Palomilla* (fig.11) y fue lanzada por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). Se titulaba *La Revista que instruye y divierte*. Aparecía quincenalmente, se conformaba de 32 páginas, en formato medio tabloide, con portada en tricotomía e interiores a dos tintas, costaba cinco centavos. Contenía artículos didácticos con temas científicos, históricos y políticos. El personaje central era "Timoteo" un niño moreno, descalzo que vestía jorongo y

MACACO 5¢

SEMANARIO INFANTIL

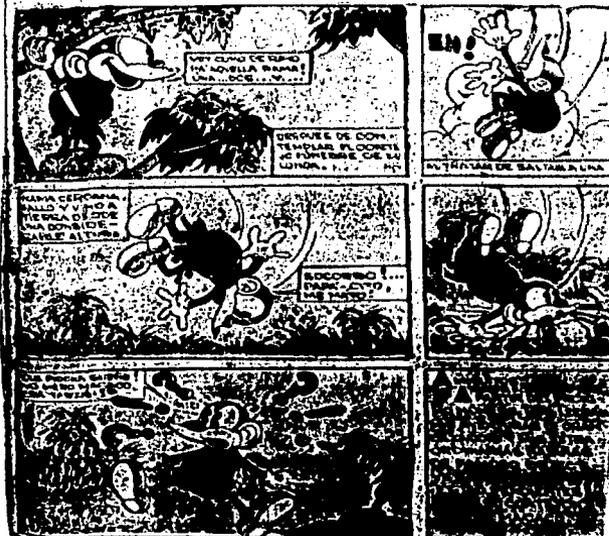


Fig.13

Fernando Macedo, *Macaco*, 1934, dibujo de la revista *Macaco*, cuarto tabloide, México, archivo División Cultural La Torre de Papel.

sombrero. *Palomilla* resultó ser una revista legible, simpática y poco institucional.

Por su parte los miembros del Taller de Gráfica Popular TGP echaron mano de viñetas, estilo historietas en los carteles que realizaron en apoyo a los campesinos y protección a sus mercancías. Consideraron que tal expresión también podía ser eficiente para el mensaje social (fig. 12).

La revista *Macaco*

En la revista *Macaco Semanario Infantil* encontramos los primeros dibujos que se conocen de Alberto Beltrán y datan del año de 1934 cuando el artista contaba con apenas once años.

Macaco fue un modesto éxito editorial que sólo duró dos años, de 1933 a 1935. Aparecían como responsables el gerente Aurelio Villegas y el director Fernando Macedo, siendo este último también su principal dibujante y el autor del personaje "Macaco". El otro dibujante, Rafael Araiza era un joven de 17 años, trabajaba de planta y ganaba dos pesos diarios. Sus series eran principalmente de ambiente boxístico y llevaban por nombres: "Primo Ternera", "Botija" y "A Batazo Limpio". Con ellas llenaba casi todas las páginas de la revista. El taller donde se imprimía *Macaco* era un pequeño local ubicado en la céntrica calle de Isabel la Católica n° 22, y la revista sólo costaba cinco centavos.

La historieta originalmente estuvo conformada en formato medio tabloide,



Dibujos Infantiles



Fig. 14

Varios autores, *Dibujos infantiles*, 1934, dibujos tinta china negra sobre cartulina blanca, s/m, México, en la revista *Macaco Semanario Infantil*, archivo División Cultural La Torre de Papel.

después se redujo a un cuarto. Se imprimía en prensa plana y originalmente a color. Respecto al formato en "pepines", los autores del libro *Puros Cuentos* narran lo siguiente:

Bajo el reinado de los pepines se extiende sobre la historia mexicana una larga noche de monocromía. Al comienzo fue el arco iris en los suplementos dominicales, y las primera revistas de historietas incluyeron, todavía, algunas páginas a color. Pero cuando los monitos se masificaron gracias a sus precios populares, lo primero que se sacrifica es el número de tiras por pliego y en consecuencia las tintas. El color se reserva para la portada, y no en todos los casos, los interiores son negros, sepías, azules o verdes pero siempre monocromos.⁴³

La primera plana estaba dedicada a las historietas de "Macaco", un hombre que habita en la selva. Eran secuenciadas pero iban apareciendo nuevas aventuras y personajes. Se retoma el mito de Tarzán, y en este caso "Macaco" es el hombre, mono, el personaje central y el héroe. Se le representa como changuito fantaseado a la manera en que Pat Sullivan realizó su "Gato Félix". La cabeza y su cuerpo son conformadas por dos esferas, con las extremidades en forma de popotes, en el rostro dominan los ojos en tamaño, sin embargo la boca también es grande y expresiva, mientras las manos y los pies son de enormes proporciones: las primeras portan guantes, los segundos voluminosos zapatos con suela (fig.13). Se hace referencia a la choza que sus padres construyeron en la selva, a la muerte de estos y a sus amigos (algunos animales).

La historieta colaboraba con la educación y contenía principios didácticos. Había una página en la que se invitaba a los niños a concursar y para ello tenían

⁴³ *Ibidem.*, p.182.





El Conejo Polvorin

Conoce a este simpático animalito que vive en las montañas y en los campos. Es muy curioso y siempre está buscando algo que comer. Te enseñaremos a cuidarlo y a jugar con él. ¡Es muy divertido!

El conejo polvorin es un animalito muy simpático que vive en las montañas y en los campos. Es muy curioso y siempre está buscando algo que comer. Te enseñaremos a cuidarlo y a jugar con él. ¡Es muy divertido!

Este animalito es muy curioso y siempre está buscando algo que comer. Te enseñaremos a cuidarlo y a jugar con él. ¡Es muy divertido!



Fig. 15

S.a., *El conejo polvorin*, 1934, ilustración en la revista *Macaco Semanario infantil*, cuarto tabloide, México, archivo División Cultural La Torre de Papel.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que mandar dibujos. De éstos se seleccionaban nueve para su publicación y se premiaban dos (fig.14). El tema era libre pero la mayoría de los niños dibujaba a "Macaco" en diferente actitud e indumentaria. A veces aparecía como marinero, torero, romano, cocinero, alpinista o revolucionario. En otra página se reproducían historietas, cuentos y pasatiempos tomados de la revista educativa para niños de origen argentino llamada *Billiquen*. Algunos de estos cuentos eran: "La Niña de Nieve y la Niña de Fuego", "El Gallo de la Cresta Mocha", "El Conejo Polvorín" (fig.15). Una página se titulaba "Buzón Infantil" y se dedicaba a señalar los errores técnicos de los dibujos que los niños mandaban. Se enfatizaba respetar las reglas y lo hacían como verdaderos instructores. Con ello conducían a los niños a la disciplina y a la pulcritud, pero siempre con tono amable y motivante. Los comentarios más frecuentes que les hacían eran: "Tus dibujos merecen ser publicados en su oportunidad", "Pronto verás publicados tus dibujos", "Sólo el que no trabaja no se equivoca" (a veces se les mencionaba de tú y a veces de usted). Entre los consejos para mejorar la técnica estaban: "Borra bien las líneas de lápiz antes de entintar", "Hay que usar tinta negra", "Que tu letra sea más grande y que no se emborrone." Remarcaban la creatividad y la gracia, por ejemplo a uno le dijeron: "¡Que romano más fumador nos mandaste!". Con todo ello ayudaban al programa educativo del país. Otra sección era "Historia sin Fin". En ella se publicaba una historieta cómica con un cuadro en blanco. El objetivo era que el niño terminara la historia dibujando en un trozo de cartulina el último cuadro. Era un excelente ejercicio para fomentar la imaginación y desarrollar su habilidad



Fig 16

Alberto Beltrán, *El guarda costas*, 1934, tinta negra sobre cartulina blanca, ilustración en la revista *Macaco Semanario infantil*, cuarto tabloide, México, archivo División Cultural La Torre de Papel.

manual. También se aceptaban cuentos escritos por los niños para que se entrenaran en la escritura y la redacción. Los premios eran dulces, lápices, libretas, carteritas y otras pequeñas cosas. Cuando los niños los iban a recoger, se les invitaba a que pasaran a observar la imprenta y la manera como se elaboraba la revista. Beltrán ganó lápices de colores y un cuaderno, él mismo narra que de inmediato percibió el olor de la imprenta y hasta el último momento que laboró, vivió con él. El interés de los niños, más grande que los premios, era ver publicados sus dibujos. No hay duda que existía el interés comercial, pues se alentaba a los niños para que compraran por un centavo los chicles y dulces de café con leche marca "Macaco": también, a cambio de 10 etiquetas, les regalaban un avión armable que se elevaba y aterrizaba, por 30 etiquetas se les obsequiaba un número de *Macaco* y por 750 una suscripción de 25 números. Además decían que, para estimular el ingenio de los niños, éstos podían remitir dibujos en tinta negra de caricaturas del personaje "Macaco" con leyendas alusivas a sus dulces y chicles. Sin embargo, la finalidad comercial se compensaba con la extraordinaria imaginación y la labor pedagógica con la que trabajaban.

A continuación se transcriben los consejos que en la revista le daban a Beltrán cuando ganaba premios por sus dibujos. Resultan importantes por el valor documental que representan, ya que en algunos de ellos se encuentran apreciaciones de elementos formales que el artista después convirtió en patrón estilístico, así como por la afectividad que representaron para Beltrán, pues toda su vida conservó esas páginas. En el *Macaco* n° 55 le aconsejan lo siguiente al niño Beltrán: "...las





Fig.17

Alberto Beltrán, *Macaco revolucionario*, 1934, dibujo en tinta negra sobre cartulina blanca, cuarto tabloide, México, La revista *Macaco Semanario infantil*, archivo División Cultural La Torre de Papel.



Fig.18

Alberto Beltrán, *Intentos de la dictadura de Victoriano Huerta de liquidar el zapatismo*, 1947, grabado en linóleo, 29 x 21 cm, México, Álbum 85 grabados del Taller de Gráfica Popular. Col. TGP.

ideas de todos tus dibujos son muy buenas, lástima que con el deseo de adornar tus dibujos hayas sombreado tanto y sean líneas tan finas que temo no salgan muy limpias al hacer el grabado. Tu puedes, con algo de práctica, hacer muy buenos dibujos, fijate como sombrea varios dibujantes y entonces te darás una idea de lo que quiero decirte. Esto es un consejo de amigo y deseo que sigas trabajando.”⁴⁶

Desde esta época Beltrán muestra su afición y gusto por el sombreado. Un ejemplo de ello fue el dibujo del *Guarda costas*. El personaje aparece en negro y frente a él, de sus pies sale su enorme y alargada sombra, mientras atrás a sus espaldas se aprecia un radiante sol. El segundo plano fue trabajado con el objeto de lograr el alto contraste pues aparece predominantemente claro. Únicamente se aprecian líneas horizontales para conformar el mar y el cielo, y un gran círculo para el sol. La obra es un logro en el manejo del alto contraste. A los once años de edad Beltrán ya ha desarrollado una aguda observación pues se ha detenido ante el efecto luminoso que produce la contra luz (fig.16). De igual manera es importante destacar la expresión tan moderna con que lo representó, pues manejó al guarda costas y a su sombra, en negro total sobre fondo blanco logrando lo cortante del claroscuro, el mar con el rayado abstracto y el sol con la síntesis formal.

En otro número los consejos fueron los siguientes:

Tus dibujos me hacen pensar que te gusta ser observador. Esta es una cualidad muy buena y ojalá sepas aprovecharla más tarde. La interpretación de la metralla que dibujaste en Macaco Revolucionario está muy bien trabajada, lo mismo que la rotura de las suelas en tu Macaco de la Alameda. Sabes ver la vida con toda su fría realidad; pero si supieras imprimir un ligero acento cómico, algo que moviera a risa, tendrías madera de caricaturista. Esto tal

⁴⁶ Macaco. *Semanario Infantil*, n° 55, México D.F., 1934, s.p.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig.19

Alberto Beltrán, *Villa de Guadalupe*, 1934, dibujo en tinta negra sobre cartulina blanca para la revista *Macaca Semanario infantil*, cuarto de tabloide, México, archivo División Cultural La Torre de Papel.



Fig.20

Fabiola Martha Villegas Torres, fotografía en que aparecen: Alberto Beltrán, Susana Neve y el Dr. Luis Isunza Jardón (*Los macacos*), 1997, 15 x 10 cm, México, archivo Fabiola Martha Villegas Torres.

vez se encuentre en ti. Trata de exagerar tus dibujos y sobre todo aquellos detalles que puedan hacer reír. Por supuesto, ya tus dibujos están en poder del jurado y estos señores dirán cuando se publican. Nada más ten paciencia porque han llegado otros muchos dibujos antes que los tuyos.⁴⁷

El Macaco Revolucionario (fig.17) es en sumo interesante porque denota una clara continuidad en estilo, composición, mensaje e interpretación, con una de las obras que realizó en el TGP: me refiero a la titulada *Intentos de la dictadura de Victoriano Huerta para liquidar el zapatismo* (fig.18).

Macaco y los generales huertistas en términos formales son idénticos, lo único que los hace diferentes es la indumentaria porque Macaco es un soldado zapatista. Los personajes caminan haciendo zancadas, se aprecia el detalle del talón levantado para dar la sensación de movimiento. Los personajes aparecen de perfil con sus rifles en posición horizontal y sostenida por ambas manos. Del mismo modo, la escena que los enmarca conlleva parámetros muy semejantes. Se encuentran en campo abierto. En el caso del dibujo de Macaco aparecen impactos destellantes y nubes de humo, en el caso del grabado del TGP, son llamas de las que brotan voluminosas humaredas. Los encuadres compositivos fueron los mismos. En el primer plano se aprecian pequeños arbustos, en el segundo los soldados y en el último los impactos, las llamas y el humo. Las diferencias sólo se dejan ver en los recursos técnicos, pues el dibujo infantil fue trabajado de manera lineal, mientras que el del TGP⁴⁸ con un complicado tratamiento de luces y sombras, además de la diferencia entre la mano y la experiencia infantil y adulta.

⁴⁷ *Macaco. Semanario Infantil*, n° 66, México D.F., 1935, s.p.

⁴⁸ El tema del Taller de la Gráfica Popular se verá con profundidad en el capítulo 2 del presente texto.



Fig.21a

Alberto Beltrán, *Beto un luchador idolo de barrio*, 1938, dibujo en tinta negra sobre cartulina blanca, medio tabloide, México, archivo Alberto Beltrán,



Fig.21b

Alberto Beltrán, *Beto un luchador idolo de barrio*, 1938, dibujo en tinta negra sobre cartulina blanca, medio tabloide, México, archivo Alberto Beltrán,

Pero en ambas obras, Beltrán dejó claro el continuismo de sus elementos formales e interpretativos.

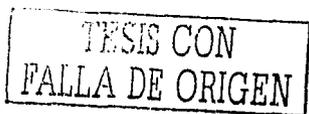
Con frecuencia los editores hacen referencia de sus aciertos, por ejemplo en otro ejemplar le dicen: "Es una lástima que nos hubiera llegado retrasado tu dibujo. La idea es novedosa. Nada menos que Macaco poniendo su zapato en la ventana en la memorable Noche de Reyes. Espero, que aunque sea fuera de tiempo, ordene el jurado su publicación".⁴⁹

En otro número se publicó su dibujo: *Villa de Guadalupe* (fig.19). Beltrán lo representó en un ambiente muy popular, por la calle aparecen vendedores con sus tianguis y gente que animadamente transita. Formalmente logró una excelente perspectiva conformada en diversos planos. En el primero se aprecia un gran puesto de pan, en el segundo la gente con sus mercancías y caminando; y en el último, la antigua Basílica de Guadalupe. De igual manera que en su dibujo del *Macaco Revolucionario*, en éste también encontramos un elemento estilístico y compositivo que se volvió un patrón: me refiero a la aparición de multitudes de personajes y objetos y el detallar en un extremo, el dibujo que sintetiza al conjunto, en este caso el puesto de pan.

En el *Macaco* n° 51 aparece una sola referencia al hermano del joven Beltrán, Luis. Ahí le dan consejos para mejorar la técnica y le dicen que ya pasaron sus dibujos al jurado calificador.⁵⁰

⁴⁹ *Macaco. Semanario Infantil*, n° 62, México D.F., 1935, s.p.

⁵⁰ No se encontró publicado en *Macaco* ninguno de sus dibujos.



Beltrán era un asiduo participante de la revista. Realizó varios de sus dibujos de manera semejante a los de otros niños, pero lo que en él llama particularmente la atención es la frecuencia con la que participa.

No supo Beltrán por qué motivos fue suspendida la revista, pero este hecho, dijo: "Entristeció a todos los niños que colaborábamos en él." Los tres "Macacos" (fig.20) que se reunían en la etapa adulta eran: Susana Neve (la *Macaca* y la única que vive), Alberto Beltrán y el Dr. Luis Isunza Jardón. Este último coleccionó las revistas (otro hecho que muestra lo importante que fueron para los niños) y gracias a ello contamos con el testimonio más importante que existe de *Macaco*. El mismo Dr. Isunza me obsequió un soneto epigramático, escrito por él, dedicado a "Los Macacos" que a continuación transcribo:

Aunque no me gusta el "nombrecito",
sobre todo aplicado a Susanita.
no cabe duda que marcó un gran hito
en nuestra infancia, la historia bendita

de un simpático monito llamado
Macaco, héroe feliz de una revista
de historietas infantiles, que el hado
puso frente a nuestra azorada vista;

Y ante el encanto de una recompensa,
nuestra febril imaginación hizo
llegar la colaboración inmensa
de ilusos niños, que el destino quiso

fueran, algunos, como Cabral. ¡Changos!,
mientras otros, en "monos nos quedamos."
Con afecto, para mis compañeros "Macacos"
de la infancia.

Dr. Luis Isunza Jardón 10-X-94

Universidad Nacional de México

Escuela de Artes Plásticas
(FACULTAD DE EDUCACIÓN)

Curso de Comercial y Publicidad
(CARRERA)

Beltrán García Alberto
(NOMBRE)

Alberto Beltrán García
(NOMBRE DEL INTERESADO)



90138

INSTRUMENTO DE CREDITO

AÑO ESCOLAR DE 1938

Fig.23

S.a., fotografía de Alberto Beltrán, 1938, 10 x 7 cm, México, archivo Fabiola Martha Villegas Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las historietas de Alberto Beltrán

Macaco, también influyó para que Beltrán comenzara a hacer sus propias historietas. Utilizaba sus cuadernos usados, borraba lo que en lápiz se encontraba escrito y, dando vuelo a su imaginación, inventaba cuentos ilustrados, principalmente con temas de actividades deportivas, en las que los principales protagonistas eran boxeadores y luchadores. Él mismo cuenta que su familia era muy aficionada al deporte.

No es de extrañar que las historietas de Beltrán estuvieran nutridas de temas deportivos: durante las décadas de los años 30 y 40, el fútbol, los toros, el boxeo y la lucha libre tuvieron un público masivo y apasionado. Revistas como *Ases y Estrellas*, *Mujeres y Deportes*, *La Afición*, *Fútbol*, *Ring* y muchas más, son ejemplos de publicaciones especializadas en estos temas.

En 1941 apareció *Esto*, primer diario rotográfico deportivo de la cadena de José María de Jesús García Valseca. También el cine se inspiró en el tema con películas como *Campeón Sin Corona* de Alejandro Galindo. Y como en el libro *Puros Cuentos* Tomo II se narra, "...fueron los *moneros* quienes en verdad capitalizaron la proverbial afición de los mexicanos por el deporte y fueron los pepines los que transformaron sus páginas en canchas, ruedos y cuadriláteros, poblados de innumerables héroes deportivos".⁵¹

Las dos historietas que se conocen de Beltrán llevan por nombres: *Beto el*

⁵¹J. M. Aurrecochea y A. Bartra, *Op.Cit.*, pp. 30-31.



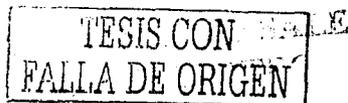
Luchador (fig.21 a y fig.21 b) y *Kid Manazo* (fig.22). En el primero vemos un dibujo un tanto ingenuo, ya que Beltrán tenía entonces 15 años, esto se denota en que los personajes formalmente son rígidos y desproporcionados, pero muy bien caracterizados. Por ejemplo a Beto lo representó muy joven y fuerte, a los contratistas de luchadores, como adultos y muy bien vestidos, de traje y corbata, y portan sombrero a la usanza de los años 30 y 40. La temática incluía mucha acción. Beto quería ser luchador, ídolo de barrio, pero no tenía la suficiente capacitación técnica para poder obtener la contratación profesional. Sin embargo, uno de los entrenadores le ve prometedoras esperanzas y después de entrenarlo con tenacidad, logró desarrollarle buena técnica y condición física y con ello la oportunidad de luchar con "Matarán". El cuento termina en que Beto y Matarán serán los primeros a enfrentarse en las preliminares. Como era historieta con el "continuará", en el siguiente número se conocería al ganador. Beltrán lo realizó formalmente con el recurso de viñetas (en aquel entonces Beltrán trabajaba para la revista *Pepín*). En la primera aparece el logotipo de Beto conformado con su cabeza, peina raya en medio y del rostro brotan infinidad de rayos. En las viñetas siguientes se iban representando y narrando con letreros los acontecimientos y con globos rectangulares se señalaban los diálogos de los personajes.

La otra historieta de Beltrán se titulaba *Kid Manazo*, y se observa un extraordinario desarrollo técnico comparado con *Beto el Luchador*. Los personajes son proporcionados, dinámicos, con perfecta ambientación. *Kid Manazo* es un reportero de la *Crónica Deportiva* de la "Compañía Publicista Nacional". Su

departamento de trabajo se encuentra ambientado con lámparas en forma de anchos conos que penden de un gran cable y con ventanas rectangulares conformadas de vidrios en cuadrícula. Ahí laboran junto con él, muchos colegas en un ambiente muy activo pues a lo lejos unos toman fotos, otros escriben, uno más habla por teléfono mientras una mujer camina con alteros de papeles. Técnicamente fueron logrados con el recurso del apunte rápido, lo que les proporciona gran dinamismo. El personaje central es Kid Manazo, quién viste traje con chaleco y saco a cuadros. Aquí podemos observar como Beltrán echó gala de sus conocimientos de sastrería, pues el traje es de corte perfecto; representó la parte de atrás del chaleco con tela satinada, detalló la solapa y los botones del saco. La trama de la historieta se basa en que los reporteros tomen fotos a los nuevos valores del boxeo. El teléfono de Kid sonó precisamente para indicarle este trabajo. Kid sale corriendo con su sombrero de carrete y listón. En la viñeta final vemos a Kid y a sus colegas: todos visten trajes muy semejantes, pero decorados con diferentes diseños, de rayas, rombos, grecas. Se encuentran eufóricos comentando la importancia de proporcionar noticias sobre un buen boxeo.

Estudios y primeros trabajos profesionales

Al joven Beltrán le resultaba, cada vez más intensa su necesidad de dibujar. Imitaba a los estudiantes de San Carlos e iba a un jardín o parque público cercano a



su casa y allí dibujaba cuanto veía. Su ilusión era ingresar a la Academia de San Carlos, y le insistía a don Hesiquio para que se lo permitiera. Finalmente, le dio la autorización, siempre y cuando estudiara por las noches y sin que le ocasionara gasto alguno. Parece que la suerte estaba con nuestro artista, pues en aquel entonces se impartían cursos nocturnos destinados a trabajadores (fig. 23). Ricardo Bárcenas, quien fuera en ese momento Director de la Academia, inspirado probablemente en la idea "Lombardista"⁵² de llevar la educación al trabajador, creó la carrera de dibujante de anuncios, carteles, telones escenográficos y tipografía, y para dar mayor capacitación a las personas que ya contaban con un oficio. Se impartían clases de dibujo de letras, teoría del color, perspectiva, dibujo lineal y anatómico. Lo único que se les cobraba era una cooperación de 10 pesos anuales. Beltrán se inscribió y hasta le perdonaron la cuota, al comprobar ante la Sociedad de Alumnos su difícil situación económica. Comentaba Beltrán:

Entonces me preguntó el Director Ricardo Bárcenas ¿a qué curso quieres entrar?, aquí se imparte dibujo decorativo, perspectiva, dibujo lineal. Yo no sabía distinguir, solamente le dije: dibujo, ¿pero cuál dibujo?. A mi se me hacía difícil y le contestaba: pues dibujo, entonces me dijo, usted no sabe lo que quiere, pero le voy a recomendar una nueva carrera nocturna que está por abrirse, se llama Dibujo Publicitario; es una carrera que tiene porvenir y además es corta, pensando en trabajadores, y como usted está en situación económica difícil, puede encontrar más fácilmente trabajo. Y yo insistía: ¿pero tiene dibujo?.⁵³

Uno de sus maestros jugó un papel muy importante en la vida de Alberto Beltrán, el publicista Alberto López (el Chato López); Beltrán lo consideraba guía y promotor de su vida profesional.

⁵² Vid., F. Lombardo Toledano, *Obra educativa*, T.II, México, Textos de Humanidades, 1987.

⁵³ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 8 de marzo de 1990.

En aquel entonces a la Academia de San Carlos la conformaban tres estratos sociales de alumnos: el de Arquitectura que era el de mayor solvencia económica, el relativo al aprendizaje de la pintura, escultura, grabado y el de las artes del libro. Los estudios comprendían seis años divididos en un ciclo preparatorio y en un ciclo de tres años cada uno. Al terminar el último año, el alumno recibía el grado de profesor en Artes Plásticas. Respecto a la carrera de Dibujo Publicitario Alberto Beltrán expuso lo siguiente:

Como novedad estaban los alumnos de Artes Aplicadas y Dibujo Publicitario estos eran los de menores recursos, pero los más numerosos en población. A los estudiantes de Artes Plásticas y de Arquitectura no les simpatizó el proyecto de escuela que se estaba formando en el turno nocturno y acusaron a Bárcenas de estar prostituyendo y comercializando la Academia; decían que esos cursos no tenían nada que ver con el arte. Quién encabezó el movimiento fue el pintor Manuel Rodríguez Lozano, también maestro de la Academia; la agitación trascendió al grado que expulsaron a Bárcenas y cerraron la escuela. Sin embargo, estos acontecimientos no fueron lo suficientemente poderosos para desalentar al maestro Alberto López: con gran entusiasmo convenció al director expulsado y a algunos otros maestros a que prestaran sus talleres, para que en ellos se siguieran impartiendo las clases.⁵⁴

Al ver cerrada la escuela, y sin entender bien lo que pasaba, Beltrán desconsolado regresó con su papá quién le dijo: " Ya ves, esas cosas no son para la gente que trabaja, estudiantes holgazanes que nada más pierden el tiempo y no hacen nada de provecho. ¡Te regresas a la sastrería, yo ya te di la oportunidad !".⁵⁵ Concepto que era muy común en la época y resultaba comprensible viniendo de una familia sencilla, con necesidades inmediatas a satisfacer.

Sin embargo, el día menos pensado Beltrán recibió una tarjeta en la que se le invitaba a continuar los estudios en un local ubicado en la calle de Uruguay nº 3.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*



Los maestros estaban conscientes que los estudiantes eran de escasos recursos y no les solicitaron ningún desembolso, sólo se les pidió llevaran su retiro o mesa para ahí trabajar. Contaba Beltrán que no todos los alumnos regresaron. Los estudios no eran reconocidos oficialmente, pero maestros y estudiantes reiniciaron sus clases con gran entusiasmo. En el primer año (1939) no se les cobró, y después sólo pagaron una cuota muy pequeña.

Para Beltrán nada pasaba inadvertido, pues cuando iba a entregar la ropa que se cosía en la sastrería, observaba con detenimiento los anuncios de los aparadores de las tiendas, para después elaborar algunos con su propia interpretación y llevarlos de tarea a sus profesores. Un día su maestro Alberto López, que trabajaba además en una sección de pasatiempo para una revista, le propuso pagarle si le ayudaba a entintar y pegar recortes en las páginas de entretenimiento. Así pasaron dos años hasta que un día llegó un señor a la escuela y les dijo a los maestros: "Ustedes están preparando muchachos y yo necesito un ayudante." Entonces Beltrán preguntó a qué hora, por las mañanas. Pensó que no lo iba a dejar su papá, por la sastrería. El trabajo era en la revista *Pepín*. Una de las historietas de *Pepín* se llamaba "Chucho el Roto". Beltrán ya había realizado este tipo de actividad en la revista *Macaco* y lo estaba haciendo con Alberto López. Entonces se decidió y aceptó el trabajo. Contó Beltrán: "Las personas que trabajan en historietas, lo hacen en equipo, ellos necesitaban un principiante que dibujara los marcos y las letras. Me pareció muy sencillo y me iban a pagar 30 pesos a la semana. Cuando se lo dije a mi papá, se dio la gran enojada, pero más aún le dije: Ya ves como si se puede



Fig.24

S.a., fotografía en la que aparecen de izquierda a derecha: Dolores de Sepúlveda, Susana Neve, Armando Franco, Carlos Alvarado Lang, Alberto Beltrán y Ernesto Jorajuria, en el taller de grabado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1945, s/m, México, archivo Susana Neve.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ganar dinero dibujando y él me respondió ¿Pero cómo? Yo pensaba en que heredaras la sastrería!”⁵⁶

Y este sencillo acto fue tan grave para el padre que le dejó de hablar a su hijo por un lapso de cinco años.

La Lagunilla representaba para Beltrán un lugar maravilloso pues allí se recreaba viendo revistas sin comprarlas, se pasaba las horas estudiando las letras, el color, cómo se colocan las fotos y muchas cosas más. También gozaba de las idas a Chapultepec con el maestro Bárcenas para dibujar apuntes de animales, o a Xochimilco con los compañeros, con los que descubrió como eran los árboles y el paisaje, hizo muchos viajes con el maestro López por los alrededores del Distrito Federal; de igual modo le platicaba a Beltrán de la Segunda Guerra Mundial, del repudio que sentía por los nazis, por Estados Unidos y por Inglaterra.⁵⁷

El tercer trabajo de Beltrán dentro del periodismo lo realizó en *Excélsior*, invitado nuevamente por su maestro López para que le ayudara a hacer historietas. Allí observó los talleres, como trabajaban el fotograbado y el rotograbado. De hecho es importante subrayar que Alberto Beltrán se consideró diseñador gráfico, debido a que siempre trabajó para la reproducción. En aquella época también

⁵⁶ F. Villegas T., entrevista A. Beltrán, *Op.Cit.* 6 de marzo de 1990.

⁵⁷ En los años treinta y principios de los cuarenta, el Estado mexicano se encontraba reformulando con enfoques nacionalistas su línea política y administrativa, en un intento de redefinición de lo nacional, ante el temor de que la economía mexicana pasara a manos de extranjeros. Su grito de lucha fue defender la historia, la tradición y las costumbres de la patria. De igual manera, una vez que Francisco Franco triunfó el primero de abril de 1939, el antifascismo de México empezó a manifestarse con mayor fuerza. Se formó el Partido Revolucionario Antifascista dirigido por Simón Díaz Estrada y el general Armando Ostos, quién pretendía formar una Gran Liga Antifascista en todo el continente americano. *Vid.* A. Gojman de Backal, *Camisas, escudos y desfiles militares*, México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales de Acatlán, 2000. En los años de 1933 y 1934 se hablaba de imperios con intereses en México y estos eran: la URSS, Alemania (el Tercer Reich), la Gran Bretaña, Francia, España, el Vaticano y Estados Unidos. *Vid.* L. González, *Los artifices del cardenismo*, México, El Colegio de México, 1979.

comenzó a dibujar a la manera de grabados en linóleo, con el blanco y el negro en alto contraste.

En La Lagunilla también descubrió otro tipo de información que le permitió ir conformando su carácter. Beltrán recordaba una revista de sociología editada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con monografías de los pueblos indios de México. Esta fue la primera información que tuvo sobre el mestizaje y las clases sociales, el cual imprimió una huella importante para su producción posterior.

En aquel tiempo Diego Rivera daba pláticas en el Colegio Nacional. Beltrán recorría los murales de Rivera tratando de entenderlos y asistía a sus conferencias. Beltrán se cansó de hacer historietas y recurrió a la sección dominical de *Excelsior* conformada por relatos y cuentos con temas de la Revolución Mexicana. Para ese entonces nuestro artista tenía 18 años. En 1944 trabajó con el conocido periodista tabasqueño Regino Hernández Llergo en la innovadora y actualizada revista *Mañana*. Allí ilustró la *Historia de los nombres y apellidos*, los textos eran realizados por Gutierre Tibón. El sueldo de Beltrán era muy precario, pero aún así colaboraba con el gasto de la casa e incluso podía ahorrar para comprar pinturas.

Beltrán conoció de manera accidental a Gutierre Tibón, cuando éste buscaba un dibujante para sus textos de la *Historia de los nombres y apellidos*. A Tibón le gustaron los dibujos de Beltrán, con su muy peculiar estilo en alto contraste que semejaban grabados. Aparecían en una sección semanal, después también se editó el libro *Origen e historia de los apellidos* ilustrado por el mismo Beltrán del que



Sotelo Inclán hizo el siguiente comentario: "Era un regalo para los ojos y verdadera joya tipográfica".⁵⁸ Tibón le encomendó además varios trabajos, entre ellos la portada de un libro, cuyo tema era una escena del primer uso que se le dio al hule.

Con el comentario de que sus dibujos parecían grabados, al artista le entró la inquietud de aprender la técnica del grabado; el Sr. Tibón lo mandó con Gabriel Fernández Ledesma a la Secretaría de Educación Pública. Allí se encontraban trabajando Julio Prieto, Chávez Morado y Angelina Belloff. Sin embargo no le hicieron ningún caso, por lo que se dirigió a *Excelsior*, en donde tampoco pudo hacer nada, ya que las prensas eran muy distintas a las que se usan para grabar. Beltrán comentó: "Lo que yo estaba haciendo era la prehistoria del grabado, pues yo ya conocía las técnicas modernas de la reproducción, como la fotografía, el rotograbado, el *fotoprocess*. Fui a ver lo que era el grabado, como si fuera a ver dinosaurios. Yo no quería ser grabador, me metí a eso por pura curiosidad".⁵⁹

En esa época sólo había dos lugares en donde aprender a grabar, La Escuela de las Artes del Libro que fundó Francisco Díaz de León y la Academia de San Carlos. Allí se topó con el maestro de grabado Carlos Alvarado Lang, el cual se dirigió a su ayudante Armando Franco⁶⁰ para que le explicara la técnica. Beltrán lo presionaba mucho por su lentitud. Entonces para que ya no lo siguiera molestando, le dio una ligera explicación, le mostró el material y le dijo: "Aquí está la llave del

⁵⁸ A. Hermida Ruiz, *50 maestros de México*, México, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1999, p.85.

⁵⁹ F. Villegas T., entrevista al Mtro. A. Beltrán, *Op.Cit.*, 6 de marzo de 1990.

⁶⁰ Armando Franco era primo de Alberto Beltrán.



salón, entre el material se encuentran láminas de zinc y la dotación de un año." A los dos meses Beltrán había agotado todo y cuando el Maestro Alvarado Lang apareció un día, se llevó una gran sorpresa del ritmo de trabajo de Beltrán y lo trató muy bien, invitándole a comer, y a tomar café.

En San Carlos, Beltrán tuvo toda la libertad que quiso, llegaba a las siete de la mañana, le abría la puerta el conserje y le decía: "Todavía no empiezan las clases". El otro le contestaba: "no importa yo tengo la llave del salón, me las dio el ayudante del profesor", (fig.24). Allí se quedaba hasta las doce de la noche. Después comenzó a ir los sábados y los domingos; parecía fantasma deambulando por sus patios y corredores. Luego se enteró que impartían clases de pintura mural al fresco cuyo maestro era Alfredo Zalce. Su ayudante era un albañil, quién le enseñó a Beltrán la técnica y le dijo: "Están inscritos ocho alumnos pero ninguno viene, yo estoy sin hacer nada, me aburro y me desespero mucho. Tengo miedo que me vayan a correr, ¿por qué no vienes?". Así Beltrán aprendió la técnica de la pintura mural, y un buen día se montó una exposición en la misma Academia de San Carlos y casi toda la sección de grabado estaba conformada por los trabajos de Beltrán, mismo que le expuso a Zalce el deseo de querer aprender litografía, por lo que el maestro lo llevó al Taller de Gráfica Popular (TGP).



Fig.25a

S.n., fotografía en la que aparecen el litógrafo José Sánchez, Alberto Beltrán y un personaje no identificado, 1946.7 x 5.5 cm, México, aparece reproducida en el libro *El Taller de Gráfica Popular doce años de obra artística colectiva*.



Fig.25b

Fabiola Martha Villegas Torres, fotografía en la que aparecen: Alberto Beltrán y el litógrafo José Sánchez, en una exposición de las obras de Alberto Beltrán, 1996, 15 x 10 cm, México, archivo Fabiola Martha Villegas Torres.

Alberto Beltrán en el TGP

El Taller de Gráfica Popular⁶¹ estaba integrado por artistas profesionales; quién aspiraba entrar tenía que mostrar parte de su producción, los socios lo evaluaban y decidían si era apto o no, siendo muy exigentes. Beltrán mostró los trabajos que había hecho en la Academia de San Carlos y Alfredo Zalce como Pablo O' Higgins lo apoyaron; los demás estuvieron de acuerdo, de modo que se convirtió en otro integrante del TGP, que para aquel entonces tenía 12 miembros. Beltrán ingresó al taller en el año de 1944, es decir, siete años después a su fundación.

El TGP era un organismo totalmente independiente; se sostenía por sí mismo al vender los trabajos que ahí se hacían. Una parte del dinero era para pagar la renta y los materiales; el TGP tenía muchas limitaciones, sólo contaba con una prensa litográfica y un técnico de nombre José Sánchez que preparaba las piedras. Una vez a la semana, todos se reunían a discutir los trabajos de cada uno de los miembros. Se hacían carteles, y hojas volantes. El estilo que se adoptó fue el expresionismo realista y la caricatura política. Antes del ingreso de Beltrán, el tema central era la lucha contra el fascismo y el nazismo; posteriormente el esfuerzo se abocó principalmente en pro de la paz y en apoyo a demandas obreras y magisteriales. Algunos de los miembros habían pertenecido al Partido Comunista: tal fue el caso de Arturo García Bustos, Francisco Mora, Oscar Frías, Elizabeth Catlett y Alberto Beltrán mismo, que una vez comentó: "Yo poseía una cierta

⁶¹ El capítulo 2, corresponde al TGP, y el tema se trata con detalle.





Fig 26

S.a., fotografía en que aparece Hannes Meyer en la editorial *La Estampa Mexicana*, 19481, 10 x 5 cm, México, Col. TGP.

crítica social, pero resultado de las vivencias, de lo que veía en los murales, de lo que oía de las pláticas de Diego Rivera. Mis dibujos marcaban el contraste entre la gente pudiente y la humilde, para mí esa era la diferencia entre los ricos y los pobres, las complejidades de una cultura sometida".⁶²

Los integrantes del TGP se consideraban obreros del arte, gente de trabajo y el taller nada tenía que ver con un ambiente bohemio. En la época de Lázaro Cárdenas algunos de ellos tuvieron puestos importantes en la Secretaría de Educación Pública; eran artistas formados, habían pintado murales, algunos daban clases en la Escuela de la Esmeralda y otros en la Academia de San Carlos. Debido a sus actividades generalmente acudían al taller por las noches. Comentó Beltrán: "Por primera vez llegó una persona que no venía de la escuela de pintura, éste era yo, y además el único que sabía hacer letras, así es que les caí como anillo al dedo".⁶³ (fig.25 a y fig.25 b).

Trabajaban principalmente con linóleo por la facilidad de conseguirlo y lo económico que resultaba, más que por razones estéticas. La obra del Taller de Gráfica Popular era para fines prácticos, principalmente propagandísticos y de muy alta calidad. La clientela eran los obreros, los campesinos y los maestros. Nos comenta Beltrán: "En una ocasión llegaron unos colonos que los querían arrojar, nos fueron a pedir ayuda para que les hiciéramos volantes. Finalmente lograron triunfar y cuando les llegó el reconocimiento por parte de las autoridades, nos ofrecieron un terreno para el taller; pero, como éramos muy puritanos y no

⁶² F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 11 de marzo de 1990.

⁶³ *Idem*.



Fig.27

Everardo Ramírez, S.t., 1936, grabado en madera de la revista *Frente a Frente*, n° 4, 15 x 19 cm, México, Órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

queríamos que la gente fuera a pensar que sacábamos provecho, no aceptamos y seguimos pagando renta.”⁴⁴

Otro modo que utilizaban para reunir fondos era sacar diez o veinte copias de los grabados en buen papel y venderlos como pieza separada. Así, si alguien se interesaba en comprar un grabado firmado, se vendía uno de éstos y el taller se quedaba con el 20% de la ganancia. De los grabados que se hicieron de la Segunda Guerra Mundial se coleccionaron los de mayor calidad y se mandaron a exposiciones al extranjero, en particular a Europa y a Estados Unidos. Gustaron tanto que se comenzaron a crear talleres similares en muchas partes del mundo. De igual modo llegaron al taller muchos extranjeros para conocer el TGP; uno de ellos fue Hannes Meyer de nacionalidad suiza. Su incorporación al TGP fue extremadamente fructífera, colaboró principalmente en el terreno editorial (fig.26). Después vinieron George y Henni Stibi, del Partido Comunista Alemán, así como Norberto Berdía de Uruguay y, Galo Galecio de Ecuador para dar algunos ejemplos.

Los fundadores del Taller en 1937 fueron Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y Luis Arenal. Varios de los miembros provenían de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (fig.27). Cuando ésta se encontró en franca decadencia, su sección de pintores y grabadores se separó y decidió formar un grupo al que llamaron Taller de Gráfica Popular. Al inicio se ubicaron en el mismo edificio que ocupaba la LEAR. Poco después se separaron totalmente y rentaron su propio

⁴⁴ *Idem.*





México, D.F.
 2a. quincena de Mayo de 1962
 Director: Alberto Beltrán
 Redacción: Eugenio Méndez,
 Rubén Gallo.
 Revillagigedo No. 71
 México I. D. F. Apdo. W27
 Publicación trimestral
 Suscripción: \$20.000 por año en México
 y \$25.000 en el extranjero.
 Aprobación y registro en el Poder Judicial de la Federación el 12 de octubre de 1962.

"AHÍ VA EL GOLPE!"
 con su firma,
 va a golpes a la escuela
 que al pueblo tiene en su brete
 a causa de la guerra.

TENEBRA *antiestudiantil*



La autoridad impone un
 tido de rakes y flojos,
 amañados, ultrarujos
 o estudiantes de contem-

La "movida" estudia quiere
 su condición visible;
 hasta empresas se piden
 la prensa para que hable.

Fig.28

Alberto Beltrán, *Tenebra antiestudiantil*, 1956, grabado en zinc, 25 x 20 cm, México, en *Ahí va el golpe*, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

local. Sus integrantes nunca llevaron una política de proselitismo, lo que permitió que al taller llegaran muchas personas con distintas ideologías: Jean Charlot, por ejemplo era muy católico. Sin embargo había una comunión de ideas y el punto central era el ataque a Hitler y al nazismo. Una vez fundado el taller, redactaron su declaración de principios, con los objetivos a seguir, uno de ellos era la lucha contra el fascismo. Por lo mismo se realizaron muchos grabados de Lázaro Cárdenas y Lombardo Toledano, pues ellos eran dos mexicanos que representaban la lucha contra ese totalitarismo. Algunos de los fundadores del TGP, habían formado parte en las Misiones Culturales para apoyar a las escuelas rurales; estas Misiones estaban conformadas por una enfermera, un ingeniero agrónomo, un profesor de escuela y un pintor. Este último hacía las escenografías para la clase de teatro, así como los carteles y la propaganda.

Las Misiones se iniciaron con José Vasconcelos y siguieron con gran auge en el gobierno del Gral. Lázaro Cárdenas. Una de sus tareas, era asesorar a los campesinos para que defendieran sus derechos; por ello el maestro rural fue duramente atacado por terratenientes y clero. Este tema fue muy frecuente en los trabajos del TGP y más aún porque algunos de sus miembros formaron parte en las Misiones Culturales, como fue el caso de Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Ángel Bracho y Francisco Dosamantes.

Siqueiros les llamó a los grabados del TGP "Murales portátiles", pero a los grabadores siempre se les consideró de un estrato inferior al de los pintores, algo así como "chambeadores" o proletarios. Poco a poco, sin embargo, esta idea se fue



Fig. 29a

S.a., fotografía de indígena mexicana de la Sierra, s.f., 13 x 10 cm, México, archivo de la fototeca del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México,



aati.

Cartilla Mexica de la Sierra.

in

teetaat

aat

Fig. 29b

Alberto Beltrán, dibujo, s.f., s/m, México, *Cartilla Mexica de la Sierra*, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

acabando, debido a la exaltación que los muralistas hicieron de José Guadalupe Posada. Hannes Meyer, junto con Méndez, crearon una editorial, *La Estampa Mexicana*, que se nutrió de los trabajos del TGP. Su objeto primordial era obtener fondos para el taller. Entre los trabajos que se editaron, se encuentra el álbum con litografías de Jean Charlot: *José Guadalupe Posada*. También se editaron trabajos colectivos, uno de ellos con el tema de la Revolución Mexicana. De igual manera los hubo de distintos episodios de la historia de México: el problema agrario en América Latina, y la lucha contra el imperialismo entre otros. Se otorgó un importante apoyo a los españoles refugiados al colaborar en la "Contra bienal" organizada en México, pues Francisco Franco ideó una bienal en Madrid. Beltrán colaboró con las obras: *Manuela Sánchez* y *España Sangra* (*Vid.*, figuras 112 y 113).

Con el paso de los años llegaron nuevos miembros y comenzaron a presentarse varios problemas que llevaron a situaciones de mucha tensión. Se enfrentaban dos grupos: el de los lombarditas conformado entre otros por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Mariana Yampolsky y Alberto Beltrán, y el de los comunistas entre ellos Adolfo Quinteros y, en general, los miembros más jóvenes y de reciente ingreso. Beltrán comentó que las sesiones ya no se realizaban para hablar de las obras; por eso él y otros más decidieron dejar el taller, pues ya no era un centro de trabajo. Beltrán renunció en febrero de 1962.

Esto no le repercutió de manera desfavorable, pues siempre trabajó para el periodismo y lo siguió haciendo hasta el año 2000. Desde 1945 ya participaba en

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig.30
Alberto Beltrán, dibujo, 1952, 8.5 x 6.5 cm, México, Libro *Juan Pérez Jolote*.



Fig.31
Alberto Beltrán, *Patricio Redondo*, dibujo, 1970, s/m, San Andrés Tuxtla Ver., libro *La Escuela Experimental Freinet*

publicaciones de fuerte compromiso político como *France Libre* que luchaba contra el fascismo. En 1947 contribuyó con ilustraciones para *Unificación Ferroviaria* órgano del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros, como también lo hicieron entonces otros miembros del TGP. En ese mismo año colaboró en *Reivindicación* órgano del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. En 1955 Beltrán fue electo Diputado Suplente del Partido Popular (en esos años sólo fue el PP, para 1960 se añadiría lo de Socialista convirtiéndose el PPS). Debido a ello Beltrán creó maravillosas ilustraciones a manera de propaganda, un gran número de boletines así como el periódico satírico *Ahi va el golpe* (fig.28).

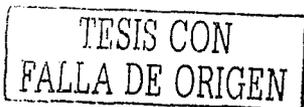
La vocación educativa

En el mismo año en el que ingresó al TGP (1944), Beltrán se había dirigido a la Secretaría de Educación Pública (SEP), para apoyar por medio de dibujos la campaña de alfabetización que se había creado en tiempos de Jaime Torres Bodet.⁶⁵ Beltrán señaló: "Yo quería colaborar con la gente que más lo necesitara, porque haciendo mis dibujos me sentía plenamente realizado. Tenía la necesidad de hacer algo por los que no tienen las cosas a su favor".⁶⁶

Pensó que las personas más necesitadas eran los grupos indígenas que no hablaban el castellano. Esta inquietud fue resultado de todo lo que había visto y leído en La

⁶⁵ El capítulo 3 El indigenismo en Alberto Beltrán, trata con mayor detalle lo aquí expuesto.

⁶⁶ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Beltrán, *Op.Cit.*, 11 de marzo de 1990.



Lagunilla, donde había podido ver y leer cuanto quisiera sin la necesidad de comprar; debido a sus escasos recursos económicos no habría podido darse el lujo de gastar en libros, ni revistas. Allí tuvo a su alcance publicaciones de todos los temas y géneros, y de allí precisamente le surgió la idea de dirigirse a la oficina para indígenas monolingües de la SEP. Al ver muy ofensivos los dibujos que se realizaban para este fin, pensó en la posibilidad de hacer ilustraciones más dignas para los indios. De esta manera expresó su deseo de participar como voluntario, pero en ese momento no había plazas vacantes. El personal de la SEP insistía en la carencia de plazas y él repetía que quería colaborar. Comprendió sin embargo la necesidad de ser empleado pues sólo así se obtenían viáticos. Esperó, hasta que un día lo buscaron, porque había quedado una plaza de mozo. Le dijeron de tomarla, ya que ese era el modo por el cual podía entrar. Su labor fue de profesor especializado en la realización de cartillas de alfabetización (fig.29 a y fig.29 b) y trabajó al lado de antropólogos, dos de ellos fueron: Gonzalo Aguirre Beltrán y Ricardo Pozas. Pudo ver de cerca las comunidades de los indios, se familiarizó con sus rasgos físicos y observó sus condiciones de vida. A los antropólogos les pareció que el dibujo era mejor que la fotografía. Esta fue en la época en la que ilustró el libro de Ricardo Pozas *Juan Pérez Jolote*⁶⁷ (fig.30). A propósito de esto, una vez refirió Beltrán al respecto, muy emocionado que un indio chamula le expresó la gran identificación que sentía con las ilustraciones del libro: se quedaba viéndolas por largo tiempo hasta el momento de hacerse tan pequeñito que podía entrar en las

⁶⁷ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, Café Paris, México, 5 de diciembre de 1995.



Fig.32

S.a., dibujo a color, s.f., 30 x 20.5 cm, San Andrés Tuxtla Ver., revista *Xóchitl*, de la Escuela Experimental Freinet.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

páginas, meterse a las casas y compartir con todo lo que ahí había.⁶⁸

Alberto Beltrán dedicó gran parte de su labor profesional a la educación, mismo que abordó desde distintos ángulos: como ilustrador de publicaciones de este género, como docente, como director de instituciones educativas y, desde 1980, como miembro del Seminario de Cultura Popular, donde impartió cursillos y dictó conferencias por distintas partes de la República.

En la definición de esta vocación educativa el maestro y pedagogo Patricio Redondo (fig.31) jugó un papel determinante. Redondo fue un español republicano refugiado en México que llegó el 27 de julio de 1940. En España obtuvo el título de profesor de educación primaria. Siempre se manifestó enemigo acérrimo de la pedagogía tradicionalista y, de los métodos comunes para enseñar; su anhelo para educar al niño se basaba en el respeto a sus intereses y a su personalidad. En España se incorporó al movimiento de la Técnica Freinet, que en Francia y en España tenían muchos adeptos y su escuela formó parte de la Organización Cooperativa Freinet, que le permitía el intercambio de ideas en torno de esa técnica de enseñanza novedosa. Además fue amigo y discípulo predilecto del maestro francés Celestin Freinet⁶⁹ con quién siempre mantuvo correspondencia.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ El fundador de Las Técnicas Freinet fue un maestro francés de nombre Celestin Freinet (fue soldado en la Primera Guerra Mundial). Su teoría se basa en no separar la escuela de la vida, en proporcionar seguridad y confianza al alumno. Tal pedagogía se sustenta en instrumentos y técnicas tales como: tener un máximo de 25 alumnos por clase (con 40 o 50 ningún método es válido). Únicamente se puede practicar hasta nivel primaria ya que los grados superiores implican horarios y exámenes. Es necesario el contacto con padres de familia. Correspondencia con el exterior. Un elemento básico es la imprenta adoptada para la clase para obtener el interés en la lectura impresa. Realización del texto vivo, el cual debe estar nutrido por las experiencias vividas a través de visitas de campo; este documento sustituye al manual o libro de texto. El niño es el participe en la preparación de su propio texto y con su relato se construye la clase. *Vid. C. Freinet, Técnica Freinet de la escuela moderna*, México, Siglo XXI Editores, 1969.

Alberto Beltrán, debido a su actividad de grabador durante los años cincuenta, acostumbraba frecuentar tiendas donde vendían el linóleo. Un día Julio Covo, dueño del negocio "La Casa de los Tapetes", le mostró unas revistas y le dijo: "Mire tal vez a usted le interese esto". Algunas de las revistas se titulaban con nombres prehispánicos como *Xóchitl* y *Nachte* y eran realizadas por niños de cuarto o quinto año de primaria. Algunas de sus hojas estaban impresas en papel manila y otras en periódico. Beltrán no comprendía de que se trataba aquello: él mismo comentó:

En primer lugar les buscaba el precio y no se lo encontraba. Al final se escribían los nombres de los grabadores, así como de quienes hicieron la composición tipográfica y los de la impresión. Todo era muy extraño. Me despertaba mucha curiosidad saber qué era eso. Como desde luego eran grabados, decidí escribir a la Escuela Experimental, a la dirección que tenía en la contraportada de la siguiente manera: Escuela Experimental Freinet: por favor díganme cuánto cuesta la suscripción de su revista. Yo quiero recibirla. Los felicito porque me parece muy interesante.

Tiempo después recibí respuesta. La carta era muy curiosa. Habían tomado hojitas de tamaño de la publicación y cuando se llenaba una pegaban otra, luego otra y otra hasta que finalmente resultaba una gran tira y decía: De que tamaño es usted, de que color tiene el pelo, que come, ¿tiene hermanos? ¿le gustan los perros?. Una serie de preguntas muy raras, pero desde luego tenían una gran frescura y eso me incitó a contestar otra tirota largota y les fui respondiendo pregunta por pregunta, pero con dibujos. Cada cosa que me preguntaban se la pintaba: como soy yo, y me dibujé, el color de mi piel y de mis ojos los señalé a un lado con unos rayoncitos para señalar los tonos y así todo. Después yo pregunté: ¿Qué quiere decir Escuela Experimental Freinet?, ¿porqué no hay director?, ¿porqué no aparece un responsable?. La respuesta me la dio un profesor de nombre Patricio Redondo Moreno.. Dijo: Hacer de la educación un arte con un sólido cimiento científico.⁷⁰

Beltrán continuó teniendo correspondencia con Patricio Redondo y en una de sus cartas le ofreció su apoyo. Redondo le respondió que los niños hacían todo,

⁷⁰ F. Villegas T., entrevista al Mtro. A. Beltrán. en el diario *El Día* en la Ciudad de México, 12 de febrero de 1996.

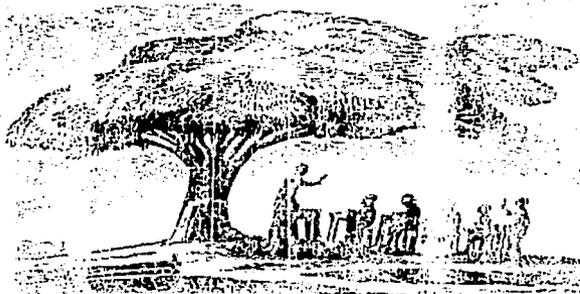


Fig.33a

Alberto Beltrán, *Patricio Redondo enseñando bajo la sombra de un árbol*, dibujo, 1967, s/m, San Andrés Tuxtla Ver., archivo Hermila Solana de Abrego.



Fig.33b

Fabiola Martha Villegas Torres, fotografía de la reproducción en mosaico de un dibujo de Alberto Beltrán, 1967, 51 m, San Andrés Tuxtla Ver., para la tumba del maestro Patricio Redondo Moreno, archivo Fabiola Martha Villegas Torres.

incluso sus instrumentos; lo único que necesitaban eran tintas de imprenta, porque allá no se producían, ni vendían; además requerían rodillos de hule para entintar. Beltrán entonces les mandaba a la escuela desde la Ciudad de México todo lo que iban necesitando. Los niños a cambio le enviaban sus cuadernos en los que escribían: "Para nuestro amigo Alberto Beltrán" y firmaban todos los niños.

Beltrán logró muy tempranamente desde tiempos de *Macaco* entender la importancia de la "impresión"; y la había apreciado como una herramienta periodística, artística y de propaganda. Pero fue con los cuadernos de trabajo de los niños que comprendió su gran utilidad en la educación.

Pasaron dos años para que Beltrán y Redondo se conocieran físicamente. El primero lo imaginaba como a uno de sus personajes que dibujaba en el Taller de Gráfica Popular: Joven, corpulento, moreno y muy mexicanista por los nombres de los cuadernitos: *Xóchitl* (fig.32) *Nex-Teha*, *Mexicanitos*, *Tonatiuh*, *Mi Afán*, *Nacú Alba*.

Un día le dijo Patricio Redondo que iba a ir a México porque necesitaba llevar unos papeles a la Secretaría de Educación Pública y deseaba hacer unas compras, pero que le gustaría que lo acompañara para localizar con mayor rapidez las tiendas.

Beltrán rentaba un cuartito en una azotea, en Revillagigedo no. 71; en donde sólo cabía un restirador, periódicos, revistas, carteles y folletos. Un día como tantos, mientras él ahí se encontraba dibujando, la conserje le gritó (esa era la costumbre pues para llegar al cuartito había que subir cuatro pisos); ¡Alberto ahí lo

buscan!. La puerta estaba abierta, como siempre, pues el lugar era muy oscuro.

Cuenta Beltrán:

Patricio estaba frente a mí. Me sorprendí enormemente cuando lo vi. Era un hombre como de 50 años (tenía 63) de cabello blanco y vestido con una guayabera; yo lo imaginaba joven y moreno como maestro rural. Me dijo ¿Alberto Beltrán? (en aquel entonces Beltrán tenía 26 años) También estaba muy sorprendido y comentó: ¡Pero si eres un chamaco! no te imaginaba así. ¿Entonces me he estado carteaando todo este tiempo con un chamaco?.

Desde el principio nos identificamos plenamente; le dio mucha curiosidad aquel cuartito y que allí yo trabajara. Después nos fuimos a la calle; yo me sentía formidable. Patricio era un fanático de la enseñanza, no hablaba de otra cosa, todo era educación y educación. Cuando regresó a la escuela les dio a los niños un informe de lo que había hecho en México, esa era su costumbre.⁷¹

Beltrán estableció una relación de trabajo con Patricio Redondo y mandaba lo que éste le encargaba con preocupación, cuidado, eficiencia y tratando de conseguir el mejor precio o de ser posible sin costo alguno. Les hizo llegar todo lo que Patricio le solicitaba: libros, un termómetro de alcohol con dos escalas, un calendario, un telescopio, tiralíneas, papel, escuadras de plástico, cuñas y sellos. A veces Beltrán les hacía regalos: por ejemplo, les obsequió un imán, el libro *El arte antiguo de México*, un ejemplar del *Nuevo diccionario geográfico, histórico y biográfico*, así como una prensa de la cual expuso lo siguiente en una de sus cartas: “Tengo una prensa para encuadernación que espero sea útil. Sólo que como es pesada voy esperar una oportunidad para enviarla lo más cómodamente posible. Una periodista de *Siempre!* (Elena Poniatowska) está interesada en hacer algo sobre su escuela y me ha pedido datos sobre el tema, espero que se resuelva a ir por allá y entonces le pediré que lleve en su coche la prensa de encuadernación.”⁷²

⁷¹ *Idem.*

⁷² Carta de Alberto Beltrán dirigida a Patricio Redondo, 28 de febrero de 1955. Archivo Hermila Solana de Ábrego.



Beltrán se entusiasmó sobremanera en relacionar las Técnicas Freinet con la labor indigenista. Muchas de las cartas que dirige a Patricio hacen referencia a ello. Constantemente le pide orientación, dos veces lo llevó a la zona chiapaneca y logró que el antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán se interesara en ese proyecto. Beltrán comenzó por equipar al Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil con las prensas tipo Freinet y procuró la capacitación de los promotores en la técnica. En una de sus cartas mencionó que el antropólogo Julio de la Fuente, estaba preparando un plan de trabajo que sería aplicado en 1955. El deseo de Beltrán era enlazar las Técnicas Freinet con ese plan. Dijo lo siguiente: "Se ha pensado que Julio de la Fuente, que fue director del Centro de Chiapas y es un profundo conocedor de las ciencias sociales y del campo educativo, prepare un plan de trabajo que será aplicado el año entrante, en vista de eso, creo yo que es oportuno enlazar debidamente, la técnica con esos planes".⁷³

Se preocupó también por lograr la colaboración permanente del Instituto Nacional Indigenista con Patricio Redondo y logró incluso que el INI le proporcionara gastos de estancia y una cantidad fija. Sin embargo, hace referencia de las fallas administrativas en la Institución al igual que en la SEP, en la que veía grandes obstáculos, pero a pesar de todo Patricio se entusiasmó y acompañó a Beltrán en dos ocasiones a Chiapas. Cuando regresaba a la escuela, les daba el informe acostumbrado a los niños. Beltrán comentó que el enlace de las Técnicas Freinet con la labor indigenista dejó de realizarse cuando cambiaron al antropólogo

⁷³ Carta de Alberto Beltrán dirigida a Patricio Redondo, 20 de noviembre de 1954. Archivo Hermila Solana de Ábrego.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Aguirre Beltrán de administración, a finales de los años sesenta y por ello se abandonó ese proyecto.

El 7 de diciembre de 1945 se constituyó por Acta Nominal en la Ciudad de San Andrés Tuxtla la Asociación Civil Protectora de las Técnicas Freinet. Se propuso entre sus principales metas construir una escuela que tuviera las características soñadas por Patricio. Él decía: “Yo quiero una escuela como alas de mariposa.”

Patricio Redondo murió el 31 de marzo de 1967. Donde yacen sus restos se levanta un sencillo monumento erigido a su memoria. En él, Beltrán realizó un diseño que se reprodujo en mosaico. El tema es Patricio, dando clase bajo la sombra del frondoso árbol que tomó por primera escuela (fig.33 a y fig.33 b).

En el cuaderno *Xóchitl* los niños expusieron sus impresiones de Alberto Beltrán cuando llegó a visitarlos a San Andrés Tuxtla en ocasión de la celebración del IV aniversario de la Organización de las Naciones Unidas. A continuación se transcriben:

En la versión de Ramiro Cadenas Elías:

El lunes 24 llegó a la Escuela un dibujante y también un gran amigo nuestro: Alberto Beltrán. Estábamos nosotros en la celebración del IV aniversario de la Organización de las Naciones Unidas y, cuando llegamos, ya estaba aquí. Vino con una señorita, llamada Andrea Gómez Mendoza.

Ayer tarde presencié una clase de idioma y como no se acabó, hoy por la mañana, la continuamos.

Yo me lo imaginaba como Diego Rivera o como algún otro pintor viejo.

Vi un dibujo suyo en “El Nacional”. Casi todos eran indígenas.

¡Ojalá le haya gustado San Andrés!

En la Versión de Francisco Villegas Benítez:

Cuando regresamos del "Cine" donde se celebró el IV aniversario de la ONU; tuvimos una sorpresa.

Al llegar a la escuela supe que había venido Alberto Beltrán y una compañera de trabajo.

Es un gran artista, sobre todo, en los dibujos que ha hecho.

A Barrios lo dibujó. Para dibujar tiene mucha calma.

Yo quisiera aprender en lo que él trabaja, porque es muy bonito dibujar como él.

A una niña le di una "culebrita" y la grabó para cromotipia.

Es muy bonito ser dibujante.

Hoy por la mañana, me dijo Toño:

Oye; le voy a decir que me saque una caricatura.

Está bueno. Le dices que te saque desde la boca hasta la nariz.

Cuando salimos, a las 12:

Toño- Ahorita, le voy a decir.

Pero se arrepintió.

Yo- Todavía te queda tiempo.

Toño- No, ya no.

Yo- Tu sabes.

Acabamos de charlar.

Estamos muy contentos de que estén con nosotros tan grandes amigos.

Lo que más me alegra es que siempre trae en los labios una sonrisa artística.

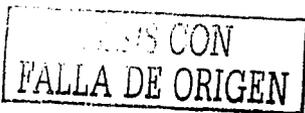
Parece que nunca se enoja.

Es lo que le destaca más de ser un gran "artista mexicano".

Pero como ya no tengo ganas de escribir más, esto es todo lo que tengo que decir.⁷⁴

El aprendizaje que Beltrán obtuvo de Patricio Redondo se ve claramente reflejado cuando ocupó las direcciones de la Escuela Libre de Arte y Publicidad, del Taller de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y del de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública; así como de las actividades que realizaba para el Seminario de Cultura Mexicana del que fue miembro titular. En efecto

⁷⁴ S.t., s.f. Archivo Hermila Solana de Ábrego.



Beltrán, como director, reelaboró los programas de estudio para que los alumnos obtuvieran un aprendizaje con utilidad práctica más apegado a las necesidades del país. También se preocupó para que logaran con rapidez plazas en el mercado de trabajo.

En cuanto a las actividades que realizó para el Seminario de Cultura Mexicana, éstas se enfocaron principalmente en lo que él llamó "Mis Cursillos", los cuales, iban dirigidos a profesores de primaria y secundaria que impartían materias artísticas. Eran a nivel nacional, con duración de tres días; en ellos daba explicaciones de técnicas de dibujo, así como pláticas sobre Historia del Arte en las que no faltaba el tema del arte popular.⁷⁵ El objetivo principal de estos "Cursillos" es el que los maestros transmitan a sus alumnos el interés y la importancia del arte en la formación del individuo.

También a través del Seminario de Cultura dictaba conferencias por toda la República. En ellas siempre exponía la necesidad del aprendizaje de alguna actividad artística para que el ser humano esté verdaderamente completo.

Cuando al entrevistarlo se tocó el tema educativo, dijo: "Yo penetro al terreno educativo como lo he hecho en todo lo que he realizado a través del arte, porque he ilustrado un gran número de obras educativas y por lo que aprendí de

⁷⁵ "Existen por lo menos dos maneras de manejar la expresión "Arte Popular" entre los autores dedicados a la teoría social del arte. La más difundida, lo identifica con la producción plástica de los sectores explotados de la sociedad (en el caso latinoamericano, particularmente con la artesanía rural y urbana). Otro uso difundido identifica lo popular en el arte con su vinculación a las vanguardias políticas radicales, a quienes defienden causas populares. En el primer caso la plástica sería popular por su origen, mientras que en el segundo lo sería sobre todo por su intención de llegar con un mensaje progresista o revolucionario a amplios sectores de la población. En este segundo empleo arte popular y arte político tienden a identificarse". R. Eder, M. Lauer, *Teoría social del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 46-47.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Patricio Redondo. Cuando se presentó la oportunidad de que trabajara en la enseñanza, me dediqué a actualizar programas y establecí técnicas y disciplinas de utilidad práctica.”⁷⁶

De este modo nos acercamos a un bosquejo de la personalidad, la vida familiar y profesional de Alberto Beltrán, para que se comprenda la manera en que el artista descubrió la vocación por el dibujo, la lucha que emprendió para hacerla valer, y como se empeñó para vivir de ella. En este esfuerzo, sus primeros estudios de dibujo publicitario fueron determinantes por la proyección que tuvieron en toda su vida profesional. A su vez, con su ingreso al Taller de Gráfica Popular, Beltrán se definió artísticamente dentro del estilo expresionismo realista, adoptando como bastión ideológico a la izquierda nacionalista, por ello participó activamente en el campo político y social, en las actividades que emanaban del taller y en otras que por iniciativa propia él mismo llevó a cabo. Una de estas fue su labor en el indigenismo, principalmente como ilustrador de cartillas de alfabetización. Ahí siguió los preceptos que el Estado y la escuela de antropología establecieron en los años cuarenta. Pero no sólo fue un fiel reproductor de la corriente del indigenismo culturalista, también se mostró propositivo, al incorporar las Técnicas Freinet a las tareas de alfabetización y con ellas lograr mejores resultados.

Se vislumbró una parte de su labor en el periodismo, su militancia en el Partido Popular y su proyección en el terreno educativo y antropológico.

⁷⁶ F. Villegas T., entrevista A. Beltrán, *Op.Cit.*, 12 de febrero de 1996.



Capítulo 2

El Taller de Gráfica Popular. (TGP) 1944-1962

El Taller de Gráfica Popular (TGP), fue el lugar en donde Alberto Beltrán obtuvo las bases más sólidas en la definición de sus parámetros plásticos e ideológicos y ahí mismo, Leopoldo Méndez representó para el artista no únicamente una influencia significativa en lo que respecta al arte, también la fue en lo referente a su personalidad.

Los conocimientos de dibujo comercial y publicitario con los que ya contaba a su ingreso al TGP, fueron firmes, y de suma utilidad, pero no resultaron suficientes para las pretensiones del taller. Por ello se compenetró en el estudio de las formas de diversas corrientes estilísticas, que ya los colegas ensayaban en sus obras tanto de vanguardias internacionales como de elementos mexicanistas, tal es el caso del expresionismo alemán, de la nueva objetividad⁷⁷ y las del arte popular manifiesto en José Guadalupe Posada, como se verá más adelante. En una ocasión el artista refirió las placenteras tardes que pasaba con Alfredo Zalce viendo las ilustraciones de Frans Masereel y Käthe Kollwitz.⁷⁸

En el terreno intelectual cuando ingresó al TGP únicamente contaba con los conocimientos de la escuela primaria, con algunos meses de estudio en la Escuela Libre de Arte y Publicidad (ELAP) y con clases en talleres libres de grabado y pintura mural en la Academia de San Carlos. Debido a ello se vio

⁷⁷ Para más detalle *Íbid.*, M. De Michelli. *Las vanguardias del siglo xx*, España, Alianza Editorial, 1979. Se abunda en información y detalle en las siguientes páginas.

⁷⁸ Entrevista telefónica con la autora, 14 de abril de 1999.





Fig.34

Leopoldo Méndez, sin título, 1936, grabado en madera, 13.5 x 13.5 cm, México, *Frente a Frente*, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), n° 3.

obligado en hacerse autodidacta y leer los libros recomendados por los colegas del taller para poder interpretar, principalmente con el grabado en linóleo utilizando como recurso formal el claroscuro y el alto contraste del blanco y negro, las luchas sociales que una parte de la población demandaba en su apoyo al TGP, y en general para cumplir con todos los compromisos sociales y políticos del taller.

Al mismo tiempo de pertenecer al TGP incursionó en otras actividades, como lo fueron la labor indigenista y la militancia en el Partido Popular (PP) y, ambas las unió a su fructífera labor en el taller.

Debido a que los miembros del TGP uniformaron sus criterios estilísticos prevaleciendo en ellos: la efectividad visual, el trazo fuerte del dibujo, el dinamismo en la composición, la utilización del factor psicológico, el recurso temático dramático y satírico, realizaron un buen número de obras colectivas y las firmaron con las siglas TGP. También respondiendo al interés colectivo de la creación de la obra, en oposición a la visión renacentista y burguesa del artista individual e inigualable. Sin embargo, cabe decir, que los logros personales también fueron un hecho al interior del TGP. En el caso de Alberto Beltrán, éste fue merecedor durante su estancia en el taller del primer premio de Carteles sobre Alfabetización (1953), del Premio Nacional de Grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes INBA (1956) y, del primer lugar en la Primera Bienal de Pintura y Grabado en México (1958).



Fig.35

Gabriel Fernández Ledezma, sin título, 1936, grabado en madera, 16.5 x 12.5 cm, México, *Frente a Frente*, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), nº 5.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los antecedentes del Taller de Gráfica Popular

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. (LEAR)

El más claro antecedente del Taller de Gráfica Popular (TGP) fundado en 1937 fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), dado que algunos de sus miembros participaron en ambas organizaciones, entre ellos Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins, los puntos ideológicos y artísticos de las mismas fueron muy similares.

La LEAR fue creada en marzo de 1934 por Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins, Macedonio Garza y Luis Arenal entre otros. El momento que la rodeó fue de intenso nacionalismo⁷⁹ y de gran interés por las ideas socialistas.⁸⁰ Sus fundadores deseaban atraer al mayor número de artistas para luchar contra el fascismo y la guerra, por ello en sus filas se encontraron escritores, artistas plásticos, fotógrafos, cineastas, músicos y arquitectos. Para el año de 1935 reunía ya a un centenar de miembros distribuidos por secciones con el objeto de facilitar su organización. Estas eran de teatro, música, literatura, pedagogía, enseñanza, fotografía, arquitectura, cine y artes plásticas. Las que más destacaron fueron las de literatura, pedagogía y artes plásticas. De esta última surgió el Taller-Escuela el cual fue inaugurado el 17 de octubre de 1935, y se ubicó en el ex-convento de San Jerónimo, bajo el núm. 53 letra A, el cual era un lugar precario que cumplía apenas con los requerimientos mínimos para celebrar las reuniones. Esta sección, también participaba en la enseñanza para adultos a nivel nacional, pues colaboraban con las ilustraciones para *Los*

⁷⁹ Vid., A. Gojman de Backal, *Camisas, escudos y desfiles militares*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

⁸⁰ En ese año de 1934 se proclamó oficialmente en el régimen del Presidente Cárdenas, la educación socialista impulsada por N. Bassols.





Fig. 36

Sin autor, sin título, 1935, no se especifica técnica, 12.8 x 20 cm, México, *Frente a Frente*, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), nº 3.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Libros de Texto Gratuitos; asimismo entre sus actividades más importantes destacaron las exposiciones colectivas, y la cual se continuó realizando por el TGP como parte sustancial de su quehacer. Para ello cada miembro de la LEAR estaba obligado a presentar una obra que se sujetaba a un dictamen emitido por una comisión que se encargaba de seleccionar y establecer la cantidad de obras a exhibirse; había exposiciones individuales y colectivas, así como venta de los trabajos. Con el objeto de reunir fondos, el artista se comprometía a dar un porcentaje de la ganancia obtenida. Manejaban un ceñido marco ideológico, que repetían constantemente y se centraba en tres rubros:

1. La teoría como reflejo de la realidad social.
2. El arte al servicio de las masas.
3. El arte como una arma política de contenido ideológico y como modo de expresión: el realismo.⁸¹

La relación del arte con las masas fue el discurso de los artistas producto de la Revolución Mexicana, que más tarde repercutió en la línea ideológica de la LEAR, la cual criticó Luis Cardoza y Aragón muy duramente al referirse al tema laboral con la presencia de hoces y martillos entrecruzados en el cielo, su argumento era: "No se trata de vestir al arte con overol".⁸²

En esos años treinta los jefes portadores de las ideologías totalitaristas, como el estalinismo y el fascismo, consolidaban su poder bajo el control

⁸¹ El estilo realista, vocablo con diferentes acepciones en su significado. Es utilizado con sentidos contradictorios, al tener dos funciones: una indicar un período durante el cual el arte tendía a ser objetivo en sus representaciones y referencias, y otra nunca llegar a ser un movimiento regular debido a que hacía referencia a obras muy dispares como el caso del realismo social y el realismo socialista. La amplitud de la palabra proviene de la necesidad de distinguir entre la realidad y la ilusión, y entre la realidad y la ficción. Apareció a fines de la primera mitad del siglo XIX y fue al encuentro de las ideas que entonces empezaron a desarrollarse acerca de las relaciones deseables entre el arte y los sectores sociales. *Vid.*, J. San Miguel, *et al*, *Enciclopedia de las Bellas Artes*, México, Editorial Cumbre, T.X, 1982.

⁸² L. Cardoza y Aragón, "Servir la Revolución, servirse de la Revolución", *Revista de Cultura Mexicana*, n° 12, México, diciembre 1936, enero 1937, p.104.



Fig.37

Leopoldo Méndez, sin título, 1936, grabado en madera, 12.5 x 17 cm, México, *Frente a Frente*, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), n° 5.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

partidista eliminando la libertad de expresión del artista. El arte en estos regimenes se basó estéticamente en la representación figurativa para explicar el mundo físico sin distracciones de diseño innovador y técnica experimental.⁸³ Un ejemplo fue el realismo socialista con sus temas que celebran al trabajador en la lucha revolucionaria y a los líderes de la revolución proletaria representados en un estilo de realismo heroico. En la Alemania de Hitler se estableció una cultura nacionalista que se manifestó contraria a la vanguardia del expresionismo alemán y de la corriente dadaísta. En los países capitalistas como México, el eslogan del realismo se adoptó a través de un arte figurativo cuyo propósito era crear un lenguaje propagandístico e ideológico para apoyar la supuesta revolución de los trabajadores. Por ello, se generó un arte de agitación y de crítica social a diferencia del tono optimista del arte estalinista que mostraba la visión de una sociedad incrustada en un nuevo modelo productivo. En este sentido del realismo exacerbado, la fotografía, el fotomontaje y el cine se hicieron los medios idóneos. La fotografía mediante su tan cuestionado realismo concreto, confinaba la presencia de planes y programas con un carácter insoslayable de verdad, y sugería un ideal anónimo y colectivo, conceptos que agradaban al totalitarismo, porque eliminaba la idea de una creación única e individual de las bellas artes. En México los artistas e intelectuales que conformaron la LEAR se propusieron como ya se expuso combatir al fascismo, al imperialismo y a la guerra mediante una actividad profesional y productiva, de igual manera, entre sus objetivos estuvieron el apoyar a los trabajadores en sus luchas y difundir la cultura entre las masas, del mismo modo y como tiempo después lo siguió haciendo el TGP.

⁸³Vid., *Art and Journals on the Political Front 1910-1940*, comp. Virginia Hegel Tein Marquardt, Florida Estados Unidos, University Press of Florida, Recopilación de 1944.



FRENTE
A
FRENTE

Fig.38

Lola Alvarez Bravo, sin título, 1937, fotomontaje, 33 x 23 cm, México, *Frente a Frente*, órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), nº 13.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Frente a Frente

El órgano de difusión de la LEAR fue la revista *Frente a Frente* su nombre simboliza el encuentro frente a Calles y frente a Cárdenas, su director y fundador fue Fernando Gamboa. Esta revista: “Desempeñó un papel trascendental en la existencia de la Liga al proveer información teórica a los intelectuales y proporcionarles un espacio para expresarse; dar a conocer sus actividades. Cumplió con una función social al tratar de propiciar el diálogo, apoyar a la clase trabajadora y por otro lado contribuir a la concientización y aculturación”.⁸⁴ Contenía artículos literarios, traducciones y entrevistas. Tenía como temática principal el repudio al fascismo y al nazismo, las masas trabajadoras, el apoyo a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), la exaltación de los líderes revolucionarios, señalaba los importantes acontecimientos sociales y políticos del momento como era la Guerra Civil Española. Los reportajes culturales trataban temas artísticos de alto nivel, ya fuera de arquitectura, cinematografía o bien sobre un personaje destacado de la literatura, pero siempre en el marco de la izquierda marxista. Los anuncios y la propaganda se basaban en la invitación a que se suscribieran a la revista, a que participaran en sus concursos, a que compraran libros en la Librería Navarro, editora de obras marxistas, a que se inscribieran al Taller-Escuela de Artes Plásticas. También se alentaba a la clase trabajadora a que utilizara la revista como un espacio para denunciar sus malestares laborales. Estaba magníficamente ilustrada con grabados de gran calidad que tenían como tema los conflictos sociales, la crítica a las condiciones de trabajo de obreros y

⁸⁴ E. Fuentes Rojas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”, tesis de doctorado, México, UNAM, 1984, pp. 225-226.



Fig.39 a

Zhang Hui, sin título, 1981, grabado en madera, s/m, París Francia, reproducido en el libro *50 ans de gravures sur bois chinoises 1930-1980*.

campesinos, el combate a los grupos contrarrevolucionarios como el de Acción Revolucionaria Mexicana (ARM), la lucha contra el imperialismo y la reacción religiosa; en su contraparte impulsaban a la participación democrática de los sindicatos.

En lo que respecta a sus planteamientos gráficos trabajaron el grabado y plasmaron los tonos entre el negro y el blanco, para simbolizar el enfrentamiento en las distintas posiciones ideológicas. Entre sus fotografías estaba Lola Álvarez Bravo con sus notables fotomontajes en las portadas.⁸⁵

Una de las fuentes iconográficas más utilizada en *Frente a Frente* fue la del trabajador en mítines obreros, ya fuese laborando, desempleado o, en la lucha. Veamos algunos ejemplos: En el tercer número de *Frente a Frente* de mayo de 1936,⁸⁶ se encuentra la ilustración de un grabado en madera realizado por Leopoldo Méndez (fig.34). Al centro dominan las figuras de un campesino y un obrero; el primero porta un machete, el segundo un martillo herramientas de trabajo con intenciones emblemáticas y simbólicas. Con ellos atacan a Hitler, al clero, a militares nazis, y a representantes del fascismo mexicano⁸⁷ que fueron representados como seres grotescos y deformes. El campesino y el obrero no titubean en su ataque, que es certero. Formalmente el artista echó mano del recurso del alto contraste, y las armas se encuentran en manos de sus portadores, en el centro de la escena y emergen de un baño de luz que se va dispersando en infinidad de líneas hasta dejar en penumbra a los seres deformes y bestiales del fascismo. Un detalle curioso en la indumentaria del campesino es

⁸⁵ Vid., *Frente a Frente*, n° 13, 1934, portada. Para mayor información sobre la influencia del expresionismo en la fotografía Vid. R. Monroy Nasr, "Fotografía de Prensa en México. Un acercamiento a la obra de Díaz Delgado y García", tesis de doctorado, México, UNAM, 1997, pp. 184-199.

⁸⁶ *Frente a Frente*, n° 3, 1934, p. 24.

⁸⁷ El personaje ubicado en el extremo inferior derecho que en su camisa porta las siglas ARM es Nicolás Rodríguez líder de Acción Revolucionaria Mexicana. Organismo que en México colaboraba con el Partido Nacional Socialista de Adolfo Hitler.



Fig.39 b
Frans Masereel, Ssn título, 1987, grabado en madera, 9,7 x 7.5 cm, Londres Inglaterra. Ilustración del libro *Passionate Journey*.

el jorongo puesto a manera de capa, que lo hace verse con singular distinción. Debido a que es una xilografía, Méndez pudo ensanchar y adelgazar los trazos para con ello dotar a la obra de mayor fuerza. La llevó a cabo de manera semejante a las que realizó el artista en el TGP, pues en ellas vemos las actitudes espectaculares, la energía y el manejo violento del claroscuro, este era un recurso propio del expresionismo alemán.

La revista número 5 de agosto de 1936 (fig.35) contiene un grabado en madera de Gabriel Fernández Ledesma, el tema es la crítica al arte académico. La vaca símbolo de la Academia es el alimento de los supuestos escolapios, se aprecia agotada de tanto nutrirlos. La inspiración es ridiculizada a través de una botella de alcohol. Los modelos del arte académico yacen a un lado, abandonados, mientras los borloteros y agitadores le tiran de resorterazos al grupo ¡30-30! (el cual se caracterizó por ser demoleedor contra el arte académico) apuntados además por los artistas independientes. La obra es una caricatura satírica que muestra lo que los artistas de *Frente a Frente* sentían por el arte académico. En este grabado podemos apreciar el manejo del alto contraste al dejar al animal en un negro casi total, al suprimir las partes que lo rodean. De esta manera la obra muestra los efectos propios del grabado en relieve aprovechados para ejercer la denuncia y propaganda a grupos del arte independiente.

La revista número 3 de mayo de 1935, cuenta con una ilustración en la contraportada sumamente interesante. No se especifica al autor, ni a la técnica y posee un estilo que los artistas del TGP pocas veces usaron, es por ello el interés en analizarla. La imagen representa a los obreros en una manifestación



Fig.40 a

Li Hua, *La cólera del pueblo levantado*, 1981, grabado en madera, s/m, París Francia, reproducido en el libro *50 ans de gravures sur bois chinoises 1930-1980*.



Fig.40 b

Käthe Kollwitz, *La guerra de los campesinos*, 1981, grabado en madera, s/m, París Francia, reproducido en el libro *50 ans de gravures sur bois chinoises 1930-1980*.

(fig.36), los cuales fueron formalmente dibujados de manera muy sintética. Ninguno tiene ojos, algunos aparecen con nariz en forma de triángulo isósceles y sus cabezas son óvalos. Todos abren su boca en forma de círculo. Al unísono alzan sus brazos con los puños cerrados los de los extremos portando una manta negra con la leyenda: ¡¡LUCHEMOS TODOS UNIDOS POR LA INTERNACIONAL!! técnicamente, hay predominancia de blancos, sólo se maneja el negro para delinear y contornear, y para enmarcar el texto. El resultado es un grabado en sumo dinámico y expresivo, donde se subraya el carácter anónimo, y gremial de la lucha de las masas.

Estos son sólo algunos ejemplos de la labor de la LEAR, la cual obedeció a una intención colectiva de unirse contra los movimientos del nazifascismo. En síntesis podemos decir que se valió de la representación plástica en la que se excluyen los detalles, se destacan rasgos comunes y se recurre al claroscuro para acentuar el dramatismo. El mensaje fue estrictamente sociopolítico e ideológico; se manejó un número reducido de temas con textos alusivos y con repetición de fórmulas compositivas. No descuidaron el esteticismo y lo ligaron a los problemas humanos por ello su gráfica se vincula con el movimiento expresionista, tanto por los recursos formales que utilizó como por su mensaje sociopolítico.

Por otro lado recurren al recurso del rescate de lo nacional, lo mexicano como es el uso de las calaveras al estilo de José Guadalupe Posada, lo cual les resultó apropiado para su crítica política y social.^{**} Estas son las influencias nacionales que conjuntaron en su discurso plástico un ejemplo de ello, es el grabado en madera que llevó a cabo Leopoldo Méndez en la revista número 5

^{**} En el número 1 de noviembre de 1934, en el 5 de agosto de 1936 y en el 6 de 1936 de *Frente a Frente* se encuentran ilustraciones de artistas de la LEAR con fuerte influencia de las calaveras de Posada.

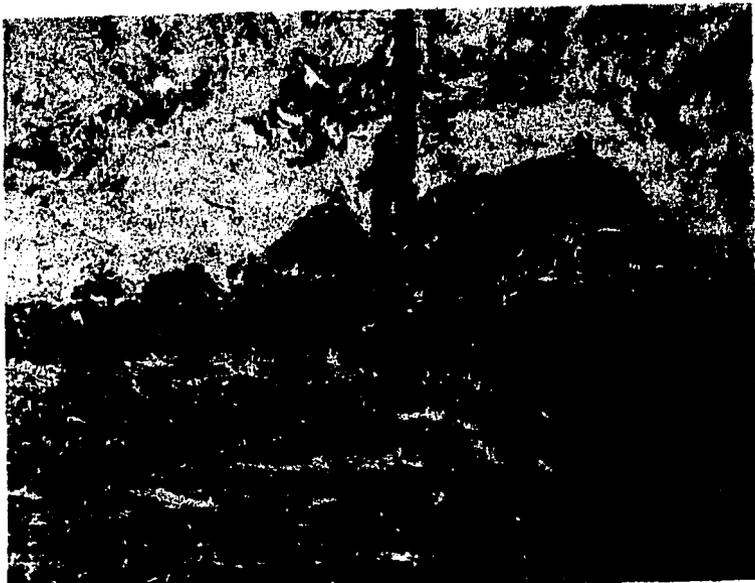


Fig.41
Erich Heckel, *La Briquetorie*, 1907, óleo sobre tela, 68 x 86 cm, Lugano, Colección Thyssen-Bornemisza.

de agosto de 1936 ⁸⁹ (fig.37). La obra constituye una visión histórica de la época al identificarse a personajes como Nicolás Rodríguez, líder de Acción Revolucionaria Mexicana (ARM), y a Luis N. Morones Líder de la Confederación Regional Obrera de México (CROM). Aparecen como grotescas calaveras. “Los monopolios” marcan la jerarquía en el esquema compositivo y se les representó como a la calavera mayor. Los esqueletos huyen despavoridos, Morones alza el vuelo, una calavera en forma de cerdo que corre con el ceño fruncido, la de los monopolios en vez de huir se tira abrazando lingotes de oro y bolsas de dinero, sin soltar su pistola en la que se dibuja la cruz gamada. El motivo de ese correr y revuelo, se debe a que el pueblo enardecido les lanza piedras, resorterazos y los ataca con sus herramientas de trabajo; aspecto en el que se hace presente la poética popular al apreciarse a un obrero vestido de overol y con martillo en mano, a un campesino con camisa de manta y con su hoz, mientras que para el ama de casa su mejor arma es la escoba. En esta obra la influencia de Posada es evidente, no sólo en la representación dinámica y expresiva de las calaveras, sino también en la de los personajes del pueblo, pues Méndez al igual que Posada tiene gran maestría en como los viste y en como los hace actuar. Las mujeres se aprecian robustas, con largas faldas y delantal o portando blusas estampadas con lunares. El resultado fue una elaborada composición con calaveras y personajes próximos a la caricatura. El artista manejó el claroscuro mezclando líneas y manchas, sin pérdida de los contornos y con una fuerte dosis de crítica, sátira y fantasía como lo solía hacer José Guadalupe Posada. Y de esta manera encontramos un amplio número de grabados, utilizando este tipo de recursos técnicos y formales.

⁸⁹ Página 19.

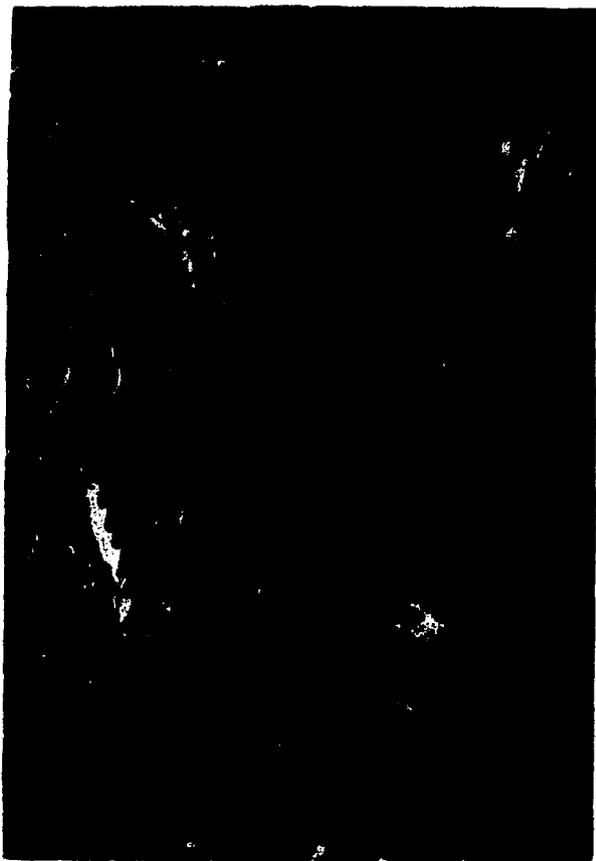


Fig.42
Otto Müller, *Trois nus dans la forêt*, s.f., acuarela, 68 x 51 cm, Dresde Alemania, Staatliche
Kunstsammlungen, sala de ilustraciones.

Específicamente en la última etapa de la LEAR, lo fundamental fueron la fotografía y el fotomontaje (fig.38), sin embargo su manera de representación estuvo más influida por el expresionismo alemán, que por la gráfica del realismo socialista soviético. Incluso intentaron abrir sus filas hacia la concepción del arte trotskista que afirmaba que la creatividad requería de la libertad para que el artista intentara dar libremente una forma artística a su interior.⁹⁰ Entre los miembros de la Liga que expusieron su pensamiento en textos escritos en relación a la ideología artística de la misma fueron, aparte de Luis Cardoza y Aragón, el conocido escritor y periodista Arqueles Vela alias Oscar Leblanc que trabajó en los años 20 para *El Universal* y, *El Universal Ilustrado*, así como los no tan ortodoxos José Mancisidor, Julio de la Fuente y el artista plástico Leopoldo Méndez.

La LEAR atrajo a europeos como Antonin Artaud, a emigrados como Juan Marinello y Nicolás Guillén. Algunos extranjeros participaron en ella durante su estancia en México, tal fue el caso de: Rafael Alberti y su esposa María Teresa León, Aníbal Ponce, Emmanuel Fisenberg y refugiados políticos como el conocido poeta León Felipe.

En sus inicios la LEAR tomó una actitud crítica e intransigente hacia Lázaro Cárdenas: por ejemplo pidió en varios telegramas al futuro presidente cumplir con sus promesas electorales de abolir la prohibición de la prensa revolucionaria⁹¹ y, liberar a los presos políticos. El comité ejecutivo de la Liga manifestó francamente su posición respecto a la política cardenista en enero de 1935: "La opinión de los miembros de la LEAR coincidía con la del Partido Comunista Mexicano (PCM) sobre el Plan Sexenal, considerado como 'plan de

⁹⁰ Vid., *Art and Journals*, *Op.Cit.*

⁹¹ Al periódico el *El Machete* se le negaba registro en el correo.

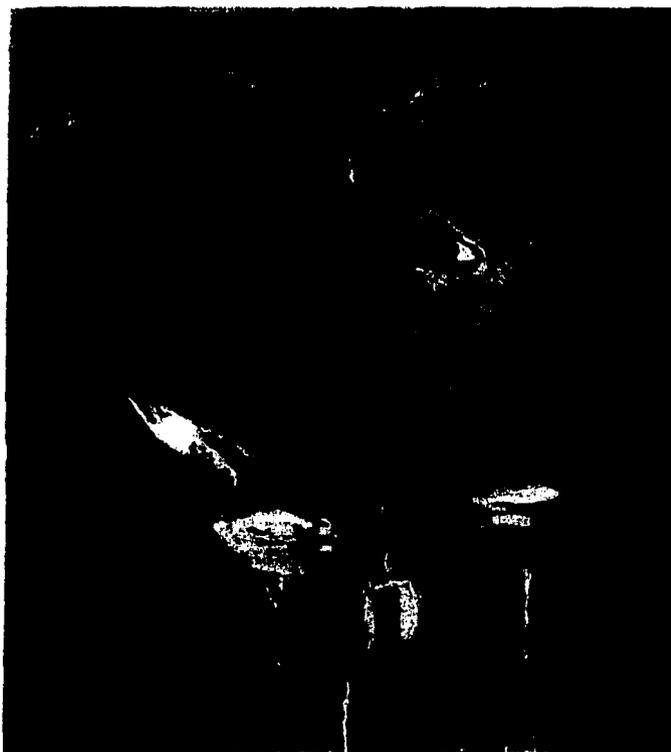


Fig.43

Emil Nolde, *Slovènes*, 1911, óleo sobre tela, 80 x 69.3 cm, Seebüll, Fondation Nolde

fascistización' y la educación socialista como un plan gubernamental para retardar la lucha del proletariado".⁹²

El 26, 27 y 28 de abril de 1935, la Liga participó en un congreso de Escritores Americanos, con sede en Nueva York, y estuvo representada por Juan de la Cabada, quién comunicó al congreso una serie de peticiones al gobierno de México a saber:

Primera: que se envíe al Gobierno Mexicano un mensaje de protesta a nombre del Congreso de Escritores, por negarse a registrar en el correo los órganos de la prensa revolucionaria, como *El Machete* y medios de expresión del pensamiento revolucionario, que se pretende amordazar con estas medidas indirectas.

Segunda: que se proteste por el asesinato de los maestros rurales, sacrificados premeditadamente a causa de los intereses demagógicos del Gobierno de Mexicano, que los envía inermes a las regiones más fanatizadas del país, para enseñar la llamada Enseñanza Socialista, propiciando víctimas que reviven conflictos artificiales para desviar el descontento de las masas contra la explotación de los generales latifundistas, de la burguesía y de los imperialismos.

Tercera: que se proteste por el saqueo e incendio de las oficinas del Partido Comunista Mexicano, llevados a cabo por los "Camisas Doradas" (fachistas de México) en complicidad con la policía oficial. Pidiéndose la disolución de esas bandas de asesinos de los trabajadores.

Cuarta: que se proteste contra el establecimiento del "terror blanco" ejercido en los campos, contra los campesinos que han tomado directamente la tierra, cansados de veinticinco años de promesas políticas verbales para ponerles en posesión de lo que les pertenece.⁹³

Más tarde se mantuvieron a la expectativa y empezaron a aceptar paulatinamente los proyectos avanzados del gobierno, el mismo Juan de la Cabada como presidente de la LEAR, declaró en el año de 1935 en una conferencia de prensa la más franca adhesión a la política progresista del General Lázaro Cárdenas. Favorecieron sus programas e incluso se aliaron a instituciones como la Secretaría de Educación Pública. Juan de la Cabada afirmó que era preciso emplear en un futuro a los artistas de la Secretaría de

⁹² E. Fuentes Rojas, *Op.Cit.*, p.43.

⁹³ *Ibid.*, *Ibidem.*



Fig 44

Wassily Kandinsky, portada del *Blau Reiter Almanac*, 1911, xilografía coloreada sobre cartón, 27 x 21 cm, Los Angeles Estados Unidos, Museum of Art.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Educación Pública como maestros o en las comisiones de planeación. También en el año de 1936 la LEAR se alió al Partido Nacional Revolucionario (PNR).⁹⁴ Es importante comentar que algo semejante ocurrió con los miembros del TGP como se verá más adelante cuando también concluyeron su autonomía económica y política al realizar la propaganda electoral de Miguel Alemán Valdés y Adolfo López Mateos.

La Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios. (AEAR)

Una organización contemporánea de la LEAR fue la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) creada en París, en el año de 1934. No es extraño ver como se dieron en ambas asociaciones elementos concordantes incluso hasta en el nombre. Los principales artistas afiliados a la AEAR pertenecieron a la época de George Grosz, Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret), Fernand Léger, André Lhote, Jacques Lipchitz (Chaim Jacob

⁹⁴ Estas alianzas tuvieron que ver con el cambio de estrategia que para 1935 ratificó la III Internacional Comunista en su VII Congreso, al modificar su política de "clase contra clase" por la de "frentes populares" debido a la acción urgente de luchar contra el nazifascismo que amenazaba al mundo. La LEAR fue la expresión mexicana de los frentes de intelectuales antifascistas que surgieron en varias partes del mundo. *Vid.*, J. Gutiérrez, *et.al.*, *Historia del arte mexicano*, T. XI, México, Secretaría de Educación Pública, p.10.



Fig.45

Wassily Kandinsky, *La montaña azul*, 1908, no se especifica técnica, s/m, Nueva York Estados Unidos, Museo Guggenheim.

Lipchitz), Jean Lurçat⁹⁵ y Frans Masereel. El momento político y social tan atroz de la guerra, generó sus propias manifestaciones y sociedades artísticas. La AEAR estaba conformada por jóvenes artistas y renombrados intelectuales que participaban regularmente en las actividades de la asociación. Fue el caso del diseñador Jean Effel, de los pintores Gruber y Pignon, de los escritores de arte Francis Jourdain, Elic Faure, George Benson y Jean Cassou. Su presidente era el escritor y periodista Paul Vaillant Contrurier, quién había sido uno de los principales dirigentes del Partido Comunista Francés y director del periódico comunista *L'Humanité*.⁹⁶

La AEAR organizaba exposiciones de gran calidad con temas contemporáneos, principalmente relacionados con alguna lucha revolucionaria; un ejemplo de ello fue la exhibición de pinturas y grabados de artistas revolucionarios chinos. Esta exposición fue montada en la *Galerie Billiet Pierre Vorms* en París en el año de 1934 y se tituló *Pintores y Grabadores de la China*

⁹⁵ Le Corbusier (1887-1965). Nació el 6 de octubre de 1887 en La Chaux-de-Fonds, en la Suiza francesa. Estudió en la Escuela Decorativa de su ciudad natal. Sus trabajos ejercieron sobre la arquitectura del siglo xx una influencia profunda y decisiva a nivel mundial. Entre sus obras estuvieron: *La capilla de Notre Dame Du-Haut*, en Ronchamp, (1950-55). Fernand Léger (1881-1955). Nació en Argentan, Normandía, Francia. Fue alumno de la Escuela de Artes Decorativas en París Francia. Estuvo fuertemente influido por Cézanne, pintó lienzos impresionistas, entre 1906 y 1908. Incorporó el arte cubista a su estilo como en la obra que lleva por título *Los desnudos en el bosque* (1910). La geometría tomó posesión de su arte en obras como *La partida de cartas* (1917). En 1919 comenzó su periodo mecánico, en el que surgieron en sus pinturas impresiones de máquinas y robots. Lhote André (1885-1962). Nació en Francia. Si bien ejerció el arte de la pintura, alcanzó particular fama como teórico, crítico y maestro. Fundó en 1922 una escuela de arte. Publicó numerosos artículos en *La Nouvelle Revue Française* y varios tratados artísticos. Su pintura muestra influencias de Cézanne y de Picasso. Lipchitz, Jacques (Chaim Jacob Lipchitz) (1891-1973). Nació el 22 de agosto de 1891 en Druskininkai, Lituania. Fue pionero de la escultura abstracta, y uno de los primeros en expresarse dentro del movimiento cubista. A los 18 años se trasladó a París y estudió en la Escuela de Bellas Artes y en la Academia Julien. Entre sus obras se encuentran: *Marinero con guitarra*, de 1914. Traslado a la escultura tridimensional el lenguaje de la pintura cubista. A partir de 1924, sus obras se apartaron del cubismo y, dentro de un estilo mucho más lineal, en este sitio están sus obras: *Arpista* (1928). En 1941 se refugió en Nueva York y creó una serie de pequeños bronceos llamada *Hasta el límite de lo posible*. Jean Lurçat (1892-1966). Nació en Francia. Fue pintor cubista en un principio y posteriormente surrealista. A mediados del siglo xx, se inclinó por la decoración de tapices líricos y dramáticos, rítmicos y estilizados. Su obra más conocida se titula *Apocalipsis* (1948). *Vid., Los doce mil grandes*, Enciclopedia biográfica universal, México, Promexa, T. 1 y T. VII, 1982.

⁹⁶ *L'Humanité* fue fundado por Jean Jaurés el 18 de abril de 1904. En diciembre de 1920 la publicación se hizo comunista y el 8 de febrero de 1923 se convirtió en el Órgano Central del Partido Comunista y su director fue Paul Vaillant Contrurier.



Fig.46

Alberto Beltrán, ilustración del cuento *El matador de perros*, 1945, dibujo, 15 x 10 cm, México, *France Libre*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Revolucionaria,⁹⁷ con reproducciones de grabados en madera. Se expusieron 78 obras y circuló un boletín de suscripción para ingresar a la AEAR: esto se hacía para obtener fondos y así poder llevar la exposición a otras ciudades europeas. Los artistas chinos mandaron 58 grabados en madera, entre los temas más utilizados se encontraban: *la huelga, los campesinos en marcha, la revolución, y el obrero*. Estos artistas trabajaban anónimamente y dejaron sin firmar las obras con el objeto de remarcar su rechazo por alcanzar la gloria personal, sin embargo se conocen los nombres de sus creadores y podemos proporcionar algunos ejemplos de sus obras. En ellas también se aprecia el fuerte impacto visual que les causó Frans Masereel y Käthe Kollwitz, al grado de representar sus formas estéticas de manera casi idéntica a las de estos artistas (fig.39 a y fig.39 b) (fig.40 a y fig.40 b). El catálogo de la exposición tiene una presentación de la AEAR y un prefacio de André Viollins (escritora y periodista progresista), quién hizo el relato del país en lucha contra el colonialismo y lo asoció al caso de Indochina. Se reprodujo además un manifiesto de la *Liga de Artistas Revolucionarios de China*.

En México los miembros de la LEAR también organizaban numerosos eventos con un alto nivel cultural y fuerte compromiso social, a través de mesas redondas, conciertos, exhibiciones de cine, obras de teatro, exposiciones de carteles, grabados y fotografías, congresos nacionales de escritores y artistas. Una de sus actividades principales consistía en organizar brigadas de acción cultural, como parte de las Misiones Culturales que impulsaba la Secretaría de Educación Pública. La Sección de Artes Plásticas era la más numerosa y la más activa. Su producción artística al igual que la de la *Liga de Artistas*

⁹⁷ En el año de 1934 Mao-Tse-Tung encabezó la retirada del Ejército Rojo. Conocida como 'La Larga Marcha'.
Vid., Historia ilustrada del siglo xx, México, Editorial Cumbre, 1985, p.40.



Fig.47
Alfred Kubin, *Un huésped no deseado*, 1925, grabado en zinc, 30 x 25 cm, Munich Alemania, revista *Simplicissimus*.

Revolucionarios de China fue generalmente colectiva, en un ambiente de gran entrega y contando con muy escasos recursos económicos. En los congresos que participó la LEAR en los años de 1935 y 1936, el tema fundamental fue luchar contra el fascismo, el imperialismo y la guerra. Sin embargo a la LEAR llegó el burocratismo, al grado que se convirtió en una agencia de empleos gubernamentales. La investigadora Elizabeth Fuentes nos narra con claridad los motivos que la llevaron a su fin:

La disolución de la LEAR se debió a varias causas: su proyecto era sumamente ambicioso en relación a los recursos económicos y humanos con los que contaba. Esto dio lugar a un desequilibrio y fallas en la organización; la aceptación indiscriminada de miembros de diversos niveles culturales; la relación estrecha que estableció con instituciones gobiernistas como con el PNR y la SEP implicó un compromiso que limitó su desarrollo e impidió su madurez crítico-intelectual. ”

Lo anterior motivó a tres de sus más activos miembros de la Sección de Artes Plásticas: Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal para que impulsaran otra organización de artistas y continuaran con el trabajo colectivo y revolucionario, por ello se dieron a la tarea de fundar el Taller de Gráfica Popular (TGP).

Las influencias estético plásticas del TGP

Como ya se mencionó el TGP tuvo diversas influencias en términos de soluciones formales y estilísticas. Una de ellas fue el expresionismo alemán y con éste nos referimos a un movimiento de rebeldía en el arte que alcanzó su clímax en la Primera Guerra Mundial. La utilización del nombre se debió al

” E. Fuentes Rojas, *Op.Cit.*, p.229.



Fig.48

George Grosz, *À bas Liebknecht*, 1919, pintura en acuarela y plum, 48.9 x 34.6 cm, Alemania, aparece reproducida en el libro *George Grosz les années berlinoises*.

crítico Paul Fechter, quién en 1914 publicó una monografía titulada *Expresionismus*, en la que distinguía dos tipos de expresionismo: el intensivo, que se inspira en la experiencia interior, y el extensivo, que depende de una relación sublimada con el mundo exterior. Para este crítico, el representante más importante de la primera escuela era Kandinsky y el de la segunda Max Pechstein.⁹⁹ Ambos personajes fueron los principales ejes de dos grupos de artistas expresionistas: Pechstein del *Die Brücke* (El Puente); y Kandinsky del *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul). *El Puente* fue fundado en Dresde en 1905 por cuatro amigos, todos ellos estudiantes de arquitectura: Ernest Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl. Tuvieron fuertes influencias como lo fueron las obras de Fidor Mijáilovich Dostoievsky y Fiedrich Nietzsche, quienes ejercieron gran influencia sobre la pintura *Die Brücke*, especialmente en la elección de los temas, en sus primeras obras se veía una clara influencia de Van Gogh (fig.41), de Edward Munch y un especial gusto por los ambientes exóticos, por ello a partir de 1910 su tema favorito fue el desnudo enmarcado en un paisaje (fig.42). Algunos de ellos como Kirchner y Heckel experimentaron con técnicas gráficas. Primero realizaron carpetas anuales colectivas, después cada año la carpeta se dedicaba a la obra de un artista en particular. El desplazamiento del grupo *Die Brücke*, de Dresde a Berlín coincidió con un evidente cambio en los temas desarrollados por los artistas. Estos empezaron a centrar su atención en la gran ciudad, especialmente en los aspectos más negativos de la vida urbana, como el sombrío mundo del bebedor, del cabaret y de las prostitutas (fig.43). Los artistas participaban de manera colectiva en las exposiciones, su arte fue esencialmente figurativo pero

⁹⁹ Vid., Juan San Miguel, et.al., *Enciclopedia de las Bellas Artes*, Madrid, T. XI, *Op.Cit.*



Fig.49

George Grosz, *Dégagez la rue!*, 1928, dibujo en tinta negra, 60 x 46.1 cm, Alemania, aparece reproducida en el libro *Straße frei*.

con un acento de la deformación para evidenciar su crítica, con texturas lisas y equilibrio de luces y sombras. En el paisaje los espacios los llenaban de líneas discontinuas tanto horizontales como verticales lo que las dotaba de vibración y equilibrio emocional.

Los artistas del *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) estuvieron más cerca del pensamiento de Arthur Schopenhauer que el de Dostoievsky y Nietzsche, se interesaban más por la teoría que por la práctica, en sus obras tendieron más a la abstracción. Además de Kandinsky en sus filas estuvieron Franz Marc, Gabriele Münter y Alfred Kubin. El nombre del grupo tuvo su origen de un almanaque o anuario (fig.44) que Kandinsky y Marc estaban preparando para su publicación en el año de 1911. Contenia una visión general del arte contemporáneo e intentaba demostrar la unidad de las artes en general, del arte primitivo y moderno en particular. Ponían como requisito que los artistas fueran solamente artistas plásticos y músicos. El almanaque fue publicado en Munich en el año de 1912 por la editorial R. Piper y Cia., la que también editó el ensayo de Kandinsky *Sobre la espiritualidad en el arte* (1912) y en el que expuso textualmente: "Todo el que ahonde en los tesoros escondidos de su arte, es un envidiable colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo"¹⁰⁰.

Sobre el estilo del *Der blaue Reiter* destacan más las diferencias que las semejanzas entre los artistas. La obra de Kandinsky después de 1910 fue sin duda la más abstracta. A principios del siglo XX aparecían en sus obras escenas con los colores vivos del puntillismo neoimpresionista, con las formas del *art nouveau*, del fauvismo y paisajes de su tierra natal que evocan el medievo y

¹⁰⁰ Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, México, Letras Vivas, 1998, p. 35.





Fig.50

Käthe Kollwitz, *Voluntarios*, 1923, grabado en madera, 470 x 655 mm, Alemania, aparece reproducida en el libro *Käthe Kollwitz*.



Fig.51

Frans Masereel, *Voisins*, 1985, grabado en madera, 8 x 5 cm, Paris Francia, aparece reproducida en el libro *Dictionnaire de L'etampe en France 1830-1950*.

folclor ruso (fig.45).

Alberto Beltrán no estuvo ajeno a las formas de los artistas del *Blaue Reinter*, una prueba de ello son algunas de sus ilustraciones que realizó para el periódico anti nazi *France Libre*, en el año de 1945.¹⁰¹ Por ejemplo en el cuento “El matador de perros” reproducido en la mencionada publicación, podemos apreciar como el artista llevó a cabo un estilo semejante al de Alfred Kubin¹⁰² (fig.46). La ilustración muestra un conjunto arquitectónico, logrado a base de formas geométricas y aligeradas con el manejo de insinuadas líneas curvas. El personaje que ahí aparece ocupa el centro de interés por ser el único humano y por la utilización del encuadre bajo que enfatiza la perspectiva elevada, ésta además se aprecia comprimida, factor que nos acerca al personaje. Los volúmenes y las profundidades se remarcen con el sombreado lateral, lo que dota a la obra de una fuerte dosis emocional. Las concordancias estilísticas de esta obra respecto a la de Alfred Kubin “Un huésped no deseado” (fig.47), que

¹⁰¹ En el año de 1944 cuando Alberto Beltrán ingresó al TGP, los miembros del mismo se encontraban fuertemente influenciados por la corriente del expresionismo alemán, esto llevó a que también Beltrán realizara obras con elementos estilísticos de esta corriente artística.

La Publicación *France Libre* será analizada con profundidad en el capítulo IV *La obra periodística*.

¹⁰² Alfred Kubin nació en 1877 en Leitmeritz Bohemia. En 1888 partió para Munich con el objeto de estudiar arte. En 1908 escribió una novela autobiográfica que tituló *Del otro lado*. Kubin es considerado por la historia del arte como un precursor de los surrealistas. Realizó miles de dibujos incluyendo ilustraciones de libros. Junto con Kandinsky y Marc fundó el grupo “El jinete azul”. En el año de 1910 y en los años 20 fue un importante colaborador de la revista *Simplicissimus*.



Fig.52

Xavier Guerrero, *Franco planeando la ofensiva*, 1938, litografía, 26 x 23 cm, México, Col. San Carlos.

aparece en la revista *Simplicissimus*¹⁰³ las podemos apreciar en los rostros del personaje de Beltrán con el del femenino que aparece en el extremo derecho de la obra de Kubin. Ambos observan hacia abajo, sus ojos son oblicuos y la nariz en síntesis formal se pega a la boca, la que sólo vemos como una insinuada línea. El sombreado en ambos dibujos fue manejado con calidades gráficas diferentes, y de igual manera en ambas obras encontramos el factor de lo inconcluso, en la de Beltrán los ladrillos del muro que enmarcan al personaje no siempre son de las mismas dimensiones y en la parte superior ya no aparecen. En la obra de Kubin el techo de la casa del primer plano sólo se insinúa.

En las postrimerías de la Primera Guerra Mundial lo que quedaba del expresionismo había cambiado mucho, pues aparecía una fase más: la política, ya que: “Hacia 1914 surgió una elevada conciencia política, agudizada por la crisis de la Primera Guerra Mundial. En las artes visuales, esta conciencia política aparece reflejada en la obra de Barlach, Max Beckmann y Käthe Kollwitz”.¹⁰⁴ Fue entonces cuando Beckmann comenzó a autodenominarse

¹⁰³ La revista *Simplicissimus* ha sido considerada entre otros por el escritor Stanley Appelbaum como una de las mejores revistas ilustradas en la historia del periodismo. La revista atrajo a numerosos artistas de toda Europa, fue reconocida internacionalmente e imitada; imprimía dibujos de extrema calidad, entre sus artistas se encontraban además de Alfred Kubin, George Grosz, Karl Arnold, Ernest Barlach, Thomas Theodor Heine y Bruno Paul entre muchos otros. Fue creada en Munich por Albert Langen un renano de Amberes, era semanal; la n° 1 estuvo fechada el 4 de abril de 1896. Fue una revista satírica que se proclamaba libre, joven y sin ancestros. Su propósito era golpear a la nación perezosa con palabras candentes; las ilustraciones eran a color y en blanco y negro, los dibujos se reproducían en grabados de zinc, sus artistas tenían una marcada influencia del arte del *art nouveau*, *naif* y de la obra de Edward Munch entre otros. La gente de su tiempo la calificó como inmoral, revolucionaria y socialista. Sus principales burlas iban dirigidas a las políticas gubernamentales, a la burocracia alemana, a los vestigios del régimen feudal, al clero, al militar y a la burguesía. Su fama y su circulación crecían, en el año de 1904 alcanzó un tiraje de 65,000 ejemplares semanales e incluso de 85,000. A principios de la Primera Guerra Mundial dejó de ser satírica para hacerse patriota. En 1926 su circulación bajó considerablemente y nunca más alcanzó un punto de vista político consistente. Sus últimos números tuvieron un enfoque más social que político al criticar a las modas, a los egoísmos y a la falta de valores tradicionales. En la época de Hitler los artistas se adaptaron a los estándares artísticos que imponía el régimen. La publicación siguió hasta el último número de septiembre 13 de 1944, en 1945 apareció una nueva *Simplicissimus* que de la antigua nada más tenía el nombre, no pudo mantenerse por el número crecido de competidores y finalmente desapareció en el año de 1967. *Vid.* A. Stanley, *Simplicissimus*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1975, p.XXV.

¹⁰⁴ J. San Miguel, *et.al.*, *Enciclopedia de las bellas artes*, T. XI, *Op. Cit.*, p. 1642.



Fig.53

Luis Arenal, *Pogrom*, 1949, litografía 42.5 x 33 cm, México, Col. San Carlos.

“objetivista”.¹⁰⁵

Después de 1918, Alemania entraba a la fase de un expresionismo en la que se revolucionaron las formas y el contenido. Lo cual no sólo se dio en Alemania sino que también se extendió a Francia, aunque menos violento, con artistas como Théophile Alexandre Steinlen y Eugène Carrière. Para el año de 1925 los máximos representantes de esta nueva fase del arte expresionista alemán o de la llamada entonces la nueva objetividad fueron: George Grosz apodado “El Satírico”, Otto Dix, George Scholz y Paul F. Schmidt entre otros. En sus obras dominó la figura muchas veces deformada por la caricatura; se suprimieron los detalles, se enfatizaron los contornos y se utilizó un colorido arbitrario (fig.48). Uno de los grandes logros de este movimiento fue la calidad de su producción gráfica, especialmente la xilografía por sus cualidades de solidez en el color y por el carácter plano que favorecía la fuerza expresiva de las obras. El siguiente texto resume las características que estos artistas atribuían a esta técnica: “...el juego de las líneas y las superficies, el diálogo entre el blanco y el negro se convirtió en un ritmo cautivador en el espacio plano...La disposición psicológica de los jóvenes artistas armonizaba con las posibilidades de la veta de la madera”.¹⁰⁶ También trabajaron al aguafuerte, la litografía y la linografía.

Ernst Barlach probablemente fue uno de los pocos o el único escultor conocido del expresionismo alemán; también practicó las técnicas gráficas, aunque no perteneció a ningún grupo en especial.¹⁰⁷

¹⁰⁵ En el marco de la Primera Guerra Mundial a los artistas expresionistas se les llamó objetivistas. El término de la nueva objetividad fue dado por primera vez por el director de la Mannheim Galerie Gustav Friedrich Hartlaub y corresponde al expresionismo que va de 1925 hasta principios de los treinta.

¹⁰⁶ E. Fuentes Rojas, tomado de Lothar Günter Buchheim, *The Graphic Art of German Expressionism*, Nueva York, Universe Books, 1960, *Op.Cit.*, p.24.

¹⁰⁷ Käthe Kollwitz también realizó esculturas.



Fig.54

Francisco Mora. *Mi primera visión de la metrópoli*, 1941, dibujo, 48 x 65 cm, México, Col. San Carlos.

George Grosz como militante de la izquierda, con su obra denunció a la guerra diciendo que su lápiz era su arma. Entre sus obras destacadas se encuentran: *El nuevo rostro de la clase dirigente*, *Ese hombre* y *El espejo de la pequeña burguesía*. Él mismo se definió como un observador “científico” e “imparcial” de la sociedad alemana. Sus objetivos eran la lucha contra las opresiones, los explotadores y las brutalidades políticas. Él y su editor fueron multados por caricaturizar la guerra, denigrar a los militares y por “atentar contra la moral pública” (en el año de 1920). Cinco años más tarde otra vez fue llevado ante la justicia por su litografía *Calla tu grito y continúa sirviendo*, en ella mostraba a Cristo en la cruz con una máscara de gas y con botas militares. Su obra *Debate sobre el arte de la canallada* fue publicada en 1920, y constituyó el punto culminante de su empeño político; el tema eran los combates entre las tropas de la Reichswehr (ejército alemán) y los manifestantes obreros en el centro de Dresde.

Dentro de la manifestación dadá berlinesa de 1918 Grosz dijo: “Los artistas los mejores, los más originales, serán aquellos que arrancarán a tirones de sus cuerpos los caracteres de la vida, ellos serán los que morderán el espíritu de su época”.¹⁰⁸

En enero de 1933, Hitler tomó el poder, con ello todos los artistas del arte moderno fueron clasificados como 'artistas degenerados' y toda forma de arte que no se alinear a la nueva ideología, fue combatida, y los expresionistas fueron los primeros en recibir esos ataques, porque se obstinaban en mostrar a Alemania con su rostro de duda, sufrimiento y corrupción. El gobierno nazi los redujo al silencio, los desplazó de sus funciones y confiscó sus obras. Los que

¹⁰⁸ S. Sabarsky, *George Grosz Les Annés Berlinoises*, Alemania, Tutte Druckerei, 1955, p.20.





Brot!

Fig.55
Käthe Kollwitz, *Brot!*, 1924, litografía, 456 x 370 mm, Alemania, Aparece reproducida en el libro *Käthe Kollwitz*.

no pudieron huir al extranjero tuvieron que sujetarse a las técnicas antiguas y a los temas tradicionales, incluso al del paisaje.

En el año de 1937 recordemos que es el mismo año en que fue fundado el TGP, parte de las obras de Grosz fueron presentadas en Munich en la exposición: *El Arte Degenerado*. George Grosz fue mucho más que un satírico o un simple caricaturista. Se atrevió a poner al desnudo los caracteres perversos, brutales e infames. Dibujó todos los tipos de la burguesía alemana; su injusticia y su espíritu impúdico le provocaban cólera (fig.49). Su nombre es asociado seguidamente al de Otto Dix, porque ambos rechazaron embellecer la realidad. Se ha dicho que Dix dibujó el rostro de Alemania y Grosz su psicología. Dix fue el cronista y el observador, Grosz agregó a esto la lucha por la libertad social. Él mismo dijo: "Mi arte deberá ser en todo caso un fusil y un sable, yo califico a las plumas de los dibujantes de paletas vacías, tanto que ellas no participan en el combate por la libertad".¹⁰⁹ Grosz atacó ferozmente a la sociedad alemana contemporánea, sin respetar ninguna faceta de la burguesía.

Por su parte Käthe Kollwitz fue víctima de los gobiernos alemanes ya que en 1908 en Berlín, su taller fue destruido y sus obras fueron prohibidas. La artista que fue diseñadora y grabadora, utilizó su obra como una arma para luchar contra la injusticia social y la opresión. Entre sus más destacadas imágenes se encuentran: *Cabeza de hombre*, *Los padres*, *Los voluntarios* (fig.50), *Y después la guerra*, *Lo último*, y *El pintor*. La obra *Los voluntarios* es un grabado en madera que data del año de 1923, en ella la artista representó a la muerte con un marcado contenido simbólico, la cual toca el tambor y tras ella sigue una fila de seres frenéticos y dolientes. Brotan de la oscuridad a

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p.14.





Fig. 56
Andrea Gómez, *Madre contra la guerra*, s.f., cartel a partir de un grabado en linóleo, 40.5 x 33 cm, México,
Col. San Carlos.

través de violentos blancos que definen los volúmenes de las cabezas y delimitan los gesticulados rostros, así como los cuellos, los brazos, las manos y el tambor. Se separan del negro fondo, con tan sólo una delgada pero enérgica línea conformada de fino rayado, que da el efecto de brillantez. La imagen está dispuesta de manera horizontal por lo que no apreciamos ninguna profundidad. Arriba se dibujan dos pronunciados arcos, mientras que en el espacio inferior, manchas blancas delimitan el espacio visual. Käthe Kollwitz representó a través de esta obra vanguardista los vínculos del soldado con la muerte. El único rostro que aparece con los ojos abiertos es el de “Pedro”, su hijo muerto en la guerra.¹¹⁰

Frans Masereel fue pintor, diseñador, ilustrador y grabador de xilografía y linografía. De origen belga, en el año de 1940 se instaló definitivamente en París, donde ocupó un lugar excepcional en el grabado en madera dando su mensaje humanitario bajo el signo expresionista. Hizo del grabado del siglo XX el reflejo de un conjunto de luchas por la libertad, fueron palabras suyas: “No soy suficiente esteta para estar satisfecho de no ser más que un artista. Encuentro dentro del grabado lo que buscaba para hablarle a millones de hombres”.¹¹¹ Una de sus ilustraciones se reprodujo en el *Dictionnaire de l'Estampe en France 1830-1950*, se titula *Voisines* y es un grabado en madera (fig.51). La obra representa la modernidad a través de una ciudad iluminada.

Los personajes centrales son un hombre y una mujer cada uno en su respectivo

¹¹⁰ Vid., H. Bachert, *Käthe Kollwitz*. Ginebra Suiza, Fondation Neuman, 1994.

¹¹¹ J. Herzberg, *Dictionnaire de l'estampe en France 1830-1950*, Paris, Arts et Métiers Graphique, 1985, p.218. El efecto de la multirreproductibilidad tenía ventajas que el artista encontró y explotó. En el año de 1916 Masereel trabajó en periódicos suizos y su mensaje fue antibélico, también realizó álbumes de grabados en madera e ilustró libros. Los títulos de los álbumes son: *Debout les Morts et Les morts Parlent* (Ginebra 1917-1918). Ilustró los poemas: *La Pasion d'un homme* (Ginebra 1918). El artista hizo su primera novela en imágenes llamada: *La douleur d'un homme*. Ilustró los poemas *Les Fleurs du Mal* de Boudelaire. En 1922 llegó a París donde continuó luchando por la paz en el periódico *Les Cahiers de la Jeunesse*. Al final de su vida realizó grabados en linóleo, entre los que se encuentran: *En les nuages* y *Un original*.



Fig.57

Leopoldo Méndez, *El retorno*, 1932, grabado en madera, 19.6 x 13.8 cm, México, Sucesión Leopoldo Méndez.



Fig.58

Frans Masereel, sin título, 1987, grabado en madera, 7 x 9 cm, Munich Alemania, ilustración del libro *Passionate Journey*.

balcón de un edificio de departamentos, están próximos pero no se comunican, ni dialogan. La mujer fue realizada en positivo, el hombre en negativo con manejo del alto contraste; ahí aparece una estrella y la luna. La obra es un testimonio del paisaje urbano que conlleva elementos esquemáticos tendientes a la simplicidad y al geometrismo. El grabado en madera queda visible en la fuerza de expresión plástica de formas definidas y detalladas.

Como ya se dijo en México los artistas agrupados en asociaciones como la LEAR y el TGP estuvieron influidos por el expresionismo alemán. Jesús Alvarez Amaya antiguo miembro del TGP y actual director del mismo, expuso la manera como los artistas del TGP se informaban sobre el arte que se realizaba fuera de México:

Los artistas estábamos pendientes de la gráfica europea, nos informábamos en suplementos culturales de periódicos como *Novedades*, *Excelsior*, *El Nacional*, *El Universal*. Nos servían como fuentes iconográficas. Algunas de las publicaciones que leíamos estaban editadas por la Universidad y el Politécnico, también nos acercábamos a libros de ediciones recientes así como asistir a exposiciones y conferencias que llegaban del extranjero.¹¹²

Fueron sin lugar a duda las obras de George Grosz, Käthe Kollwitz y Frans Masereel las que más influyeron en los artistas del TGP.¹¹³

Entre los artistas del TGP que realizaron grabados con fuerte influencia de Grosz se encuentran Xavier Guerrero, Luis Arenal y Francisco Mora. Del primero tenemos la obra *Franco planeando su ofensiva* (fig.52), es un folleto con técnica litográfica, publicado en 1938 y forma parte del portafolio "La España de Franco".

En este trabajo se aprecian a los personajes con la deformación irónica y

¹¹² Entrevistas telefónicas con la autora, 9 de diciembre de 1999

¹¹³ Entrevistas telefónicas con los artistas: Alberto Beltrán y Jesús Alvarez Amaya. Con el primero el 5 de octubre de 1999, con el segundo el 9 de diciembre de 1999.



Fig.59
George Grosz, *Acrobates*, 1915, crayón, 29 x 22.5 cm, Alemania, aparece reproducida en el libro *George Grosz Les Années Berlinoises*.

crítica de la caricatura: cinco de ellos planean la ofensiva, mientras el otro le limpia los zapatos a Franco. Recuerda el estilo expresionista de George Grosz por el manejo de volúmenes modelados en claroscuro y de rostros con expresión perversa y de retraso mental. Imprimió a las manos la apariencia elástica de la plastilina. Tres de ellos se encuentran sumamente concentrados en la planeación del golpe y con gran camaradería se abrazan entre sí. En sus trajes se encuentra la cruz gamada. El fondo fue realizado a base de finos rayados; el resultado fue una obra de línea fluida, con contornos definidos y con dinamismo en la ondulación.

Otra imagen fuertemente influenciada por el expresionismo alemán es la litografía *Pogrom*, de Luis Arenal (fig.53). Arenal recurrió a un acercamiento de la caricatura con fines profundamente críticos. Representó a soldados nazis, con rostros deformes que llegan con barbarie provocando desolación y muerte a un barrio judío, ya que con antorchas incendian las casas y golpean a la gente. Una mujer es arrojada por la ventana. Algunos hombres corren despavoridos. En un muro se lee "jude" y se encuentra dibujada la Estrella de David. El fuego se convierte en el principal foco de atención por el gran impacto que trasmite. La obra emana temor ante la amenaza nazi. Fue trabajada con base en sombreados con diferentes tonos de grises,¹¹⁴ con una gran diversidad de personajes, objetos y referencias simbólicas.

También de Francisco Mora está *Mi primera visión de la metrópoli* (fig.54), dibujo realizado en el año de 1941. Se trata de una obra expresionista cercana en estilo y forma a las llevadas a cabo por Grosz. En ella se observa un

¹¹⁴ Es probable que el artista haya logrado ese efecto con la utilización de lápiz blando y lápiz duro; el primero se usa para trazar las sombras espesas, el otro para las sombras suaves y ligeras. Para los tonos parejos también es posible que haya frotado las zonas recubiertas de lápiz y con ello haya conseguido el efecto difuminado.



Fig.60
Erich Heckel, *Handstand*, 1916, litografía, 29.9 x 19.6 cm, Alemania, reproducida en el libro *German expressionist art*.

antro capitalino con un conglomerado humano que goza de todo tipo de placeres: unos beben, otros hacen el amor o bailan; los meseros tratando de librarlos pasan con grandes charolas repletas de copas. Todos chocan entre sí. La obra muestra el impacto que la gran ciudad causó en el artista del interior de la República. Recurrió a la caricatura para representar el mundo subterráneo típico de una metrópoli. Utilizó una narración visual de gran complejidad, de contornos imprecisos, con repetición de la imagen como elemento compositivo y con manejos tonales del negro y el blanco.

Hay similitudes temáticas entre las obras de Käthe Kollwitz con las de Andrea Gómez: ambas artistas colocan en un lugar central a la maternidad. En Kollwitz la muerte de su hijo menor marcó definitivamente su obra; en Andrea Gómez, la anhelada e incumplida maternidad. En la litografía de la artista alemana titulada *Brot! (¡Pan!)* (fig.55), se muestra a una madre vista de espaldas. Debido a la manera en que dobla el cuerpo uno imagina que la invade la desesperación. El brazo izquierdo lo lleva al rostro para cubrirlo mientras uno de sus pequeños la observa sorprendido sin entender lo que ocurre. El otro contagiado por la angustia de la madre llora y jala con fuerza su vestido. La obra transmite profunda tristeza al notarse el desconsuelo ante la carencia de alimento. Formalmente fue realizada con un fuerte trazo y líneas sueltas de gran expresividad¹¹⁵ que enfatizan el dinamismo del conjunto. La obra fue trabajada con realismo, efectividad visual y vanguardismo.

De Andrea Gómez se encuentra un grabado que tituló *Madre contra la guerra* (fig.56), fue realizado para los “Carteles de lucha contra el fascismo” una vez que la Alemania nazi fue derrotada. Se muestra con gran destreza

¹¹⁵ Las líneas de fuerza en la litografía se logran con tinta litográfica aplicada con pincel o pluma. De esta manera se resaltan los detalles.



Fig.61

Alberto Beltrán, *La contorsionista*, 1946, postal no se especifica la técnica, 14.17 x 10.7 cm, s.l, archivo Hermila solana de Abrego.

dibujística a una madre que lleva en brazos a su hijo. Llama la atención la fuerza que ejerce para arroparlo y cubrirlo, como si de esta manera lo protegiera aún más de la amenaza que se cierne sobre ellos. Los ojos de la mujer miran a lo lejos con extrema preocupación, expresando el terror que causaba la guerra. Fue trabajado en la técnica del linóleo a base de fuertes trazos con predominancia en los alto contrastes. Las luces acentúan los brazos, protectores de la madre, el chal que cubre al niño y una parte del rostro de la mujer para bien definir la expresión. El resultado fue un dibujo cuidadoso con fluidez en los contornos y con líneas firmes y ondulantes que generan una composición atractiva y de gran dinamismo.

La obra de Leopoldo Méndez encontramos ecos visuales semejantes a los de Masereel por ejemplo en *El retorno* (fig.57). Se observan soluciones geométricas y figuras esbeltas, dentro de una composición narrativa con ordenamiento de elementos muy semejantes a las que se aprecian en el libro *Passionate journey* del artista belga Masereel (fig.58). Entre estos elementos se encuentran los efectos de las texturas, las que fueron logradas a través de una gran luminosidad, en la que los blancos aparecen delimitados por sombras extremadamente marcadas que provocan gran impacto visual. En las formas se aprecia la verticalidad y con ella la firmeza de las mismas, el espacio aparece con una pronunciada perspectiva al colocar objetos que abarcan gran campo y amplio ángulo de visión, lo que conlleva a que las imágenes se alejen dándole al espectador la sensación de profundidad. En términos generales la obra es geométrica, sintética y en sumo atractiva.

El expresionismo fue un movimiento más dramático que lírico: por ello



Fig.62

Alfred Finsterer, *Der schnitter*, s.f., litografía, 16 x 12.2 cm, Alemania, reproducida en el libro *German expressionist art*.

se encuentra inmerso en la corriente romántica.¹¹⁶ El humano fue el centro de atención, y aparece como enfermo, ebrio, agonizante, prostituido o amoroso. En sus entornos se convertirá en un 'tipo' social al perder su individualidad, por ejemplo, a través del payaso de circo, del campesino trabajando la tierra o incluso como cadáver en medio de una batalla o en el seno familiar. El artista Toulouse Lautrec incorporó al repertorio expresionista los temas del circo, la escena y la prostituta. Entre los artistas expresionistas que trataron esos temas está Max Beckmann con sus obras: *Teatro de variedades*, *El trapecio*, *Acróbata en el trapecio* e *Interior de una caravana de circo*. En ellas aparece lo simbólico, lo emblemático, con temas tanto siniestros como eróticos. De igual manera, el tema de acróbatas lo realizaron artistas como George Grosz, Büttgen Heckel y es el caso de Alberto Beltrán.¹¹⁷

Del primero se encuentra la obra *Acrobates* 1915,¹¹⁸ (fig.59) donde Grosz representó a una mujer parada de manos y a un hombre realizando un esfuerzo desesperado por lograr el mismo objetivo. La obra posee gran dinamismo gracias a la fluidez de la línea y al apunte rápido.¹¹⁹ El esfuerzo del hombre fue representado con el manejo de líneas superpuestas para dar el efecto de muchos cuerpos, manos y pies. Su rostro gesticulado, muestra nerviosismo y angustia. La mujer fue realizada con menos líneas y más sintética. No faltó el toque sensual al representar sus piernas con medias y moños que las sostienen.

¹¹⁶ Vid., E. Hoffman, *El Expresionismo*, México, Hermes, 1961.

¹¹⁷ Se eligió el tema del circo porque en el proceso de la investigación apareció la obra "La Contorcionista" de Alberto Beltrán.

¹¹⁸ Realizado con la técnica del crayón, se utiliza la ruleta, herramienta que es consistente en una ruedita de metal que, en la superficie exterior, tiene asperezas en forma de punta, y al girar alrededor del extremo de una varilla cilíndrica ligeramente curvada que se inserta en un mango también cilíndrico. Al pasar la rueda apoyada sobre la superficie de la plancha deja unas huellas que al estamparse producen las texturas del crayón. Vid., E. Losilla, *Breve historia y técnicas del grabado artístico*, Xalapa Ver. Universidad Veracruzana, 1998.

¹¹⁹ Por apunte rápido se entiende al dibujo realizado con trazos libres, a manera de bosquejo o esbozo. Algunas veces se lleva a cabo como trabajo previo a la obra, pero también puede tener valor definitivo.



Fig. 63

Isidoro Ocampo, *La zafra*, 1949, grabado en linóleo, 19 x 25.3 cm, México, Col. TGP.

De Erich Heckel existe la obra *Handstand* (fig.60) fechada en 1916 de la corriente expresionista. Heckel representó un espectáculo en el que un hombre apoya sus manos sobre un pequeño banco, contorsiona su cuerpo hacia arriba, hasta que los pies tocan la cabeza. El personaje hace su propia sombra de mayor tamaño y distorsionada mostrando así una doble imagen. Abajo del escenario se encuentra una mujer y, en el mismo escenario detrás de una mampara, se asoman rostros que semejan máscaras.

De Beltrán se encuentra una obra reproducida en tarjeta postal titulada *La contorsionista* (fig.61) del año de 1946 donde aparece como figura central una mujer ataviada con un bikini y con una gran flor en la cabeza. La mujer dobla su cuerpo hacia atrás, quedando las piernas y los pies adelante. El rostro reposa sobre el suelo y las manos adelante. También es un espectáculo de destreza corporal. La escena se sitúa en un bar. La mujer es iluminada por la luz de un *spot*. Se ven además tres espectadores bebiendo, ataviados a la usanza de los años cuarenta. La mujer peina su larga cabellera con un rol hacia dentro y viste un traje ceñido de gran escote en la espalda. Los trajeados hombres observan con gran interés a la contorsionista. Es un dibujo cuidadoso, de línea definida y contornos firmes. Resalta el claroscuro para enfatizar el efecto luminoso.¹²⁰

Por otro lado en lo que respecta al tema del campesinado¹²¹ existe un grabado titulado *Der Schmitter* (fig.62) del artista alemán Alfred Finsterer. Muy similar no sólo en tema, sino también en estilo, al grabado de Isidoro Ocampo

¹²⁰ No hay duda que en esa obra aparece lo expresivo y sensual, elementos propios del expresionismo alemán. Sin embargo, Alberto Beltrán también trató el tema del circo a la manera de sátira política en la publicación *Ahí va el golpe* semejante a como lo hicieron los caricaturistas mexicanos y franceses decimonónicos. En los años sesenta, volvió a retomar el tema, pero con un mensaje social y costumbrista en el libro *Todo empezó el domingo*.

La influencia del expresionismo alemán en Beltrán se dio específicamente en los años cuarenta particularmente en la tarjeta postal antes citada y en las ilustraciones que llevó a cabo para la publicación *France Libre*.

¹²¹ Se eligió el tema del campo por el parecido de los grabados arriba anotados.



DON CHEPITO MARIHUANO

Fig.64
José Guadalupe Posada, *Don Chepito Marihuano*, s.f., zincografía, s/m, México, Col. Antonio Vanegas Arroyo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

titulado *La Zafra*, (fig.63) del año de 1944 realizado en el TGP. Los artistas representan al campesino ubicado en sus respectivas culturas. El mexicano cosecha la caña de azúcar, el alemán la cebada. En ambos se exalta al trabajo y estilísticamente se aprecia un juego armonioso de los vegetales, como si danzaran con el roce del viento. El segundo grabado posee fluidez en la línea y dinamismo al crear la ondulación. Se encuentra exento del claroscuro para privilegiar los contornos y crear la profundidades al engrosar las líneas. En *Der Schnitter* el artista alemán logró con delicadas y precisas líneas dotar a la obra de gran riqueza visual por el dinamismo, el equilibrio y el juego visual de luces y sombras. En ambas imágenes hay un testimonio del paisaje y un alarde en el manejo preciosista de la línea, que exalta el trabajo arduo del campo y la labor cotidiana en las lides agrarias.

La influencia que los artistas del TGP tenían del arte del expresionismo alemán, venía de una larga tradición que se remontaba desde tiempos de la LEAR, y su fuerte atracción hacia el mismo, versaba fundamentalmente de su intención de denuncia y crítica, así como de sus cánones formales y estilísticos, de los que hay que recalcar los efectos impactantes del claroscuro y del alto contraste. En base en esto los miembros del TGP lo aplicaron a la lucha contra el franquismo, el nazismo, a los problemas de la gran ciudad, o simplemente a través de la ilustración de cuentos como lo hizo Alberto Beltrán en la publicación antinazi *France Libre*.

INDEPENDENCIA RECORTADA



Motivo de júbilo para todos es siempre la celebración de nuestra independencia, con cohetes, castillos, vultres a nuestros héroes y ruidos de voces toradas por los chaquillos, celebramos una de las fechas más altas de nuestra historia. Nos llena de satisfacción el recuerdo de Hidalgo, seguidor de una cruzada de desampliados, fundador una coronada a los perfiles oficiales de los "Bosqueños de la Activa" y de Morelos, el "Rayo del Sur", dando órdenes de estrategia a los combates de apañados españoles que creían que porque Napoleón les había pegado, podía ser un grande como él. Y como no seríamos orgullosos ante la figura legendaria del Pájaro, imagen del pueblo del cual procedió, que con una ley a cuestas se lanzó a arasar con uno de los símbolos de la opresión y la rapia de que los dominaciones nos hacían víctimas.

Pero ¿qué "Vicio Maligno" a "muestran las participaciones" cada 15 de septiembre, después de los acontecimientos "aliquantos", no nos lleva a nada. Qué nos quedamos los remanidos de nuestra Patria, que algunas veces quedando la palabra se refieren paninotiles, mientras ellos por la tendencia se sacan lo que pueden y sus tablas de poner el país en el precario.

Se hace patriótico del bueno cuando se defiende la soberanía amenazada o se recata una porción de la independencia perdida. Cándidos se les sintió a "lógica" su manantial más grande que todos los que se han visto de piedad y trase, con la excepción del mundo.

No debemos olvidar que hoy los "pachepistas" como los que tenemos que pelear ya no son los bandos alaznados de Almagro, ni los encarnaciones que cubren las alas a los nazcos. Esos de ahora ni siquiera se movían en sus la casa; para eso tienen a sus empleados, no sólo al frente de compañías "nacionales", como la de Luz, la de los telégrafos, la de aviación y miles más

que de nosotros no dicen más que el título, y eso escrito en los libros; más cambios en las altas esferas del gobierno y, para completar el cuadro, hasta en los sindicatos.

Eso es lo que debemos ver cuando andamos de gritones en el Zócalo el quince de la noche; por nuestra independencia cada día está más menguada y que poco a poco los gachupines de Texas y de Oklahoma, de Nueva York y Boston, con convicción en esclavas suyas, se llevan a nuestros compañeros con el señoría del dólar, para después arrojarnos como basura, aunque nuestros intereses así que nadie nos oprimen; porque yo hasta el Gobierno como que lo sustituyen de "comunista" a defende las intereses del país a peoede aplicar la Constitución.

Por eso así como el patriotismo tiene que ser activo, el nacionalismo no debe ser pasivo y reclusivo para que sea efectivo. Lástima el tamaño nuestro y el "centro" chino no hay diferencia, como no sea que éste está más adelantado porque emplea la rueda y el tamaño carga, todo, metales y frutas, mercancías y turistas gringos, a puro lujo. Nosotros nos quedamos muy satisfechos con la independencia, pero hay pueblos, como el chino, el indio, el indonésio, el egipcio y casi todos los de Asia y Africa que aún 150 años más tarde la están ensayando y para ellos debe ir nuestra señalada GO prooamos acate que nosotros eramos los únicos con derecho a su independencia?

Celebrada el 15 de septiembre cost debe ser luchando contra los que pretenden sojuzgarnos otra vez, anulando la obra de muchos generaciones y la sangre de millones y millones de mexicanos, ilustres y anónimos, y expresando nuestra solidaridad con los pueblos que hoy se independizan, quizá más completamente que nosotros pudimos hacerlo.

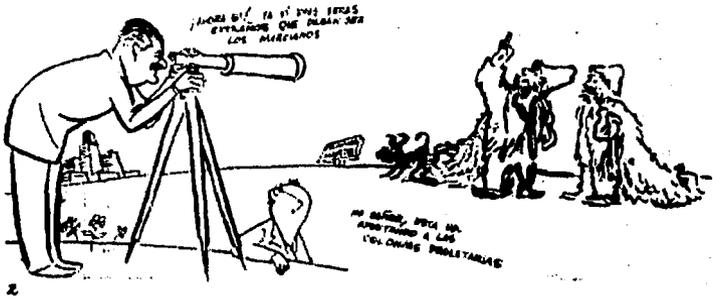


Fig.65

Alberto Beltrán, *Ahl va el golpe*, 1956, grabado en zinc, 25.5 x 20 cm, México, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

El grabador José Guadalupe Posada

La otra influencia artística en los artistas del TGP fue la obra de José Guadalupe Posada.

La cual llegó a través de los artistas que habían pertenecido a la LEAR como fue el caso de Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y José Chávez Morado, entre otros.

José Guadalupe Posada, tomó al pueblo de México como argumento esencial de su obra, y con ello se anticipó a la pintura que devino de la Revolución Mexicana, lo plasmó de manera crítica y alejado de las formas naturales. Su identificación nacional, al elegir al pueblo como tema y manejar elementos del arte popular agradaron profundamente a los artistas del TGP y llevaron a sus estilos las “Calaveras” y “Los corridos” de Posada. En el caso concreto de Alberto Beltrán existió una particularidad que lo vinculó aún más con el artista hidrocálido, su labor de periodista, con la que anexó dos caracterizaciones más a las anteriormente citadas: la utilización de personajes comodines para hacer crítica contra el sistema social y político. En el caso de Posada tenemos a *Don Chepito Marihuano* (fig.64), que es el personaje inspirador de Beltrán para los “pepenadores”, de su periódico *Ahí va el golpe* en los años de 1955 y 1956¹²² (fig.65). La otra caracterización son los tipos populares, un ejemplo en Posada es *El aguador* (fig.66) realizado para el periódico *El Argos* en el año de 1903. En el caso de Beltrán tenemos a los personajes que ilustraban los textos del escritor Ricardo Cortés Tamayo en *El Diario de la Tarde* del año de 1958, tiempo después en el año de 1966, se

¹²² En el capítulo 4 *La obra periodística* el tema será analizado con mayor profundidad.





Fig.66

José Guadalupe Posada, *El aguador*, dibujo, 90 x 55 cm, México, Biblioteca de México.

editaron como libro con el título *Los mexicanos se pintan solos*.

Durante varios años Posada ilustró los modestos diarios semanarios de consumo popular, y les imprimió un sentido literario y nacionalista. Entre estas publicaciones estuvieron: *El Gil Blas*, *El Diablito Rojo*, *Argos*, *La Guacamaya*, *El Chisme*, *Fray Gerundio*, *El Popular*, *El Imparcial*, *La Risa Popular* y *El Paladín*. Pero siendo *Las calaveras* y *Los corridos* los temas más significativos para los artistas del TGP, nos detendremos un poco en explicarlos.

EL tema de las calaveras en los artistas del Taller de Gráfica Popular

En el álbum colectivo: *TGP México el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva* del año de 1949,¹²³ existe un apartado dedicado a las *Calaveras*. En el caso del TGP estas calaveras en gran medida tienen su origen en las de José Guadalupe Posada, quién:

...utilizó la muerte como personaje de sus grabados, representándola por medio de esqueletos, o simplemente por la calavera, la definió con el título de "Calaveras", lo que le sirvió para exponer franca y abiertamente a la sociedad de la época porfirista, con ello dio un soplo de vida a los inanimados esqueletos de los panteones convirtiéndolos en seres que actúan en el mundo de los vivos, atreviéndose a mostrar la miseria e injusticias, en ocasiones como sátiras dolorosas, en otras con buen humor. Así vemos a los esqueletos bailando, cantando, montando a caballo, haciendo declaraciones de amor, asistiendo a parrandas, peleando y rebozando de alegría. Utilizan la ropa adecuada a la ocasión y a la clase social a la que representan para así poder identificar: al soldado, a la vieja mojigata, al señor cura, a la india, al revolucionario, a personajes de la vida política o de los escenarios artísticos. Por ejemplo: *La calavera revuelta*, *la calavera revolucionaria*, *la calavera de Benito Juárez Maza*, *la calavera de José Ives Limantour*, *la calavera de María Conesa*, y *la calavera catrina*.¹²⁴

Ya que el mismo grabador Posada: "Se adelantaba festivamente para los

¹²³ Editado por La Estampa Mexicana. Col. TGP.

¹²⁴ F. Villegas Torres, Ma. G. Rios de la Torre, "El Grabador José Guadalupe Posada", tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1980, pp. 42-43.





Fig.67

José Guadalupe Posada, *Gran fandango y francachela de todas las calaveras*, s.f., grabado en plancha de metal tipográfico, 205 x 20 cm, México, clisé del Instituto Nacional de Bellas Artes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

vivos el juicio *postmortem*, a manera de ofrenda en la fecha del 2 de noviembre, día de los finados. En estos impresos, popularmente hasta hoy recibieron desde entonces el nombre de *Calaveras* y constan de la imagen caricaturesca de la persona y de su panegírico festivo, que, en mofa de la tradición siempre debe ser consignado en verso”.¹²⁵

De esa manera las calaveras se ilustraban en un marco de escenas costumbristas como: la parranda, la borrachera, pleitos matrimoniales, las súplicas amorosas, pleitos callejeros, alegres fiestas, donde se comen fritangas y se bebe pulque; todas ellas están dotadas de vida y movimiento pues juegan balero, tocan la corneta, andan en bicicleta o bailan el Jarabe Tapatio (fig.67).

Los artistas del TGP representaron con estas formas visuales las referencias históricas principalmente del nazismo, del franquismo, del imperialismo norteamericano, de la Unión Soviética y de la prensa amarillista. Como ya se expuso, cada artista las interpretó con su muy peculiar modo de expresarse. Siguiendo la tradición de la realización de obras colectivas, en algunas ocasiones se juntaron dos artistas para llevarlas a cabo, un ejemplo es: *Calaveras estranguladoras* (fig.68) del año de 1942. Fue realizada por Alfredo Zalce y por Leopoldo Méndez. Es un grabado en linóleo, donde se representa a Gregorio Cárdenas Hernández, conocido como el ‘Goyito’, famoso porque asesinaba y enterraba en su jardín a sus victimadas mujeres, quienes aparecen deambulando por debajo de él, mientras éste reza el rosario. Atrás como angelitos se encuentran otras calaveras vestidas de traje y sombrero, sus alas se conforman de hojas de algunos publicaciones como *Novedades*, y la *Revista de Política*. Una de las calaveras le saca fotos a Goyito Cárdenas mientras otras

¹²⁵ *Ibidem*; pp. 73-74.



Fig. 68

Alfredo Zalce y Leopoldo Méndez, *Calaveras estranguladoras*, grabado en linóleo, 67.5 x 44 cm, México, Col. TGP.

escriben las notas. Con ello se pretende subrayar una actitud paradójica ya que critica a la prensa por su excesivo amarillismo en torno al caso, mientras el asesino se confiesa y arrepiente de sus pecados en prisión.

José Chávez Morado realizó la calavera: *La prensa ramplona*, (fig.69) para hacer crítica de los mensajes dados por los medios masivos de comunicación, debido a que algunas publicaciones periódicas como *Excelsior* mostraron simpatías por el nazismo. El grabado en linóleo fue utilizado para elaborar un diseño en que los aparatos destinados para informar adquieren formas calavéricas. El artista trabajó la deformación ósea con fines irónicos y críticos. El claroscuro y la síntesis formal fueron usados para privilegiar la expresividad de las formas, cuya estilización se logró en gran medida por el manejo de la luminosidad que brota de un fondo oscuro y en posición angular.

De Alberto Beltrán se encuentra la calavera: *El pochismo asedia e invade a México. Miss México, american model* (fig.70). El artista representó de manera muy satírica a una sensual calavera en un concurso. A su derredor la ovaciona un conjunto de pequeñas calaveras portando pancartas en inglés, aparecen en la escena secundaria, y únicamente delineadas, pero sin perder la expresividad. A la calavera Miss México se le ve actuar con dinamismo, gracia, de mayor tamaño y trabajada con un fuerte y bien delineado claroscuro. En el mensaje se aprecia la crítica, ya que expresa claramente la idea de la penetración cultural de Estados Unidos en México y los valores de consumo que el capitalismo establece. Por la viveza que trasmite hay una referencia obligada a las calaveras de Posada.

Además los artistas del TGP llevaron a cabo ilustraciones de tarjetas

LA PRENSA RAMPLONA



Fig.69

José Chávez Morado, *La prensa ramplona*, 1939, grabado en madera, 27 x 32 cm, México, álbum TGP el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva.

postales como otro trabajo colectivo y lo titularon: *12 tarjetas postales TGP. Con doce obras de artistas del Taller de Gráfica Popular.* Aparecían sin firmar y entre ellas algunas se encuentran con el tema de las calaveras (fig.71) las cuales dejan ver los intereses plásticos e ideológicos de los miembros del taller.

Los corridos del Taller de Gráfica Popular

También los artistas del TGP imprimían sus corridos en papel de color y con el mismo formato de como lo hacía José Guadalupe Posada, es decir; separar la hoja en dos espacios, uno destinado a la imagen y el otro al texto. Se sabe que en el año de 1890 Posada formó parte del personal de planta del famoso taller de imprenta y litografía de Antonio Vanegas Arroyo, uno de los más importantes de la ciudad de México de fines del siglo XIX. De los trabajos que ahí realizaba Posada, el que mayor aceptación tuvo ante el público fueron “Los corridos”. El escritor Thomas Stanford los explica de la siguiente manera: “los corridos son un poema narrativo compuesto por estrofas en forma de copla y líneas de ocho sílabas, casi siempre relativo a narraciones de asesinatos, peleas a balazos, catástrofes naturales, descarrilamiento y sucesos singulares. Frecuentemente las despedidas son una moraleja”,¹²⁶ se imprimían en papel de colores. Entre los corridos de José Guadalupe Posada se encuentran los siguientes: *Macario Romero, Heraclio Bernal, El Valiente de Guadalajara* y el de los cuatro zapatistas fusilados (fig.72). Por su parte la manera de retomar los

¹²⁶ F. Villegas Torres y Ma. G. Ríos de la Torre, Tesis de Licenciatura, *Op.Cit.*, p.40. Tomado de Thomas E. Stanford, *El Villancico y el corrido mexicano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1974, p.35.



Fig.70

Alberto Beltrán, *El pochismo asedia e invade a México, miss México, american model*, 1949, dibujo, 19.5 x 15.2 cm, México, Col. TGP.

corridos *posadianos* lo observamos en José Chávez Morado en donde “*El corrido del eclipse del peso*” (fig.73), el fenómeno natural fue representado con fines irónicos y con los rasgos deformados propios de la caricatura.

En general los temas que los artistas del TGP manejaron en los corridos fueron: los monopolios, la expropiación petrolera y la desigualdad social.

La reutilización de imágenes es muy frecuente en la gráfica. En los grabadores del TGP se dio principalmente en la ilustración periodística. Es importante hacer notar que con frecuencia los artistas del TGP intercalaban entre sus obras calaveras de José Guadalupe Posada.

Los años del Taller de Gráfica Popular antes de la llegada de Alberto Beltrán. 1937-1944

En el año de 1937 la Sección de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) se separó por la serie de problemas antes mencionados y fundó una de las asociaciones más sobresalientes de artistas mexicanos, el Taller de Gráfica Popular (TGP). Su inicio lo narró Pablo O'Higgins así: “Un día recuerdo muy bien que Leopoldo y yo fuimos a tomar un café y me dijo ¿por qué no fundamos un taller fuera de la LEAR, para hacer declaraciones más profundas sobre los problemas actuales? de ahí de la chirimoya de Leopoldo salió el Taller de Gráfica Popular”.¹²⁷ Después se les sumó el artista Luis Arenal por lo que estos tres quedaron como sus fundadores.

Respecto a las características políticas y sociales en que quedó inmerso el

¹²⁷ X. Robles Entrevista a Pablo O'Higgins, *El Gallo Ilustrado*, semanario de *El Día*, México D.F., domingo 5 de febrero de 1989, p.3.

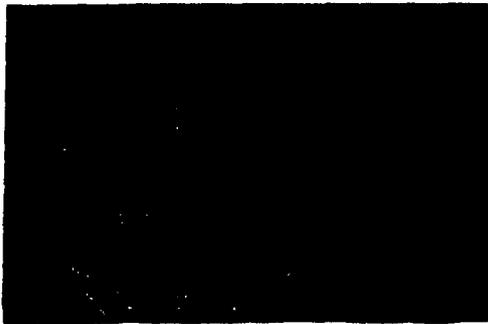


Fig.71

José Chávez Morado, *Calavera*, 1942, grabado en linóleo, 16.8 x 25.2 cm, Col. TGP.

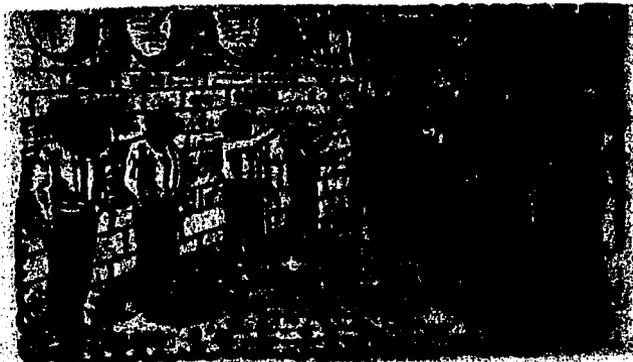


Fig.72

José Guadalupe Posada, *Corrido de los cuatro zapatistas fusilados*, s.f., grabado en zinc, 146 x 85 cm, México, colección Antonio Vanegas Arroyo.

TGP se narra lo siguiente:

Su formación, desarrollo y éxito se debió, por una parte, a su inserción en la política de consolidación del nacionalismo burgués durante el gobierno del General Cárdenas, en el que el populismo, la reanimación de los movimientos de masas, la participación activa de los movimientos y organizaciones populares y sindicales en el conjunto de la vida nacional, crearán las condiciones político-culturales para que grupos como el TGP con claras simpatías e inquietudes por las luchas de reivindicación social, se desarrollaran. Por otra parte, la aparición del TGP coincidió con el cambio de estrategia que para 1935 ratificó la III Internacional Comunista en su VII Congreso. Allí se modificó la política ultraizquierdista expresada en la táctica "clase contra clase" que desde 1928 venía ejerciendo su influencia en el comunismo internacional por la conciliadora acción de formar "frentes populares", esto es organizaciones amplias de los trabajadores estructurados en torno a la unidad de acción sin distinción política, puesto que en ese momento se trataba de una acción urgente para salvaguardar las democracias burguesas del peligro del fascismo. Esta iniciativa se extendió a la cultura y se crearon los frentes populares de intelectuales antifascistas, la LEAR fue la expresión mexicana de este fenómeno. El TGP basándose principalmente en la apertura ideológica y la lucha antifascista siguió sus pasos.¹²⁸

El Taller de Gráfica Popular fue fundado bajo la idea de producir un arte de contenido social y estableció su declaración de principios que decía así:

El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura. El Taller de Gráfica Popular realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista. Considerando que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, el Taller de Gráfica Popular lucha por desarrollar las capacidades técnicas individuales de sus miembros. El Taller de Gráfica Popular prestará su cooperación profesional a otros talleres o instituciones culturales, a las organizaciones de trabajadores populares, y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general. El Taller de Gráfica Popular defenderá los intereses profesionales de los artistas.¹²⁹

Gran parte de los grabados se desarrollaron en el marco de la Segunda Guerra Mundial, por lo que su temática como se ha mencionado, fue principalmente la sátira antinazi. De igual modo, en los primeros trabajos del TGP, encontramos el tema de la Guerra Civil Española. En ambos prevalecerá

¹²⁸ J. Gutiérrez, *et.al*, *Historia del Arte Mexicano*, México, T. XI, *Op.Cit.*, p.10.

¹²⁹ TGP México el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva, *Op.Cit.*, p.1.

5 CVS. 4 corridos vaciladores de la
**INTERVENCION
AMERICANA**



Corrido del Eclipse del Peso

Cuando se ve el
 eclipse del peso
 los mexicanos se
 ponen a cantar
 los corridos que
 se han escrito
 para esta ocasión
 y que son de
 gran interés
 para todos los
 mexicanos.
 El primero de
 ellos es el
 corrido del
 eclipse del peso
 que se canta
 en todas las
 partes del país
 y que es de
 gran interés
 para todos los
 mexicanos.
 Este corrido
 se canta en
 todas las
 partes del país
 y es de gran
 interés para
 todos los
 mexicanos.
 El segundo de
 ellos es el
 corrido del
 eclipse del peso
 que se canta
 en todas las
 partes del país
 y que es de
 gran interés
 para todos los
 mexicanos.
 Este corrido
 se canta en
 todas las
 partes del país
 y es de gran
 interés para
 todos los
 mexicanos.
 El tercer de
 ellos es el
 corrido del
 eclipse del peso
 que se canta
 en todas las
 partes del país
 y que es de
 gran interés
 para todos los
 mexicanos.
 Este corrido
 se canta en
 todas las
 partes del país
 y es de gran
 interés para
 todos los
 mexicanos.
 El cuarto de
 ellos es el
 corrido del
 eclipse del peso
 que se canta
 en todas las
 partes del país
 y que es de
 gran interés
 para todos los
 mexicanos.
 Este corrido
 se canta en
 todas las
 partes del país
 y es de gran
 interés para
 todos los
 mexicanos.

Fig.73

José Chávez Morado, *El corrido del eclipse del peso*, s.f., grabado en linóleo, 34 x 23 cm, México, álbum TGP el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva.

la representación de un lenguaje visual con denuncia ante el avance de las fuerzas dictatoriales. Como ejemplo, de Leopoldo Méndez tenemos el grabado: *La amenaza del fascismo* (fig.74), litografía. del año de 1937.¹³⁰ Este grabado emblemático pretende denunciar el peligro del fascismo que bien podía acechar a las capas más desprotegidas de nuestro país.

Otra litografía que puede ilustrar los temas que los artistas llevaban a cabo en aquel entonces se titula *Franco, el monstruo*, realizada por Xavier Guerrero en 1938¹³¹ (fig.75). Pertenece al “Portafolio La España de Franco”. Es una caricatura satírica del rostro animal del franquismo.

Además de las obras arriba señaladas. Entre las primeras que realizaron los artistas del TGP se encuentran carteles, volantes y folletos que anunciaban actos culturales y políticos, o bien se invitaba a los maestros rurales o campesinos a que se acercaran al TGP y solicitaran apoyo propagandístico convencidos de la efectividad del mensaje visual. Por ejemplo, uno de estos volantes decía: “Maestro rural le aconsejamos combata con la propaganda gráfica” (fig.76); o “Combate con la propaganda ilustrada, que es arma efectiva”. También se dirigían a la Gran Central Sindical para apoyar a los campesinos de diferentes partes de la República con carteles en los que se les orientaba en la protección de los precios de su arroz, trigo o maíz.

Esta etapa era recordada por sus miembros de manera nostálgica como la época de oro del TGP debido a su compromiso social y su calidad y cantidad de producción gráfica. En general, los temas que paralelamente se desarrollaron en

¹³⁰ En esta obra llaman la atención las sombras espesas en los seres negativos. Este efecto generalmente se logra con el manejo del lápiz blando. A diferencia de la escena del primer plano que aparece con predominancia de blancos debido al uso del roedor, raspador o punta de metal.

¹³¹ Es muy probable que en esta obra el artista haya utilizado la técnica al salpicado consistente en pulverizar la tinta por medio de un cepillo sobre una tela metálica para dar el efecto del puntillismo que tanto se aprecia en esta litografía.



Fig. 74

Leopoldo Méndez, *La amenaza del fascismo*, 1949, litografía, 38 x 32 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

el TGP, en los años antes del ingreso de Alberto Beltrán (de 1937 a 1944) fueron: críticas al nazifascismo, al franquismo y al clero. Como temas sociales representaron a los indígenas, a los mulatos, las danzas populares y las pastorelas. En el aspecto educativo aparece el maestro rural y en lo nacional se destaca el paisaje mexicano.

La mayor parte de los miembros del TGP provenía de familias de escasos recursos y compartían una ideología de izquierda; estos dos aspectos le daban coherencia al grupo. Siempre recibieron a artistas invitados; entre ellos algunos extranjeros como: Koloman Sokol, Robert Mallary y Max Kahn que venía de Alemania, es digno de mención un cromolito de éste último¹³² dada su temática y calidad gráfica, fue realizado en el año de 1941 y lleva por nombre *Mujer con gato* (fig.77). La imagen presenta un armonioso juego tonal donde aparecen sintetizadas las formas, y la efectividad visual a través de la fuerza luminosa que brota de la oscuridad con signos iconográficos innovadores, por la síntesis en el dibujo y la calidad del manejo compositivo.

Las obras realizadas por los artistas huéspedes del taller son importantes de mencionar, ya que dejan ver la libertad de expresión que se les otorgaba, en temas, técnicas y mensajes, pero siempre y cuando no contradijeran los principios básicos de la *Declaración de Principios del TGP*.

En esta etapa del TGP la realización de las obras se conformaba con elementos propios de cada artista, destacando estilos individuales a diferencia de los llevados a cabo a partir de mediados de los años 40, en donde domina el estilo de Leopoldo Méndez como escuela de iniciados. Un ejemplo es la

¹³² Se manejan los colores por separado, en su respectiva piedra y para el tiraje se usan registros, repitiéndose la operación para cada tinta diferente. El intercalado de tonos del que se hace mención se logró a través de la técnica de la cromolitografía.



Fig.75

Xavier Guerrero, *Franco el monstruo*, 1938, litografía, 25.5 x 21.5 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

litografía el *Comedor* de Francisco Mora¹³³ realizada en 1942 (fig.78).

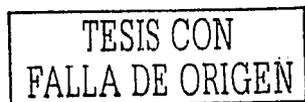
Formalmente se acerca a la caricatura y predominan los tonos claros, mientras las sombras sólo aparecen hechas con puntillismo para definir volúmenes y texturas. Los personajes fueron resueltos con elementos geométricos cabezas esféricas y cuerpos cuboides. El dibujo denota cuidado, precisión y contornos firmes; pues dentro del conglomerado en cada personaje triunfa su individualidad. La obra conlleva una acción estática que se muestra en el dibujo que ubica a los obreros sentados en el acto de comer sin comunicarse unos con otros. No hay contacto visual. El dibujo nos permite reconstruir la idea de la cotidianidad dentro de la clase obrera donde el hieratismo y la interacción aún no se hacen evidentes.

En el año de 1942 los miembros del TGP conocieron al arquitecto Hannes Meyer quien se convirtió en su amigo y en un importante colaborador del taller.

Hannes Meyer y La Estampa Mexicana

Hannes Meyer nació en en la Ciudad de Basilea, Suiza, en el año de 1889. Perteneció a una familia protestante y de fuerte tradición de arquitectos, por ello no era de extrañar que siguiera esta carrera. En el año de 1927 ingresó a la Bauhaus Dessau como director del departamento de proyectos arquitectónicos. Un año después le encargaron la dirección de la Escuela; el director que le

¹³³ Para lograr el efecto del puntillismo Francisco Mora utilizó la técnica de la litografía al salpicado, por eso la serie de puntitos de tinta. La densidad de los mismos los logró por la cantidad de tinta que utilizó y para ello manejó un cepillo y frotó sobre una tela metálica.



**MAESTRO TU ESTAS
SOLO CONTRA:**



- LAS GUARDIAS BLANCAS ASESINAS
- LOS HONOLANTES AZUZADOS POR LOS RICOS
- LA CALUMNIA QUE ENVENENA Y ROMPE TUS RELACIONES CON EL PUEBLO

**COMBATE CON LA PROPAGANDA
ILUSTRADA QUE ES ARMA EFECTIVA**

Fig. 76

Leopoldo Méndez, *Maestro tu estás solo contra*, 1942, volante a partir de un grabado en linóleo sobre papel de china de color rosa pálido, 34 x 23 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

precedió fue el arquitecto Walter Adolph Gropius.¹³⁴ En esa época se planteó la unión de las artes con los oficios para producir un arte consciente de la sociedad a la que sirve, y se propuso una formación académica en la que tanto el arquitecto, como el artesano supieran manejar toda clase de materiales y técnicas, estando capacitados para trabajar en equipo para producir, dentro del más estricto concepto funcionalista de tal modo que desde el diseño del edificio hasta los cubiertos para comer fuera parte de un todo. La Bauhaus también le dio prioridad a las artesanías.¹³⁵ La característica arquitectónica era la geometría, los materiales el cristal y el concreto, con manejo de aplanados. Su enfoque social fue destinado a las masas. Representaba al vanguardismo más declarado por lo que los tradicionalistas la acusaban de subversivo. Muchos grandes artistas se le unieron, entre ellos Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger y Oskar Schlemmer.¹³⁶

La gestión de Meyer se caracterizó por:

El énfasis puesto en la misión social de la Bauhaus, por el papel creciente de las ciencias en el curriculum, por la supresión de la influencia de los pintores, por el desarrollo cooperativo de las unidades-taller, por haber hecho de la enseñanza simultaneada con el trabajo manual la base de los talleres, por haber desarrollado tipos y *standards* que pudieran satisfacer las necesidades de la gente, por la democratización de los estudios y por una íntima colaboración entre los estudiantes, el movimiento obrero y los sindicatos. Otra de sus grandes preocupaciones fue el que los estudiantes pudieran ganarse la vida mientras aún estudiaban.

Cada vez eran más las industrias que buscaban la colaboración de la Escuela o la de los especialistas que se habían formado en ella. Llegó a ser autofinanciable y por lo tanto administrativamente autónoma. Esto fue demasiado para las autoridades y fuerzas de la

¹³⁴ En abril de 1919 Walter Gropius se convirtió en el director de las Escuelas de Arte y Oficios patrocinadas por el Gran Duque de Sajonia en la República de Weimar, Gropius pronto las reformó y las convirtió en la Staatliche Bauhaus Weimar (Casa de construcción del Estado de Weimar). En el programa de estudios escribió: "El fin de las artes visuales es la construcción completa...el nuevo edificio del futuro que comprenderá arquitectura, escultura y pintura en una sola unidad". Doce mil *Grandes Enciclopedia Biográfica Universal. Arquitectura y Escultura*, México, D.F., Promexa, 1982, T. VII, p. 103.

¹³⁵ Pero, a principios de la década de 1920, en contacto con las ideas de Theo van Doesburg, el énfasis se trasladó al diseño industrial, *Idem*.

¹³⁶ En un ambiente políticamente hostil y luchando contra toda clase de obstáculos, la Bauhaus de Weimar funcionó hasta el año de 1925, después fue trasladada a Dessau. en 1928, Walter Gropius renunció a su dirección para dedicarse a construir, año en que Meyer ingresó como director.

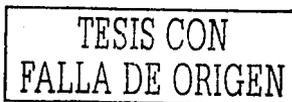




Fig.77

Max Kahn, *Mujer con gato*, 1941, cromolito, 50.5 x 36.5 cm, México, Col. TGP.



Fig.78

Francisco Mora, *Comedor*, 1942, litografía, 19 x 28 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

reacción.

Acusaron a Meyer de introducir el Marxismo en la Escuela y aprovecharon el primer pretexto, una colecta para ayudar a unos huelguistas para pedir enérgicas medidas contra él. El día 29 de julio de 1930, cuando la mayoría de los alumnos estaba de vacaciones, el alcalde de Dessau exige su inmediata dimisión.¹³⁷

Entre los estudiantes aparecieron nazis organizados. La Bauhaus resucitó en Berlín, pero fue cerrada por Hitler en la primavera de 1933. En 1930 Meyer y un gran número de arquitectos salieron de Alemania hacia Moscú.

Meyer a su llegada a Moscú declaró: "Voy a trabajar en la URSS, donde una auténtica cultura proletaria se está formando, donde el socialismo está surgiendo y donde existe ya la sociedad por la que hemos luchado bajo el capitalismo".¹³⁸

Meyer visitó por primera vez México en el año de 1938, cuando el país fue sede del Congreso Internacional de Arquitectos. La situación socio-política de su país, no le agradaba, trataba de participar en movimientos antifascistas y la neutralidad de Suiza no le favorecía. El viaje a México le abrió nuevas perspectivas en un ambiente desconocido.¹³⁹

No se conoce el mecanismo por el cual logró una invitación del Presidente Lázaro Cárdenas, para permanecer en el país como profesor de arquitectura en el Instituto Politécnico Nacional (IPN) en 1937. Sin embargo

¹³⁷ Patricia Guillermina, Rivadeneira, "El arquitecto Hannes Meyer en México 1939-1949", tesis de maestría, México, UNAM, 1962, pp. 4-5.

En la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas, durante los años que van de 1930 a 1933, Meyer se preocupó de los problemas de la construcción social, residencial, agrícola, industrial y escolar. Fue además maestro asesor y miembro de la primera comisión para la construcción del Palacio de los Soviets. Obtuvo jefaturas como la del sector que se ocupó de las ciudades de la industria pesada. Fue de 1934 a 1935 miembro de la Academia Soviética de Arquitectura de Moscú de la cual dirigió la sección de edificación residencial y construcción de edificios públicos. En junio de 1936 abandonó la Unión Soviética y regresó a Suiza, en donde trabajó para el movimiento cooperativista. *Íbid.*, Patricia Guillermina, Rivadeneira, "El arquitecto Hannes Meyer en México 1939-1949", tesis de maestría, México, UNAM, 1962.

¹³⁸ *Ibidem.*, p.6.

¹³⁹ Aquí conoció a un grupo de arquitectos mexicanos en su mayoría jóvenes entre los que figuraron: Enrique Yáñez, Raúl Cacho, Roberto Medellín, Jorge Medellín, Carlos Leduc, Ricardo Rivas y José Luis Cuevas; y pronunció dos conferencias en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Academia de San Carlos, el 24 de septiembre y el 4 de octubre de 1938.





Fig.79

S.a., sin título, s.f., fotografía de la editorial La Estampa Mexicana, aparece Hannes Meyer creador y director de la editorial, 14 x 10 cm, México, se reproduce en el álbum *TGP México, el taller de gráfica popular doce, años de vida artística colectiva.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fue importante ya que:

La imagen del país para Meyer, era de un pueblo de bajo nivel económico que realizaba esfuerzos históricos para librarse del imperialismo, con una rebeldía excesiva, a la cultura colonial que había soportado. Este esquema lo reforzaba con la idea de que en el campo de la arquitectura, México se situaba a la cabeza de América Latina. La cultura arquitectónica se presentaba libre de academismos; asimismo consideraba que la arquitectura era una de las formas de expresión de la política del desarrollo del régimen. Por todo ello se sentía entusiasmado y México se convertía en el lugar ideal para instalarse.¹⁴⁰

En junio de 1939 Meyer se conectó con gente del Partido Comunista Mexicano, entre ellos con los artistas Xavier Guerrero, Clara Ponset, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins.

Coincide con un buen grupo de intelectuales y profesionistas republicanos españoles que son recibidos por el gobierno de Lázaro Cárdenas en calidad de refugiados políticos. Meyer traba amistad con gente como Constanza de la Mora, Wenceslao Roces, Herrera Petere, Mario Montellano y Vittorio Vidali "El Comandante Carlos". Es época en la que se organizan reuniones en apoyo de los exiliados y en ella participan Meyer y su esposa Lena.¹⁴¹

De 1939 a 1940, participó en la Liga Pro-Cultura Alemana junto con Ludwig Renn. El arquitecto suizo creó un plan de estudios en el Instituto de Planificación y Urbanismo (IPU), pero fue cerrado en 1941 debido al cambio presidencial del General Cárdenas al del General Avila Camacho.¹⁴²

Se unió a los grupos progresistas mexicanos que luchaban en contra del fascismo. Fue amigo de Vicente Lombardo Toledano, aunque nunca participó en política mexicana en su calidad de extranjero, pero sí ayudó a sus amigos judíos que huían del antisemitismo alemán. Por ello en su época Meyer:

Participa continuamente en actos de apoyo, organizados por asociaciones mexicanas progresistas, tales como: "Liga de Trabajadores Antifascistas libres durante la Segunda Guerra Mundial", así diseña junto con Lena el pabellón de la "Liga contra el terror nazi

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p.11.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p.16.

¹⁴² En ese momento no contó Meyer con un acuerdo presidencial que justificara la aprobación del IPU, sin embargo consideró que podría continuar su estancia en México a través de su trabajo profesional privado.





Fig.80
 Pablo O'higgins, *Trabajo forzado de judios*, 1943, dibujo, 37.5 x 47.5 cm, México, Col. TGP.

EL FASCISMO

• CONFERENCIA
 ORATOR

• Vitor Manuel Gonzalez
 JUEVES 27
 DE ABRIL
 PALACIO DE
 BELLAS ARTES
 A LAS 20 HORAS
 ENTRADA LIBRE

RADIO
 XEFO
 Y
 XEJZ



LIGA PRO-CULTURA ALEMANA EN MEXICO

Fig.81
 Luis Arenal y Antonio Pujol, *El fascismo alemán*, 1938, litografía, s/m., México, Col. TGP.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

en Europa”, también organiza durante “La Primera Feria del Libro”, montada en el Monumento a la Revolución “El pabellón para el Comité de Ayuda a Rusia, en guerra (1942).¹⁴³

En ese mismo año de 1942 Meyer se encargó de la exposición itinerante de *Arte y Cultura en Rusia*, para el Instituto Cultural Ruso-Mexicano auxiliado por Georg Stibi. Entre su grupo de amistades estaban además de los ya expuestos: Ermilo Abreu, Ninfa Santos, Juan de la Cabada, Ralph Roeder y todos los miembros del Taller de Gráfica Popular. Meyer consiguió trabajo en la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, al parecer, gracias a la ayuda de los arquitectos Raúl Cacho y José Luis Cuevas. Patricia Guillermina Rivadeneyra comenta sobre ese momento: “El nuevo régimen ha producido cambios y no son todos favorables, al menos así lo considera él, quien ve una continuación de la política de Cárdenas a través del partido en el poder”.¹⁴⁴ Fue entonces cuando ocupó el cargo de Director Técnico de la oficina de Proyectos realizó el proyecto Lomas de Becerra, en forma de cooperativa basado en estudios diversos de multifamiliares y una zona habitacional para braceros que regresan a México de los Estados Unidos. Comenta Rivadeneyra: “Para Meyer es muy importante esta labor, pues siente que está realmente participando en el plan de desarrollo democrático del país”.¹⁴⁵

Un punto de contacto con los miembros del Taller de Gráfica Popular fue la editorial “El Libro Libre”, la cual fue fundada en mayo de 1942 por el movimiento de Alemania Libre. A Hannes Meyer la editorial le encargó el diseño gráfico del *Libro negro del terror nazi*, para lo cual Meyer solicitó apoyo gráfico a los miembros del TGP quienes realizaron 32 dibujos en contra de

¹⁴³ *Ibidem.*, p.18.

¹⁴⁴ *Ibidem.*, p.84.

¹⁴⁵ *Idem.*

Hitler. El libro tuvo tal demanda por su calidad y contenido que se hicieron dos ediciones de un tiraje de 10,000 ejemplares cada uno. La selección de ilustraciones y la maqueta artística estuvo a cargo del propio Meyer.

La idea de este libro surgió en el invierno de 1942-1943 entre un grupo de refugiados políticos en México, patrocinado por el Presidente Manuel Avila Camacho. Se realizó la obra en colaboración con los más destacados intelectuales del frente anti nazi, escritores y artistas.

Además de 140 fotografías documentales contiene este libro en sus 400 páginas una



Fig.82

S.a., sin título, 1947, fotografía de los miembros del TGP en una fiesta en el Taller de Gráfica Popular, 17.2 x 21.5 cm, México, aparece reproducida en el álbum *TGP México, el taller de gráfica popular doce, años de vida artística colectiva*.

serie de dibujos y grabados, especialmente concebidos por los artistas del TGP con la intención de popularizar aún más su contenido por medio del arte gráfico.¹⁴⁶

El trabajo en común TGP-Meyer para el *Libro Negro* derivó en un lazo laboral y amistoso con el grupo 'Movimiento Alemania Libre'. Los artistas del TGP también lograron un contacto importante con dicho grupo pues en la pequeña biblioteca *Biblon*, fundada en julio de 1942, se montó una amplia exposición del TGP.

¹⁴⁶TGP. *México el taller de gráfica popular, Op.Cit.*, p.8.

A raíz de ello, y con la propuesta del trabajo colectivo se decidió fundar la editorial La Estampa Mexicana (fig.79), a través de la cual el taller podría difundir en libros y carpetas sus grabados. De 1943 a 1946 el refugiado alemán Jorge Stibi administró el taller y la editorial.

A partir de 1947 todas las ediciones se ejecutaron bajo la dirección técnica de Meyer, quién además organizó en forma sistemática una fototeca con las mejores obras del TGP para dar servicio de la prensa y al público en general. En esta fototeca que aún existe figura cada obra bajo un número clave, con indicaciones del tamaño y características técnicas y su título en inglés y en español. Para ese entonces Alberto Beltrán tenía tres años de haber ingresado al TGP, por lo cual sus obras ya aparecen registradas en dicha fototeca.

La Estampa Mexicana

La Estampa Mexicana fue una editorial independiente del gobierno. Leopoldo Méndez era su representante en el TGP. A cargo de la editorial estaban las publicaciones propias del taller, el servicio de venta, el pago a los artistas, las organizaciones de exposiciones en el extranjero y el servicio de prensa. Durante la gestión de Meyer se produjeron 1,500 copias de litografías, 24,000 tarjetas y 61,000 copias de grabado. El último trabajo que realizó Meyer con el TGP fue el atractivo *Álbum del TGP*.

Meyer vio en el TGP una experiencia única en el mundo, y comentó lo siguiente: “En el aspecto ideológico sólo se puede felicitar al TGP por su





Los quince de Junio de 1956
 Dirección: Alberto Beltrán
 Redacción: Eugenio Méndez,
 Rubén Bolado.
 Boquilla No. 71
 México 1, D. F. Apdo. 7677
 Publicación Quincenal
 "Publicación Científica y Literaria"
 suscripción a que corresponden 1 y 1/2 Min.
 al 12 de octubre de 1956.

"¡AHÍ VA EL GOLPE!"
 y no me flores,
 que esta vez le voy a dar
 a ese "Jumping" que los gringos
 nos quieren desconectar.

voy a dar un pormenor...



Ayer a mis conferencias
 que perdían en Catania,
 la sangre gata por gata,
 en ocuros subterráneos
 que la ASARCO regentiza;
 vistructa, exprime, aceda;

del "Ranger con la metralle
 se los pagó sea delano.
 Y hoy por modo de abreviada,
 que a favor del gringo fallan
 por el dólar los toreros,
 como en el caso de Clueta.

Fig. 83

Alberto Beltrán, *Voy a dar un pormenor...*, 1956, grabado en zinc, 26.7 x 23 cm, México, aparece en el periódico *Ahi va el golpe*, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

fecunda labor. A pesar de las actuales contradicciones y discrepancias en el medio revolucionario de México, sus artistas han llevado a cabo su gran arte gráfico realista en estrecha cooperación con las masas del pueblo mexicano. Sus obras forman una valiosa aportación al arte realista popular en el mundo entero".¹⁴⁷

El desarrollo del régimen de Miguel Alemán le había decepcionado a Meyer. La guerra había finalizado y se le abrían posibilidades de trabajar en Suiza, Meyer pensó que sus servicios podrían ser útiles en la reconstrucción de tantas ciudades destruidas en el territorio alemán. A finales de 1949 se marchó de México. Los últimos años que vivió en nuestro país, los dedicó casi por completo al trabajo editorial con el Taller de Gráfica Popular.

En los grabados realizados en el TGP con el tema del nazifascismo impresos en la editorial La Estampa Mexicana, prevalece la representación de un lenguaje visual simbólico y emblemático¹⁴⁸ de la izquierda revolucionaria de la época. Para *El libro negro del terror nazi en Europa*, Pablo O'Higgins llevó a cabo el siguiente grabado: *Trabajo forzado de judíos* es una linografía (fig. 80) del año de 1942. Fue realizada con el manejo de formas esquemáticas y en alto contraste. La obra procura un discurso dramático, pues son ancianos los hombres que realizan los trabajos forzados. Se ve la dificultad de sus movimientos y como por lo mismo, son martirizados a punta de latigazos. La obra estremece, al mostrar el abuso y la crueldad del nazismo.

Luis Arenal y Antonio Pujol realizaron el cartel *El fascismo alemán* (fig.81) en el año de 1939, trabajado para 'La Liga Pro Cultura Alemana'.

¹⁴⁷ Patricia Guillermina, Rivadeneira Barbero, *Op. Cit.*, pp. 94-95.

¹⁴⁸ El código simbólico representa gráficamente conceptos, ideas, y ordenes. Toda representación simbólica implica un proceso de abstracción ya que opera con conceptos y con realidades inmateriales e invisibles, cuya concreción hacemos visible. *Vid.*, Manuel. Alonso, Luis. Matilla, *Imágenes en acción*, Madrid, Akal, 2001.



Fig.84

Alberto Beltrán, *No a la bomba H*, s.f., grabado en linóleo, s/m, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Formalmente es una obra sintética en la que aparecen símbolos, como representar al nazismo a través del águila emblemática alemana y además aparecer la muerte, la svástica, el casco y las armas alemanas. El mensaje es que en su avance, el nazismo va propagando el pánico y la destrucción en un afán de dominación imperialista.

En general la representación de monstruos, bestias, la muerte, la svástica, el uniforme y las armas del ejército nazi, fueron los símbolos que los artistas del TGP representaron con mayor frecuencia en sus carteles antifascistas y sobre La Segunda Guerra Mundial, así como en el portafolio *La España de Franco*, en el que se incluyó la caricatura de Francisco Franco.

Alberto Beltrán y El Taller de Gráfica Popular: 1944-1962

Su incorporación.

En el año de 1944 Alberto Beltrán ingresó al TGP y junto con sus miembros participó en todas las actividades emanadas del mismo. Recordemos que para el año de 1943 Alberto Beltrán ya se encontraba en la Academia de San Carlos estudiando grabado en metal, al lado del maestro Carlos Alvarado Lang y, pintura mural con el maestro Alfredo Zalce. Una vez que aprendió las técnicas de aguafuerte, punta seca, *mezzotinta* y aguatinta, se interesó por la litografía, pero esta técnica no se impartía en la Academia, por lo cual Alfredo Zalce lo invitó al Taller de Gráfica Popular (TGP), ya que también veía en Beltrán una comunión ideológica con los miembros del taller. Beltrán comentaba que de



Fig. 85

Alberto Beltrán y Pablo O'higgins, *Ier Congreso de trabajadores petroleros latinoamericanos*, s.f., cartel a partir de un grabado en linóleo, 95 x 70 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

manera superficial y un tanto intuitiva, plasmaba en sus trabajos la desigualdad social así como las luchas reivindicativas, por lo que Zalce le aconsejaba que leyera y que se preparara teóricamente más, pues no bastaba ser sensible ante la problemática social, ya que según su maestro, también había que entenderla y analizarla. Los libros que Beltrán leyó en aquel momento fueron: *Micrós de Ángel del Campo*, *Educación y lucha de clases* de Anibal Ponce y el libro *La literatura y el arte*, colección de fragmentos con opiniones de Vladimir Ilich Lenin y José Stalin. Beltrán reconoció que esto fue lo primero que leyó sobre el tema y que no le pareció tan ajeno e incluso le gustaron las lecturas. De esa manera un año más tarde ingresó al TGP (fig.82), cuando lo integraban sus tres fundadores Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, junto con Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Jesús Escobedo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez, Francisco Mora e Isidoro Ocampo. El medio técnico siguió siendo la estampa, se adoptó principalmente el grabado en linóleo por su bajo costo y por la posibilidad de realizar un trabajo relativamente rápido y fácilmente reproducible. Sin embargo, no se dejó de trabajar la litografía que en los primeros años del TGP fue la técnica más utilizada. El aguafuerte se practicó en menor medida, debido al alto costo de las láminas y los ácidos utilizados en el proceso.

Las limitaciones propias de los materiales exigieron la sencillez formal para la elaboración de un mensaje claro y conciso. La temática con intención propagandística se forjó con la utilización del blanco y negro, tonos que permitieron una mayor elocuencia y síntesis del mensaje. Estos aspectos se dieron principalmente a partir del año de 1945. Al respecto Beltrán comentó lo



Fig.86

Alberto Beltrán y Andrea Gómez, *Ayuda para los damnificados*, s.f., cartel a partir de un grabado en linóleo realizado, s/m, México, Col. San Carlos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

siguiente: “Las aguafuertes, puntas secas y otras técnicas en hueco, no podían ser utilizadas para hacer volantes o carteles por lo complicado de su impresión y los tamaños de las prensas o tórculos, por lo tanto el uso del linóleo o la madera llenó los requerimientos de los demandantes del trabajo. Al simple blanco y negro se le extrajeron todos los recursos posibles”.¹⁴⁹

Una vez que conocieron todos a Beltrán, excepto Leopoldo Méndez que no se encontraba en México, le solicitaron algunos de sus trabajos para evaluarlos. Como era la costumbre: además de aceptar la Declaración de Principios, los aspirantes debían probar su capacidad técnica, asistir a las sesiones semanales de discusión y ceder el 20% de la venta de sus trabajos a beneficio del taller. El TGP no era subsidiado por asociación o persona alguna, por lo que únicamente se sostenía con este porcentaje. Beltrán presentó los grabados que había realizado en la Academia de San Carlos; el primero en dar su aprobación fue Pablo O’Higgins y después todos hicieron lo mismo.

El artista ingresó al taller con conocimientos de gráfica comercial, por sus estudios en la Escuela Libre de Arte y Publicidad (ELAP) y por sus colaboraciones como dibujante en varios periódicos. Por eso fueron de gran utilidad sus aportaciones al interior del TGP, como ya se mencionó en líneas precedentes, ya que era el único que sabía diseñar tipografías. Las palabras de Hannes Meyer dan cuenta exacta de la importancia que tenía para los miembros del TGP el conocimiento técnico

Cada miembro debe dominar los problemas técnicos del arte gráfico.

Para lograr este fin urge transformar el TGP en Taller-Escuela capaz de introducir al joven artista metódicamente en su oficio. En la actualidad siguen algunos miembros en su peligrosa subestimación del papel técnico en la creación artística, y se olvidan del lema: “cada uno debe saber engranar su piedra”. Es preciso que cada artista domine las

¹⁴⁹ *El Día Deportivo*, jueves 26 de noviembre de 1987, p.23.



O yóa
nní un' nica o yóa
chi'vi tuve yó i'véa
man ya chre chuman'an
nica lanin un' ra' ui
ts'ia

Fig.87

Alberto Beltrán, *Cartilla Driqui de San Juan Copala*, 1978, portada a partir de un dibujo, 26.5 x 20.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista (INI).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tareas básicas de la realización de sus ediciones, en la imprenta; la formación tipográfica, la selección del papel adecuado, la supervisión de la ejecución. Por interés del bienestar material de cada socio del TGP debe liquidarse la acostumbrada ignorancia de la realización técnica y el desprecio por los trabajos de gráfica comercial.¹⁵⁰

A finales del año de 1944 el número de miembros del taller creció, también se integraron Fernando Castro Pacheco y Raúl Anguiano. En ese entonces el TGP contaba con una prensa litográfica que era utilizada para imprimir grabados en linóleo (no tenía motor) y lucía una plaqueta con la inscripción 'París 1871'. De esta se comentaba, que había pertenecido a la Comuna de París, por lo cual era un elemento más que respetable. También trabajaba con ellos el técnico José Sánchez, quien les preparaba las piedras y los materiales para hacer las copias. Dentro de las tareas que se encomendaban estaba el reunirse una vez por semana para mostrar los trabajos que cada uno había realizado y entre todos los discutían. Se trabajaba colectivamente. Al respecto Beltrán comenta lo siguiente:

Debemos tomar en cuenta que el trabajo colectivo es un proceso que abarca diversas fases que corresponden a la idea que ha de expresarse, a la forma que se empleará para esa expresión y a la técnica que permitirá lograr esa forma; la discusión de estos tres aspectos es lo que permite mejorar el trabajo. Pero no todo consiste en señalar aciertos o defectos; es muy importante tener presente las características individuales de los que intervinieron y estimularlas. Indudablemente las características individuales aparecen en las tres etapas del método colectivo y una de las responsabilidades mayores del grupo, como tal, es no aplastarlas. Sin duda que al discutir se hieren susceptibilidades, pero esta reacción tan humana de parte de los compañeros es un acicate para superarse.¹⁵¹

Sobre los compañeros del TGP Beltrán se expresa de la siguiente manera:

Era gente muy sana dedicada al trabajo, eso a mi me agradó mucho, me identifiqué con ellos plenamente. Me invitaban a participar de sus momentos felices, en sus hogares o de sus pláticas en algún café.

Poseían un sentido práctico del trabajo, decían: hagamos un dibujo como grabado, mandemos hacer un fotograbado y que se reproduzca, de esa forma agilizaban el trabajo. La mayoría de los grabados se hacían en linóleo pues era lo más barato y fácil de

¹⁵⁰ Patricia Guillermina, Rívaldeneyra, *Op.Cit.*, p. 95.

¹⁵¹ R. Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, México, UNAM-SEP, 1987, p.302.



Fig.88

Alfredo Zalce, *La URSS defiende las libertades del mundo ¡Ayudemosla!*, 1947, cartel a partir de una litografía, 47 x 68 cm, México, Col. TGP.



Fig.89

Alberto Beltrán, *Paz pan 1º de Mayo*, 1948, cartel a partir de un grabado en linóleo, 76 x 55 cm, México, Col. TGP.

conseguir. Toda la obra del taller era para fines prácticos, propagandísticos y de muy alta calidad. La clientela del TGP eran las organizaciones, los sindicatos, los campesinos y los maestros.

De los grabados que se hacían de la época de Hitler se seleccionaban, los de mejor calidad y se mandaban a exposiciones para divulgar el mensaje. Recorrieron Europa y Estados Unidos. Esto propició la creación de talleres de Gráfica Popular en muchas partes del mundo; al TGP venían muchos artistas extranjeros.

Al finalizar la guerra, los temas que hacíamos eran: la lucha por la paz, contra la bomba atómica. Dejaron de hacerse grabados en contra de los nazis.¹²²

En esa época el taller se encontraba en números rojos, no les alcanzaba ni para pagar la renta de 175 pesos mensuales. A principios de 1943 habían perdido su local en Belisario Domínguez n° 69, pues cayó bajo la piqueta de obras de ampliación. Aquel taller fue su primer local y estaba conformado por tres piezas en planta baja, accesibles desde un patio semi oscuro. Ahí pronto se comenzó a escuchar el granear de las piedras litográficas. Una de las piezas era el “Salón” de exposiciones y venta; otra el “Estudio” de los artistas con pupitres y la “Sala de Máquinas” donde estaba la prensa mecánica de “París 1871”, la prensa a mano para litos y otras copias. Al no tener local adecuado para las herramientas, la maquinaria, los expedientes y el papel que utilizaban buscaron una bodega no muy adecuada a sus necesidades en República de Nicaragua números 13 y 15, donde con las lluvias la mayor parte del material y equipo se destruyó. En esa época el único modo de comunicación con el taller se hacía a través de un apartado postal, los integrantes trabajaban en sus casas, ya fuese en la calle de Villalongín n° 46, que era la casa de Hannes Meyer, o en su defecto en los cuartos de azotea de Ignacio Aguirre y Francisco Mora. Tiempo después se reubicaron en el n° 9 de la calle de Artes; a mediados de agosto del año de 1943 se volvieron a mudar, ahora al número 127, int. 1, de la calle de Quintana Roo. Estos cambios domiciliarios implicaban grandes gastos, por lo que se

¹²² F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *Op.Cit.*, 6 de marzo de 1990.





Fig.90
 Leopoldo Méndez, *Homenaje Benito Juárez*, 1948, cartel a partir de un dibujo, 56 x 44.5 cm, México, Col. TGP.



Fig.91
 Leopoldo Méndez, *Asamblea estudiantil pro Partido Popular*, 1948, cartel a partir de un grabado en linóleo, 1948, 78.5 x 57 cm, México, Col. TGP.

vieron obligados a pedir ayuda oficial y a abandonar sus principios de independencia; se dirigieron a Gabriel Ramos Millán, coordinador de la campaña electoral de Miguel Alemán para proponerle que el TGP se encargaría de diseñar la publicidad de dicha campaña por una módica compensación de 600 pesos mensuales; también presentaron una propuesta similar al titular de la Secretaría de Educación Pública, Jaime Torres Bodet.¹⁵³

Este hecho no significó que el TGP sólo buscara financiamientos oficiales, ya que continuó con la realización gratuita de trabajos para sindicatos, luchas obreras, campesinas y grupos de exiliados, como demostración de su solidaridad. Incluso llevaron a cabo críticas y denuncias contra el propio gobierno de Miguel Alemán. Entre las obras sobre estos temas se encuentra un trabajo colectivo que contiene quince grabados en linóleo para ilustrar el libro *La Huelga de Nueva Rosita*.¹⁵⁴

El hecho histórico que motivó las obras sobre este tema se debe al reconocimiento por parte del gobierno de Alemán del líder sindical Jesús Carrasco, quién en realidad era un charro que usaba pistola, sombrero y gustaba de los caballos. Este personaje gestó el mote de “charro” con sus actos para designar a los líderes corruptos en los sindicatos, ya que charreó al suspender los derechos a las Secciones Obreras. Se llevó a cabo una represión sistemática de sección en sección, tendiente a desorientar a los trabajadores y a aterrorizar a los disidentes. “Fueron lanzados a las calles decenas de proletarios con más de 20 años de servicio, mediante el uso descarado de policías y pistoleros a sueldo. La represión se extendió por todo el país. Los mineros lucharon con decisión y heroísmo, como jamás se había visto en México. Ante la falta de justicia hubo

¹⁵³ *Vid., TGP México, el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva, Op.Cit.*

¹⁵⁴ *Vid., La huelga de Nueva Rosita, México, editado por Mario Gil, 1943.*



Fig.92
 Pablo O'higgins, *1º de Mayo de 1947*, 1947, cartel a partir de una litografía en dos colores, 82 x 62 cm, México, Col. TGP.



Fig.93
 Leopoldo Méndez, *El gran atentado*, 1944, litografía, 39.5 x 54.5 cm, México, Col. TGP.

algunos intentos de volar las minas”.¹⁵⁵

La sección 14 del sindicato de los mineros en Nueva Rosita emplazó a huelga el 16 de octubre de 1950. El ejército ocupó su local y sitió al pueblo con ametralladoras. “Para someter por hambre a los huelguistas, las empresas imperialistas (Compañías Carboníferas de Sabinas S.A., y Mexicana Zinc) con la anuencia gubernamental, congeló los fondos sindicales y cerró la cooperativa de consumo, así como la clínica médica de los trabajadores. Se censuró su correspondencia y los bancos locales se negaron a tratar con ellos. Nueva Rosita fue declarada en estado de sitio”.¹⁵⁶

Fue en este momento cuando los miembros del TGP participaron en apoyo a los mineros de Nueva Rosita. Alberto Beltrán le dedicó la portada n° 24 de *Ahí va el golpe* al tema (fig.83), con un grabado en zinc que muestra en primer plano a la tumba de un minero de Cananea asesinado por las fuerzas represivas. La cruz de la tumba aparece marcando la jerarquía del conjunto, y se convierte en un foco de gran impacto visual. El artista colocó en la parte superior de la cruz el casco protector del minero con la luz encendida e irradiando rayos luminosos, con los que atrae aún más la atención del espectador. En el segundo plano con dibujo simplificado el pueblo protesta y de manera irónica un gringo carga un gran bulto en el que se lee “Riqueza minera mexicana”. La ilustración es una composición con personajes y referencias simbólicas.

Otro tema que para aquel entonces llevaron a cabo fue el de la paz. La guerra había terminado con la derrota del nazismo. A partir de entonces la

¹⁵⁵ A. Garmendia, *et.al*, “Nueva Burguesía”, *México un Pueblo en la Historia*, Enrique Semo (coord.), México, Editorial Porrúa, 1991, pp. 144-145.

¹⁵⁶ *Idem*.



Fig.94

Leopoldo Méndez, *Mercado negro*, 1943, grabado en linóleo, 24.3 x 18 cm, México, Col. TGP.



Fig.95

Alberto Beltrán, *El saber leer obliga a enseñarlo*, 1945, cartel a partir de un grabado en linóleo, 47 x 56.5 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

protesta de los miembros del TGP se centró principalmente contra la guerra nuclear, ya que ésta, en el Japón había mostrado los alcances militares de los Estados Unidos, y el mundo se vio peligrosamente amenazado si se elegía una política distinta a sus intereses.

Un linóleo de Alberto Beltrán contra la guerra nuclear lleva por título *No a la bomba H* (fig.84), Beltrán lo realizó con una fuerte connotación moral. Un soldado norteamericano porta la bomba H, tras él aparece Truman presidente estadounidense. En el extremo opuesto una valla humana con sus manos intenta detenerlo. En primer plano aparece un hombre con un cartel en el que se lee la palabra PAZ. Dominan los tonos oscuros, sólo se encuentra un espacio blanco entre el soldado y la gente para separar simbólicamente las distintas posturas. La obra es una síntesis en la que juega como tesis el bien, representado por el pueblo desarmado, pero denunciante, y como antítesis el mal visto a través del cruel y agresivo imperialismo norteamericano, representado por el soldado norteamericano.

Ya para ese momento Leopoldo Méndez era quién llevaba el liderazgo del taller; entre los miembros más jóvenes estaba Beltrán, y se encontraban fuertemente influidos por él, en el trazo fuerte, en el mensaje dramático y en el contraste violento de luces y sombras. No era el caso en artistas como Everardo Ramírez, Alfredo Zalce, Castro Pacheco, Pablo O'Higgins que habían desarrollado estilos muy propios y habían alcanzado madurez artística. Al respecto Helga Prignitz comenta lo siguiente. "La tendencia a seguir a Méndez, fue en aumento durante los años 50. Los miembros más jóvenes desdeñaron cada vez más las pautas europeas y estadounidenses y se limitaron a estudiar las



Fig.96
Alfredo Zalce, sin título, 1945, dibujo, 32 x 22 cm, México, Col. TGP.



Fig.97
Leopoldo Méndez, *Tercer Congreso de la CTAL*, cartel a partir de un grabado en linóleo, 52 x 75 cm, México, Col TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

protesta de los miembros del TGP se centró principalmente contra la guerra nuclear, ya que ésta, en el Japón había mostrado los alcances militares de los Estados Unidos, y el mundo se vio peligrosamente amenazado si se elegía una política distinta a sus intereses.

Un linóleo de Alberto Beltrán contra la guerra nuclear lleva por título *No a la bomba H* (fig.84), Beltrán lo realizó con una fuerte connotación moral. Un soldado norteamericano porta la bomba H, tras él aparece Truman presidente estadounidense. En el extremo opuesto una valla humana con sus manos intenta detenerlo. En primer plano aparece un hombre con un cartel en el que se lee la palabra PAZ. Dominan los tonos oscuros, sólo se encuentra un espacio blanco entre el soldado y la gente para separar simbólicamente las distintas posturas. La obra es una síntesis en la que juega como tesis el bien, representado por el pueblo desarmado, pero denunciante, y como antítesis el mal visto a través del cruel y agresivo imperialismo norteamericano, representado por el soldado norteamericano.

Ya para ese momento Leopoldo Méndez era quién llevaba el liderazgo del taller; entre los miembros más jóvenes estaba Beltrán, y se encontraban fuertemente influidos por él, en el trazo fuerte, en el mensaje dramático y en el contraste violento de luces y sombras. No era el caso en artistas como Everardo Ramírez, Alfredo Zalce, Castro Pacheco, Pablo O'Higgins que habían desarrollado estilos muy propios y habían alcanzado madurez artística. Al respecto Helga Prignitz comenta lo siguiente. "La tendencia a seguir a Méndez, fue en aumento durante los años 50. Los miembros más jóvenes desafiaron cada vez más las pautas europeas y estadounidenses y se limitaron a estudiar las

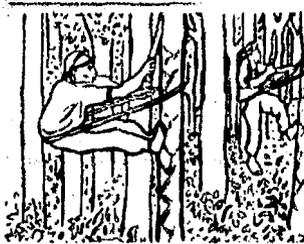


Fig.96

Alfredo Zalce, sin título, 1945, dibujo, 32 x 22 cm, México, Col. TGP.



Fig.97

Leopoldo Méndez, *Tercer Congreso de la CTAL*, cartel a partir de un grabado en linóleo, 52 x 75 cm, México, Col TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

formas gráficas desarrolladas en México por Posada y por Méndez, así como el modelo de los muralistas".¹⁵⁷

Es significativo ver como la mayor parte de las obras del TGP de los años en los que Beltrán participó, de mediados de los 40 hasta principios de los 60, siguen encaminadas a la tarea de "construcción del nacionalismo".¹⁵⁸ Sus temas fueron por ejemplo, obreros morenos, campesinos, maestros rurales, paisajes de magueyes y volcanes; exaltación de personajes representativos del proletariado y campesinado, desde las grandes figuras como la de Lázaro Cárdenas y Lombardo Toledano, de revolucionarios como Emiliano Zapata y Francisco Villa hasta la representación de un ente más universal, masivo y anónimo como los obreros en la fábrica, los "juanes" y las "adelitas".

Dentro de los carteles sobre *La Expropiación Petrolera en México, 1938* se encuentra el realizado por Alberto Beltrán y Pablo O'Higgins titulado: *1er Congreso de Trabajadores Petroleros latinoamericanos. 18 de marzo de 1938* (fig.85). *La Unidad Nacional como condición indispensable para lograr la independencia*, realizado en dos tintas. La obra es simbólica y sintética en el estilo figurativo. El discurso gráfico es ya de propaganda nacionalista. En primer plano de lado inferior derecho se aprecian los retratos de los presidentes Lázaro Cárdenas, Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán. Al centro, dos

¹⁵⁷ H., Prignitz, *Op.Cit.*, p.133.

¹⁵⁸ Después de la Revolución los movimientos nacionalistas surgieron en un marco de redefinición del Estado nacional mexicano. A partir de la etapa cardenista se mostró muy extendida la idea que peligraba tanto el imperialismo capitalista como el movimiento bolchevique, los ataques entonces se dirigieron contra los inmigrantes principalmente chinos y judíos.

Un momento nacionalista de gran envergadura durante el gobierno de Adolfo López Mateos fue la nacionalización de las compañías de luz en poder de los Estados Unidos. Las políticas de nacionalización de los recursos económicos del país son un claro mensaje antiimperialista. *Vid.*, L. González, *Los artifices del cardenismo*, México, El Colegio de México, 1979.

Los miembros del TGP participaron en las políticas nacionales de construcción nacionalista. En el caso concreto de Alberto Beltrán su participación la llevó a cabo a través de su labor en el indigenismo culturalista, como ilustrador de cartillas de alfabetización y en general de publicaciones oficiales de carácter educativo entre ellos *Los Libros de Texto Gratuitos*.



Fig.98

Alberto, Beltrán, *Alegoría contra la reacción*, 1950, grabado en linóleo, 17 x 14.5 cm, México, Col. TGP.



Fig.99

Leopoldo Méndez, *Wood-Cut*, 1944, grabado en linóleo, 14 x 14 cm, México, Col. TGP.

trabajadores petroleros portan una gran bandera nacional y al fondo se vislumbran las siglas PEMEX con sus torres petroleras. La obra está fechada en 1948 y forma parte del género patriótico¹⁵⁹ que Beltrán y algunos miembros del TGP manejaron con frecuencia.

Ayuda para los damnificados (fig.86) grabado en linóleo para un cartel lo realizó Alberto Beltrán junto con Andrea Gómez y es una evidencia del trabajo colectivo. Fue destinado para una de las campañas en apoyo a las víctimas de siniestros y catástrofes. Representan a una madre que carga a un niño y toma del brazo a otro un poco mayor. El rostro de la mujer muestra angustia; en un segundo plano se aprecian las ruinas de lo que fue su hogar. Fue realizado a base de efectos de luces y sombras dramatizadas, que logran transmitir la gravedad del problema. El cielo fue logrado con un achurado de líneas para enfatizar el dramatismo. Andrea Gómez llevó a cabo el dibujo y Alberto Beltrán el trazo en el linóleo y con ello se muestra una vez más la importancia que los miembros del TGP le otorgaban al trabajo colectivo.

El indigenismo en Alberto Beltrán

Beltrán ingresó al Departamento de Alfabetización para Indígenas Monolingües de la Secretaría de Educación Pública en el año de 1945, un año después de haberse incorporado al TGP.¹⁶⁰

El artista invitó a los miembros del Taller a participar como ilustradores de cartillas en la Campaña de Alfabetización a indígenas monolingües; algunos

¹⁵⁹ La historia de México fue interpretada por los artistas del TGP en su versión de historia patria.

¹⁶⁰ El tema se analizará con profundidad en el cap. 3.

aceptaron, tal fue el caso de Adolfo Mexiac, su hermano Luis Beltrán y Andrea Gómez.

La política antropológica oficial en aquel entonces era la “Indigenista”, la que se basaba en inducir el proceso de aculturación en las comunidades indígenas para que éstas se incorporaran lo más rápidamente posible a la vida nacional. Dicha política centraba sus esfuerzos en el logro de objetivos básicos como: elevar los niveles de vida, disminuir la mortalidad, hacer expedita la justicia, proporcionar educación gratuita y lograr la castellanización. A esta última tarea se sumaron los miembros del TGP.

Uno de los temas preferidos en el taller fue lo 'indio'. Existen muchos grabados que exaltan los rasgos físicos, las danzas, las comunidades, la vida cotidiana así como la escuela y el maestro rural. Las diferencias de estos trabajos respecto a las cartillas se dieron desde el aspecto técnico hasta el mensaje, ya que en las obras del TGP aparece la denuncia. Con insistencia presentaron la precaria situación social del indio y su sujeción al caciquismo y a la Iglesia católica.

La idea básica en el formato y contenido de las cartillas era representar las ventajas del mestizaje. Las ilustraciones de Alberto Beltrán reflejan preocupación exagerada por retratar al indígena en su contexto socioétnico y (fig.87) esto lo logró porque permaneció largas temporadas en las zonas indígenas, compenetrándose de las costumbres y observando los rasgos físicos, culturales y socioeconómicos de los diferentes pueblos del mundo indígena. Un caso diferente era cuando interpretaba al campesinado mestizo, pues en él aparecen estereotipos, como el de representarlos delgados, de rostros angulosos,

ojos hundidos, nariz aquilina y cabello lacio. A la mujer mestiza campesina y urbana de escasos recursos, la representó de la misma manera: con rebozo, huaraches, trenzas y frecuentemente cargando niños. El estereotipo masculino del mexicano que el historiador Ricardo Pérez Monfort¹⁶¹ señala como enamorado, fanfarrón, pendenciero, borracho, jugador y cantador sólo será representado por Beltrán en los personajes que a su juicio son negativos, como el líder sindical, el falso político, el arribista, el tramposo, y formalmente aparecerán caricaturizados, en contraparte los que para el artista conllevan connotación moral positiva como el obrero, el campesino, el maestro y el soldado, que siempre veremos como hombres serios, responsables, fieles a sus mujeres y cariñosos con sus hijos, a quienes los interpretará formalmente de manera naturalista. En ellos aparece la idealización, debido por un lado, al sentimiento de clase que Beltrán poseía de manera muy marcada, a causa de su origen humilde; pero por otro, estas caracterizaciones también respondían al discurso político del Estado mexicano, que tanto Beltrán, como el resto de los miembros del TGP reprodujeron gráficamente.

Por su lado los dibujos de cartillas realizados por Luis Beltrán, su hermano, encontramos temas de animales como de humanos algunas idealizaciones y arquetipos, parecidos a las ilustraciones de cuentos infantiles, así como a los trazos que reproducen las formas fotográficas. Esto se debió principalmente a que no estuvo en las comunidades indígenas y por lo mismo no se familiarizó ni con los rasgos físicos ni con el entorno geográfico y social.

Las ilustraciones de Andrea Gómez y Adolfo Mexiac resultan muy atractivas, pues se acercan a las obras del TGP al insinuar el claroscuro (*Vid.,*

¹⁶¹ R. Pérez Monfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, Op.Cit., p.119.

fig.133) y, aunque ambos estuvieron poco tiempo en las zonas indígenas, lograron captar su esencia.¹⁶² Todo este trabajo fue parte del planteamiento colectivo de creación gráfica y militancia artística, como se verá más adelante.

Las obras colectivas del Taller de Gráfica Popular

La obra colectiva en los miembros del TGP respondió a un sentimiento de compañerismo, justicia y equidad, por ello fue un aspecto que establecieron en su Declaración de Principios de marzo de 1945: “El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura”.¹⁶³

Los miembros del TGP llevaron a cabo su obra colectiva bajo tres premisas fundamentales: la primera, uniformar los criterios estilísticos y firmar con: “Taller de Gráfica Popular”, o simplemente con las siglas TGP. Lo que mostraba su menosprecio por el “arte único” y por el culto al artista individual como fue concebido en el periodo renacentista. La segunda participar en grupo, para la realización de álbumes, portafolios y en general en trabajos destinados a diversos objetivos, a través del cartel, volante, tarjetas postales, tarjetas navideñas, etcétera., pero siempre con intereses propagandísticos. Y la tercera, en algunas ocasiones reunirse dos o incluso tres artistas, para la realización de una misma obra donde por lo general uno de ellos la diseñaba y el otro la

¹⁶² Como ejemplos de la producción realizada para esta labor tenemos de Alberto Beltrán: *Cartilla Maya*, México, Yosa, SEP, 1972. *Té Texa*, San Cristóbal de las Casas, Chis., Talleres del INI, 1954.

De Adolfo Mexiac: *Juchari Uandkuecha Nueva Cartilla Purepecha*, México, INI, 1965.

De Luis Beltrán: *Cartilla Tzotzil*, Chiapas, INI, s.f.

De Andrea Gómez: *Nueva Cartilla Mixteca*, México, INI, 1962.

En el capítulo 3 se analiza con más detalle.

¹⁶³ TGP México, *el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva*, Op.Cit. p. 1.

estampaba, de tal manera que se viera el trabajo en serie como artesanal o fabril, y en el que aparecen algunos rasgos semejantes a los del gremio medioeval europeo. El historiador Henri Pirenne explica la manera como se organizaban los gremios en la Edad Media:

En todas partes, en sus rasgos fundamentales, dicha organización fue la misma.

Su objeto esencial es proteger al artesanado, no sólo contra la competencia del extranjero, sino también contra la de sus colegas.

Cuida de que ningún miembro de la profesión pueda enriquecerse en detrimento de los demás. Por eso los reglamentos se imponen con una minuciosidad cada vez mayor; los procedimientos, de una técnica rigurosamente idéntica para todos, fijan las horas de trabajo, imponen el costo de los precios y el monto de los salarios, determinan el número de utensilios y el de los trabajadores en los talleres, instituyen vigilantes encargados de ejercer la inspección más minuciosa e inquisitorial; en una palabra, se esfuerzan en garantizar a cada cual la protección y a la vez la igualdad más completa que fuera posible. En tal forma, se logra salvaguardar la independencia de cada miembro, mediante la estrecha subordinación de todos ellos. Nadie puede permitirse perjudicar a los demás por procedimientos que lo capacitaran para producir más aprisa y más barato. El ideal estriba en la estabilidad de las condiciones dentro de la estabilidad de la industria.¹⁶⁴

Respecto al arte con el enfoque social, que los artistas del TGP siempre defendieron, el decimonónico y crítico de arte John Ruskin, refiriéndose a la arquitectura señaló. “No pasa un día que no oigamos a los arquitectos ingleses llamar a la originalidad, a inventar un estilo nuevo: exhortación tan sensata y necesaria como pudiera una persona que nunca vistió suficiente para librarse del frío, que invente una forma nueva de cortar un traje. Déle primero uno completo, y que se preocupé de la moda después.”¹⁶⁵

Continúa diciendo: “...una arquitectura cuyas leyes se puedan enseñar en las escuelas desde Cornwall a Northumberland, igual que enseñamos ortografía y gramática inglesas, o por el contrario que haya de ser inventada de nuevo cada

¹⁶⁴ H. Pirenne, *Historia económica y social de la Edad Media*, España, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 135.

¹⁶⁵ J. Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p.180.

vez que construyamos un asilo de pobres o una escuela parroquial.¹⁶⁶

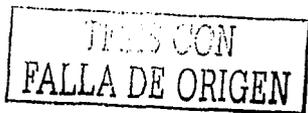
Con el objeto de ejemplificar la manera como los artistas del TGP llevaron a cabo su labor de grupo, a continuación se analizará el libro *TGP México el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva*,¹⁶⁷ debido a que es un clásico del taller, porque contiene un gran número de ilustraciones que conformaron a su vez las obras colectivas, cuya selección las llevaron a cabo Hannes Meyer y Lena Bergner. Las obras corresponden a los años de 1938 a 1949 y muestran las técnicas usadas, los temas elegidos, el uso social al que estuvieron destinadas y las ideologías e intereses que los miembros del TGP alimentaron durante este periodo de doce años.

Las siguientes obras forman parte del libro *TGP México el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva*, y están conformadas conformadas por¹⁶⁸ : “Nuestra cartelera de 1938” primeros carteles antifascistas, uno de ellos llevó por título *El fascismo alemán* (Vid., fig.81). Del portafolio “La España de Franco”, 1938, de entre 15 litografías de Raúl Anguiano, Luis

¹⁶⁶ *Idem*.

¹⁶⁷ México, La Estampa Mexicana, 1949. Archivo TGP. Realizado por 45 artistas gráficos: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Luis Arenal, Alberto Beltrán, Roberto Berdecio, Lena Bergner, Ángel Bracho, Jean Charlot, Fernando Castro Pacheco, Elizabeth Catlett, Miguel Covarrubias, José Chávez Morado, Eleonor Coen, Francisco Dosamantes, Jim Egleson, Jesús Escobedo, Gabriel Fernández Ledesma, Antonio Franco, Oscar Frias, Galo Galecio, Arturo García Bustos, Marshall Goodman, Xavier Guerrero, Jules Heller, Max Kahn, Salvador Luna, Robert Mallary, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Hannes Meyer, Guillermo Monroy, Francisco Mora, Roberto Montenegro, Isidoro Ocampo, Pablo O’ Higgins, Gonzalo de la Paz Pérez, José Guadalupe Posada, Antonio Pujol, Everardo Ramírez, Davis Alfaro Siqueiros, Koloman Sokol, Ramón Sosamontes, Charles White, Mariana Yampolsky y Alfredo Zalce. Conformado por 450 ilustraciones de los años que van de 1938 a 1949, con 5 grabados originales, uno de ellos es de Alberto Beltrán tomado de una de las ilustraciones que realizó para el libro *Juan Pérez Jolote*. Se encuentra escrito en español y en inglés. La primera parte la conforman el prólogo redactado por Leopoldo Méndez, y la introducción redactada por Hannes Meyer. La segunda parte por la selección de los trabajos colectivos en los que ya antes habían participado los artistas del TGP, la tercera por las biografías de los artistas con algunas de sus obras individuales, la cuarta por los trabajos de algunos artistas huéspedes del taller, la quinta por la sección de ilustraciones de volantes populares y la sexta por una selección de grabados del álbum *85 Estampas de la Revolución Mexicana*. El criterio que se llevó a cabo para analizar las obras de este libro fue a través de los códigos estilísticos que los uniformaron como grupo. Por códigos se entiende a las constantes de interpretación de la apariencia visual. El estudio de la codificación visual nos permite penetrar en la comprensión del lenguaje de las imágenes y de su peculiar modo de transmitirnos datos y sugerencias. Vid., A. Manuel, Luis Matilla, *Imágenes en acción*, Madrid, Akal, 2001. También para el análisis se recurrió a la interpretación de los símbolos e emblemas que los artistas plasmaron en sus obras.

¹⁶⁸ Se irán dando a conocer en el orden en que aparecen en el libro.



Arenal, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez, se encuentra la litografía *Franco el monstruo* (Vid., fig.75), y de los carteles de La Segunda Guerra Mundial en los que aparece: *La URSS defiende las libertades del mundo. ¡Ayudémosla!* (fig.88) realizado por Alfredo Zalce, ahí el autor mostró su pleno conocimiento de los elementos formales del cartel, ya que en ella podemos apreciar: la proyección figurativa en el soldado soviético, el manejo de dos tonos de tintas, las líneas de fuerza que remarcan y sombrean en alto contraste al personaje, además de sugerir su arrojo y decisión, y de separarlo del tenue fondo para con ello convertirlo en factor protagónico en el conjunto compositivo. La estrella emblemática en la gorra hace inconfundible al soldado soviético.

De la selección de grabados que estuvieron destinados a *El libro negro del terror nazi en Europa*,¹⁶⁹ de 1943 una de sus más representativas es: *Trabajo forzado de judíos* (Vid., fig.80). En ella se observa el magistral manejo para representar al nazismo y al franquismo, tales como monstruos, bestias, la muerte, el uniforme y las armas alemanas, así como la emblemática cruz gamada. Sobre el tema de las “Calaveras, 1942”, entre otras se encuentran: *Calaveras estranguladoras* (Vid., fig.68) y *La prensa ramplona* (Vid., fig.69). En esta sección lo que domina es la sátira, la ironía y el sarcasmo con el manejo de infinidad de símbolos que tienen relación con cada tema específico, por ejemplo para la obra *La prensa ramplona* aparecen entre otros la muerte, la svástica, un búho, una serpiente, zopilotes y buitres con alas conformadas por páginas de periódicos. De los “Carteles para el movimiento obrero”

¹⁶⁹ Editorial ‘El libro Libre’, México, D.F. Selección de ilustraciones y maqueta artística a cargo de Hannes Meyer. Dibujos TGP. “ La idea de este libro surgió en el invierno de 1942-1943 entre un grupo de refugiados políticos de México. Patrocinado por el Presidente M. Avila Camacho. Se realizó la obra en colaboración con los más destacados intelectuales del frente antinazi, escritores y artistas. Además de 140 fotografías documentales contiene en sus 400 páginas una serie de dibujos y grabados, especialmente concebidos por los artistas del TGP”. *TGP México el taller de gráfica popular, Op.Cit.*, p.8.

seleccionamos la obra de Alberto Beltrán *Paz pan 1º de Mayo* (fig.89); de Leopoldo Méndez *Homenaje a Benito Juárez* (fig.90) y *Asamblea estudiantil pro Partido Popular* (fig.91), de Pablo O'Higgins *1º de Mayo de 1947* (fig.92). En este caso Alberto Beltrán al realizar carteles cumplía con los elementos rigurosos que este tipo de expresión plástica exige, como son: manejos del sombreado, la sugerencia como connotación, el factor sorpresa, el principio de la asociación haciendo alusión a algo, la sugerencia significativa de tensión y de la fuerza simbólica. En sus composiciones aparece: el naturalismo, la distorsión, la agudeza, la claridad en el mensaje, la presencia de estados anímicos, lo cual es manejado a partir de un claroscuro con saturación de la tinta para dotar a las obras de gran fuerza plástica. En algunas ocasiones se encontrarán vacíos entre las formas para separar las figuras del fondo y dar el efecto del acercamiento. Aparece el impacto efectista, las siluetas, los dibujos simplificados y las referencias simbólicas. Por todo ello el artista dejó ver sus conocimientos de diseño comercial y publicitario en contraposición de la mayoría de sus compañeros del TGP en los que no se aprecia el rigor de la efectividad visual ni el efecto sorpresa que deben caracterizar a todo cartel. Sin embargo el manejo de símbolos y emblemas fue recurrente en todos los artistas y en los que aparecen los temas patrios con la representación de héroes, estandartes, banderas y la figura estereotipada del obrero.

En la sección: "La Expropiación Petrolera, 1938" destaca el cartel *1er Congreso de trabajadores petroleros latinoamericanos* realizado por Alberto Beltrán y Pablo O' Higgins. (*Vid.*, fig.85) En él los artistas llevaron a cabo una exaltación de mística nacionalista a través de la representación de la bandera



Fig.100

Mariana Yampolsky, *Cura Angulo dirige el asalto al tren de Guadalajara*, 1927, 1947, grabado en linóleo, 30.5 x 21.7 cm, México, Col. TGP.

nacional sostenida por dos obreros petroleros, tres rostros de presidentes entre ellos el del General Lázaro Cárdenas, y como código escenográfico, imponentes torres petroleras.

Bajo el título *Contra la reacción mexicana*, se encuentra una aguda litografía de Leopoldo Méndez (fig.93) cuyo mensaje es el ataque al Partido Acción Nacional (PAN) por su tendencia pro nazi. La obra deja ver la técnica de la litografía por sus texturas lisas y la degradación homogénea de los tonos del negro al blanco. El soldado nazi marca la jerarquía en el esquema compositivo al aparecer más detallado con el manejo del claroscuro. Aparecen emblemas como la svástica nazi y personajes simbólicos como Don Miguel Hidalgo y Costilla y Benito Juárez, también junto a ellos se encuentra Manuel Avila Camacho, el que para entonces fungía como Presidente de la República.

Otra parte del libro la conforma: *Contra la carestía de la vida*, magistral linóleo de Leopoldo Méndez que lleva por título *Mercado Negro* (fig.94). Esta obra se conformó con una fórmula establecida que llevaron a cabo los artistas del TGP, es decir con composición en dos planos, uno inferior y otro superior, a la manera de zonas deslindadas con contornos precisos. Alguno de los dos planos domina en tamaño y en la mayoría de los casos en uno debe aparecer la verticalidad y en el otro la horizontalidad. La composición es compleja con abigarramiento de personajes y objetos. Las imágenes separadas por los planos se complementan en los temas, el de mayores dimensiones posee amplitud de campo con punto de vista de abajo hacia arriba, mientras que el de menores proporciones su encuadre tiende a ser de izquierda a derecha. En la escena mayor aparece el personaje protagónico, así como la perspectiva comprimida y



Fig. 101
Alberto Beltrán, *El gran guerrillero Francisco Villa 1877-1923*, 1947, grabado en linóleo, s/m., México, Col. TGP.



Fig. 102
S.a., El general Francisco Villa haciendo su entrada triunfal a Zacatecas, fotografía, 1914, 34 x 24 cm, México, Archivo Casasola.

el enfoque selectivo para dar la impresión de estar muy cerca del espectador. El tema en este caso es el acaparamiento que los comerciantes adinerados hacen de los productos básicos, poniendo en sumos apuros al pueblo consumidor, para después obligarlo a pagar más dinero por la mercancía. La obra fue trabajada con un marcado claroscuro, con gran número de grafismos que la dota de gran impacto visual y con símbolos como el del vampiro vestido de elegante traje con corbata y flor en la solapa para representar al inmoral acaparador.

En la sección *La Campaña de Alfabetización*¹⁷⁰ seleccionamos un cartel de Beltrán que realizó a partir de un linóleo con base en dos tintas (fig.95). En él se ve en primer plano a un maestro con gran parecido al autor en sus años de juventud, en las manos porta una cartilla de alfabetización, en segundo plano se encuentra un grupo de campesinos de todas edades en espera de recibir las clases. La obra sobrecoge por presentar el analfabetismo en gente adulta. El maestro marca el foco de atención porque aparece de mayores dimensiones y con claroscuro en blanco y negro, mientras que el resto de la composición fue realizado en tono sepia.

La "Memoria del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE). 1944-1946,"¹⁷¹ también está representado con un dibujo de Alfredo Zalce (fig.96) en el que prevalece el sintetismo con el manejo de siluetas para privilegiar la línea, así como la reiteración de las imágenes para mostrarnos el trabajo en el bosque. En la selección que se hizo

¹⁷⁰ En 1940, el 21 de agosto de 1944 el Estado mexicano lanzó una ley de emergencia que establecía la Campaña Nacional contra el Analfabetismo. También se creó el Comité Pro Construcción de Escuelas durante los años de 1944-47. De junio de 1947 a junio de 1948 se terminaron 216 edificios escolares, más de 120 que se tenían proyectados en lo que faltaba del año.

¹⁷¹ Fue tomado del álbum de 422 páginas. Tamaño 32 x 22 cm, edición de 3,000 ejemplares, México, D.F. Colaboración artística la gráfica del TGP. Coordinador de ilustraciones Hannes Meyer. En el prólogo textualmente se expuso: "...se buscó enriquecer la presentación gráfica de esta obra en la disposición del dibujo libre al dibujo técnico, encomendando esta tarea a los artistas del TGP, con lo cual se logró acercar esta publicación al lector". *TGP México el taller de gráfica popular, Op.Cit.*, p.29.

del “Portafolio para el Tercer Congreso de la Confederación de Trabajadores de América Latina (CTAL)” 1948, mismo que contiene diez grabados llevados a cabo por los artistas del TGP, se encuentra un imponente linóleo de Leopoldo Méndez (fig.97), en el que se aprecian dos poderosos brazos que abrazan a unos estandartes. La textura de la obra está conformada por una tupida y cerrada lluvia luminosa que brota de la oscuridad, y dota a la obra de vibración y dinamismo. El encuadre fue trabajado de manera horizontal, con ausencia de profundidad, lo que produce el efecto del acercamiento para el realce de los detalles. El gesto en el linóleo es de firmeza y tensión. El código escenográfico parece encontrarse incompleto, como si sólo viéramos un detalle del mismo. En general la obra es una elaborada composición de gran riqueza visual que simboliza la fuerza laboral en actitud de denuncia y lucha.

La tercera parte del libro corresponde a las biografías de los artistas con algunas de sus obras individuales, de las mismas sólo se seleccionaron las que se consideró contienen rasgos estilísticos comunes del taller. De Alberto Beltrán *Alegoría contra la reacción* (fig.98), de Leopoldo Méndez *Wood-cut*. (fig.99). Estas dos obras merecen ser analizadas conjuntamente debido a que están conformadas de códigos estilísticos semejantes. Poseen manejo de texturas con pluralidad de juegos de grafismos para crear imágenes barrocas de gran riqueza plástica que simulen plumajes de aves o pieles escamosas de serpientes. La expresión plástica se presenta armónica, vibrátil y tónica. Las composiciones son horizontales, con equilibrio de claroscuro y fuerte carga simbólica que se muestra a través de imágenes alegóricas y escenas fantásticas. Los dibujos dejan ver la fina precisión al remarcarse con líneas de fuerza y así separarlas y

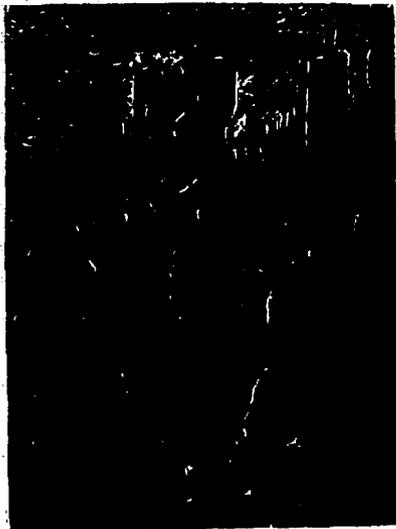


Fig. 103
Arturo García Bustos, *La industrialización del país*, 1947, grabado en linóleo, 30 x 21 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

concretarlas del fondo blanco. Aparece el preciosismo en la línea y el dinamismo en la ondulación, que muestran la diestra ejecución. Las figuras se recrean con un sentido totalmente lírico e imaginativo.

De José Chávez Morado *Calavera* (Vid., fig.71). De Francisco Mora: *Mi primera visión de la metrópoli* (Vid., fig.54) y *Comedor* (Vid., fig.78). De Isidoro Ocampo *La zafra* (Vid., fig.63). De Mariana Yampolsky *Cura Angulo dirige el asalto al tren de Guadalajara, 1927*, (fig.100). En esta obra las imágenes están conformadas a base de rayas y volúmenes, con predominancia por la verticalidad. Algunas zonas se saturan para dar sombras y el encuadre visual se muestra desde abajo. El juego de luces y sombras privilegia a los personajes del primer plano y a partir de ellos se fija la atención, para luego dirigirla al resto de la composición. La perspectiva aparece con gran ángulo de visión y con figuras lejanas para proporcionarle al espectador la sensación de profundidad y la concreción de las formas. El código simbólico se ve reflejado en el tema del nacionalismo.

La cuarta sección se refiere a “Los aristas huéspedes del TGP” y en él aparece la obra *Mujer con gato* (Vid., fig.77) de Max Kahn.

El apartado quinto se destinó a los “Volantes populares”. Entre sus obras encontramos una de Leopoldo Méndez *Campesino de Jalisco* (Vid., fig.12) y *Maestro tu estás sólo contra* (Vid., fig.76). De José Chávez Morado *El corrido del eclipse del peso* (Vid., fig.73).

El libro en su sexta sección y última, se encuentran recopiladas obras del

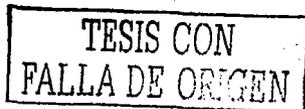




Fig.104

Andrea Gómez, *¡Queremos la paz! que los países se desarmen y se aumente la cooperación pacífica de todos los pueblos*, 1950, grabado en linóleo, 17 x 10.5 cm, México, Col. TGP.



Fig.105

Fernando Castro Pacheco, *La familia Serdán inicia la revolución armada*, 1947, grabado en linóleo, 30.5 x 21.7 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Portafolio *Estampas de la Revolución Mexicana*¹⁷² 1947. De Alberto Beltrán *El gran guerrillero Francisco Villa 1887-1923*. Grabado en linóleo de Alberto Beltrán. (fig.101) que tiene de referencia visual una fotografía que lleva por título “*Entrada de Villa a Zacatecas. 23 de junio de 1914*” del Archivo Casasola (fig.102). La obra fue lograda a base de rayas, acentuados volúmenes, huecos y manchas, el fondo aparece con espacios vacíos a manera de iluminación posterior, lo que permite separar la figura del fondo y acercarla al espectador. Aspecto que se acentúa aún más por la ausencia de otros elementos compositivos. La iluminación es lateral para remarcar los relieves casi escultóricos. Esta obra posee discurso visual de propaganda nacionalista. La técnica del grabado en linóleo permitió al artista dotarla de efectos de fuerza, de contornos firmes y con volúmenes que alcanzan la dimensión escultórica.

La industrialización del país (fig.103) es un grabado en linóleo de Arturo García Bustos.

En esta obra aparece la predominancia de los tonos oscuros para expresar el peso y la solidez del ambiente industrial. Se diseñó con un gran número de grafismos principalmente con puntos y con líneas cortas y continuas. Se estableció la posición oblicua para el logro de los relieves y el equilibrio de lo horizontal y lo vertical. Se aprecia una tendencia por llenar los espacios con

¹⁷² Con 85 grabados de los artistas del TGP, México, La Estampa Mexicana, 1947. Col. TGP. La edición fue de 500 portafolios numerados. Las notas históricas las llevó a cabo Alberto Morales Jiménez. La maqueta artística de portafolio fue realización de Lena Bergner. La dirección de la edición estuvo a cargo de Hannes Meyer. Los grabados fueron llevados a cabo con la técnica del linóleo en papel de color por los artistas: Ignacio Aguirre, Luis Arenal, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Fernando Castro Pacheco, Jesús Escobedo, Antonio Franco, Arturo García Bustos, Julio Heller, Leopoldo Méndez, Francisco Mora, Isidoro Ocampo, Pablo O’ Higgins, Everardo Ramírez, Mariana Yampolsky y Alfredo Zalce. En su prólogo los artistas del TGP expusieron los motivos que los llevó a su realización, que en síntesis fueron los siguientes: Al finalizar la Segunda Guerra Mundial los artistas del TGP se reunieron con el objeto de revisar el programa de trabajo del taller en base que este hecho traería al campo de las actividades artísticas. Consideraron que el fascismo y el nazismo no estaban del todo muertos, pues seguían defendiéndose en el campo ideológico. También consideraron el peligro que la guerra atómica pudiera significar para los pueblos entre ellos el de México y viendo el peligro imperialista sobre el territorio nacional, los artistas del TGP decidieron por medio del arte gráfico luchar contra los enemigos de su revolución.





Fig 106

Alberto Beltrán, *Una sola bomba destruye ciudades enteras*, 1950, grabado en linóleo, 17 x 10.5 cm, México, Col. TGP.



Fig 107

Alberto Beltrán, *El grabador*, 1992, dibujo, 15 x 12 cm, México, libro *Los mexicanos se pintan solos*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

formas futuristas y constructivistas. El encuadre se contempla desde el ángulo bajo para proporcionarle a la escena superior mayor intensidad y relieve. Los personajes se muestran activos y el escenario es la fábrica. La obra conlleva una fuerte connotación de discurso proselitista en el sentido publicitario del término, conforme a los proyectos del Estado. A veces aparecerá la repetición de un motivo iconográfico para producir sentimientos, aspiraciones y valores colectivos.

En las obras colectivas del TGP como ya se expuso, los artistas manejaron códigos estilísticos que los uniformaron como grupo. Sin embargo no podemos pasar inadvertidas las particularidades estéticas del estilo propio de cada uno de ellos. Por ejemplo Andrea Gómez se caracteriza por llevar a cabo un trabajo meticuloso. Se esfuerza por lograr la perfección en el detalle. Se especializó en la creación de volúmenes modelados que logra con el manejo de una línea fluida y homogénea en forma de cuñas o de fino y tupido rayado. Su finalidad es el preciosismo en la obra (fig.104).¹⁷³ En los trabajos de Fernando Castro Pacheco, el grado de saturación de la tinta, la presencia de la línea recta, y punzante como cortaduras geométricas, así como la aparición de multitud de elementos decorativos en forma de puntos, espirales o cuñas, hacen que en sus obras se aprecie la fuerza, la efectividad expresiva y la originalidad¹⁷⁴ (fig.105).

¹⁷³Realizado para la publicación *Edición y grabados del Taller de Gráfica Popular. Para el II Congreso Mundial de Partidarios de la Paz*. Celebrado en Praga el 18 de agosto, México 1950. Archivo Leonora Torres y Torres. En el palacio Josef Manes se llevó a cabo una inauguración de grabados en madera y litografías del TGP (se le menciona como celebre en un artículo de Checoslovaquia que llevó por título *Exposición de grabados mexicanos en Praga*, en julio de 1954). La exposición estuvo dividida en secciones. La primera con el título "Temas históricos", la segunda fue denominada "La vida y la lucha de los campesinos y de sus luchas por la tierra, contra la explotación, la carestía y la miseria". Luego se pasaba por "la vida y la lucha de los obreros", otra se tituló "Educación del pueblo" y dos más en las que se comentan los acontecimientos internacionales más destacados. Textualmente en el artículo se dice lo siguiente: "Los trabajos de Leopoldo Méndez, Pablo O' Higgins, Luis Arenal y otros miembros del Taller de Gráfica Popular muestran la fuerza unida del conjunto de artistas que abandonaron sus aislados talleres para trabajar colectivamente. Muestran la fuerza del pueblo mexicano, su unidad y sus anhelos de paz.

¹⁷⁴ Realizado para el álbum *Estampas de la Revolución Mexicana*.



Fig.108

Alberto Beltrán, *Paz y felicidad*, 1955, grabado en linóleo, 23 x 17 cm, México, Col. TGP.



Fig.109

Alberto Beltrán, *Adiós mamá Carlota*, 1957, grabado en linóleo, 57 x 30 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el caso de Alberto Beltrán las peculiaridades las apreciamos en los siguientes aspectos: sus obras de temas históricos acaecidos en el extranjero en algunas ocasiones las situó en el contexto mexicano debido a que el artista se encontró fuertemente compenetrado con la cultura nacional. Un ejemplo de ello fueron algunos de sus grabados referentes a la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra Civil Española. Al grado que la gente se confunde y cree que pertenecen a algún episodio de la historia nacional, principalmente de la Revolución Mexicana. Esta manera de interpretar el hecho histórico resulta profundamente emotiva, porque el artista lo acercó al mundo que más conoció, y con ello lo volvió universal ¹⁷⁵ (fig.106).

Echó mano de los caracteres físicos de sus allegados y amigos, por eso algunas veces dibujaba a sus personajes con los rasgos de Leopoldo Méndez, de Patricio Redondo o de él mismo¹⁷⁶ (fig.107).

Cuando trabajó como ilustrador de Cartillas de Alfabetización logró desarrollar gran habilidad descriptiva. Debido a ello se interesaba en ver a profundidad como un antropólogo visual y en cuidar el más pequeño detalle.

Elaboró composiciones de gran riqueza visual en las que se palpa preocupación por llenar los espacios y para ello se valía de personajes, elementos propios de la naturaleza campirana, o de la ciudad, según el caso, así como de objetos característicos de algún acontecimiento en particular. Todos los elementos estarán dispuestos de manera individual y armoniosa. Jamás se mezclarán o se confundirán entre sí. Frecuentemente en la misma composición realizaba un dibujo por separado que situaba en primer plano, para hacer la

¹⁷⁵ Realizado para la publicación. *Edición y grabados del Taller de Gráfica Popular. Para el II Congreso Mundial de Partidarios de la Paz.*

¹⁷⁶ Aparece en el libro R. Cortés Tamayo *Los mexicanos se pintan solos*, México, *El Día*, 1992.





Fig.111
 José Renau, 1ª exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México, 1952 cartel, no se especifica la técnica, s/m, México, Col. TGP.



Fig.110
 Alberto Beltrán, *Una negra y siniestra amenaza se levanta sobre el pueblo de México*, 1950, grabado en linóleo, 21 x 17 cm, México, Col. TGP.



Fig.112
 Alberto Beltrán, *Manuela Sánchez*, 1952, grabado en linóleo, 42 x 31 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

síntesis del conjunto (fig.108).

Tendía a la realización de diseños muy elaborados llegando incluso al barroquismo. Trabajaba con las luces y las sombras logrando efectos de entrantes, salientes y volúmenes. Las texturas las lograba con el manejo de gran número de grafismos como líneas ondulantes, rectas, zigzagueantes, de puntos, de cuñas, de semicírculos, de círculos, de rombos. Grabados en donde hizo gala de todo esto por que además se prestan magníficamente a ello fueron: *El Pueblo Responde* con el carruaje de Maximiliano y *Adiós Mamá Carlota* con el vestido de Carlota (fig.109) o cuando dibujaba una aldea dominada por las llamas, la humareda dominaba en el dibujo y la interpretaba con tal volumen y fuerza que casi podemos percibir su proximidad.¹⁷⁷ (fig.110).

El TGP contra la Bienal de Francisco Franco

En el año de 1952 se llevó a cabo la Primera Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles residentes en México.

Fue la respuesta de los artistas a la Bienal Hispanoamericana organizada por Franco en Madrid para conmemorar los quinientos años de los Reyes Católicos y Cristóbal Colón, que tenía como finalidad demostrar la devoción de los artistas latinoamericanos hacia su origen ibero.

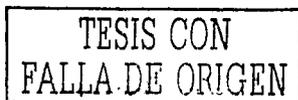
Los republicanos que vivían en México, condenaron el proyecto, lo tildaron de presunción imperialista e instaron a boicotarlo. Los artistas mexicanos se adhirieron a esta postura y juntos organizaron la contra exposición en México.¹⁷⁸

Los artistas del TGP que participaron en la contra exposición fueron:

Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Pablo O'Higgins, Andrea Gómez, Elizabeth

¹⁷⁷ Realizado para la publicación. *Edición y grabados del Taller de Gráfica Popular. Para el II Congreso Mundial de Partidarios de la Paz.*

¹⁷⁸ H. Prignitz, *Op.Cit.*, p.154.





**CONTRA EL TERROR FRANQUISTA
POR LA SALVACION DE LOS PRESOS EN ESPAÑA**

Existe de una delegación jurídica-parlamentaria que investigue los crímenes de Franco.
(Apoyad esta obra esforzando a la magna reunión plenaria del Comité Nacional de la FOABE!)

Día 13 de junio, a partir de las 19 horas

Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes

ENTRADA LIBRE

(Estado con la cooperación de la Unión Nacional y
Industria de Ediciones y Reprografía de España en el D. E.)

Arturo García Bustos y Alberto Beltrán, *España sangra*, 1952, grabado en linóleo, 42 x 31 cm, México, Col. TGP.

Catlett, Lorenzo Jiménez, Ignacio Aguirre, José Arcadio, Adolfo Mexiac y Fanny Rabel, quienes realizaron una serie de doce grabados para ella.

Los artistas españoles se encontraban ajenos a las formas de la llamada "Escuela Mexicana de Pintura",¹⁷⁹ más bien comulgaban con los modelos europeos de las nuevas corrientes. Por ejemplo el cartel del español José Renau *Primera exposición-conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México*, muestra dos paletas de pintor entrecruzadas en una aparente libertad abstracta (fig.111).

En la década de los 50 el expresionismo abstracto dominaba en Estados Unidos.¹⁸⁰ "El arte abstracto había vencido al arte figurativo al que se le identificaba con la década de 1930. Europa había quedado superada por Estados Unidos frente a lo que representaba el tema central de la abstracción".¹⁸¹ Fue precisamente en el año de 1952 cuando se comenzaron a promover exposiciones de pintura norteamericana de vanguardia, especialmente de los expresionistas abstractos en las muestras internacionales de Londres, París, Tokio, Venecia y Latinoamérica. Una explicación a esto fue la gran preocupación que sentía el gobierno norteamericano en plena guerra fría por la llamada Escuela Mexicana de Pintura y por el realismo social. Esto nos lo explica la historiadora del arte Brendan Prendeville de la siguiente manera: "La CIA utilizó el expresionismo abstracto como un vehículo de propaganda cultural en Europa y los museos europeos solicitaban de manera espontánea albergar exposiciones del nuevo arte

¹⁷⁹ La definición de "Escuela Mexicana de Pintura" quedó establecida en el *Manifiesto de Pintores y Escultores* redactado por David Alfaro Siqueiros de la siguiente manera: Socializar el arte, destruir el individualismo burgués, repudiar la pintura de caballete y cualquier otro salido de los círculos ultra intelectuales y aristocráticos. Producir solamente obras monumentales que fueran de dominio público. Vid. José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1991.

¹⁸⁰ En Estados Unidos el realismo social desde los años 40 perdió hegemonía y el expresionismo abstracto pasó a ocupar su lugar.

¹⁸¹ B. Prendeville, *La pintura del siglo XX*, *Op.Cit.*, p.152.



Fig. 114

Alberto Beltrán, *El pueblo responde*, 1956, grabado en linóleo, 29.9 x 42 cm, México, Col. TGP.

americano".¹⁸² De ahí que los vínculos entre la política de la guerra fría y el expresionismo abstracto no fueron una mera casualidad, sin embargo los miembros del TGP, jamás se salieron de su estilo figurativo y en la contra exposición a la Bienal de Franco lo aunaron a la lucha republicana.

Alberto Beltrán realizó un grabado en linóleo. Representó a la guerrillera española *Manuela Sánchez* (fig.112), obra muy significativa por su carga emotiva depositada en la mujer. El tema fue tomado de un hecho histórico. En medio de una lucha heroica aparece Manuela Sánchez con fusil en mano, una vez que sus dos hijos murieron peleando contra el franquismo. Beltrán llevó la obra al contexto mexicano porque el personaje se confunde con una Adelita. El artista logró que el paraje se involucrara con el momento de tensión, al presentarlo rocoso, árido y con zigzagueantes rayos en el cielo. La obra impacta por la fuerza que trasmite y para ello el artista echó mano de la línea de fuerza y el claroscuro.

España Sangra (fig.113) fue otro grabado en linóleo que realizó conjuntamente con Arturo García Bustos. Es una obra lograda a base de volúmenes, manchas, huecos y rayas, con manejo de los tonos del negro al blanco. Sobresale el código gestual por su mensaje trágico, el escenográfico se presenta con el mapa de España que aparece bajo los pies del caricaturizado Francisco Franco.

La obra es intencionalmente inquietante por el manejo desequilibrado del claroscuro.

¹⁸² *Idem.*



**20 años de vida del
TALLER DE GRAFICA POPULAR**

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Departamento de Artes Plásticas
MUSEO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
Del 29 de noviembre al 28 de diciembre

Fig. 115

Alberto Beltrán, *Vida y drama de México*, 1957, grabado en tres tintas, 69 x 47 cm, México, Col. TGP.

El Premio Internacional de la Paz

En 1952 se le otorgó al TGP el Premio Internacional de la Paz. Eso generó un conflicto porque Leopoldo Méndez lo consideró como un premio personal. Sin embargo, con el galardón, el TGP ganó fama repentinamente. Aumentaron los encargos para carteles e ilustraciones de libros y algunos países, entre ellos Checoslovaquia, se interesaron en exponer el trabajo del taller.

Las nuevas votaciones para la dirección del TGP fueron el 4 de enero de 1956, que dieron la presidencia a Alberto Beltrán, Méndez quedó como Secretario General, Mariana Yampolsky se ocupó de las exposiciones, Adolfo Mexiac asumió la responsabilidad del departamento de trabajo y Andrea Gómez fue la tesorera. "Se tramitó el registro del taller como Asociación Civil, con el fin de reducir impuestos y facilitar operaciones aduanales; además, este cambio obligaba la desaparición del carácter de propietario a Leopoldo Méndez".¹⁸³

Otro suceso importante se dio en 1956, cuando se llevaron a cabo los festejos del 150 Aniversario del Natalicio de Benito Juárez y en 1957, cuando se conmemoró el Centenario de la "Reforma". Alberto Beltrán realizó su maravilloso grabado *El pueblo responde*, el cual junto a ocho más de la serie fueron ampliados en tamaño de cuatro por ocho metros para colocarlos en grandes paneles y formar la "Sala Juárez" de la Feria del Libro que se montó en

¹⁸³ H. Prignitz, *Op.Cit.*, p.163.

"El propósito de éstas elecciones era reorganizar el Taller y mantener unidas a las diversas facciones. Bajo el presidente anterior Ángel Bracho, se había elaborado el tercer cambio en la declaración de principios y en los estatutos que ahora entraron en vigor. Los nuevos estatutos respondían al deseo de la mayoría de los 23 miembros, en base a una organización más democrática. Así se determinó que la asamblea general fuera el órgano más importante del Taller, y la dirección, o sea el comité operara sólo como representación exterior del TGP, con elecciones anuales. (Los estatutos anteriores indicaban que el comité "podía" ser electo por la asamblea general, sin indicar la periodicidad). Además los nuevos estatutos establecieron las sanciones a inasistencias, y las causas de expulsión. Este extenso reglamento fue consecuencia del aumento de afiliados y de las tensiones surgidas en el grupo". *Ibidem.*, pp. 162-163.

en la Ciudadela. La exposición del TGP fue un gran éxito.

La obra *El pueblo responde*, linografía, (fig.114) rompe con la tradicional manera de representar a Benito Juárez, pues la mayoría de las veces se recurre al retrato del héroe, Beltrán en cambio realizó una composición surgida de su imaginación, en donde presenta el suntuoso carruaje de Maximiliano tripulado por el Emperador, Carlota, el General Mejía y miembros de la Corte. Lo conduce el General Miramón. Su camino se ve bruscamente interrumpido por una gran puerta, que es cerrada por dos jóvenes y por todos lados lueven volantes con la inscripción: "Viva Juárez". En esta obra se da por hecho que Juárez fue el iniciador de la Reforma y se le otorga al pueblo un papel destacado. Por todo ello la obra trasmite un vigoroso sentimiento de mística nacionalista. La obra provoca impacto visual. El carruaje es un verdadero brocado de entrantes y salientes en un juego continuo de luces y sombras. Los rostros de los personajes mexicanos son muy expresivos pues en ellos vemos la sorpresa, el susto y el enojo, mientras que a Maximiliano y a Carlota parece no importarles el hecho; en tanto que casi escuchamos el relinchar del corcel, al ser frenada bruscamente su marcha. Nuevamente encontramos estilos mezclados, en este caso entre la caricatura y el naturalismo.

El 20º aniversario del TGP

Durante la década de los años 50, en el plano internacional la existencia del TGP parecía asegurada. Su producción gráfica tenía gran difusión y, por el



Fig.116

Alberto Beltrán y Sarah Jiménez, *Luchas de maestros*, 1958, grabado en linóleo, 22.4 x 41 cm, México, Col. TGP.

gusto que esto les proporcionaba, planearon un gran festejo para celebrar en 1957 sus veinte años, con exposiciones en varios estados del país.

Se proyectó la publicación de un tomo conmemorativo que llevó por nombre *Homenaje del TGP 20 aniversario*. Año de 1957 para el cual se invitaron a diversos escritores. De muchas partes del mundo llegaron felicitaciones a través de telegramas, por ejemplo de las asociaciones artísticas de Israel, de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Polonia, Checoslovaquia y China. David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Francisco Díaz de León, Alfonso Caso, Alfonso Reyes, Gabriel Figueroa y muchos más contribuyeron, uniéndose a la celebración de los artistas del TGP que había hecho tan grandes aportaciones al pueblo, a la nación y al desarrollo de las artes en México. Beltrán realizó una obra para conmemorar los 20 años del TGP titulada: *Vida y Drama de México* (fig.115). Impresión en tres tintas (arena, café y negro), que se caracteriza por la síntesis formal y manejo de símbolos. Es un montaje con tres escenas; la del centro está representada por unas manos que graban sobre linóleo. La de lado derecho en positivo, aparece una calavera brindando. En la izquierda en negativo se reproduce un grabado de su serie "Los Colgados". La obra muestra la esencia técnica del taller: el grabado en linóleo y dos expresiones plásticas muy usuales: el naturalismo y las calaveras. Las líneas denotan gran fuerza y enfatizan el dinamismo del conjunto. El grabado posee gran efectividad visual y muy alto nivel estético.

Declive, represión e indecisión

El primer desmembramiento del Taller ocurrió a principios de 1947 cuando Alfredo Zalce, Isidoro Ocampo, Fernando Castro Pacheco y Francisco Dosamantes dejaron de asistir a las reuniones. Las causas fueron fallas en la dirección y deficiencias de cohesión en el grupo. Zalce insistía en la necesidad de un mayor espíritu de trabajo para la labor colectiva y para el Semanario Mural del TGP, tarea que rara vez se cumplía.

En septiembre de 1948 volvieron a cambiarse de domicilio, encontraron un espacio ideal en un edificio de oficinas en la calle de Nezahualcoyotl n° 9, cerca del Salto del Agua. Al respecto Helga Prignitz narra lo siguiente:

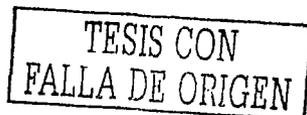
✕ Era un edificio moderno con una fachada de vidrio hacia el norte, así que contaba con buena luz en el interior. Mora, Arenal, Beltrán, Sánchez y O'higgins hicieron la mudanza. Hannes Meyer diseñó el interior que consistía en estantes. Pero la mudanza duró casi tres meses". Por lo que subrayó Meyer en una carta dirigida a Méndez "A mi juicio, el TGP en tu ausencia es un JARDÍN ZOOLOGICO, que espera su elefante."¹⁴

Haciendo referencia a la influencia que ejercía Leopoldo Méndez en el TGP.

Movimientos sociales y el TGP

En el año de 1956 se dieron movilizaciones de maestros por demandas salariales, el 12 de abril de ese año los maestros fueron cruelmente reprimidos en el Zócalo de la ciudad de México con muertos y heridos. El resultado fue el estallamiento de la huelga el 19 de abril. Otro momento de lucha magisterial se

¹⁴ *Ibidem.*, p. 129.



dio dos años después en 1958, cuando los maestros hicieron guardia permanente para volver a exigir aumentos salariales. Casi todos los artistas eran a la vez maestros y vivían principalmente de eso. El TGP participó enviando carteles en defensa de la huelga magisterial, después estos aparecieron en la revista del Movimiento Revolucionario del Magisterio: *Insurgencia*¹⁸³ en ese año de 1958 también los estudiantes de la Academia de San Carlos, organizados en un grupo que denominaron “4 de Octubre”, amplificaron los grabados de Alberto Beltrán, Adolfo Mexiac y Arturo García Bustos a tan grandes proporciones que cubrieron con ellos tres pisos del patio de la SEP mientras duró la huelga. Uno de ellos fue un colectivo realizado entre Beltrán y Sarah Jiménez, se intitula *Luchas de los maestros*, (fig.116) trabajado en linóleo.

En este grabado nuevamente aparece la constante de la síntesis formal, y el manejo de símbolos, así como la figura que sintetiza al conjunto, que en este caso es la imagen del líder del movimiento magisterial Othón Salazar. Del lado derecho se ve una manifestación en cuyas mantas se lee: “Justicia”, “Democracia Sindical”, “Tenemos hambre”. El ejército reprime a los maestros; del lado izquierdo una maestra en su salón de clase sostiene la bandera nacional y acerca su mano al pupitre de sus alumnos. Para enfatizar el rostro y la camisa de Othón Salazar fueron delineadas líneas delgadas y ondulantes. Al igual que en otras obras de Beltrán, aparecen multitud de personajes y objetos que llenan toda la escena.

En el mismo año de 1958 se hacía el cambio de presidente de la

¹⁸³ El Director de la revista *Insurgencia* era Othón Salazar Ramírez principal líder del movimiento magisterial. La revista era mensual. El número correspondiente al 1º de julio de 1958 en el sumario en la pág. 12 aparece una semblanza dedicada a Alberto Beltrán por el premio al que fue merecedor en la 1ª Bial Interamericana con sede en México, se cita textualmente: “Beltrán ha sido el brazo derecho de *Insurgencia* y de la gran lucha magisterial. Y en justa correspondencia le ofrecemos esta sencilla semblanza como breve homenaje a sus merecidos triunfos, que son triunfos del pueblo mexicano”.

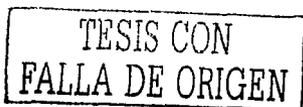




Fig. 117
Alberto Beltrán, *Persecución del Partido Liberal por el régimen de Porfirio Díaz*, 1947, grabado en linóleo,
30 x 21 cm, México, Col. TGP.

República. Por esta ocasión, ni los intelectuales de izquierda ni los obreros, pudieron coincidir en proponer a un candidato. El Partido Popular con Lombardo Toledano y Enrique Ramírez y Ramírez, apoyó al entonces ya proclamado por el PRI, Lic. Adolfo López Mateos, de quién se esperaba una política liberal. Leopoldo Méndez y Alberto Beltrán como miembros del TGP también apoyaron a López Mateos, Beltrán era entonces el encargado de proyectos de trabajo del taller y ambos diseñaron el periódico de la campaña del candidato del PRI. Por primera vez, los miembros del TGP sostuvieron regularmente sesiones de trabajo con asistencia prácticamente total.¹⁸⁶

Entusiasmados por la aparente reconciliación política, empezaron nuevos proyectos: en enero de 1959 Francisco Mora propuso operar nuevamente la editorial *La Estampa Mexicana*, que publicaría dos portafolios: uno con trabajos de Fanny Rabel, sobre los niños de México; el otro de Celia Calderón sobre su viaje a China, proyectos que no fueron realizados. Al mismo tiempo mandaron un telegrama de felicitación a López Mateos en ocasión a la ruptura de relaciones diplomáticas con Guatemala.¹⁸⁷

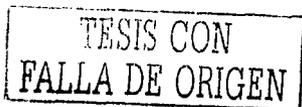
Pero un acontecimiento conmovió a la nación y por ende al TGP, en marzo y abril los ferrocarrileros se lanzaron a la huelga y hubo detenciones masivas de obreros. “La breve unidad de los miembros del TGP se esfumó de inmediato. En abril discutieron con vehemencia las distintas posiciones y se buscó en vano un camino para trabajar de manera conjunta. Los artistas se unieron sólo para emitir una declaración de protesta común”.¹⁸⁸

Del movimiento ferrocarrilero se encuentra registrada una magna obra realizada por Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Francisco Mora, Arturo García Bustos y Mariana Yampolsky. Sólo se trata de un telón para la asamblea de los

¹⁸⁶ A partir del gobierno de Adolfo López Mateos, la facción de Méndez muestra una clara asimilación al sistema.

¹⁸⁷ H. Prignitz, *Op.Cit.*, p.175. Adolfo López Mateos anunció en enero de 1959 la ruptura de relaciones diplomáticas con el gobierno de Guatemala por conflictos sobre litorales marítimos, pero meses después se reanudaron las relaciones.

¹⁸⁸ *Ibidem.*, p.176.



ferrocarrileros fechado el 1º de febrero, en el teatro Esperanza Iris. Respecto al TGP y al movimiento ferrocarrilero el artista Jesús Alvarez Amaya miembro del TGP desde 1955 y director del mismo a partir de 1967 a la fecha, comenta sobre ello:

El motivo que provocó la salida del grupo de los lombardistas (Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán, Mariana Yampolsky, Andrea Gómez) fue el problema ferrocarrilero. Los lombardistas después se volvieron Ramiristas (Enrique Ramírez y Ramírez fundador del diario *El Día*) Ramírez y Ramírez escribió una crítica en la que acusaba a los comunistas de haber enfrentado la huelga ferrocarrilera con el gobierno. Al final de su escrito también criticaba al gobierno por haber encarcelado a 5000 ferrocarrileros.

La acusación molestó mucho a los miembros del TGP que formaban parte del Partido Comunista y desearon llevar a cabo una condena al gobierno de López Mateos. En ese momento Méndez y su grupo se retiraron del TGP (año 1962).¹¹⁹

Para julio de 1959 la participación de los socios del TGP disminuyó considerablemente; no se llevaron a cabo proyectos colectivos. Debido a la baja asistencia, resultaban inoperantes las reuniones. Por la carencia de planes de trabajo, tanto colectivos como individuales, los ingresos se limitaron a la venta de obras anteriores y el excedente de caja disminuyó considerablemente.

Alberto Beltrán emprendió entonces una tentativa por restituir la unión y la capacidad de trabajo en la sesión del 6 de diciembre de 1959, para ello su propuesta se basó en que las declaraciones políticas del TGP se emitieran sólo después de una resolución unánime, de igual modo los miembros que ocuparan cargos en un partido político no trabajarían en la dirección del TGP para evitar dobles militancias. También se comprometían a realizar más trabajos colectivos.

A continuación doy a conocer el manuscrito de Beltrán de aquella sesión histórica del 6 de diciembre de 1959, el cual fue añadido al documento de los estatutos:

Elaborar un documento, que por decirlo así, enriquecerá el estatuto del Taller, que

¹¹⁹ F. Villegas T., Entrevista al Mtro. Jesús Alvarez Amaya, el TGP, México D.F., 16 de diciembre de 1999.



firmaremos todos y que será de veras la base para las relaciones internas del Taller y que permitirá reiniciar las actividades del Taller sobre esta base de unidad. Recuerden que el estatuto viene desde la época en que no existían las diferencias dentro del Taller.

Para toda esta etapa el estatuto fue eficaz, pero para la situación actual creo que debemos fijar nuevas bases que permitan un nuevo desarrollo donde opiniones divergentes convivan y nos unamos para trabajar en nuestros intereses comunes que son los que nos unen.

Debe ser un documento que dé bases de unidad convenientes a todos, una base común, una plataforma de trato, respecto a las declaraciones políticas al trato, cuando debe haber unanimidad.

Creo que este documento sería un hecho positivo que se extraería de todo ese período negativo.¹⁹⁰

En realidad sólo por un período breve duró la paz interna que el documento exigía.

En marzo de 1960 Leopoldo Méndez viajó a Holanda con el objeto de supervisar la impresión del gran volumen *La Pintura Mural de la Revolución Mexicana*. Su estancia duró nueve meses.

Su partida en ese momento tan crítico al igual que todas sus anteriores ausencias, provocó mayor distanciamiento entre los miembros. La facción de sus seguidores (Alberto Beltrán, Mariana Yampolsky, Adolfo Mexiac, Pablo O'Higgins, Carlos Jurado, Adolfo Larrauri y Andrea Gómez) no participó en la nueva dirección electa el 4 de marzo, tampoco asistió a las sesiones, ni intervino en las discusiones. Formó un grupo aparte sin adoptar los estatutos ni razón social, pero con proyectos de trabajo específicos como ilustrar el suplemento dominical del periódico *Diario de México*. Sin embargo, decidieron permanecer en el TGP en espera del retorno de Méndez.¹⁹¹

Al regreso de Leopoldo Méndez se unieron para un proyecto común: un álbum que celebraría el 50º aniversario de la Revolución y el 150º aniversario de la Independencia. Se llamó *450 Años de Lucha. Homenaje al Pueblo de México*.¹⁹² Alberto Beltrán incluyó las que llevó a cabo para el álbum *Estampas de la Revolución Mexicana* en el año de 1947, uno de estos grabados lleva por título *Persecución del Partido Liberal por el Régimen Porfiriano* (fig.117), es

¹⁹⁰ H. Prignitz, *Op.Cit.*, p.178.

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² Contiene 146 litografías con un folleto adjunto de diez páginas, un prólogo del TGP y fue editado por Talleres Gráficos de la Nación. Se tiraron 500 ejemplares de los cuales 200 fueron numerados y firmados para su venta y vio la luz el 31 de diciembre de 1960. Las gráficas fueron impresas sobre papel de china de diversos colores. El formato es de 40.7 X 27.7 cm., el de las hojas es de 27 X 40 cm. El álbum contiene 65 gráficas del portafolio *Estampas de la Revolución Mexicana*, hecho en 1947.



LEA
COMO NICHOS
PIMOLE, POZOS
Y GUACAMOLLE
A LA ZARINA PIBOL!

Versos: Manuel Zorrilla R. Vicens Magdaleno Miguel Santos C.
 Roberto Gropista M. **Recuerdo** Tamayo

\$ 300

Fig. 118
 Alberto Beltrán, *Calaveras del 50 aniversario del TGP.* 1987, dibujo, 24.5 x 19 cm, México, Col. TGP.

una composición de gran complejidad con gran número de personajes y referencias simbólicas. Lo diseñó en dos planos visuales, en el inferior vemos a Ricardo Flores Magón como líder de un mitin obrero. Atrás se aprecia un letrero que reza "Partido Liberal", enmarcado por dos pequeñas banderas nacionales, un hombre que reparte el periódico *El Hijo del Ahuizote* y los obreros escuchando atentos de las palabras del orador. En el plano superior vemos a los Flores Magón y a otros anarcosindicalistas llevados presos por la policía mexicana y norteamericana. Llama la atención la manera lineal en que ésta última fue trabajada, pues contrasta con el resto del grabado que conlleva saturación de tinta negra, probablemente para hacer hincapié que también participó reprimiendo al magonismo.

La rigidez en la dirección del TGP en manos de Adolfo Quinteros como Presidente y Ángel Bracho como Secretario impedía alimentar un ambiente de confianza, cada ausencia a las sesiones se subrayaba con cartas de admonición y las faltas repetidas traían como consecuencia la expulsión inmediata.

Este álbum fue realizado en un período en que los conflictos entre los miembros del TGP se agudizaban cada vez más, al grado que la facción de Méndez reprochó a la mayoría su incapacidad para cooperar y la poca calidad del trabajo artístico. Los acusados por su parte, Jorge Ramírez, Octavio Bajonero Gil y José Gutiérrez Martínez, entre otros le reprocharon a Méndez su actitud rebelde ante las resoluciones de la mayoría, su autoritarismo y su carencia de postura política.

En febrero de 1962 Alberto Beltrán recogió sus trabajos, en julio hicieron lo mismo Leopoldo Méndez, Guillermo Bonilla, Mariana Yampolsky y Luis Beltrán, en agosto los siguió Xavier Itiguez. Las siguientes citas ejemplifican algunos de los motivos que los llevaron a tomar la decisión de

CALAVERAS PARISTAS

© SIETEMESINAS



del CALACAS
TALLER DE GRÁFICA POPULAR

Fig. 119
Alberto Beltrán, *Calaveras paristas sietemesinas*, 1999, dibujo, 24.5 x 19 cm, México, Col. TGP.

retirarse definitivamente del TGP:

La desconfianza mutua crecía y en 1962 renunciaron definitivamente Alberto Beltrán, Pablo O'Higgins, Fanny Rabel y Xavier Iñiguez, quienes se habían mantenido distantes pero dispuestos a cooperar. Habían perdido toda esperanza de realizar un trabajo común en un ambiente de amistad, a esto se sumaron las dirigencias políticas de los miembros.¹⁹³

La visión del artista Arturo García Bustos es digna de mención además de ser muy elocuente:

El TGP era una organización democrática y había opiniones distintas, muchas veces las discusiones eran acaloradas, casi violentas habla mucho canibalismo, siempre el odio contra los lombardistas, o los lombardistas contra los comunistas. Una izquierda muy dividida; lo tradicional eran las discusiones, todo eso se volvió muy molesto, incluso yo mismo me alejé en determinado momento por no aguantar esas discusiones.¹⁹⁴

La salida de Méndez y su grupo significó un declive enorme para el TGP porque eran los más propositivos y los que más trabajaban. Con el fin de salvar al taller se acordó llevar a cabo una elección y Luis Arenal quedó como presidente. Jesús Álvarez Amaya comenta lo siguiente:

Arenal pensó en la necesidad de conseguir una prensa. Durante mucho tiempo imaginábamos que teniendo una prensa se resolverían todos los problemas y para conseguirla era necesario hablar con López Mateos. Se nombró una comisión que desayunó con el Presidente y este accedió en proporcionarla, pero poco después apareció una nota en el diario *El Día* en la que decía que el TGP le haría un homenaje a López Mateos. Ahí no quedó todo, luego una revista amarillista llamada *Política* sacó un artículo negando lo dicho en el diario *El Día* y lo firmaban Francisco Mora y Elizabeth Catlett sin previa consulta de los miembros del Taller motivo por el cual fueron expulsados. Nuevamente el Taller se volvió a escindir y tan grave fue, que por poco lo anula, sólo quedamos ocho personas: Montes, Arenal, Elena Huerta, Francisco Luna, Malfabón, Roberto Hernández, Jorge Ramírez y yo. Ya no se trabajaba, había una apatía absoluta, y para colmo había llegado a México la corriente abstraccionista que dominaba todo el ambiente artístico. En ningún lado aceptaban nuestras obras. El Taller se encontraba en aquel entonces en la calle de Nezahualcoyotl #9 y sólo nos reuníamos para juntar los 200 pesos de la renta. Todo estaba lleno de polvo pasaban los meses sin que aseáramos. Después Luis Arenal también se fue (con Siqueiros a trabajar en el proyecto del Poliforum) entonces el taller se quedó acéfalo, Bracho hacía las veces de director y después para sorpresa mía me nombraron director en julio de 1967. Me

¹⁹³ H. Prignitz, *Op.Cit.*, p.194.

¹⁹⁴ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Arturo García Bustos, México D.F., 25 de mayo de 1990.

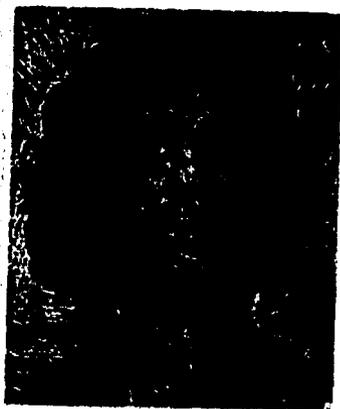


Fig.120
Jesús Alvarez Amaya, *Che Guevara*, 1968, grabado en linóleo, 35.5 x 29.5 cm, Col. TGP.

preocupé y empezamos a hacer actividades. Lavamos el local, nuevamente nos comenzamos a reunir para discutir y hacer planes. Todo lo compraba con mi dinero así nos hicimos de un tórculo, de sillas, cortinas, mesas y el taller comenzó a levantarse.¹⁹⁵

Entre los trabajos que realizaron en ese entonces fue montar una exposición en el pasaje Pino Suárez del Metro, con el cual se estrenó. También comenzaron a editar publicaciones. De esta manera surgió un libro de poemas, dos periódicos (uno dedicado a Méndez y otro a Lázaro Cárdenas) y, “Las Calacas del TGP” que salen cada 2 de noviembre, de las cuales durante seis años Alberto Beltrán realizó su portada, ya que sin ser miembro, participó con ellos como amigo y simpatizante del taller.

El TGP finisecular y Beltrán

Una vez que el artista Jesús Alvarez Amaya ocupó la dirección del TGP, Alberto Beltrán comenzó a visitar el taller. De hecho ahí se quedaron la mayor parte de las planchas originales de todos los antiguos miembros y las suyas no fueron la excepción. Como arriba se anotó, en ese entonces participó realizando calaveras, e incluso estrechando lazos de sincera amistad con algunos de sus miembros, entre ellos con el grabador Luis Garzón, quién acompañó y cuidó a Alberto Beltrán en sus últimos años de vida, y lo hizo con el afecto de un hijo.

Entre las ilustraciones de calaveras que ya para ese entonces el artista aportó al TGP se encuentran las siguientes:

La portada del año de 1987 fue dedicada al TGP por su 50° aniversario 1937-1987 (fig.118). Beltrán representó una composición que sintetiza al taller:

¹⁹⁵ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Jesús Alvarez Amaya *Op.Cit.*, 16 de diciembre de 1999.



A Leopoldo Méndez lo representó en mayores dimensiones, en actitud de grabar en linóleo. Los sobrantes que saca la gubia se convierten en puñales que van dirigidos a dos pequeñas calaveras que representan al fachismo. Al centro colocó las calaveras de algunos de los más insignes miembros del taller como Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce, mientras en el ángulo inferior derecho aparece el técnico José Sánchez trabajando con una prensa. A un lado está una bandera con la leyenda: "Por el mejoramiento de las condiciones de vida del pueblo 1937-1987"; también aparece José Guadalupe Posada. La obra fue realizada a manera de caricatura con claros tintes de homenaje a Posada, al que recuerdan con multitud de símbolos y con la solución del claroscuro en tonos naranja, negro y blanco.

En general, en estas portadas, Beltrán sintetizó los acontecimientos más importantes que sucedieron durante el año respectivo, usando el recurso a la caricatura y en lo que al color se refiere a veces utiliza los naranjas, marrones, amarillos, verdes o azules monocromos. Su línea es dinámica y hace actuar con suma gracia a las calaveras, además de representar con fidelidad a los personajes.

Su gusto por las calaveras se ve a lo largo de toda su obra, un ejemplo más de ello fue la portada de 1999 que dedicó a los paristas de la UNAM, la tituló "Los paristas sietemesinos" (fig.119). En este trabajo dominan los espacios vacíos entre imágenes sintéticas y descriptivas. La figura central al presentarse de mayor tamaño marca su propia jerarquía en el esquema compositivo y se convierte por lo tanto en el principal foco de interés. El texto se hace imagen al integrarse formalmente a la simbología de las calaveras. En

términos generales podemos decir que la obra no muestra grandes innovaciones, pero es fiel en la representación.

Continúa comentando Jesús Alvarez Amaya:

Con mi dirección se han cometido algunos errores como el aceptar indiscriminadamente a miembros sin tomar en cuenta su calidad artística. Esto no ha dado resultado porque finalmente ellos solos se retiran, pero algo bueno que si se ha hecho es el mantener viva la memoria de algunos artistas exponiendo sus obras que de otro modo ya nadie se acordaría de ellos.¹⁹⁶

La obra *Che Guevara* (fig.120) de Jesús Alvarez Amaya fue realizada en linóleo y aparece publicada en *Las calacas del Taller de Gráfica Popular* del año de 1998. Es el retrato del guerrillero.

El impacto del TGP continúa al grado de que en el año de 1991 sus miembros llevaron una propuesta a Juan José Bremen entonces Director de Bellas Artes, para crear un Centro Docente, tal como lo había deseado Hannes Meyer, con la finalidad de impartir clases de grabado, lo cual fue aceptado.

Comenta Alvarez Amaya:

Aquí vienen niños, jóvenes, maestros, pintores profesionales que quieren aprender a grabar.

El Taller se ocupa principalmente por los aportes técnicos, se practica la calcografía, se graba en plástico, se dan clases de encuadernación de libros, de pintura al óleo, hacemos de todo. La persona que quiere hacer obra de compromiso la dejamos. El Taller participa en todo lo que se le solicita y por primera vez en toda la historia del TGP contamos con casa propia (después de diez años de lucha) su dirección es: Manuel Villada #46 Col. Los Doctores. La pagó el Departamento del Distrito Federal.¹⁹⁷

Y aunque Beltrán ya no participó en la propuesta docente, continuó siendo un amigo del TGP, aportando sus ideas en las portadas de *Las Calacas del TGP*.

¹⁹⁶ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Jesús Alvarez Amaya *Op.Cit.*, 16 de diciembre de 1999.

¹⁹⁷ *Idem.*

El Premio Internacional de Grabado

En 1958 Beltrán obtuvo el “Premio Internacional de Grabado de la Primera Bial Interamericana de Pintura y Grabado”; y en una carta dirigida al maestro y pedagogo Patricio Redondo fechada el 28 de junio del mismo año, explica lo que el TGP representaba para él:

Por lo visto lo del premio lo supieron ustedes primero que yo, pues cuando la noticia se radió no había llegado a mí, fue el propio Leopoldo quién me la comunicó más tarde.

Por mi parte Patricio, mi mayor satisfacción viene de ver la alegría de todos mis amigos. Pero el mérito, corresponde al Taller de Gráfica Popular, donde he aprendido lo que sé. En las discusiones colectivas guiadas por un verdadero compañerismo, en el ejemplo de cada uno de sus miembros y principalmente de artistas como Leopoldo Méndez, he podido ir tomando los elementos de mi formación.¹⁹⁸

La Bial se organizó en México y en ella participaron 478 expositores de todo el Continente Americano. Las obras se expusieron en el Palacio de Bellas Artes. En ella se demostró la supremacía de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y del realismo. Las cuatro exposiciones de homenaje estuvieron dedicadas a José Clemente Orozco, a Diego Rivera, a David Alfaro Siqueiros y al pintor brasileño Cândido Portinari. En pintura el primer premio fue otorgado a “Tata Jesucristo” de Francisco Goitia y en grabado se lo llevó “El Pueblo Responde” de Alberto Beltrán, (*Vid.*, fig.114).¹⁹⁹ Los primeros premios fueron dados a exponentes del arte figurativo, pero la Bial mostró que el expresionismo abstracto era ya un reto y un aguijón que forzaba a los realistas

¹⁹⁸ Carta de Alberto Beltrán al maestro Patricio Redondo, con fecha 28 de junio de 1958. Archivo Hermila Solana de Ábrego.

¹⁹⁹ El Premio “La Nación” de pintura lo recibió “Volcanes y Nubes” del Dr. Ad. Juan O’Gorman, Jorge González Camarena, Carlos Orozco Romero y Jesús Guerrero Galván, participaron en esta exposición También artistas jóvenes como Guillermo Meza, Juan Soriano, Cordelia Urueta, Ricardo Martínez, Ezequiel Negrete y Olga Costa. La mayoría de los artistas norteamericanos eran expresionistas abstractos. El segundo premio en pintura lo obtuvo “Bienvenidos a Casa”, del norteamericano Jack Levine; y el segundo premio de grabado el llamado “José Guadalupe Posada” lo obtuvo “España” de Mauricio Lasansky también estadounidense. *Vid.*, *Magazine del Hogar*, primera sección, n° 42, México D.F., 15 de julio de 1958.



Fig.121

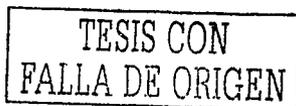
Alberto Beltrán, *Adolfo López Mateos*, 1963, dibujo, s/m, México, diario *El Día*, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sociales a volver a analizar sus medios formales. Rechazar el nacionalismo y el folklorismo superficiales fueron palabras que Siqueiros expresó en una reunión del Frente Nacional de Artes Plásticas, celebrada poco antes de la inauguración de la Bienal.²⁰⁰

Recapitulando, los primeros objetivos del TGP quedaron plasmados en su *Declaración de principios*, los cuales se centraban, en crear obras que fueran un medio de comunicación para las masas, y en combatir al nazismo mediante la cultura. Entre sus principales actividades estuvo el apoyar a los maestros rurales y campesinos con trabajo propagandístico, principalmente a través de volantes y carteles por ello no crearon un órgano periodístico como los grupos de artistas e intelectuales anteriores lo habían hecho, pues consideraron de mayor efectividad solidarizarse mandando sus obras a las publicaciones que los trabajadores creaban para sí y apoyar de esta manera a los movimientos sociales y políticos. En esta época desde el punto de vista plástico, los artistas se vieron influidos por la corriente del expresionismo alemán, y cada uno de ellos se expresó con sus propios juicios estilísticos. En el año de 1944 cuando Alberto Beltrán se incorporó al TGP la *Declaración de principios* ya no tenía como punto central el ataque al nazismo, pues éste había sido derrotado. El interés fundamental se dirigió entonces, a la lucha contra la guerra y al tema de la “paz”. En esos momentos Beltrán comenzó a seguir los lineamientos temáticos y estilísticos del taller; es por eso que en algunos de sus grabados encontramos rasgos propios del expresionismo alemán, por ejemplo en las ilustraciones que llevó a cabo para el periódico *France Libre*. De igual manera desarrolló un estilo muy

²⁰⁰ *Idem.*



cercano al del realismo socialista cuando realizó las portadas de la revista *Cultura Soviética*, ya que para entonces la mayoría de los miembros, entre ellos Beltrán, se encontraban afiliados al Partido Comunista.

Alberto Beltrán entró al TGP con conocimientos de gráfica comercial, lo que para el grupo, fue de gran ayuda, al auxiliarlos con la tipografía y en ocasiones con el diseño de los carteles y volantes. Estos conocimientos constituyeron la base de su aprendizaje artístico, por ello van aparecer en sus obras, pues no es raro ver en sus composiciones lo esquemático y sintético, así como el manejo de una tipografía que las refuerza y complementa. De igual manera estuvo fuertemente influido por los criterios estilísticos de Leopoldo Méndez, al realizar obras con fuerte manejo del claroscuro y de gran impacto visual.

Desde el punto de vista ideológico, Alberto Beltrán pasó de pertenecer al Partido Comunista a ser miembro activo del Partido Popular de Vicente Lombardo Toledano.²⁰¹ Como tal se expresó de manera independiente y singular en el periódico *Ahí va el golpe* que él mismo creó. Se acercó a las formas de los caricaturistas decimonónicos tanto de México como de Francia, al realizar una obra mordaz, en la que domina el claroscuro y lo expresivo. Representó al igual que los demás miembros del TGP a la historia de México en su versión de "Historia Patria" con sus símbolos, sus villanos y héroes e incluyó a estos últimos la figura de Adolfo López Mateos (fig.121). Penetró en la izquierda nacionalista e incorporó a la misma los postulados básicos del

²⁰¹ La facción de Leopoldo Méndez en el TGP cada vez se fue delineando por la izquierda nacionalista. Leopoldo Méndez fue gran amigo de Vicente Lombardo Toledano y éste junto con Enrique Ramírez y Ramírez así como con el apoyo del entonces Presidente de la República Adolfo López Mateos fundaron en el año de 1962 el diario *El Día*. Alberto Beltrán se les unió, convirtiéndose también en miembro fundador, en dicho diario. Laboró de 1962 hasta septiembre del 2000.



“indigenismo culturalista”. Fue a partir del gobierno de Adolfo López Mateos cuando la facción de Leopoldo Méndez en el TGP, entre ellos Alberto Beltrán, mostró una tendencia hacia el mundo gobiernista, al no involucrarse con los sucesos políticos que lo cuestionaban, como fue el caso del movimiento ferrocarrilero. Finalmente entraron en francas discusiones y discrepancias con los miembros que se encontraban afiliados al Partido Comunista. Esto llevó a que el grupo de Méndez renunciara al TGP. Alberto Beltrán lo hizo en el año de 1962.²⁰²

²⁰² Como miembro del TGP Alberto Beltrán realizó aproximadamente 206 obras.

Capítulo 3

El indigenismo en Alberto Beltrán

Antecedentes²⁰³

La Revolución Mexicana con sus poderosos movimientos populares, principalmente de campesinos e indígenas, propició que se pensara en la creación de una nación mestiza. Los intelectuales de la década de los 20 se preocuparon por definir los factores de cohesión al concretar 'lo mexicano' a través de una identidad étnica: la mestiza. Luis Cabrera estuvo de acuerdo en que la unificación tenía que darse alrededor de este elemento, considerándolo: "...el tipo más numeroso y homogéneo y de condiciones de procreación y resistencia más adecuados al clima para el crecimiento de la población".²⁰⁴ Por su parte Manuel Gamio pugnó por la desaparición de los indígenas para reencarnarlos en mestizos, expuso: " El indio debido a que viene con un retraso de 400 años, ya que continúa cultivando la cultura prehispánica más o menos reformada, y continuará así mientras no se procure gradual, lógica y sensatamente incorporarlo a la civilización contemporánea."²⁰⁵ Para él la lengua

nacional debía ser el español. Concibió las piezas del rompecabezas llamado

²⁰³ El trabajo de historia oral con el artista fue la pauta que me guió para estructurar el presente capítulo, después fue imprescindible completar la información con lecturas sobre: el indigenismo, los planteamientos teóricos del nacionalismo, los procesos históricos del México posrevolucionario, el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) (tema en que también llevé a cabo historia oral). De igual manera entrevisté al artista Adolfo Mexiac por su participación en el mundo indigenista y realicé un análisis comparativo entre las ilustraciones de cartillas de alfabetización con fotografías de grupos indígenas del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

²⁰⁴ A. Basave, Benítez, *México mestizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.124. Tomado de Luis Cabrera, "El balance de la revolución", en *Obras completas*, cit; T.III, p.678.

²⁰⁵ M. Gamio, *Forjando Patria*, México, Editorial Porrúa, 1992, p.96.

México en la fusión de razas, la convergencia de manifestaciones culturales, la unificación lingüística y el equilibrio económico de los elementos sociales, por lo que, tanto el criollo como el indio habrían de desaparecer. José Vasconcelos durante el interinato de Adolfo de la Huerta ocupó el cargo de rector de la Universidad Nacional, a la que legó su escudo bajo los principios de la fusión étnica, o “raza cósmica” como también la llamó, y su lema que reza: “Por mi raza hablará el espíritu”. Durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924 - 1928) se tomó a la educación como base para la consolidación del Estado Nación. En ese momento el proyecto pedagógico recibió el nombre de ‘integracionista’ y en él se contemplaban: a las campañas alfabetizadoras castellanizantes, a las lecciones de moral, ética e higiene y a la capacitación técnica para la producción agropecuaria.

En las primeras décadas de los años 30 aparece la figura de Moisés Sáenz²⁰⁶ y la tesis ‘desarrollista’ como portadora de la modernización material y como una solución para enfrentar la crisis económica de 1929. Sáenz proponía recuperar internacionalmente la dinámica de la producción, construir una nación moderna en la que jugara un papel central la acción educadora, en la que se contemplaba a la sociedad rural e indígena por eso se dio a la tarea de fundar la Casa del Estudiante Indígena, organizar y propagar las escuelas rurales y las misiones culturales. Sáenz consideró a la educación el eje central de la civilización y por ello vio como necesidad la integración nacional del indio a través de la educación. Para él la construcción de una cultura nacional dependía de la transformación de la cultura indocampesina.

²⁰⁶ Moisés Sáenz (1888-1941). Fue educador y maestro. Ocupó el cargo de Oficial Mayor, Subsecretario de Educación Pública y Presidente del Comité de Investigaciones Indígenas. Organizó el Primer Congreso Indigenista Interamericano.



En la etapa cardenista ‘los culturalistas’ en los que también estaba Moisés Sáenz y Rafael Ramírez, defendían la unificación lingüística como una tarea previa a cualquier esfuerzo pedagógico. En esta época se pensó en la creación de símbolos y representaciones colectivas que pudieran identificar a todos los habitantes del país. En la clase de historia aparece la simbología de la historia patria. Unificaron los programas pedagógicos, se prosiguió intentando destruir el mosaico cultural por considerarlo que frenaba los avances de la civilización moderna, y se abocaron por la imposición de valores como: la familia, la nación, el nacionalismo y la nacionalidad, y nuevamente como en las etapas anteriores se preocuparon por la recuperación arqueológica, así como por la formación de una historia nacional, de una sociedad mestiza y de la unificación lingüística, con el castellano como lengua nacional.

Alberto Beltrán y el indigenismo

Ya para 1945 año en que Alberto Beltrán se incorporó como ilustrador de *Cartillas de alfabetización* en el Departamento de Alfabetización para Indígenas Monolingües de la Secretaría de Educación Pública (SEP),²⁰⁷ la corriente ideológica que se seguía respecto a los pueblos indios era la ‘indigenista culturalista’, que había tenido como antecedente inmediato en la época cardenista al destacado antropólogo Miguel Othón de Mendizabal, creador del

²⁰⁷ En el año de 1944 el Depto. de Alfabetización para Indígenas Monolingües había quedado integrado a la Campaña Nacional de Alfabetización promovida por el Presidente de la República Manuel Ávila Camacho.

Departamento de Antropología del Instituto Politécnico Nacional (IPN).²⁰⁸ A México se le eligió sede del Instituto Indigenista Interamericano y su director fue Manuel Gamio.²⁰⁹ Beltrán asumía la corriente indigenista culturalista como parte de su ideología y con la que se comprometió, así lo dejó ver en 1988.

No basta con saber una de las lenguas y el español, es conveniente conocer los elementos básicos de la cultura donde se desempeñará, convivir con la comunidad y ayudar a su desarrollo como un verdadero maestro rural, tener los conocimientos merecidos y los estímulos adecuados. Además en su apoyo debe ir una verdadera educación nacional que permita valorar a los grupos indígenas actuales, con sus méritos y sus necesidades a fin de lograr una mayor comprensión entre todos los mexicanos y la integración total del indígena a la cultura nacional.²¹⁰

El pensamiento indigenista calificaba a los pueblos indios de marginados, ajenos a los procesos nacionales, culturalmente empobrecidos, así como de campesinos aislados, ignorantes, viviendo en condiciones insalubres y con grandes y marcadas especificidades culturales.

Fue además el indigenismo culturalista, una política que resultó de las condiciones económicas, sociales y políticas del país. Tuvo su momento de culminación precisamente en las décadas en que con más ahínco participó Alberto Beltrán como dibujante y promotor de apoyos visuales. Me refiero a los años 40 hasta mediados de los 60, etapa de la consolidación del capitalismo mexicano y de sus ideas nacionalistas, que llevaron a instrumentar dentro de la mística indigenista: la incorporación del indio a la vida nacional y, según su parecer, la solución a todos sus problemas. Eso fue un intento interesante, aunque hoy y después de 60 años, sabemos que no resolvió el problema

²⁰⁸ Othón de Mendizábal abogaba por la unificación cultural de los pueblos indios, unificación que llevaría por nombre 'La Línea de Mexicanización' y que quedó consagrada en el Primer Congreso Indigenista Interamericano con sede en Pátzcuaro Michoacán, en 1940, último año de gobierno del General Lázaro Cárdenas. El Congreso promovió la formación de institutos indigenistas en toda América Latina.

²⁰⁹ El libro de Gamio *Forjando patria* es considerado por Beltrán una de las tres lecturas básicas en su formación, las otras dos son: *Amar es vivir* de Constancio C. Vigil y *Sociología* de Echave Trujillo.

²¹⁰ A. Beltrán, "La educación indígena actual", *Senda Educativa*, México, D.F., la quincena de enero de 1998, de la 1a a la 4a plana.

indígena.

En aquel entonces, los objetivos y criterios de la acción indigenista se basaron en la aculturación planificada por el gobierno mexicano, para llevar a las comunidades indígenas los elementos que se consideraban con un valor positivo²¹¹ y que tomaran el lugar de los elementos culturales considerados negativos.²¹² Basaban los aspectos positivos en la creencia preconcebida de la existencia de una comunidad macro étnica única, la mestiza, compartiendo estilos de vida, significados, lengua común así como una idea precisa de su geografía, de su historia y de sus recursos. Sólo de esta manera era posible defender la soberanía nacional.²¹³

El antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán fue el más eminente teórico del indigenismo de estos años. Para él los violentos contrastes entre la población del país se originaban en la diversidad cultural y frenaban el desarrollo del conjunto; por lo tanto la aparente solución del problema era borrar las diferencias y establecer la uniformidad. Esto sólo podía lograrse a través de la educación. Nos dice textualmente: "La tendencia principal de la acción en materia indigenista es la de promover el cambio cultural, la de inducir el proceso de aculturación en las comunidades indígenas subdesarrolladas, para que, cuanto antes, se integren a la comunidad nacional".²¹⁴ Bajo esta concepción, el indio no se define social sino culturalmente, y sólo se entiende como cultura a aquella de corte occidental. Aguirre Beltrán se nutrió de la Escuela Culturalista norteamericana instalada en el neokantismo germano

²¹¹ Consideraban como valor positivo: compartir una historia común, ser mestizo y hablar el castellano.

²¹² Como valor negativo se consideraba al mosaico cultural y lingüístico.

²¹³ *Vid.*, A. Medina, C. García Mora, *La quiebra política de la antropología social en México*, México, UNAM, 1983.

²¹⁴ *Ibidem.*, p. 182. Tomado de Gonzalo Aguirre Beltrán. "Integración regional", *Los Centros Coordinadores Indigenistas*, México, INI. 1962, p.46, T.I.

contemporáneo, y uno de sus principales autores fue Ralph Linton.²¹⁵ Para esta corriente, el concepto teórico central es el de la cultura, entendida como una totalidad comprensiva y homogénea, que se expresa en hábitos, actitudes y formas de pensamiento. Con este marco se construyó la *escuela mexicana de antropología* por razones fundamentalmente políticas orientadas básicamente por el principio de la “Unidad Nacional” que fue tema central de la ideología nacionalista.

Se pueden resumir los objetivos básicos de la ideología indigenista de la siguiente manera: disminuir la mortalidad, elevar los niveles de vida, proporcionar educación gratuita, hacer expedita la justicia y lograr la castellanización.

Para que el movimiento indigenista con formación de dirigentes alcanzara la escala nacional se fundó en el año de 1948 el Instituto Nacional Indigenista (INI), y en 1951 se creó la organización de su primer Centro Coordinador Indigenista en la región Tzeltal-Tzotzil en los Altos de Chiapas.²¹⁶ La coordinación del Centro constituyó el primer experimento del INI para poner en marcha la política indigenista en Chiapas, al cual Alberto Beltrán se incorporó, comentaba que el Centro reunió a cinco grupos de maestros bilingües titulados, procedentes de cinco regiones de habla indígena diferente; se les dio un entrenamiento intensivo en antropología cultural y física, en pedagogía así como en lingüística general y particular de cada idioma indígena.

²¹⁵ Teórico norteamericano que conjuga los datos de la antropología y de la etnografía con el psicoanálisis freudiano, una de sus obras lleva por título: *El fondo cultural de la personalidad*, del año de 1915. *Vid.* Dynnik, M. A., *et al.*, *Historia de la filosofía*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1966, T.VII.

²¹⁶ Fundado por Gonzalo Aguirre Beltrán. Y dirigiéndolo él mismo en calidad de coordinador por un año; más tarde lo coordinó el antropólogo Julio de la Fuente y por último, el antropólogo Ricardo Pozas. El director del INI, y por lo tanto del Centro, fue el antropólogo Alfonso Caso. Mantuvo estas funciones hasta 1970, año de su deceso.

Los maestros debían regresar a su región y servir de instructores a 30 maestros rurales bilingües para que llevaran a cabo la campaña de alfabetización entre los indígenas monolingües.

Los maestros a que Alberto Beltrán se refería fueron los promotores culturales, éstos formaban el contingente mayoritario del personal técnico de los centros coordinadores; Julio de la Fuente fue uno de los autores más importantes del programa de formación de promotores. Él mismo definió al promotor como un agente de difusión, un organizador, un enlace con las autoridades y la población, un instructor práctico, un consejero, un participante y una antena de recepción.

Los promotores eran reclutados a principios de la acción indigenista en tres sectores sociales comunitarios: el de los “principales”, autoridades del sistema político-religioso; el de los “escribanos” o personas bilingües, con experiencia amanuense en castellano y, el de los jóvenes estudiantes de primaria interesados en formarse como personal indigenista. Desde un principio este último fue el grupo más numeroso y crecía considerablemente.

Sobre el Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil, Alberto Beltrán cuenta que fue ahí donde obtuvo la experiencia más importante de toda su labor indigenista. Nos dice:

El Centro tenía poco tiempo de haber iniciado sus actividades y era posible ver la desconfianza de los grupos indígenas con respecto a nosotros, así como la de la población no indígena de San Cristóbal las Casas, que tenían temor de lo que íbamos a hacer. Se decía por ejemplo, que nuestra intención era levantar a los indios en su contra; por otro lado veíamos los abusos de los ladinos, los peones acasillados, la brutalidad de los policías privados, de los fabricantes de aguardiente que quemaban pueblos con el pretexto de perseguir a los que tenían alambiques clandestinos. Veíamos como los indios no podían ni pisar las aceras. Esta experiencia me permitió darme cuenta que la situación colonial no era del pasado, estaba viva allí frente a nosotros.²¹⁷

²¹⁷ 30 Años después. *Revisión crónica. México indígena*, México, INI, 1978, pp.189-190.

La castellanización fue una de las actividades más importantes en el proceso de incorporación del indio a la vida nacional. Alberto Beltrán, como ya he dicho, se unió a esta labor por el camino del arte, no únicamente como ilustrador de cartillas de alfabetización, sino también realizando carteles y diapositivas. En una ocasión entintó una película de fotografía²¹⁸ con información de salud e higiene, como el de hervir el agua para prevenir enfermedades. Para recrear a los niños, ilustró cuentos de la región y se los mostraba con un proyector de gasolina; también realizó *alfabeticones* (alfabetos de grandes dimensiones), para que se familiarizaran con los signos de la escritura; en una ocasión aprovechó una cámara de cine en desuso para filmar por partes, escenas de la región, las unió y de esta manera realizó un documental.²¹⁹

También fue el encargado del INI en la organización de secciones de ayudas visuales en las regiones tarahumara y mazateca. En el año de 1953 obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Carteles de Alfabetización.

Sin embargo no hay duda que el trabajo más importante que llevó a cabo fue el de ilustrador de cartillas de alfabetización en el Instituto de Alfabetización para Indígenas Monolingües. Este organismo tenía contacto con la Dirección de Asuntos Indígenas. Debido a ello Beltrán entró en contacto con antropólogos como Gonzalo Aguirre Beltrán, Julio de la Fuente y Ricardo Pozas entre otros. Con ellos trabó amistad y, tiempo después, ilustró algunas de sus obras. Una de las más importantes de su carrera es precisamente *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas, ilustrada en 1952 y que a la fecha se sigue reproduciendo con las mismas ilustraciones beltránianas.

²¹⁸ Sobre una película virgen le daba una capa de tinta china y al secarse se podía visualizar.

²¹⁹ Por desgracia este material se encuentra perdido.



Fig. 122
Alberto Beltrán, ilustración del libro de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote*, 19528 dibujo, 5 x 6.8 cm,
México.

Ya para entonces, Beltrán contaba con ocho años de pertenecer al TGP, y su experiencia en el mismo así como la madurez en su estilo artístico no pasan inadvertidas en estas ilustraciones. Los personajes son tratados con un extraordinario sentido de realismo o de mimesis de la realidad, pues Beltrán es profundamente figurativo e ilustrativo.

El artista, con la gran capacidad de observación que ya para aquel entonces había desarrollado, logró llegar al detalle en los rasgos físicos, en la indumentaria y en el entorno geográfico e incluso alcanzó a retener elementos psicológicos y emocionales del pueblo chamula, pues para ilustrar el libro estuvo conviviendo con los indios y se compenetró de su cultura. Su creatividad resalta en la interpretación compositiva que llevó a cabo. Por ejemplo, en una escena muestra el danzar de las nubes al unisono con el esfuerzo que el chamula hace al labrar la tierra; un niño que ayuda en la faena lo percibe y eleva su vista al cielo (fig.122).

Beltrán logró que las expresiones de los rostros fueran elocuentes pues se detecta al mustio, al tramposo, al sumiso e ingenuo. El dramatismo en la escena va más allá de la simple imagen violenta. Esta se enfatiza más aún con efectos técnicos, por ejemplo mediante la utilización contrastante de blancos y negros y de líneas ondulantes y la degradación de tonos.

El artista domina la anatomía y la proporción de humanos y animales, llevándolos a actitudes dinámicas. Es común en él la realización de composiciones complejas de varios planos y con multitud de personajes y objetos; pero la imagen central casi siempre hace la síntesis del conjunto; dibuja por ejemplo a un chamula cubriendo sus oídos de manera desesperada y dando



Fig. 123
Alberto Beltrán, ilustración del libro de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote*, 1952, dibujo, 8.5 x 6.8 cm, México.

la espalda a la batalla que se libra tras él, es la ilustración del siguiente párrafo que a continuación transcribo: “Allí estaba un cerro, junto a Zacatecas, y una lomita abajo del cerro. Se veía la artillería con los cañones minando al cerro”²²⁰ (fig. 123).

Las Cartillas de Alfabetización

La ilustración de cartillas fue parte primordial del trabajo de Beltrán en la actividad indigenista, ya que estas fueron el principal apoyo para los promotores. Su control y supervisión eran responsabilidad de antropólogos sociales, lingüistas y pedagogos. Estaban conformadas en pequeños cuadernillos de papel muy económico (fig. 124).

Cada cartilla constaba de dos partes, una escrita en idioma indígena y la otra en español (fig. 125). Ambas partes servían para enseñar a leer y escribir idiomas previamente adquiridos. En el caso de la lengua indígena la adquisición había sido hecha desde la infancia como lengua materna; en el caso del español, debería ser enseñado en forma oral y en situaciones reales previamente a la enseñanza de su escritura y lectura.

A los ilustradores de cartillas se les señalaban reglas muy específicas, como el que los dibujos fueran en blanco y negro con imágenes muy elocuentes, para así facilitar su apreciación y entendimiento; era de vital importancia que reflejaran con fidelidad, el medio geográfico, la flora, la

²²⁰ R. Pozas, *Op. Cit.*, Juan Pérez Jolote, p.38.

CARTILLA TZOTZIL

1



Instituto Nacional Indigenista.

Centro Coordinador Indigenista
Tuxtla Gutiérrez
Chiapas

Fig. 124
Alberto Beltrán, *Cartilla Tzotzil*, s.f., dibujo, 16 x 19.5 cm, Chiapas, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

fauna, los caracteres físicos, la indumentaria, las actividades económicas y el medio social del grupo étnico que se iba a alfabetizar pues se consideraba que sólo así podían cumplir con efectividad la labor de enseñanza. Es por ello que se hacía indispensable el que los artistas trabajaran en las zonas indígenas. Al respecto Alberto Beltrán comentó:

Vi de cerca las comunidades, me comencé a familiarizar con sus condiciones de vida, con sus rasgos físicos. Yo era un muchacho típico de la Ciudad de México del barrio de Tepito. Formábamos un grupo muy pequeño de trabajadores. Ahí me di cuenta de otro problema, la carencia de lingüistas preparados para escribir las lenguas indígenas, muy pocas tenían alfabeto. Los sonidos son muy distintos al del español; los lingüistas que conocían y trabajaban todo esto eran los misioneros protestantes norteamericanos ¡ellos sí tenían preparación! su labor la comenzaron en Michoacán con el tarasco.²²¹

Beltrán en aquel entonces continuaba en el TGP e invitó a algunos de los compañeros a colaborar como ilustradores de cartillas, entre ellos Adolfo Mexiac, Andrea Gómez y posteriormente Luis Beltrán, quienes se sumaron a la tarea con gran entusiasmo e incluso realizaron murales en las oficinas del INI. Adolfo Mexiac se incorporó de 1953 a 1955 a la región de San Cristóbal las Casas, Chiapas. En aquella época, el equipo que venía del TGP estaba conformado, además de Beltrán y Mexiac, por Andrea Gómez, por Marcelino Jiménez y por Carlos Jurado, de Luis Beltrán las referencias a su incorporación datan de finales de los años 70 cuando Beltrán estaba a punto de retirarse. Mexiac realizó cartillas, carteles y figuras monumentales de siete por nueve metros sobre lámina que pintaba con lacas. Eran anuncios que ideó el antropólogo Ricardo Pozas. Su función era prevenir a los conductores de carretera que los indígenas transitaban esos lugares y no fueran a ocasionar accidentes. Mexiac reprodujo escenas como la de una mujer arreado borregos, o la de un tzotzil de Zinacantán caminando sobre la carretera. El artista también

²²¹ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *Café Paris, Op.Cit.*, 5 de diciembre de 1995.



Fig. 125
 Alberto Beltrán, *Cartilla V mazateco de Soyaltepec*, 1954, dibujo, 20.5 x 13.5 cm., México, Biblioteca del
 Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

llegó a realizar pinturas murales de más de 60 metros; por su parte Marcelino Jiménez escribía los textos, mientras Andrea Gómez, se dedicaba a ilustrar cartillas y se abocaba a la realización de un mural en una chimenea donde plasmó su tema preferido: la maternidad. Mexiac cuenta²²² que, para la realización de cartillas, la lingüista Evangelina Arana Osnaya, Roberto López Garnica de la Sección de Salubridad y algunos profesores de Oaxaca les proporcionaban la información necesaria, la cual consistía en un texto con un tema, por ejemplo: ¿Para que sirve el bosque? los artistas lo desarrollaban plásticamente. Primero realizaban los dibujos, después los grababan, auxiliados por algunos ayudantes. Mexiac comenta que era un trabajo manual muy laborioso, por el gran número de cartillas que se imprimían y refiere que primero se sacaban la hojas con el texto y luego se entintaban las ilustraciones. En la región Tarahumara, Mexiac realizó bajo la guía del Dr. Mauricio Swadesh una serie de carteles para enseñar a leer a indígenas. Al respecto cuenta: “Los carteles había que realizarlos con imaginación porque, si fallaba algún elemento, no era posible repetirlo pues no había posibilidad de conseguir más material”.²²³ En Tlapa, Guerrero, ilustró los trabajos de investigación que realizaban los antropólogos que se hicieron memorias. Ejemplo de ellas son los dibujos de Alberto Beltrán que sirvieron de base para ilustrar el libro *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas, como ya se comentó. Por otro lado, lo que se refiere a los misioneros protestantes que Beltrán mencionaba, estos pertenecen al Instituto Lingüístico de Verano ILV. El fundador de este organismo fue William Cameron Townsend quién llegó a México en 1934 invitado por Moisés

²²² F. Villegas, T., entrevista al Mtro. Adolfo Mexiac, en su casa de Cuernavaca Mor., 10 de febrero de 2001.

²²³ F. Villegas, T., entrevista al Mtro. Adolfo Mexiac, en su casa de Cuernavaca Mor., 10 de febrero de 2001.

Sáenz. Sus primeras actividades las realizó entre los nahuas de Morelos.²²⁴

Beltrán continúa comentando al respecto:

Los únicos que hicieron en sus inicios la labor de crear alfabetos fonéticos fueron los misioneros norteamericanos, porque ellos ya habían venido a las zonas indígenas para aprender las lenguas y traducir el Nuevo Testamento. Lo formidable era su técnica, actuaban como los misioneros del siglo XVI. Obtuvieron el permiso del entonces presidente de México General Lázaro Cárdenas de entrar al país, pero a cambio de que legaran los alfabetos.

Primero vinieron a aprender las lenguas, se vistieron como los indígenas, vivieron como ellos y después se convirtieron en verdaderos lingüistas; las lenguas indígenas como la otomí, la mixteca y la zapoteca son tonales. Debido a ello los misioneros tuvieron que aprender de oído para saber los tonos; igual que los músicos. Por ejemplo la "A" gutural quiere decir cámara, la "A" nasal hoja, en significados varían totalmente según la entonación.

Un aspecto de suma importancia, era que los misioneros protestantes llegaban con sus esposas e hijos. Esto les daba confianza a los indígenas; pues se daban cuenta que no iban a abusar de sus mujeres.

Los lingüistas norteamericanos estaban agrupados en el Instituto Lingüista de Verano que pertenecía a la Universidad de Oklahoma.

De entrada no hacían proselitismo religioso, se dedicaban nada más a estudiar las lenguas. Llegó a haber más de ochenta familias del Instituto Lingüístico de Verano.

En una ocasión fui a un pueblo donde había dos mujeres evangelistas norteamericanas; vestidas con los huipiles de Chiapas y hablando con la gente en su propia lengua. Nosotros no sabíamos la lengua; ellos eran los que nos introducían. Las dos mujeres lograron reunir como a ochocientas mujeres indígenas, únicamente mujeres. El objeto de aquella reunión era que colaboraran contra el alcoholismo de sus esposos; la mujer era la principal víctima. Actualmente se calcula que el 70 por ciento de la población que conocimos, hoy ya es protestante.²²⁵

El método a seguir en cuanto a la enseñanza del castellano fue motivo de polémica entre los propios antropólogos, quienes discutían sobre la manera de instrumentar la técnica de alfabetización. Unos opinaban que se llevara a cabo de manera directa con el español, otros que se comenzara con las lenguas vernáculas como se había acordado años atrás en el Instituto de Alfabetización para Indígenas Monolingües y como lo siguen haciendo los miembros del

²²⁴ Moisés Sáenz, como muchos hombres de esa época compartía la idea que el protestantismo representaba una opción valedera frente al atraso ideológico religioso de la población mexicana. Tomado de Carlos García Mora, Mejía Sánchez, *et al.* *La antropología en México panorama histórico*, México, D.F., INAH, 1988, p. 194.

²²⁵ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, en la Secundaria Xipe Totec, México D.F., 31 de enero de 1998.

ILV.²²⁶ La corriente indigenista acordó se comenzara con las lenguas indígenas para que no las perdieran, pero en realidad el objetivo último era la castellanización total y la aculturación, y por ende el intento de desaparición de las culturas indígenas.

Sin embargo parece que nunca se pudo demostrar científicamente, que hubiera error o falsedad en el método directo de castellanización. Al respecto cito a Beltrán:

En la región otomí, fui con un grupo de maestros que iban a probar la eficacia de las cartillas recién elaboradas; pero en una población cuyo nombre he olvidado, los habitantes estaban indignados porque se les llevaba cartillas en lengua otomí. Ellos decían que lo que necesitaban era aprender el español. Delante de nosotros se hizo un montón con las cartillas y les prendieron fuego. Era la prueba del rechazo que sentían hacia lo que pensaban no era la solución de sus problemas. Creo que esta anécdota enseñaba varias cosas: en primer lugar no se les había dado explicaciones previas de lo que se iba hacer. Aunque el procedimiento era justo, se había impuesto sin su menor consulta. En segundo lugar, el personal que trabajaba en los centros indigenistas, no siempre era el más adecuado, con frecuencia desconocía el sentido profundo del trabajo. A veces era personal que aceptaba el trabajo como uno más, otras eran personas de las mismas regiones con toda la malformación que les daba el medio, algunos eran tomados porque era indispensable tener a quienes conocieran el medio geográfico; a todos ellos había que convencer que no íbamos a dar caridad como si se tratara del "pobrecito indio", ni al enfrentarnos con su resistencia íbamos a decir "indio mal agradecido". Sin duda la formación del personal para este tipo de tarea es muy importante.²²⁷

Lo mismo sucedió con el pueblo mazateco: los indígenas consideraron que aprender a leer y escribir en lengua materna para después utilizar este conocimiento en la enseñanza del español era un medio inútil y pidieron que la enseñanza del español fuera directa. Entonces el Centro Coordinador Indigenista acordó experimentar un método de enseñanza directa. La

²²⁶ William Townsend después de catorce años de estancia en Guatemala llegó a la conclusión de que debía traducirse la Biblia a los diferentes idiomas indígenas, lo que supone la realización del estudio técnico-lingüístico de aquellos, procediendo a la alfabetización en esos idiomas, para finalmente pasar a la castellanización. Esto obliga al misionero a ser el portador de un instrumental teórico-lingüístico, que los coloca en la posición de poder estudiar la lengua del grupo indígena, en sus diferentes sistemas o niveles (fonológico, morfológico, sintáctico y semántico-simbólico).

²²⁷ 30 años después. *Revisión crónica. México indígena, Op.Cit.*, pp.189-190.

responsabilidad quedó en manos del antropólogo Ricardo Pozas Horcasitas, quién para el año 1956 ya habían analizado las bases teóricas, lingüísticas y pedagógicas para fundamentar el nuevo método. “Se trabajó intensamente con promotores para experimentarlo y se tuvieron éxitos que pusieron en peligro la orientación política del Indigenismo”.²²⁸

Las cartillas se modificaban y perfeccionaban en base a las experiencias que los promotores bilingües iban desarrollando con los niños de la región; debido a ello las publicaciones contaban con tirajes limitados y se las llamaba ediciones experimentales para permitir se mejorara su estructura y contenido.

La enseñanza incluía a parte de la alfabetización (lectura y escritura) conocimientos elementales de matemáticas. Cuando los educandos ya habían sido alfabetizados en su primera lengua y dominaban parte del castellano, comenzaban los estudios de la primaria en español, a la vez debían continuar con el uso de la primera lengua en forma escrita y oral para procurar su desarrollo y vigencia. También las cartillas proporcionaban ayuda del idioma español a los hablantes que vivían en esa región de habla indígena; se basaban por ejemplo en un contenido de palabras básicas como saludos, despedidas, los días de la semana.

Las cartillas de una misma lengua se numeraban de manera progresiva en cada nueva edición se agregaban palabras de nombres propios y comunes. Un ejemplo que se pudo observar fue la cartilla del mazateco de Soyaltepec que

²²⁸ C. García Mora, A. Medina, *La quiebra política de la antropología social en México, Op.Cit.*, p. 433, T.II.

Sin embargo Alfonso Caso siguió imponiendo las reglas y los antropólogos culturalistas acordaron los detalles de las cartilla. En la metodología debía darse la concordancia entre la letra, la palabra, la imagen, la frecuencia de los sonidos, el tamaño de la letra y un vocabulario sencillo pero funcional. Además del aspecto bilingüe. Por ejemplo la cartilla del mixteco no se podía utilizar con efectividad si se aplicaba en una región donde se hablara otra variante de mixteco. Los promotores tenían que conocer bien su lengua materna y cuando menos un poco de castellano.

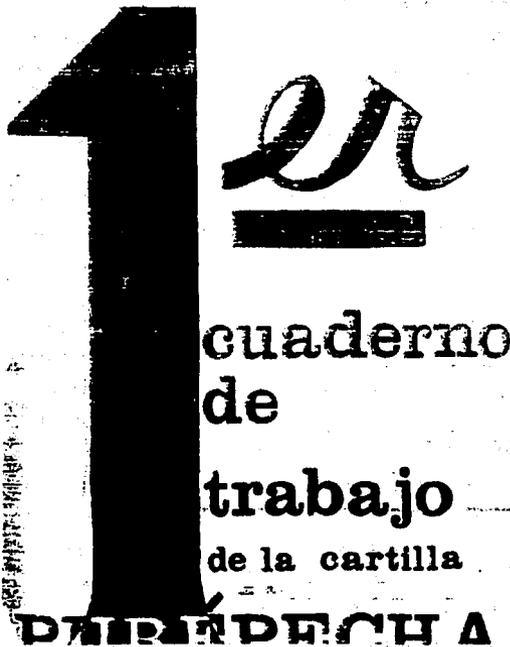


Fig.126

Adolfo Mexiac, *1er cuaderno de trabajo de la cartilla purépecha*, dibujo de portada, 16X19.5 cm., México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista, 1965.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

llegó hasta el número 14.

Algunas también contenían temas de utilidad práctica por ejemplo: *La cartilla de pruebas de campo para la selección de tierras en la fabricación de adobes*. Hubo ocasiones que se llegaron a imprimir hasta 1000 ejemplares tal fue el caso de la *cartilla Texa* de San Cristóbal de las Casas. Chis., en el año de 1954.

Sobre el proceso técnico en la ilustración de cartillas Adolfo Mexiac comenta:

Las cartillas se hacían en mimeógrafo, tenían una imprenta pequeña de mano e intercalaban grabados en linóleo para que fueran profusamente ilustradas; en otras publicaciones del mismo tipo y para los mismos grupos se les agregaba grabados con varias tintas.

Al poco tiempo llegó un nuevo compañero: Marcelino Jiménez, también miembro del TGP y después un instructor de Silk Screen Process, esta técnica ni en la capital del estado de Chiapas la conocían. Ya con esos recursos hicimos carteles para la sección de salubridad, agricultura y educación.²⁷⁹

También se preparaban diccionarios en español y a lengua indígena y viceversa para ayuda de los promotores y alumnos en el proceso de aprendizaje de la escritura y lectura del español.

Un ejemplo de prólogo de cartilla mixe era la siguiente:

Es importante que el alumno indígena distinga las letras que se incluyen en cada nueva lección, a modo de que reconozca el sonido correspondiente en la palabra clave, representada por medio de dibujos en cada página. No podemos encontrar todas las letras del español en el idioma mixe o a la inversa, por lo que únicamente se ha tomado en cuenta las que se ajustan al español, aparecen algunas que son exclusivas del mixe como: O, X, Ts, A; las letras faltantes las conocerá el alumno en español, estas se anexan en las últimas páginas, así habremos dado un paso firme que facilitará la lectura y escritura de los textos gratuitos del área de español del primer grado.

La presentación de este material es sencillo cien por ciento y es metódico con palabras comunes acorde a las características de la variante dialectal de la parte alta de la región Mixe, hemos pasado por alto el uso de los signos convencionales para no llegar a confusiones. El maestro bilingüe pondrá cuidado en las expresiones y lo sabrá adaptar al

²⁷⁹ A. Mexiac, *Mi paso por la xilografía (discurso de ingreso a la Academia de Artes)*, México D.F., Academia de Artes, 1999, p.10.





Una familia de los pueblos de la Altiplano peruana
 (Katura condaluchani)



Historia de los pueblos de la Altiplano peruana
 (Mesa de la Altiplano)

Fig. 127
 Adolfo Mexiac, *Cartilla purépecha*, 1965, dibujo, 16 x 19.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

habla del niño, aunque tendrá que modificar algunas palabras o letras por otras, pero que no se pierda la secuencia en que están formadas las lecciones.²³⁰

Las cartillas venían acompañadas de un cuaderno de trabajo (fig. 126). Su uso era simultáneo en la iniciación de la enseñanza; sus instrucciones eran las siguientes:

El maestro de grupo interpretará todo en lengua materna las indicaciones de cada ejercicio del cuaderno de trabajo que corresponde a las lecciones de la Cartilla Mixe, este contiene la parte más importante para saber si el alumno va avanzando o no, en la lectura y la escritura.

Los diferentes tipos de actividades son: relacionar, subrayar, dibujar, contrastar, iluminar, etc. Asimismo se introduce la escritura SCRIPT, adecuados al grado de primer año.

Su contenido era:

Relacionar palabras con dibujos por ejemplo: (fig. 127)

Seis dibujos de parejas de animales iguales [dos conejos, dos guajolotes, dos gallos] mezclados.

Se enuncia: Unir con una raya los dibujos iguales, fijarse que hay dos tipos de aves.

Otros ejercicios:

Que el alumno haga el dibujo de la izquierda en la línea de la derecha siguiendo las líneas punteadas (de una calabaza, un pez y un perro)

Que el alumno complete las partes faltantes (de una res y de un caballo).²³¹

Había ejercicios de aprendizaje de las letras por ejemplo: “copiar la letra en las rayas punteadas”. “Separar la letra que se encuentra en tres palabras diferentes y colocarla en un cuadro”. “Ilumina el globo que diga rojo”²³² (fig. 128).

También existían cuadernillos de lectura, cuya base era la ilustración y el texto tenía que ser alusivo al dibujo.

Chiapas fue el centro piloto, las personas que se iban incorporando al programa, como fue el caso de los miembros del TGP, primero pasaban por Chiapas, pues ahí ya se contaba con más experiencia, así como, con el material

²³⁰ *Cartilla Mixe*, Ayutla Mixe, SEP, 1975, s.p.

²³¹ *Idem.*

²³² *Vid., Idem.*

didáctico que Beltrán había elaborado cuando creó el Departamento de Ayudas Visuales. Después de Chiapas se les mandaba a otras zonas del país que bien podían ser más lejanas como a Chihuahua. Beltrán acompañaba a todo el equipo y continuaba con la elaboración de material didáctico. Periódicamente se hacían visitas por parte de técnicos pedagogos para supervisar el trabajo. Los lingüistas eran los que hacían las indicaciones a los dibujantes y los pedagogos trabajaban junto con ellos. Por ejemplo el lingüista decía al dibujante, hay que escribir la sílaba “Da”, que significa agua. Entonces hay que dibujar un motivo de agua como un arroyo, laguna etc. Pero la situación se complicaba sobremanera cuando había que concretar en el dibujo un motivo ambiguo por ejemplo la sal, entonces el artista pensaba en un salero con sal, pero no resultaba porque no se mostraba la sal tal cual, o pensaba en un montoncito de sal, pero tampoco resultaba porque se podía confundir con arena o azúcar. El dibujo tenía que ser sumamente claro y sencillo, que no se prestara a confusiones. Los lingüistas eran los guías, porque eran los que podían identificar los rasgos peculiares de cada cultura. Por ejemplo decían, dibuje un cabrento, esto es, una especie de silla de montar propia para llevar carga. Ellos solicitaban los dibujos de acuerdo con lo que aprendían de las zonas.

Las ilustraciones

En un análisis comparativo de las ilustraciones de las cartillas con fotografías tomadas a grupos indígenas, es posible notar que los artistas estuvieron en sus

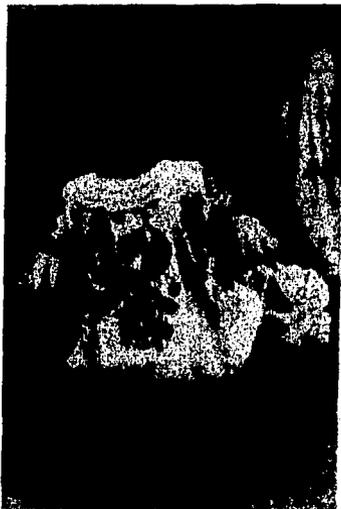


Fig.129 a
S.a. fotografía de una mujer mazateca, s.f., 14.5 x 9.5 cm, México, Fototeca del Instituto de Investigaciones Sociales del a Universidad Nacional Autónoma de México.



ya' chji²¹
esperar

i

chi

Fig.129 b
Alberto Beltrán, *Cartilla del mazateco de Joyaltepec*, 1954, dibujo, 20.5 x 13.5 cm, México, Instituto Nacional Indigenista.

zonas y plasmaron con fidelidad los rasgos físicos de los indígenas, sus entornos geográfico y social, sus actividades económicas y su indumentaria. Asimismo es posible observar los elementos formales e interpretativos que utilizaron para el logro de los objetivos indigenistas, tales como los héroes, la familia, la escuela, el maestro y otros, ya que las fotografías son de las mismas regiones a las que hacen alusión las cartillas; es importante seleccionar no solamente aquellas ilustradas por Beltrán, sino también las de otros artistas para que el análisis fuera más amplio y significativo.

Las cartillas ilustradas por Alberto Beltrán están a modo de ejemplo, la *Cartilla del mazateco de Soyaltepec* del año de 1954, la *Cartilla triqui de San Juan Copala* del año de 1978 y la *Cartilla mexicana de la Sierra*, s.f.

En estos casos el artista retrata con suma fidelidad los rasgos fisonómicos, la indumentaria y el arreglo del cabello. Sólo pasó por alto detalles de ornamentación como collares y aretes (fig.129 a y fig.129 b). Respecto al mensaje proselitista de incorporación, deja ver actividades laborales como el trabajo de la construcción, los primeros auxilios, (fig.130) niños que se dirigen a la escuela portando cartillas de alfabetización (fig.131). Recalca a la familia dentro del contexto mestizo, la madre que vela el sueño de su hijo, la mujer que asea la casa, el amor del padre hacia los hijos y el cariño entre hermanos (fig.132).

Adolfo Mexiac realizó la *Cartilla purépecha Juchari Vandkuecha*, la *Nueva cartilla purépecha*, de 1965¹.

En ellas el artista interpreta fielmente los rasgos fisonómicos, sin embargo se pueden observar algunos arquetipos al compararlos con dibujos de

curó

tocó

sanó

lastimó



Nacho echó sal en la jicama.

Fig.130

Alberto Beltrán, *Cartilla de la Sierra Mexica*, s.f., dibujo, 10 x 19.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista

otras cartillas, como por ejemplo en la *Cartilla moral*,²³³ donde apreciamos los mismos rostros (fig.133). La indumentaria de mujeres y hombres así como las casas son coincidentes a las que aparecen en las fotografías. Los elementos que se ven representados en la cartilla encaminados al objetivo de incorporación nacional son: el campo trabajado con bueyes, los héroes nacionales, se representa a Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Francisco I. Madero (fig.134). El mapa de la República (fig.135). Las fiestas patrias, donde leemos por ejemplo; “Rafael estrenará su uniforme el 16 de septiembre porque ese día dirá una recitación”.

También se insiste en la integración nacional. Como el párrafo de abajo hace notar:

México es nuestra patria.
Los purépechas también somos mexicanos .
En México existen varios grupos indígenas.
Pero todos formamos la nación mexicana.
Todos los mexicanos nos alimentamos con tortillas.
Sixto ayuda a su mamá a lavar el nixtamal,
Sixto lo lleva al molino en Ixtlán.
Las mujeres tarascas hacen buenas tortillas.
Somos buenos ciudadanos y amamos lo mexicano. ²³⁴

Respecto a la integración familiar. En este aspecto podemos leer frases como la siguiente: “Fijate la familia está muy contenta”.

Se exaltan actitudes gentiles comunitarias como ésta: “Si visitas mi pueblo, verás que las gentes son muy amables imposible que las olvides”.²³⁵

Lo anterior es un ejemplo de fabricación de arquetipos en el esfuerzo por construir un ideal de nación (comunidades imaginadas). Como nos lo explica Natividad Gutiérrez: “Los arquetipos y estereotipos contribuyen a la

²³³ A. Reyes, *Cartilla moral, México*, Instituto Nacional Indigenista, p. 1959.

²³⁴ *Cartilla purépecha, México*, Instituto Nacional Indigenista, p. 1965.

²³⁵ *Idem*.

CARTILLA MEXICA de la Sierra

31/10/11



BIBLIOTECA
INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

I
491.4
639
637

Fig. 131
Alberto Beltrán, *Cartilla de la Sierra Mexica*, s.f., dibujo, 10 x 19.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

rutina de la homogeneización debido a sus formas permanentes, por lo que marcan la diferencia entre la autenticidad y lo ajeno. Los arquetipos refuerzan un sentimiento de orgullo cultural al fomentar la emulación y la admiración”.²³⁶

Para ilustrar los buenos hábitos, por ejemplo, se dibuja a un niño que ofrece su asiento en el camión a una señora con un niño en brazos. La señora le agradece el detalle (fig.136).

El maestro se representa siempre como el mejor amigo y da consejos como el siguiente (fig.137): “Sigue preparándote para tu propio bien, él de tus padres, él de tu pueblo, y él de México”.²³⁷

En el 1er. cuaderno de trabajo de la Cartilla Purépecha también ilustrada por Adolfo Mexiac leemos lo que el maestro le dice al alumno: “Este año ha concluido. Vuelve a la escuela el año próximo para que te sigas preparando, y contribuyas a forjar un México mejor”.

Antonietta Castilla también fue ilustradora de cartillas y entre otras ilustró la *Cartilla del Papaloapan*, en ella leemos lo que sigue:

Lupe, es mi mamá
Se levanta muy temprano
Se lava la cara y las manos
Con agua y jabón

Mi mamá usa huipil
Ella hace su huipil
Es de manta, listón, hilo y encaje
El huipil tiene muchos colores:
Amarillo, rojo, azul, morado, verde, café y rosado
“La milpa está muy bonita
Mi papá y yo limpiamos la milpa.
En la cosecha tendremos mucho maíz
Con el maíz se hacen tortillas, atole y tamales

²³⁶ N. Guíérrez, “Arquetipos y estereotipos en la construcción de la identidad nacional de México”, *Revista Mexicana de Sociología*, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, Núm. 1, año LX, enero-marzo de 1998, p.85.

²³⁷ *Cartilla purépecha*, Op. Cit.

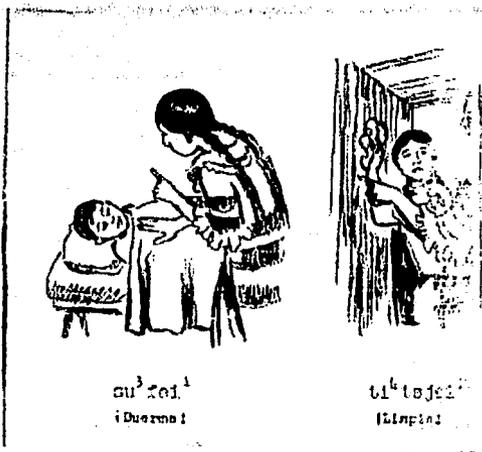


Fig. 132

Alberto Beltrán, *Cartilla del mazateco de Joyaltepec*, 1954, dibujo, 20.5 x 13.5 cm, México, Instituto Nacional Indigenista.

Pepe y Lola van a la escuela
Pepe está en el segundo año y Lola en primero
No faltan ni un sólo día a clases
Los dos tienen su libro de lectura
Lola lleva siempre su costura
y Pepe hace sus trabajos manuales
Cerca de la casa de Pepe pasa el río.
Pepe se baña todos los días en el río
ya sabe nadar
A Pepe le gusta pescar en el río
El río tiene muchos peces

La cena
Son las siete de la noche. La familia va a cenar.
La mamá hizo la cena y Lola sirve la mesa
Lola pone el mantel en la mesa
El mantel lo hizo en la escuela
Todos se sientan para tomar los alimentos.²³⁸

De Luis Beltrán podemos observar en la *Cartilla huave* del año de 1978, en la de *San Mateo del Mar*, s.f., y en la *Cartilla mazahua* de 1978, como el artista realiza arquetipos en los caracteres fisonómicos (fig.138 a y fig.138 b). La indumentaria la representa tal cual es y al igual que Alberto Beltrán pasa por alto detalles de decoración personal como cadenas en el cuello, aretes, cintas en el cabello. Coinciden sus ilustraciones con las actividades económicas y culturales que se ven en las fotografías por ejemplo mujeres que enredan fibras de lana o tejen con telar de cintura (fig.139 a y fig.139 b). Otras se ven cargando grandes ollas de barro o despachando en los tianguis. En cuanto al mensaje indigenista nuevamente surge el concepto de familia, pues se aprecia a la abuela, a los padres y a los hijos. Aparecen hombres trabajando en la construcción, pero también vemos mujeres moliendo en el metate (fig.140). Se remarcan símbolos nacionales como monedas y billetes de a peso (fig.141).

²³⁸ *Cartilla del Papaloapan*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1965.



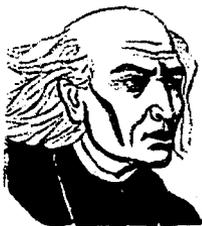
Fig. 133
Adolfo Mexiac, *Cartilla moral*, 1959, dibujo, 17 x 11.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

Con estos ejemplos podemos notar con claridad cómo la política indigenista en su esfuerzo por incorporar al indígena, se preocupó por integrarlo a la vida nacional, al inculcarle valores, conductas, hábitos, costumbres e incluso categorías sexistas de la sociedad mestiza. Un ejemplo de esto es lo que a continuación leemos: “Lola lleva siempre su costura y sirve la mesa (fig.142). Pepe hace sus trabajos manuales y sabe nadar” (fig.143).

Existen dos diferencias fundamentales entre los criterios artísticos e ideológicos en la ilustración de cartillas respecto a las obras que los artistas realizaron desde el seno del TGP. Desde el punto de vista técnico en las cartillas los dibujos fueron logrados en su inmensa mayoría de manera lineal, muy claros y explícitos (éstas eran las exigencias, ya que el objetivo se centraba en que el indígena no entrara en confusiones). En las obras del TGP se enfatiza el claroscuro, el volumen y la efectividad visual. La segunda diferencia es el mensaje ya que en las cartillas el mestizaje siempre se mostrará positivo y ventajoso. Por el contrario, en las obras del TGP, a los mestizos se les presenta como explotadores en la figura del cacique, del sacerdote o del líder sindical; y precisamente del grupo dominante es de donde viene la discriminación racial, la humillación y la explotación al indio. Respecto a esto, Adolfo Mexiac comenta lo siguiente: “El objetivo en el INI era la educación, no podíamos salirnos de ese lineamiento. En el TGP existía el tema político, así como más expresión y realización de obra personal.”²³⁹ Sin embargo en sus ratos libres realizaba su obra personal y la mandaba al TGP. Un ejemplo fue su conocido grabado: *La Libertad de Expresión* (fig.144), en él representó a un joven tzotzil con una cadena y un candado en la boca. La obra surgió en la época en que Estados

²³⁹ F. Villegas, T., entrevista a l Mtro. Adolfo Mexiac, *Op. Cit.* 10 de febrero de 2001.

Taxima bi'eri achimamacha
 Ueipiatiti'akani' m'itika' esta' jom'evichas' taneru' k'aral'
 achimamacha' empaitan' kankus' tes' ichka' im'asthas'
 Hidaigo, Juárez la Madero



Tatá Hidaigo ueipitohi' o'araka'yuché uep'itiga' uoi'
 tekani' ka' ju'omucue'echas' ka' to'ke' ik'ichak' ee' ni' k'énem'
 m'itá ue'astá' u'iden' o'ega' tu'atá' j'imbó' a'ne'j'ho'
 "INDEPENDENCIA DE MEXICO", o'ega' i'ndéka' u'ak'
 j'uché' j'om'ed' ju'omucue'chak'.



Jom'os' k'á'p'it'at'os' j'echer' n'as'ion' o'ega' u'ek'ém'
 j'om'ni' m'aher' t'au'ah' an'gu' ju'om'ali' o'ga' j'ar'á'ust'
 k'ar'it'aka' u'iden' u'endá'k'ue'et'ari' o'ega' k'á'us' j'imbó'
 a'ne'j'ho' "EL RESPETO AL DERECHO AJENO ES LA
 PAZ".



Madero' j'om'it'as' m'a' y'eri' re'lo'k'is'ion', a' j'imb'
 k'á'us' j'ut'is'ep'a' empait'oni' j'om'and'ka' u'and'a' a'ne'
 k'are'lera', l'usi' o'le'it'ika' ka' s'á'nk'as' a'mb'é'taru'
 j'om'p'á'ka' k'á'rim' k'á'ré'li' a'ch'om'evichas'.

Fig. 134
 Adolfo Mexiac, *Cartilla purépecha*, 1965, dibujo, 16 x 19.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

Unidos invadió a Guatemala. El artista cuenta el motivo de su realización: “En ese año de 1954 murió Frida Kahlo, Diego Rivera colocó la Bandera del Partido Comunista sobre el féretro de Frida y por ese motivo corrieron al director de Bellas Artes. Por eso hice esa obra”.²⁴⁰

Beltrán frente al ILV

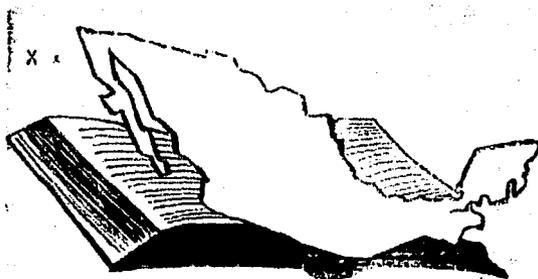
Los manuales del Instituto Lingüístico de Verano. (ILV)

Alberto Beltrán cuando se refería al ILV, lo hacía reconociendo los méritos de sus integrantes, pues juzgaba que de todos los investigadores ellos eran los únicos que hablaban las lenguas indígenas, así como también los únicos que elaboraban alfabetos en lenguas indígenas. Sin embargo en los Manuales del ILV se observan intereses distintos a los de las cartillas del Instituto Nacional Indigenista. Por ejemplo no se da la preocupación porque el indígena se identifique a sí mismo, tampoco porque se integre a la vida nacional ni familiar; su interés fundamental radica en convertirlo a la religión protestante y en establecer sus patrones culturales e ideológicos. Pero lo más curioso es que el ILV estuvo colaborando asiduamente con la labor lingüística de la SEP y el INI a pesar de estar contradiciendo la mística indigenista.²⁴¹

Los manuales muestran las actividades aprendidas por los indios (en ellos se da por entendido que fueron enseñadas por el equipo del ILV pero esto nunca se menciona) a través de un indígena que desea que otros las lleven a la

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ Principalmente la referente a la integración del indígena a la vida nacional. El ILV ha entrado y trabajado a manos libres en México con el contrato que lo apoya y lo faculta el cual lleva por nombre “Estudios de Lenguas Autóctonas en Coordinación con la SEP”.



MEXICO

México es nuestra Patria.

Los purépechas también somos mexicanos.

En México existen varios grupos indígenas,
pero todos formamos la Nación Mexicana.

Todos los mexicanos nos alimentamos
con tortillas.

Siata ayuda a su mamá a lavar el nixtamal,

Siato lo lleva al molino en Ixtlán.

Las mujeres tarascas hacen buenas tortillas.

Somos buenos ciudadanos y amamos lo mexicano.

Fig.135

Adolfo Mexiac, *Cartilla purépecha*, 1965, dibujo, 16 x 19.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

práctica en sus comunidades. No las titulan Cartillas como lo hace el INI, los llaman Manuales y siempre escriben la indicación de utilidad por ejemplo: *Como se debe cuidar la tierra* Manual de conservación en idioma cora de El Nayar y en español.²⁴² En él se explica lo siguiente:

Esta serie de libros forma parte del programa de alfabetización-castellanización del Instituto Lingüístico de verano, A.C., y es también un paso más en el programa de desarrollo de la comunidad indígena.

El propósito del presente manual número 2, es prevenir con unas sugerencias al habitante de la región, para que no queme los bosques ni las milpas y conserve en buen estado el suelo de sus pequeñas propiedades. Las enseñanzas presentadas en estos libros se basan en la experiencia personal del señor Agustín Ruiz Sánchez, hablante del idioma tzotzil de San Andrés Larráinzar, Chis.

Las ilustraciones se dan en concordancia con las explicaciones. A diferencia de los dibujos de las cartillas del INI, en los dibujos del ILV no hay una identificación clara con el tipo cora ni con ninguna otra fisonomía indígena. Las ilustraciones suelen repetirse en otros manuales de la misma región étnica. Manifiestan preocupación por la salud. Por ejemplo en el *Manual de prevención de enfermedades* en mixteco de Silacayoapan (fig. 145):

La introducción la relata un indígena de la misma región: "Debido a las enfermedades que puedan sobrevenirnos, y a falta de personas que sepan recetar medicamentos en nuestro pueblo, es que he decidido escribir este librito, a fin de que nos enseñe algunas cosas que hacer para conservarnos sanos... Este librito lo he escrito para todos ustedes, hablantes del mixteco, lo he escrito en nuestro propio idioma para que se entienda mejor. Sé que en mixteco, lo comprenderás mejor"²⁴³

Los dibujos de los manuales del ILV son de menor calidad que los de las cartillas de alfabetización del INI (fig.146) Los personajes son rígidos y desproporcionados; pero muy claros en el mensaje por ejemplo al referir cómo hervir el agua, la higiene que debe haber en la cocina, al comer, al lavar los

²⁴² Libro n° 2, México D.F., ILV, en coordinación con la Secretaría de Educación Pública a través de la Dirección General de Educación Extraescolar en el México Indígena, 1977.

²⁴³ *Un tigre y un tlacuache*, México D. F., Casa de Publicaciones en Cien Lenguas. Maestro Moisés Sáenz del ILV. 1972.

se levantó de su asiento y le dijo:
Siéntese aquí, señora.
La mujer muy agradecida se sentó,
dándole las gracias.
Es correcto y así debemos proceder
cuando alguna mujer o anciano
vayan de pie.
Igualmente debemos dar
las gracias, cuando
recibamos algún favor.



Fig. 136
Adolfo Mexiac, *Cartilla purépecha*, 1965, dibujo, 16 x 19.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

trastes. Nunca se hace referencia a los nombres de los artistas. Se relatan las historias, los cuentos y los dichos de los lugares en lengua indígena; pero siempre se escriben las traducciones en español.²⁴⁴

Sin lugar a duda el fin último del ILV es la conversión del indio a la religión protestante. Esto lo demuestra la realización en el año de 1966 de dos colecciones casi completas de las traducciones del nuevo testamento en 92 lenguas de México con sus gramáticas y diccionarios correspondientes. La opinión que Alberto Beltrán tuvo sobre los manuales del Instituto Lingüístico de Verano y en general sobre la labor de estos misioneros, fue el reconocerles sus conocimientos lingüísticos, en apoyar su labor contra el alcoholismo en esas zonas y ver con beneplácito su creación de los alfabetos en lenguas vernáculas ya que resultaron de gran ayuda para la labor de alfabetización dirigida por la SEP y por el INI. Sólo en una ocasión el artista mostró preocupación al externar en una conferencia que: "El ILV ejercía influencia en los indígenas para que no se propagara el comunismo en América Latina, después de la invasión de Estados Unidos a Guatemala en el año de 1954".²⁴⁵ Para Alberto Beltrán, no era fácil externar críticas que contradijeran las políticas del Estado, y este último aceptó la colaboración del ILV en su labor indigenista; el artista cuidaba en sumo, externar algún comentario negativo del gobierno, sobre todo, a partir del sexenio de Luis Echeverría Álvarez, debido a que en él, Beltrán formó parte de los propios cuadros políticos, al ocupar la Dirección General de Arte Popular (DGAP), ilustrar publicaciones de las Delegaciones Políticas y de revistas del Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación (SNTE), además de ya para entonces, haber tenido una larga trayectoria de simpatizar

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ La conferencia la dictó en el anexo de la Cámara de Diputados en el mes de julio de 1999.



QUERIDO AMIGO

No quiero despedirme de ti,
 a quien acompañé paso a paso
 hasta enseñarte a leer;
 sin embargo, debes saber que solamente
 has andado una parte del camino
 que tienes que recorrer.
 Te sientes feliz porque los sacrificios
 han sido recompensados,
 pues ya sabes leer y escribir.
 Adelante pues no le desanimas,
 sigue preparándote para tu propio bien,
 el de tus padres, el de tu pueblo,
 y el de México.

Fig.137

Adolfo Mexiac, *Cartilla purépecha*, 1965, dibujo, 7 x 11.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

con el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Respecto al mensaje de las cartillas del INI y de los manuales del ILV, es conveniente citar aquí una apreciación reflexiva de Ricardo Pozas.

No es apropiado dar conocimientos científicos y técnicos si no se tiene dónde ni con que aplicarlos. Por otra parte, el sentimiento nacional se alcanza al través del ejercicio de la democracia y la justicia en las comunidades donde viven los indios; y las prácticas mágicas cambiarán sólo cuando el indio disponga de los recursos necesarios para cambiarlas racionalmente: los meros conocimientos no atacan el origen de sus padecimientos²⁴⁶

A 60 años de haber trabajado con los métodos antropológicos y didácticos del INI para lograr la incorporación del indio a la vida nacional, los resultados que se han vertido hoy en día a través de investigaciones que los antropólogos han realizado, parecen demostrar que fueron mínimos ó nulos. A continuación doy a conocer un fragmento de un artículo de la *Revista mexicana de sociología* que hace referencia a lo anterior:

En una investigación llevada a cabo en 1993, nos interesaba conocer, por una parte, el grado de integración cultural de algunos grupos indígenas y, por otra, la manera como habían adoptado dos crónicas centrales de la nación mexicana moderna: el mito de fundación y el mito de antepasados comunes. Los resultados de una muestra de 60 estudiantes indígenas expresaron que estos reconocían la mitología y los rituales nacionalistas.

Los datos arrojaron otros resultados aún mas importantes: los estudiantes manifestaron ausencia de identificación, de emotividad, y una clara falta de voluntad de sacrificarse o morir por la idea de la patria, el gobierno, el Estado o por la zona central de México. Fueron comunes las declaraciones de preferencia e interés por conocer la propia historia y mitología locales y regionales.

El ejemplo anterior muestra una situación característica de los grupos étnicos así como su rechazo a ceñirse a las pautas de la tradición dominante que se expresa mediante la cultura y la identidad nacionales, tal fragmentación de la identidad continúa planteando un importante reto para los proyectos de homogeneización de los Estados Nación.²⁴⁷

Es un hecho que la labor realizada por los evangelistas del ILV lleva

²⁴⁶ R. Pozas, *et.al*, *Los indios en las clases sociales de México*, México, Siglo XXI editores, 1998, p.14.

²⁴⁷ N. Gutiérrez, *Op.Cit*, p.86-87.



Fig.138 a

Fotografía de indígenas huaves, s.f., 14.5 x 9.5 cm, México, Fototeca del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Fig.138 b

Luis Beltrán, *Cartilla Huave*, 1978, dibujo, 20.5 x 13.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

penetración cultural e ideológica, pues han generado serios problemas sociales en las comunidades indígenas, ya que éstas al cambiar de credo, también modifican sus estructuras de organización política y social. Por ejemplo, los indígenas poseen normas de conducta familiar muy bien establecidas; todos los miembros del grupo participan en la educación, tienen sus propias técnicas como el otorgar estímulos, premios, disciplinas y castigos; a diferencia de la concepción de educación occidental en que ésta es dada por un personal o institución especializado y dedicado exclusivamente para este fin.

La experiencia de Alberto Beltrán respecto a la problemática social que ha surgido a raíz de la conversión de los indígenas a la religión protestante es la siguiente:

Hay fuertes pugnas entre católicos y protestantes, pues los convertidos al no cooperar con las reglas de la comunidad, son expulsados, lo que los obliga a asentarse en los alrededores de San Cristóbal. Sufren de persecuciones, se les quema sus casas. A raíz de todos estos problemas, se crearon organizaciones como El Primer Congreso Nacional de Pueblos Indígenas en 1975, para que los propios pueblos decidieran como deberían resolverse sus problemas sociales; se formó también el Consejo Nacional de Pueblos Indígenas para que en cada población se organizaran consejos de viejos. Todo esto lo controlaba el INI; esto comenzó a ser objeto de honda preocupación para los gobernantes y le fueron quitando al INI influencia porque pensaban que con su buen trato, al rato iba a tener más fuerza que los propios gobiernos estatales y la fuerza que ellos querían mantener era obtener los votos que necesitaban. Las cartillas dejaron de ser controladas por el INI, así como todo lo que fuera educación; la labor pasó a la SEP a través del Departamento de Educación Indígena; decían que los promotores se estaban volviendo líderes de las comunidades; los gobiernos de los Estados consideraron que era una competencia muy fuerte para sus intereses, por ello había que debilitar al INI, congelaron su presupuesto, los promotores pasaron a servir a la SEP; los sindicalizaron, dejaron de trabajar sábados y domingos. Esto fue un gran error pues eran los días en que se hacía el contacto con el tianguis y mucha gente enferma llegaba el día de mercado y aprovechaba para pasar a la clínica.²⁴⁴

En los años 70, durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez un grupo de antropólogos, sociólogos, técnicos, asesores, especialistas y estudiantes

²⁴⁴ F. Villegas, T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, en la Secundaria Xipe Totec. Op.Cit.

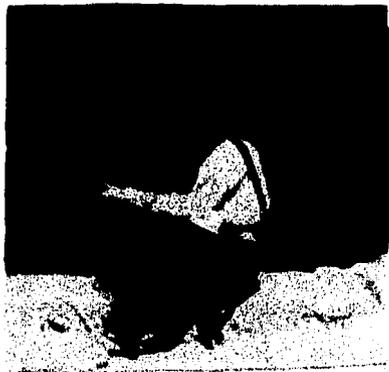


Fig.139 a

Fotografía de una mazahua, s.f., 14.6 x 10 cm, México, Fototeca del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Fig.139 b

Luis Beltrán, *Cartilla mazahua*, 1978, dibujo, 20.5 x 13.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

que trabajaban en las regiones indígenas y en los centros de enseñanza de investigación y desarrollo se llevó a cabo una denuncia en Pátzcuaro contra el ILV dirigida al Presidente de la República, a los científicos sociales y a la opinión pública.

Se acusa al ILV de practicar proselitismo, penetración ideológica e imperialista a través de programas de investigación, asistencia, evangelización e incluso hasta en el asesoramiento de trabajos de la SEP. De igual modo la crítica va en su contra por ocasionar divisiones en el seno de las comunidades, frenando con ello su organización y la defensa de sus derechos. Refieren que cuentan con innumerables recursos no controlados que actúan sobre la población tales como: campos de aterrizaje, aviones, helicópteros, radiodifusoras, centros de radiocomunicación, centros de adiestramiento y clínicas experimentales.

La situación del ILV en México es la siguiente: Llegó a México en 1936, por invitación del maestro Moisés Sáenz, y durante la presidencia del Gral. Lázaro Cárdenas, quién lo vio con muy buenos ojos. El fundador del ILV fue Guillermo Cameron Townsend, y fue el inventor del método psicofonémico para enseñar a leer a los indígenas. El ILV en 1948 se convirtió en una Asociación Civil, en agosto de 1951, junto con la SEP firmó un convenio en el cual se comprometía a desarrollar conjuntamente un programa de colaboración para la investigación de las lenguas indígenas de la República Mexicana. Un ejemplo es la publicación: *Frases útiles en huave y en español* en el año de 1974. Por decreto oficial, en 1960, el gobierno federal le otorgó el uso por 30 años de un terreno en Tlalpan, D.F., para el centro administrativo del Instituto,



e tia Nata

Fig. 140
Luis Beltrán, *Cartilla mazahua*, 1978, dibujos, 14 x 10 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

en donde se construyeron varios edificios. En 1979, a petición de la SEP, William Cameron Townsend canceló el convenio; después las visas para los investigadores con documentación temporal no se renovaron automáticamente como se venía haciendo, debido al temblor de 1985 y a petición del gobierno, la entrega oficial de sus instalaciones se adelantó dos años antes de lo estipulado.²⁴⁹ El trabajo de los investigadores del ILV se ha extendido a más de 800 idiomas, en más de 40 países.

No cabe duda que el ILV ha fomentado el individualismo al ejercer presión contra el trabajo colectivo en las prácticas tradicionales indígenas. Este individualismo evidencia tres factores fundamentales: 1.-) la defensa ideológica de la propiedad privada, 2.-) la expansión de los mercados internos del capitalismo y 3.-), el control de los recursos naturales para las transnacionales. Respecto a su labor proselitista, ésta ha propiciado odios, diferencias y problemas entre gente que pertenece a un mismo grupo.

El ILV siempre se vinculó a los trabajos de la SEP y del INI en materia indigenista, y estos siempre lo acreditaron, como también lo hizo Alberto Beltrán.

Los resultados

Después de cerca de 60 años de política indigenista, ésta no ha logrado la integración nacional de los grupos indígenas debido principalmente a las

²⁴⁹ Actualmente tienen su oficina en la calle de Londres n° 105 despacho 411 colonia El Carmen Coyoacán; aquí reciben al público, dan información y venden sus publicaciones. La biblioteca se encuentra en el poblado de San Pablo Villa de Mitla, Oaxaca, en Niños Héroes n° 22 Centro Jaime Torres Bodet.

'na mbéxo



mbéxo
mbè
è

mbè
mbe

mbè
mbö

mbè
mbo

O mama c'ii e ni ta:

¿Ja gui pögue yo yo'o?

Rí ne rá tóngö yeje, ene.



Fig.141

Luis Beltrán, *Cartilla zoque de Tecpatán*, 1978, dibujo, 14x 14 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

relaciones de dominación y explotación que la población mestiza ejerce sobre los indígenas. Respecto a esto el antropólogo Rodolfo Stavenhagen explica lo siguiente en el libro *La quiebra política de la antropología social en México*.²⁵⁰

...el indigenismo ha promovido el desarrollo de las comunidades indígenas mediante una acción integral en los campos agrarios, agrícola, cooperativo, médico sanitario y educativo. Sin duda los progresos alcanzados han sido notables. En las regiones indígenas (y los Altos de Chiapas, sede del primer Centro Coordinador, constituyen un ejemplo) ahora hay caminos, escuelas, clínicas, campos de experimentación agrícola, cooperativas de venta, consumo y transporte, etcétera. Miles de jóvenes indígenas del país son ahora promotores y maestros de escuela en sus propias comunidades. Mediante la acción coordinadora del INI han sido eliminadas las peores formas de explotación de los indios en muchas regiones, se ha regularizado en algunas partes la tenencia de la tierra, se han rescatado para los indios algunos bienes comunales como los bosques, etcétera.

Sin embargo, el indigenismo no ha podido modificar el sistema económico regional de explotación de las comunidades indígenas (latifundismo, caciquismo, usura, capitalismo).²⁵¹

Los problemas relacionados con la burocratización y corrupción también se dieron en el INI. Uno de ellos lo vierte Rosario Castellanos quién fuera importante colaboradora en el Centro Coordinador tzeltal-tzotzil. Una de las actividades que llevó a cabo fue el realizar teatro guiñol con mensajes sanitarios y educativos. En una carta dirigida a Alfonso Caso Dr. del INI desde una posición clara y comprometida enuncia:

He defendido mi esperanza con la tenacidad de que soy capaz; estoy dispuesta a resistir muchas decepciones. Pero lo que he encontrado aquí supera en mucho mis cálculos más pesimistas. La situación se agrava cada día y los que se atreven a luchar para que el INI conserve los ideales generosos que presidieron su fundación, son expulsados, hostilizados, reducidos a la impotencia...o comprados. No se si lo mismo sucede en México. Pero aquí han triunfado los peores. Describirle la atmósfera de vileza, espionaje y delación, no es posible en una carta. Son mil pequeños detalles repetidos hasta la exasperación. Es la autoridad transformada en injusticia, premiando a los logreros, exaltando a los mediocres, pisoteando a los débiles. Es la ley, degenerada, en capricho en vano. Es el interés de unos cuantos individuos sobreponiéndose al beneficio de aquellos a quienes el INI se comprometió a ayudar. Es la intriga, el rencor, el

²⁵⁰ A. Medina, C. García Mora, *La quiebra política de la antropología social en México, Op.Cit.*

²⁵¹ C. García Mora, A. Medina, *Op.Cit.*, p.472.



La cena

Son las siete de la noche. La familia va a cenar.
La mamá hizo la cena y Lola sirve la mesa.
Lola pone el mantel en la mesa.
El mantel lo hizo en la escuela.
Todos se sientan para tomar los alimentos.

Fig.142

Antonieta Castilla, *Cartilla del Papatoapan*, 1965, dibujo, 20.5 x 16.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

escarnio, la soberbia, erigidos en norma de conducta.²³²

Beltrán opinaba de manera semejante ya que existen cartas que dirige al maestro Patricio Redondo que así lo muestra, como a continuación se expone:

En el INI hay muchos defectos burocráticos que estropean y entorpecen el buen desarrollo de las tareas. No todos los empleados tienen plena conciencia de la responsabilidad en que están situados, tal vez sólo la minoría comprende la envergadura de los propósitos del instituto, la mayoría trabaja porque necesita un empleo para poder vivir y lo cumplen mecánicamente, y a veces ni así.

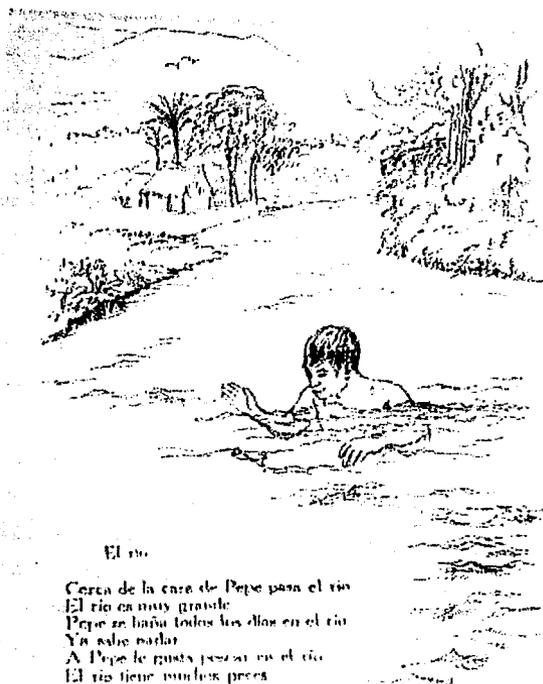
Es justo admitir que eso se refiere no únicamente a los de abajo, a los empleados, sino también a los que ocupan puestos elevados y como es natural sus efectos de irresponsabilidad e incapacidad causan mayor daño.

Pero es así y no podemos exigir una perfección que nosotros creemos tener, basta con que haya elementos con quienes vale la pena de seguir abriéndose paso. Y ahora los hay, y en lugares claves para nosotros²³³

Para la segunda mitad de los años 60, los estudiantes de antropología consideraban que los indigenistas habían cumplido parcialmente algunas de sus metas; como la reducción del analfabetismo de la población indígena que se aminoró en cierta medida así como el que en varias comunidades se obtuvieron dotaciones ejidales y se construyeran sistemas de regadío y cooperativas. Pero refieren que para el logro de todo esto se montó un aparato burocrático enorme y complicado como el de cualquier Secretaría de Estado, y sólo se obtuvieron soluciones parciales como la dotación de tierra sin créditos efectivos que permitieran su explotación o el otorgamiento de tierras áridas o de difícil trabajo. Opinaron dichos estudiantes: "La función del Instituto Nacional Indigenista parece tornarse con el tiempo cada vez más obsoleta; su existencia se maneja frecuentemente para mostrar a la opinión pública internacional las bondades de su régimen que se planeó inicialmente sobre principios liberales de

²³² *Ibidem*; p. 439-440.

²³³ Carta de Alberto Beltrán dirigida a Patricio Redondo, 20 de abril de 1955. Archivo Hermila Solana de Ábrego.



El río

Cerca de la casa de Pepe pasa el río
El río es muy grande
Pepe se baña todos los días en el río
Ya sabe nadar
A Pepe le gusta pescar en el río
El río tiene muchos peces

Fig. 143
Antonieta Castilla, *Cartilla del Papaloapan*, 1965, dibujo de 20.5 x 16.5 cm, México, Biblioteca del Instituto Nacional Indigenista.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

igualdad social, pero que ahora resultan extemporáneos y completamente falsos".²⁵⁴

Organismos gubernamentales como la SEP y el INI no pueden cambiar las relaciones socioeconómicas fundamentales del sistema. Su mayor esfuerzo se abocó a la acción educativa y de ella se obtuvieron los mayores éxitos, mediante la progresiva alfabetización y, castellanización de numerosos grupos indígenas.²⁵⁵ Sin embargo sus problemas económicos y sociales persistieron. La Dra. Lourdes Arizpe expuso una experiencia que vivió en Tansania respecto a la enseñanza pluricultural de la lengua, y de la cual podemos obtener importantes reflexiones. Comentó que en ese lugar se revitalizaron las lenguas locales por un período de 20 años y como resultado los habitantes ya no podían comunicarse entre sí, por no tener una lengua franca común, textualmente expuso: "No se puede nada más promover las lenguas locales o las lenguas internacionales, debido a que ambas se necesitan. ¿Que debemos hacer con las lenguas para trabajar en un mundo globalizado?".²⁵⁶ Lograr ser bilingüe o trilingüe, tener la lengua vernácula, la nacional y conocer una lengua internacional". Respecto a la diversidad cultural externó:

los conflictos culturales tienen que ver más sobre cuestiones políticas que sobre cuestiones culturales. Se maneja la cultura como emblema para exigir demandas políticas y económicas, en los que tiene que ver el Estado. La mejor manera es crear una comunidad cívica compartida con todos los grupos étnicos. Abrir la democracia es una solución para convivir con todos los grupos étnicos, crear comunidad cívica, respeto de las libertades públicas, permitir el estado pluricultural dentro de una comunidad nacional.²⁵⁷

²⁵⁴ A. Medina, C. García Mora, *Op.Cit.*, p.193.

²⁵⁵ Es un hecho que las cartillas de alfabetización alcanzaron en un alto grado los resultados deseados.

²⁵⁶ La Dra. Lourdes Arizpe dictó una conferencia que tituló: *Diversidad cultural e igualdad social*. En el seminario que llevó por tema: *Las culturas del mundo entre la modernidad y la posmodernidad*. División de Educación continua y vinculación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, agosto y septiembre del 2000.

²⁵⁷ *Idem*.



Fig.144

Adolfo Mexiac, *La libertad de expresión*, 1954, grabado en linóleo, s/m, México, Col. TGP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El Estado pluricultural

En el año de 1966 durante la última reunión anual de la Sociedad para la Antropología Aplicada efectuada en la Ciudad de México del 9 al 15 de abril se manifestó la nueva corriente antropológica; en la cual el antropólogo debe comprometerse e involucrarse en el cambio de fuerzas de poder y abogar por la estructuración de un estado pluricultural para la liberación de la etnias minoritarias.

Expusieron que su problemática social se soluciona, no con la integración propuesta por los indigenistas culturalistas, que, como ya se demostró, fracasaron, sino por la liberación conquistada por ellos mismos.

En cuanto al trabajo de alfabetización, desde el año 1978 se impuso un nuevo enfoque al que los antropólogos llamaron bicultural o intercultural. Este aboga por un modelo educacional usando las lenguas indígenas como base de instrucción, y el castellano como una segunda lengua. En este modelo el contenido educativo es bicultural, significado que descansa en ambas culturas, la indígena y la nacional, para que los 56 grupos étnicos del país cuenten con una educación formal que les permita conservar y desarrollar sus culturas y lenguas sin perjuicio de aprender el español y de ese modo entrar a la llamada cultura nacional o dominante. Esta corriente es muy distinta a la indigenista porque, si bien ésta alfabetiza en lengua vernácula, el objetivo final sigue siendo la castellanización total.

INDAJA CAJA Í NÁ A CÁNI
CUEHE MÍ



Manual para la prevención
de enfermedades

Fig. 145

S.a., *Manual para la prevención de enfermedades*, 1985, dibujo, s/m., México, Instituto Lingüístico de Verano



Fig. 146

S.a., *Manual para la prevención de enfermedades*, 1985, dibujo, s/m., México, Instituto Lingüístico de Verano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La retirada

Alberto Beltrán explicó los motivos por los cuales dejó de colaborar en la empresa indigenista del INI:

El presupuesto del INI se estancó, permaneció igual muchos años mientras el poder adquisitivo de la moneda disminuyó; lo que se hizo en 1950 ya no fue posible lograrlo siete u ocho años después. También cambió el criterio y se suprimieron casi todas las secciones de ayudas visuales; fue entonces cuando se apartó la mayor parte de los colaboradores. Yo también me aparté.²⁵⁸

La pasión con que Beltrán se entregó al trabajo indigenista le hizo pensar por un momento en poner todo su esfuerzo y dedicarse de lleno al quehacer antropológico. A continuación nos comenta: “Pensé en estudiar Antropología y ser investigador. Estaba muy metido, pero me frené y me dije a mi mismo que mi verdadera vocación era el dibujo. La Antropología es tarea de otros; no puedo anteponer nada al dibujo. Pero no me desligué de los antropólogos; después algunos de ellos me pedían ilustraciones de temas pedagógicos y antropológicos”.²⁵⁹

Alberto Beltrán²⁶⁰ incorporó a su ideología la doctrina del indigenismo culturalista, postulado que en todo momento defendió por considerarlo una

²⁵⁸ 30 años después. *Revisión crónica. México indigena, Op.Cit.*, pp.189-190.

²⁵⁹ F. Villegas, T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, en el Café Paris, *Op.Cit.*

²⁶⁰ Las instituciones que trabajaron en la elaboración de cartillas y en general del material destinado a la alfabetización durante el período de 1945 a 1980 años en que Beltrán participó en dicha labor fueron:

La Secretaría de Educación Pública.

La Dirección General de Educación Extraescolar en el Medio Indígena.

El Instituto Nacional Indigenista.

La Secretaría de Cultura Popular y Educación Extra Escolar.

El Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil.

El Instituto Lingüístico de Verano.

Entre los colaboradores del Instituto Nacional Indigenista además de Alberto Beltrán se encontraron: como ilustradores Andrea Gómez M., Marcelino Lorenzo, Adolfo Mexiac. Lingüista Evangelina Arana Osnaya. Sugerencias sobre técnicas de alfabetización Srita. Luisa Mills. Preparación de cartillas Prof. Reynaldo Salvatierra. Elaboración de texto Prof. Ramón Hernández López. Director Alfonso Caso. Subdirector Gonzalo Aguirre Beltrán. Secretario General Lic. Antonio Salas Ortega. Jefe de la Comisión Técnica de la Dirección Prof. Julio de la Fuente. Jefe de Difusión y Publicaciones Juan Rulfo. Grabados con temas cívicos Alfonso Reyes. Ilustrador Luis Beltrán (hermano de Alberto Beltrán). Lingüista Dr. Mauricio Swadesh.



Fig. 147

Alberto Beltrán, *Éxodo*, 1953, grabado en linóleo con el que obtuvo el Primer Premio del concurso de Carteles sobre Alfabetización, s/m, México, apareció reproducido en el *Gallo Ilustrado* del diario *El Día* en el año de 1990.

arma que garantizaba la integridad y la soberanía nacional. De esta manera el artista se convirtió en pieza clave de sus programas, al llevar a cabo las labores de ilustrador de cartillas de alfabetización, de promotor de apoyos visuales, de invitar a colaborar a otros artistas del TGP y de incorporar las técnicas Freinet a la labor de alfabetización.

Desde el punto de vista artístico Alberto Beltrán utilizó al realismo figurativo²⁶¹ en la representación de los grupos étnicos al compenetrarse en sus rasgos fisonómicos y en algunos culturales, como el de la indumentaria. Alberto Beltrán sentía profundo rechazo de la manera poco digna en que se representaba al mundo indígena, motivo que lo llevó a incorporarse a la labor indigenista. Sin embargo, su estilo artístico jamás mostró la lucha social entre indios y mestizos. Siguió al pie de la letra el asesoramiento de las autoridades del indigenismo culturalista y con ello sus imágenes se limitaron a la representación fidedigna y cercana de las fisonomías de los distintos grupos étnicos, a diferencia del contenido y la temática de los grabados que él y los otros artistas realizaban en el TGP (fig.147), sin embargo hay que considerar que "...al encuadrar el arte como parte de un sistema de educación controlado por el gobierno, se supone o se pretende suponer, que los temas y los valores son, una vez más, una propiedad común firme, de modo que lo que llaman realismo se transforma inmediatamente en idealización".²⁶²

En la labor indigenista, no se podía ser muy crítico, Alberto Beltrán no lo fue, como tampoco los miembros del TGP que se incorporaron a este trabajo; debido, principalmente a que se convencieron del indigenismo

²⁶¹ "...el realismo carece de un significado único, es más, podemos admitir incluso que su significado es conflictivo o contradictorio, que hay más de una tradición en juego". B. Predeville, *El realismo en la pintura del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

²⁶² *Enciclopedia de las Bellas Artes*, México, Editorial Cumbre, T.X, 1982, p.1492.

culturalista, y creyeron que era necesario tanto para los indígenas, como para México, por ello aceptaron ser contratados por el INI y por la SEP. Las críticas al proyecto indigenista, se dieron después de 20 años de la llegada de Alberto Beltrán a esta labor, en la década de los 60, y vinieron principalmente de algunos antropólogos como de Ricardo Pozas, y de los estudiantes de antropología, pero sólo cuando pudieron tener la plena conciencia de que el estado pluricultural era la verdadera solución al problema indígena, y después de la perspectiva necesaria que da el tiempo. Sin embargo Alberto Beltrán nunca cambió de opinión, hasta el último momento de su vida estuvo convencido, del indigenismo culturalista.

Capítulo 4

La obra periodística de Alberto Beltrán

Es en la obra periodística en donde se verán con mayor claridad los distintos parámetros y criterios estilísticos de Alberto Beltrán, así como sus diversas posturas políticas e ideológicas que cultivó en el transcurso de su vida profesional.

Como se explicó anteriormente Beltrán se emancipó de la predestinación de ser sastre al incorporarse al trabajo asalariado como dibujante de tiras cómicas en la revista *Pepín*,²⁶³ gracias al contacto con Roberto Acevedo periodista del *Novedades*. Cuenta Beltrán que los argumentos de este tipo de publicaciones eran tomados de relatos de personajes famosos, por eso uno de ellos llevaba por nombre “Chucho el Roto”. El salario que en aquel entonces ganaba era muy bajo, pero resultó suficiente para darse valor y enfrentarse a la herencia profesional de su padre don Hesiquio gracias al periodismo.

Beltrán trabajó para revistas de dibujos animados y creó sus propias historietas como *Beto el Luchador* y *Kid Manazo*. En el libro *Puros cuentos*, se narra lo siguiente:

Los pepines no sólo despiertan multitudinarias ganas de leer, en amplios sectores provocan también apremiantes deseos de dibujar. El auge de las historietas despierta

²⁶³ La manera como registré los títulos de las publicaciones corresponde a la tipografía actual, debido a que fue común en Alberto Beltrán convertir la tipografía en imagen, u operar las imágenes en convergencia creativa con los textos, así como utilizar las altas y las bajas indistintamente, incluso dentro de la misma publicación. Por ello opté por el criterio más convencional y las menciono de acuerdo a las leyes de la gramática actual con mayúscula al principio. El lector podrá ver en las imágenes este juego lúdico del ilustrador y notar sus preferencias y juegos de letras.

miles de vocaciones moneras. Muchos adolescentes de incierto futuro laboral tratan de evadir la grisura fabril o el desempleo tocando a las puertas de la nueva industria periodística. Y también entre los jóvenes de clase media hay quién destripa los estudios, abandona la carrera o sabotea el violín, para jugársela en el apasionante mundo de las historietas.²⁶⁴

Y uno de ellos fue Beltrán, donde además:

Los futuros profesionales de la historieta se engancharon a la industria que “les ofrecía la oportunidad” sin reclamar reconocimiento autoral ni derechos laborales. No tienen nada que vender más que su talento y una enorme capacidad de desgaste físico. Pronto los empresarios aprenden a exprimirlos a cambio de migajas y palmaditas en el hombro o con amenazas o secuestros si se ponen rejejos.

Desde luego se aprovecharon de que éramos unos tarugos afirma Galindo. Nos explotaban de lo lindo, Sayrols, García Valseca y Herrerías se hicieron millonarios aprovechándose de nuestra inocencia.

Trabajamos sin seguro social, sin derecho de vacaciones, sin regalías recuerda Tirado. Y claro si se formaba un sindicato dejábamos de ser los pobres diablos, que éramos y nos tenían que tratar como personas.²⁶⁵

En aquel entonces a Beltrán no le importó si su sueldo era precario y jamás reparó si era explotado o no, lo que lo hizo inmensamente feliz fue sacudirse la sastrería y probarle al padre que era posible ganarse la vida como dibujante. Después, por iniciativa del publicista Alberto López, trabajó en el periódico *Excelsior*, sobre ello cuenta Beltrán: “Era un periódico de una posición política muy definida, ‘El Periódico de la Vida Nacional’ pero de manera irónica le decían de la ‘Vida Nazional’ por su tendencia fascista”.²⁶⁶ Ya para entonces el artista tomó al periodismo como la actividad base de su vida profesional y siguió trabajando principalmente como dibujante y grabador en *El Popular*, *Novedades*, *Diario de la Tarde* y *la Prensa*. En el año de 1962, junto con Enrique Ramírez y Ramírez, fundó el diario *El Día* en sociedad cooperativa y ocupó los cargos de subdirector gráfico, de Presidente del

²⁶⁴ J. M. Aurrecochea, *Op.Cit.*, p.87.

²⁶⁵ *Ibidem*, p.88.

²⁶⁶ F. Villegas T., Entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *Op. Cit.*, 11 de marzo de 1990.

Consejo Editorial y, de 1998 al 2002, de Presidente Honorario del Consejo Editorial.

La obra periodística de Alberto Beltrán se ha dividido para su estudio en tres etapas: la primera que va de 1945 a 1950 este periodo fue la época de su incorporación al TGP. La 2ª etapa de estudio que abarca los años de 1950 hasta 1965, y refiere el momento en que el artista alcanzó distinciones, madurez plástica, y fue reconocida su obra nacional e internacionalmente al obtener tres primeros lugares: uno en 1953, con los carteles sobre alfabetización; en 1956, el Premio Nacional de Grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y en 1958, el de grabado de la Primera Bial de Pintura y Grabado en México. Fue la época en que además de seguir los planteamientos artísticos del TGP, llevó a cabo dos estilos surgidos de su iniciativa, el llevado a cabo con elementos formales semejantes a los realizados por los caricaturistas decimonónicos, con la técnica del grabado en zinc, y la creación de sus tipos populares mexicanos y sus ambientes costumbristas, con la técnica de la pluma y el carbón.

Finalmente se revisará la 3ª etapa que corresponde a la época en que renunció al TGP y dejó de grabar para dedicarse al dibujo periodístico, y en el que se aprecia una acentuada disminución del claroscuro, el manejo de la línea de fuerza para contornear la imágenes, así como la inclusión de largos textos que él mismo creaba. De estos periodos se seleccionaron tres tipos de publicaciones: la informativa o periodística, la de corte sindical y la de propaganda de partido político. Fueron los tres géneros principales a los que se abocó Alberto Beltrán en su trayectoria de 60 años de trabajo periodístico. Esta

selección se hace para dar a conocer la obra tomando en cuenta su trayectoria en términos cronológicos, así como las posturas ideológico-políticas y los planteamientos artísticos en diversas facetas y a través de los diferentes usos sociales de la obra de Alberto Beltrán.²⁶⁷ La publicación informativa o periodística iba dirigida a la población en general y su interés se centraba en informar sobre los acontecimientos más relevantes del momento. La sindical correspondía a órganos de difusión surgidos por los propios trabajadores, con el objeto de tratar temas de interés para los mismos. Y la de propaganda de partido político se dirigía al ciudadano común y su misión era hacer proselitismo y ganar adeptos.

Una vez que Alberto Beltrán ingresó al TGP su labor periodística estuvo conectada con los intereses del mismo, ya fuera porque los miembros participaban al unísono en las mismas publicaciones, porque algunas veces se comprometió a realizar un trabajo demandado al TGP, o por iniciativa propia al incursionar de manera individual en alguna publicación, pero sin abandonar los principios ideológicos y plásticos del TGP. Alberto Beltrán consideraba que al lado de Leopoldo Méndez elevó su categoría de “monero” a la de artista.²⁶⁸

²⁶⁷ Alberto Beltrán laboró hasta septiembre del año 2000.

²⁶⁸ *Vid.*, M.C. García, Hallatt, ...*Y trató de asir el mundo. La gráfica periodística de Alberto Beltrán, entre la ideología y la convicción*, México, D.F., tesis que para obtener el grado de maestra en estudios de arte, Universidad Iberoamericana, 2001, p.20.





Fig.148

Sa., *France Libre*, 1945, dibujo, 5.5 x 15.8 cm, México, Hemeroteca Nacional.



Fig.149

Alberto Beltrán, *1789-1810*, 1945, grabado en linóleo, 10 x 16 cm, México, *France Libre*, Hemeroteca Nacional.

Segunda mitad de los años 40:

Publicación periódica:

France Libre

A través de Gutierre Tibón,²⁶⁹ Beltrán conoció a europeos que desde México luchaban contra el fascismo, como Benjamín Peret, quien era editor y redactor de un modesto periódico francés editado en el país, (fig.148). Textualmente Alberto Beltrán expuso lo siguiente: “Gutierre Tibón me solicitó que apoyara con mis dibujos a los grupos antifascistas, por ello conocí a Benjamín Peret, editor de la publicación *France Libre* Peret era amigo de André Bretón y también impulsó el surrealismo.”²⁷⁰ Beltrán de manera solidaria y por convicción le entregaba dibujos y grabados. La publicación censuraba la colaboración de Pétain²⁷¹ al nazismo. El periódico estaba conformado con gran número de ilustraciones en las que dominaba la caricatura política, y en dicha publicación aparecen, aparte de Beltrán, los nombres de otros caricaturistas de origen europeo como: Stephen, Paude Cannier, Francis Bernard, Soro y Detite. El primer número *France Libre*²⁷² salió el 2 de octubre de 1941, era semanario

²⁶⁹En la actividad periodística fue donde Alberto Beltrán conoció al italiano y Doctor en Filología Gutierre Tibón, quien llegó a México a través del Lic. Isidro Fabela comisionado en el período de la Segunda Guerra Mundial, para dar ayuda a los perseguidos en Europa por el nazismo y el fascismo. Gutierre Tibón tenía contactos que desde México representaban la lucha antifascista.

²⁷⁰ Beltrán, Alberto, “Gutierre Tibón hombre excepcional” en *El Gallo Ilustrado*, México, D.F., domingo 30 de mayo de 1999, p.2.

²⁷¹ El 10 de junio de 1941, debido a la invasión nazi a Francia, su presidente Lebrun encargó al mariscal Pétain la formación de un nuevo gabinete ministerial., con ello el armisticio francés se aseguró. Francia quedó fraccionada en un conjunto de protectorados alemanes, y Pétain fue electo jefe del Estado por las fuerzas más conservadoras, antidemocráticas y colaboracionistas con los nazis. *Vid., Historia ilustrada del siglo XX*, T.VII, México, Editorial Cumbre, 1985.

²⁷²Fueron dos publicaciones de corte periodístico las que se encontraron de este período *France Libre* y *Mañana. La revista de México*. Cuyo director era Regino Hernández Liervo. Me decidí por explicar la primera debido a su contenido político anti nazi por ser altamente representativa de su etapa y dejar la segunda para un estudio posterior.

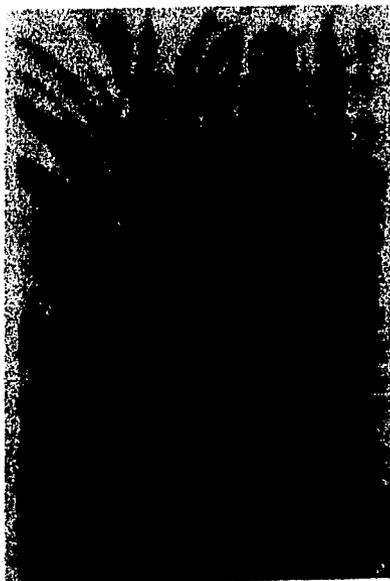


Fig. 150
Alberto Beltrán, *Un millonario extravagante*, 1945, dibujo, 15.5 x 10.5 cm, México, *France Libre*,
Hemeroteca Nacional.

y fungía como su director José de J. Núñez y Domínguez. La publicación iba dirigida a la población en general, pero por su contenido político y cultural se acercaba a la clase media intelectual.

Beltrán participó en esta publicación a partir del 12 de marzo de 1945, cuando tenía un año de haber ingresado al TGP y 22 de haber visto la luz. Desde entonces se aprecia en el artista dominio en el dibujo, y es en esta publicación cuando el joven grabador muestra búsquedas y juega con las formas, se aprecia la libertad del trazo y la soltura en un estilo próximo al del expresionismo alemán que como ya se vio, los artistas del TGP lo practicaban desde tiempos en que pertenecían a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Los temas de *Francia Libre* eran el fin de la guerra y del nazismo, y Beltrán los interpretaba con el recurso de la caricatura como medio, del naturalismo como dibujo y el manejo de símbolos para desarrollar un mensaje ideológico.

Con fecha 22 de septiembre de 1945, en la primera plana, el artista realizó un grabado en linóleo cuyo mensaje es la derrota del fascismo y la amistad entre el pueblo francés y el mexicano, simbolizada por dos jóvenes de los respectivos países dándose la mano fraternalmente, mostrando así la posición de México ante la derrota del nazismo. Como códigos patrios aparece la fecha de la Revolución Francesa y de la Independencia de México (fig. 149). La obra se encuentra elaborada de manera apaisada, en la que se muestra una escena festiva por la muerte del nazismo. El artista manejó las imágenes con amplitud de luz, destacándolas así del fondo oscuro y rugoso. Los personajes se aprecian de manera selectiva al comprimirse la perspectiva y con ello se acercan

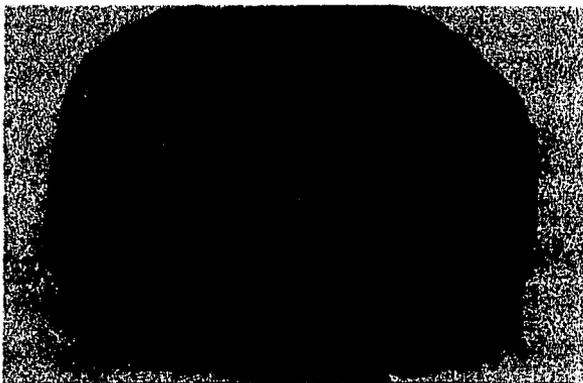


Fig.151 a
Alberto Beltrán, *Un millonario extravagante*, 1945, dibujo, 10 x 16 cm, México, *France Libre*,
Hemeroteca Nacional.

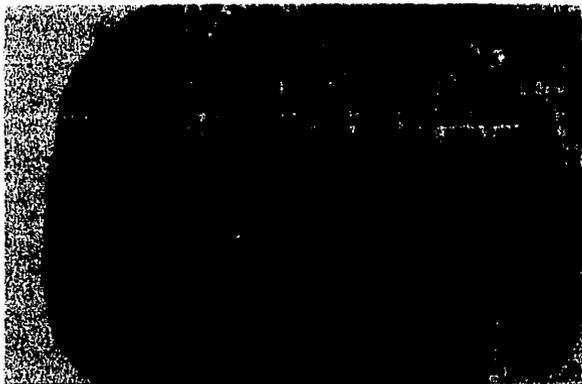


Fig.151 b
Un acercamiento de la imagen n° 151 a

al espectador.

En el cuento de Frantz Toussent *Un millonario extravagante*²⁷³ (fig.150), aparece una ilustración que muestra el interior de un teatro, logrado con gran diversidad de grafismos para representar al público, a las texturas de las cortinas y a los relieves de los materiales arquitectónicos que conforman la sala y el escenario. La obra está compuesta de manera vertical, con diseño ondulante y circular, lo que permite apreciarla armoniosa, vigorosa y dinámica. La iluminación fue trabajada horizontalmente para destacar los relieves del conjunto. Abajo vemos otra ilustración (fig.151 a y fig. 151 b), enmarcada en un círculo. Se encuentran seis personajes sentados a la mesa, sobresalen dos mujeres sofisticadas, portan sombreros y abrigos, una muestra su esbelto cuello, mientras la otra come con voracidad, también se ven un hombre ensimismado con lo que escribe, al fondo aparece un viejo con gafas charlando. El fondo fue trabajado con una elaborada red de líneas irregulares y el código lumínico lo dio Beltrán de arriba hacia abajo motivo por el cual el centro de la escena aparece con un haz de luz, mientras que el resto de la composición se va oscureciendo gradualmente. La obra se aprecia irónica, al enfatizar los malos modales en la gente pretenciosa y, es ecléctica por los personajes disímbolos que se conjugan en el recuadro.

Alberto Beltrán colaboró en *France Libre*, del 12 de mayo al 15 de diciembre de 1945, es posible que la publicación haya desaparecido una vez que llegó el fin de la guerra. Un año antes, el 6 de junio de 1944 Francia fue liberada de la ocupación nazi, con el desembarque de los aliados en Normandía, y ello pudo implicar el fin de esa publicación al concluir su propósito principal

²⁷³ El otro motivo por el que se eligió esta obra, fue por su rico mensaje cultural.

que era el de concientizar y luchar contra el nazismo.

Publicación sindical:

Unificación Ferroviaria.

Para el año de 1947 Beltrán y algunos otros miembros del TGP se solidarizaron con el movimiento obrero, al ilustrar la publicación *Unificación Ferroviaria* Órgano del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros.²⁷⁴

En esa época Valentín Campa era el Director de *Unificación Ferroviaria*, y por su acercamiento con artistas de alto renombre pudo haber motivado su interés en darle un fuerte impulso a la ilustración.²⁷⁵ La situación política y económica que privaba en el país en los años cuarenta no era fácil. En 1938 la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje acordó no elevar el salario mínimo en el periodo 1940-1941. Simultáneamente la CTM produjo un nuevo

²⁷⁴ En el año de 1947 Alberto Beltrán también participó como ilustrador en la publicación *Reivindicación* Órgano oficial del Comité Ejecutivo Nacional del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) en colaboración con la UNESCO. La decisión para analizar *Unificación Ferroviaria* se debió a que esta publicación pertenecía al sindicalismo independiente y por lo mismo menos común que las de corte oficial. Los ejemplares que consulté para llevar a cabo el estudio fueron: enero, febrero, marzo, agosto, octubre de 1948, enero de 1949, noviembre de 1950 y mayo de 1951.

La lista de los representantes sindicales muestra su importancia histórica en el movimiento de la izquierda mexicana: su Secretario General era Luis Gómez Z., el Secretario de Organización, Propaganda y Educación el conocido militante Valentín Campa, el Secretario General de Finanzas fue Pedro Sánchez Castorena, el Secretario General de Ajustes: Samuel Benavides, de Vigilancia: Daniel García, el 1er Vocal de Vigilancia: Salvador Rivas, el 2º Vocal de Vigilancia: Félix Esquivel. *Unificación Ferroviaria*, n° 265, enero de 1948, 1ª plana.

²⁷⁵ Valentín Campa era un conecedor de la doctrina marxista y participante en reuniones de la izquierda mexicana, una de ellas fue la mesa de marxistas organizada por Vicente Lombardo Toledano en 1947, con el objeto de comprometer a las corrientes de izquierda a la unidad con la Confederación de Trabajadores de México (CTM), para apoyar la candidatura de Fernando Amilpa a la dirección de la misma. En dicha mesa participaron: Vicente Lombardo Toledano por la Universidad Obrera, Dionicio Ensina por el Partido Comunista Mexicano (PCM), José Revueltas y Leopoldo Méndez por el grupo marxista El Insurgente José Carlos Mariátegui, David Alfaro Siqueiros por la Sociedad Francisco Javier Mina y Hernán Lobarde y Valentín Campa por Acción Socialista Unificada. Ello muestra que Valentín Campa se sentaba a la mesa no sólo con los representantes de la izquierda mexicana, sino también con grandes del arte, y por lo mismo no es de extrañarnos su capacidad para dirigir la publicación *Unificación Ferroviaria*. Vid., A. Gamendia, "Los obreros sin cabeza", *México un pueblo en la historia*, T.V., México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.

ordenamiento según el cual, todas las huelgas contarían con la aprobación del Comité Nacional de la Confederación para poder efectuarse. Era un hecho que la clase obrera quedaba sometida a la clase dominante e incorporada al partido del Estado. En el libro *México un Pueblo en la Historia*, respecto al sector ferrocarrilero leemos lo siguiente:

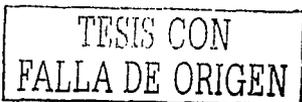
Petróleos Mexicanos y Ferrocarriles Nacionales fueron requeridos por el gobierno para una reorganización de fondo en febrero de 1940. El proyecto gubernamental de reforma administrativa contemplaba, entre otros puntos, el despido de una parte de los trabajadores, baja de salarios en algunas categorías, el pago mínimo en los trabajadores extra, la reducción de los descansos pagados y la cancelación de la suma que les asignaba a los trabajadores como ayuda para el pago del alquiler de su casa habitación. Además, se ampliaban desmesuradamente los derechos de la administración gubernamental que podía hacer uso ilimitado de la fuerza de trabajo y a intervenir en los asuntos del sindicato.²⁷⁶

Los ferrocarrileros funcionaban en aquel tiempo con una administración obrera y sin embargo enfrentaban grandes obstáculos, como el pagar la deuda que el gobierno había contraído con los capitalistas extranjeros expropiados, y los cuantiosos impuestos que el gobierno aplicaba a otras ramas de la economía. Fue también a partir de 1940 cuando se dio un marcado impulso anticomunista.

Fidel Velázquez y Vicente Lombardo Toledano actuaban conjuntamente controlando las manifestaciones obreras. El 5 de febrero de 1941 la CTM celebró su segundo Congreso Nacional, inaugurado por Ávila Camacho y presidido por Vicente Lombardo Toledano. Al término del Congreso Fidel Velázquez fue electo Secretario General, Lombardo Toledano sin apoyo quedó relegado a un cargo honorario.

En 1942 Ávila Camacho hizo un llamamiento con el lema de la “Unidad Nacional” es decir la unidad de los mexicanos en la colaboración armónica de todas las clases sociales, en otras palabras aminorar cada vez más al movimiento

²⁷⁶ A. Garmendia, *Op.Cit.*, p.125.



obrero.

A pesar de los duros golpes que recibía la clase obrera, su actitud combativa seguía actuando, hay estadísticas que así lo muestran. Al finalizar la guerra, la estructura del país cambió, se impulsó considerablemente la industrialización.

Durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) se puso en marcha una política de mano dura, tendiente a suprimir cualquier asomo de disidencias. Introdujo en el país el clima de guerra fría, y por lo tanto se extirparon de los documentos básicos del PRI²⁷⁷ y de la CTM todo reconocimiento de la lucha de clases y toda terminología que recordara, así fuera levemente, al socialismo. Los primeros en percibir el nuevo clima social fueron los ferrocarrileros y los petroleros, con quienes se ensayó la técnica golpista que más tarde dio lugar a los "charrazos".²⁷⁸

En el sindicato ferrocarrilero el gobierno integró un núcleo encabezado por el gángster Manuel Moreno Cárdenas, que recorría el país buscando el desconocimiento de la dirección sindical vigente presidida por Luis Gómez Z. La maniobra contaba con el respaldo de Fidel Velázquez y Lombardo Toledano; sin embargo, el plan abortó: el grupo golpista fue identificado y repudiado por la comunidad rielera.²⁷⁹

Depurada la CTM de los elementos izquierdistas en compañía de la CROM, ofreció su apoyo incondicional al gobierno pregonando un anticomunismo y desató una intensa persecución contra quienes se mostraron simplemente simpatizantes en sus filas. Tocaba pues a las fuerzas disidentes buscar la mejor forma organizativa, para hacer frente a la violenta escalada que

²⁷⁷ Hay que recordar que en enero de 1946 durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho el Partido Mexicano de la Revolución (PMR) se transformó en el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

²⁷⁸ Plural de "Charro" mote dado a los líderes vendidos y se dio a partir del líder sindical Jesús Carrasco.

²⁷⁹ A. Garmendia, *Op.Cit.*, p.137.

se venía encima.²⁸⁰

El Sindicato Ferrocarrilero celebró elecciones en el mes de enero de 1948. El 1º de febrero tomó posesión de la Secretaría General Jesús Díaz de León "El Charro", mismo que aceptó figurar en una maniobra planeada, la Secretaría de Transportes y el Sindicato, en un contubernio cuatripartito mostrarían el desequilibrio económico de la empresa, hecho que justificaría los ajustes deseados, pero fueron desenmascarados por Valentín Campa y sus seguidores entonces un nuevo golpe comenzó a fraguarse. El 28 de septiembre Jesús Díaz de León presentó, en la Procuraduría General de la República cargos contra Luis Gómez y Valentín Campa, acusándolos de un supuesto desfalco ocurrido cuando éstos ocupaban la dirección sindical. Inmediatamente fueron detenidos y se les instituyó un proceso amañado. El comité general de vigilancia y otros cuatro miembros del comité ejecutivo general de los ferrocarrileros denunciaron la maniobra y acordaron destituir a "El Charro" Díaz de León. Al día siguiente intervino el Estado Mayor Presidencial e impuso como déspota absoluto al traidor, ordenando la separación de sus puestos de los demás miembros del comité ejecutivo y de vigilancia y se giró orden de

²⁸⁰ En ese estado de cosas los ferrocarrileros fundaron la Confederación Única de Trabajadores (CUT), al frente de la cual quedó Luis Gómez. La CUT contó en el momento de su fundación con 300,000 afiliados, se creó también la Coalición de Sindicatos Industriales, en el que participaban principalmente los ferrocarrileros, mineros, petroleros y telefonistas. Estas fuerzas estaban emplazadas para los días tres al cinco de diciembre de 1948, para formar una nueva central obrera que combatiera la dependencia del movimiento obrero al poder gubernamental.

Dos hechos fundamentales contribuyeron para poner en el centro de las preocupaciones oficiales al Sindicato Ferrocarrilero. Por un lado, el gobierno pretendía realizar una importante rehabilitación en la empresa. Se planteaba la renovación y modernización de las vías, la adquisición de nuevas máquinas, la construcción de terminales y transformación de talleres, todo ello a costa de la reducción de personal se hablaba de reajustar a 12000 trabajadores, la disminución de salarios y la nulificación de importantes conquistas plasmadas en el Contrato Colectivo de Trabajo. Por otro lado, el gobierno veía que el Sindicato Ferrocarrilero jugaba un papel de vanguardia en las luchas proletarias por defender sus derechos. Coartar la libertad sindical de los ferrocarrileros resultaba imprescindible para la burocracia política ídem, pp. 141-142.

aprehensión.²⁸¹

Como ya se dijo *Unificación Ferroviaria* era la publicación del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros y a ellos iba dirigida. Apareció en el año de 1944, Beltrán la ilustró de 1947 a 1949 siendo su Director Valentín Campa. De la época en que Beltrán colaboró, los temas a tratar giraron alrededor de: la afectación de contratos, logros obreros, la carestía de la vida y las presiones del capital monopolista. En la publicación se refleja una clara conciencia sindical y solidaridad con el resto del sector obrero al unirse a la lucha de los mineros e incluso a nivel internacional al apoyar al proletariado chileno.

En el diseño del encabezado se aprecia una manta sostenida por dos manos en una síntesis plástica visual. Aparece como emblema de lucha, en ella se lee *Unificación Ferroviaria*. Formalmente fue realizado al estilo TGP, es decir, vigoroso y con fuertes contrastes de luces y sombras (fig.152). La publicación estaba conformada por secciones y páginas como: "Sección vida interior del sindicato". Aquí se abordaban temas relativos a la liberación de un compañero, la reorganización de la Comisión de Contratos o la defensa a la congelación de rentas. En la sección editorial el artículo trata sobre la: "Amenaza para los obreros de América Latina", alude al alza de los precios y la necesidad de elevar los salarios. En la sección titulada "Página deportivo

²⁸¹ El día 13 de octubre 28 secciones del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de México STFRM acordaron la suspensión de Díaz de León. El 14 "El Charro" acompañado por unos cien policías disfrazados de paisanos, asaltaron sorpresivamente el local del sindicato. El Coronel Serrano, del Edo. Mayor Presidencial condujo la toma "Victoriosa" de las cuatro secciones de ferrocarriles en el Distrito Federal. El asalto al sindicato de los ferrocarrileros fue el primer paso hacia la mediatización total de la clase obrera mexicana.

El proceso judicial a Valentín Campa y Luis Gómez Z, siguió su curso pese a la falta de pruebas. Los gastos efectuados por la formación de la CUT quisieron hacerlos pasar por la cantidad desfalcada, haciéndose perdedizas las actas en que constaba el acuerdo sindical para crogar esa cantidad, Gómez pactó con Alemán, no intentó defenderse y seis meses después fue puesto en libertad "por falta de méritos". Campa huyó y cuando un año después fue capturado se le hizo además responsable de un accidente ferroviario, presentado como sabotaje. Tomado por la fuerza el principal baluarte del movimiento obrero independiente, encarcelado uno de sus principales dirigentes, la represión oficial prosiguió incontinente. *Ibidem*: pp. 142-143.

militar”, contenía colaboraciones tales como: “El Día de la cultura física en Moscú. El Deporte en la URSS. Primer Campeonato Ferroviario”. A los crucigramas los llaman *ferrogramas*, con un juego lúdico de palabras. Por su parte en las “Gráficas de Unificación Ferroviaria” se publicaban biografías como la de Morelos, igualmente se insertaban fotografías como las de Vicente Lombardo Toledano y Salvador Ocampo en el Teatro Iris, presidiendo el mitin de solidaridad con el pueblo chileno y con la Unidad de Ferrocarrileros, Mineros y Petroleros.²⁸²

La publicación no incluye anuncios publicitarios y en su lugar aparecen textos como el siguiente: “No comprar productos de La Colgate Palmolive hasta que se reinstale en sus empleos al cuerpo de vendedores mexicanos que han despojado ilegalmente de su trabajo”. Lo que habla de un llamado a la incipiente resistencia civil.

Con fecha de febrero de 1948 leemos: “En defensa del derecho de huelga grandiosa manifestación de protesta por la Compañía Pro integridad del derecho de huelga”. “El proletariado se levanta en defensa del derecho de huelga”. “El triunfo de la clase obrera en Checoslovaquia”. “Respeto a la política de la buena vecindad”. También, aparece una fotografía de Lázaro Cárdenas y Mr. Henry Wallace así como de Miguel Alemán y Lombardo Toledano con respecto a “Abogar por la paz”.²⁸³

Las ilustraciones que Beltrán realizó para esta publicación, la mayoría de las veces salían el primero de cada mes y, merecen un análisis detallado.²⁸⁴ En

²⁸² *Unificación Ferroviaria*, *Op.Cit.*, nº 265. enero de 1948,

²⁸³ *Ibidem.*, febrero de 1948.

²⁸⁴ Se seleccionaron grabados que el artista realizó en el TGP para apreciar el enlace y la convergencia de las actividades que llevaba a cabo al mismo tiempo. De esta manera también se muestra la comunión ideológica que prevalecía en dichas actividades. Expongo de igual manera aquellos grabados que más llamaron mi atención porque muestran actualidad, o bien por considerarlos ingeniosos, expresivos, críticos y elocuentes.



Fig.153

S.a., sin título, 1948, fotografía en la que aparece como director de *Unificación Ferroviaria*, Rogelio Flores Zaragoza, s/m, México, *Unificación Ferroviaria*, Hemeroteca Nacional.

el artículo: “Asalto policiaco a las oficinas generales de nuestro sindicato”. Beltrán lo ilustró con un grabado que ya antes había realizado en el TGP para el álbum *84 Estampas de la Revolución Mexicana*.²⁸⁵ Es notable la elocuencia visual al tratar el tema de la represión, nos referimos al que lleva por título *Persecución del Partido Liberal por el régimen porfiriano. Flores Magón en lucha contra el despotismo* (Vid.fig.117).

En otro aparece el grabado de Beltrán titulado *La España de Franco*, el cual fue tomado del TGP para ilustrar el siguiente texto: “Las descaradas actividades de Martín Artajo, enviado de Franco en nuestro país, han envalentonado a los almacenistas de mirones que ven en el reconocimiento de Franco, la posibilidad de hambrear más al pueblo de México. ¡Pero Franco no será nunca reconocido por un país que ama su Libertad”.²⁸⁶

En el año de 1948 Rogelio Flores Zaragoza fungió como nuevo director de la publicación (fig.153). El primero de marzo de 1948 en primera plana y a hoja completa, Beltrán la ilustró con un grabado que también realizó en el TGP y que tituló: *¡ Paz, pan y libertad!. 1º de Mayo* (Vid. fig.89).²⁸⁷

En la publicación se encuentran otras ilustraciones de artistas del TGP pero sin firmar el único que a veces lo hace es Beltrán.²⁸⁸ Algunas caricaturas de los artistas del TGP aparecen en primera plana.

El lunes 16 de agosto de 1948²⁸⁹ vemos otra ilustración de Beltrán en esta ocasión sin firmar, se titula *El eclipse del peso*, es una metáfora de un eclipse solar, donde este astro tiene forma de dólar (fig.154), el cual comienza a

²⁸⁵ *84 Estampas de la Revolución Mexicana, Op.Cit.*

²⁸⁶ *Unificación Ferroviaria, Op.Cit.*, n° 269, marzo de 1948, 1a. Plana.

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ Desde épocas tempranas Beltrán manifiesta fuertes deseos por trascender.

²⁸⁹ *Unificación Ferroviaria*, n° 380, 16 de agosto de 1948, p.8.



Fig.154

Alberto Beltrán, *El eclipse del peso*, 1948, dibujo, 14 x 11.5 cm, México, Hemeroteca Nacional.

oscurecer al peso mexicano; abajo de él, hombres y mujeres corren despavoridos por calles de barrios humildes y sobre ellos revolotean murciélagos que son los comerciantes, los usureros y los “amigos” de confianza. La tenue luz, que todavía no logra convertirse en oscuridad total, es buscada con desesperación por la gente. Al pie de la imagen se lee: “Una nueva desgracia agobia al pueblo de México”. La obra es una composición con personajes, referencias simbólicas y con manejo de perspectiva en contrapicada para que el eclipse ocupe el principal foco dentro del esquema compositivo.

El viernes 1º de octubre de 1948,²⁹⁰ Beltrán tituló su ilustración de la siguiente manera: *La unidad, garantía de triunfo en la lucha* (fig.155). Se ve a un ferrocarrilero cambiando el riel, en el subsuelo hay ratas una de ellas representa a los divisionistas. Aparece un letrero que dice: “Unidad de todos los trabajadores”. Es una crítica a los trabajadores arribistas y vendidos al gobierno. El código lumínico se trabajó de manera lateral como si la luz fuera rasante para ampliar los relieves y presentar los juegos de luces y sombras, la imagen inferior se saturó de tinta negra para mostrar el mundo subterráneo de los repugnantes roedores, los personajes fueron delineados con fuerza para bien definir los contornos y proporcionarle dinamismo a la escena. Aquí vemos su seguridad en el manejo de la metáfora dibujística

En el año de 1949 el nuevo director de *Unificación Ferroviaria* fue José Luis Vergara el encabezado de la publicación también cambió, ahora se aprecia un tren moderno y funcional y sobre el mismo, el nombre de la publicación, el principal caricaturista firma como Aguirre T. y se presenta como “La Mafia” a Gómez y a Campa. Para ese entonces ya se habían producido las acusaciones

²⁹⁰ *Ibidem.*, enero de 1949.



Fig. 155
Alberto Beltrán, *La unidad, garantía de triunfo en la lucha*, 1948, grabado en linóleo, 15.5 x 11 cm,
México, Hemeroteca Nacional.

contra Luis Gómez y Valentín Campa, así como la represión al Sindicato Ferrocarrilero y el boicot a *Unificación Ferroviaria*. A partir de ese momento los miembros del TGP ya no siguieron colaborando con el periódico pues dejó de ser un órgano de lucha para servir a las estructuras del poder gubernamental.

En la publicación del 31 de octubre de 1950 se menciona como fecha memorable al 14 del octubre de 1948 y se lee: “Nuestro sindicato escribió una página gloriosa de honestidad en la historia del sindicato mexicano.”²⁹¹ Fecha en que se consumó el golpe contra el sindicato independiente ferrocarrilero y se muestran a Campa y a Gómez como corruptos.

Para el 30 de noviembre de 1950,²⁹² se encuentra un desplegado del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros, ahí felicitan al Presidente Miguel Alemán por la fructuosa labor desarrollada en su gobierno en beneficio del pueblo. Además para el 1º de mayo de 1951²⁹³ el encabezado de la revista afirma: “El Primer Trabajador de México” y aparece la fotografía de Miguel Alemán encabezando el desfile del 1º de Mayo.²⁹⁴

Ante ello, los artistas del TGP, entre ellos Beltrán, consideraron de mayor objetividad e importancia colaborar con la prensa creada por el propio sector obrero, que formar un órgano periodístico en el que expusieran de manera poco fidedigna las luchas y los deseos de reivindicación del trabajador, abandonaron la publicación ferroviaria una vez que quedó controlada por el gobierno alemanista y dedicaron su visión y militancia gráfica a otras luchas proletarias.

²⁹¹ En la Hemeroteca Nacional no aparece la publicación con esa fecha pues del 1º de octubre se pasa al 16 del mismo mes.

²⁹² *Unificación Ferroviaria*, n° 309, noviembre de 1950, p.5.

²⁹³ *Ibidem*, n° 314, 1º de mayo de 1951.

²⁹⁴ La CTM designó a Miguel Alemán “Primer obrero de la patria” y “Secretario General Honorario”. *Vid.*, E. Krauze, *El Sexenio de Miguel Alemán*.



Fig.156

Alberto Beltrán, *Instituto de intercambio cultural mexicano-ruso*, 1946, grabado en linóleo, 31.5 x 21.5 cm, México, revista *Cultura Soviética*, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Publicación de partido político:

Cultura Soviética

En el año de 1946 Beltrán comenzó por ilustrar otra publicación con temática y elementos formales totalmente distintos a las que precedieron, me refiero a la revista *Cultura Soviética*,²⁹⁵ publicación del Intercambio Cultural Mexicano-Ruso A.C. A los miembros del TGP les solicitaban este tipo de trabajos y en este caso quién lo llevó a cabo fue Alberto Beltrán. La publicación iba dirigida a la población en general, pero era su principal público la clase media de izquierda, que sentía simpatías por la Unión Soviética. El artista ilustró sus portadas con grabados al estilo del realismo socialista, es decir de manera vigorosa, descriptiva, con el manejo del claroscuro y del alto contraste. Utilizando la picada y la contrapicada para enaltecer o no a los personajes.²⁹⁶

A modo de ejemplo daré a conocer el Sumario de una de las revistas ²⁹⁷ para mostrar con un botón sus temas y mensajes propagandísticos:

Sumario:

Premio Stalin Internacional. "Por la fortaleza de la Paz entre los Pueblos".
Sobre el materialismo dialéctico y el materialismo histórico por José V. Stalin.
25° Aniversario de la República de Usbekia.
Fertilización de las tierras áridas.
Transformación de la naturaleza.
Pablo Neruda por L. Erenburg.
1949 Músicos soviéticos y mexicanos.
Carteles Soviéticos.
Radio Moscú.

²⁹⁵ Otra publicación de Partido Político de estos años fue: *Contenido y Trascendencia del Pensamiento Popular Mexicano. Mensaje de la Unidad Obrera de México en la UNESCO*, la cual fue editada como libro por ello no se analiza en esta parte dedicada al periodismo.

²⁹⁶ *Picada* es el punto de perspectiva que muestra desde arriba la escena y la *contrapicada* es el punto de perspectiva desde abajo y que enaltece a los personajes. Utilizado por el cine soviético y por el cine expresionista alemán.

²⁹⁷ *Cultura Soviética*, no. 65, marzo de 1950, año 7, vol. XI.

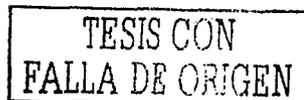




Fig. 157

Alberto Beltrán, *Instituto de intercambio cultural mexicano-ruso*, 1948, grabado en linóleo, 31.5 x 21.5 cm, México, revista *Cultura Soviética*, archivo Leonora Torres y Torres.

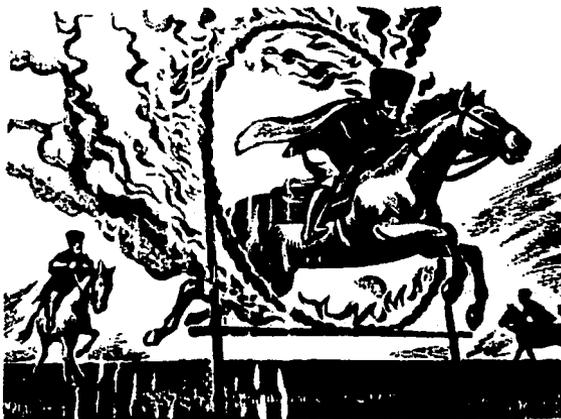


Fig. 158

Alberto Beltrán, *Instituto de intercambio cultural mexicano-ruso*, 1948, grabado en linóleo, 31.5 x 21.5 cm, México, revista *Cultura Soviética*, archivo Leonora Torres y Torres.

El mensaje de las ilustraciones son los logros de la Revolución Soviética como la industria pesada (fig.156), con poderosos engranajes y enmarañada tubería; emblemas y símbolos, como la bandera soviética, la hoz y el martillo, maestras, hombres y mujeres de la revolución como soldados, científicos (fig.157). Las escenas de fondo se representan con los logros del socialismo, por ejemplo, multifamiliares, fábricas, torres y cables de luz. Se exalta al trabajo, éste siempre es entusiasta y nunca se señala el cansancio o la fatiga, pues aún muy entrada la noche los tractores siegan trigo.

Un tema relevante fue el cultural, por ejemplo se aprecia al circo ruso con sus osados y profesionales jinetes (fig.158). Los personajes son un fiel retrato de las fisonomías eslavas, por lo que aparecen rubios y corpulentos. Se privilegió al folklore y a las tradiciones, por eso en la indumentaria se porta ropa distintiva de su artesanía como gorras y chalecos bordados. En la moral soviética la mujer participa en la vida laboral al unísono que el varón, aún en los trabajos más duros; siempre se le verá joven, saludable y hermosa, así apreciamos a una bella mujer vestida de overol en medio de vigas y varillas (fig.159). Las campesinas aparecen sonrientes y sus ropajes estampados de flores, se confunden con el campo cultivado de legumbres y hortalizas (fig. 160). Fueron reiterativas las escenas de fondo bañadas de radiante luminosidad o de crepúsculos tapizados de nubes, y cumplieron el objetivo de producir sentimientos de la mística nacionalista. Cuando se hace referencia al tema de la paz y como la revista se edita en México, veremos a parejas mexicanas

³⁹⁸ El Instituto del Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, tenía como dirección la calle de Edison n° 49 en México D.F.



Fig.159

Alberto Beltrán, *Instituto de intercambio cultural mexicano-ruso*, 1948, grabado en linóleo, 31.5 x 21.5 cm, México, revista *Cultura Soviética*, archivo Leonora Torres y Torres.



Fig.160

Alberto Beltrán, *Instituto de intercambio cultural mexicano-ruso*, 1948, grabado en linóleo, 31.5 x 21.5 cm, México, revista *Cultura Soviética*, archivo Leonora Torres y Torres.

compartir felicidad con personajes soviéticos; por ejemplo la de una tehuana portando una charola con legumbres, al lado de un ranchero de camisa anudada a la cintura y sombrero de paja, junto a ellos aparece una pareja de campesinos rusos, ella porta corona de flores, él gorra y chaleco bordado. El fondo es tapizado de estandartes con la palabra “paz” (fig.161). La mezcla de elementos nacionalistas con símbolos del desarrollo científico y educativo también fueron un tema común como apología a la educación (fig.162). Así vemos por ejemplo en primer plano a un cosaco y a un charro mexicano, y en segundo plano, a un maestro dando explicaciones a un grupo de atentos jóvenes. El deporte también se mezcló con las tradiciones culturales al presentar a un clavadista, y tras él a los voladores de Papantla (fig.163). En una portada se ilustró a Stalin, a un obrero, a una campesina y a un trabajador de limpieza. Stalin les muestra con su mano desde lo alto, un paisaje urbano en el que a lo lejos se dibuja la palabra “paz”.

En las imágenes de esta publicación aparece la repetición de códigos y lenguajes visuales, así como motivos iconográficos muy adecuados para la exaltación y el proselitismo nacionalista, formalmente la línea fue lograda con fina precisión. Como elemento informativo está presente el contenido mesiánico, las aspiraciones y los valores, entre los que destaca, la fuerza laboral obrera, con símbolos, como el brazo levantado o el torso desnudo a manera de apología del trabajo. El paisaje rural y urbano se muestra moderno y productivo fruto del esfuerzo socialista.

Como se vio en esta segunda mitad de los años cuarenta, Alberto Beltrán



Fig 161

Alberto Beltrán, *Instituto de intercambio cultural mexicano-ruso*, 1948, grabado en linóleo, 31.5 x 21.5 cm, México, revista *Cultura Soviética*. Archivo Leonora Torres y Torres.



Fig 162

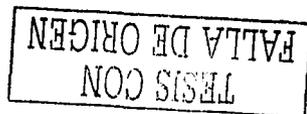
Alberto Beltrán, *Instituto de intercambio cultural mexicano-ruso*, 1948, grabado en linóleo, 31.5 x 21.5 cm, México, revista *Cultura Soviética*. Archivo Leonora Torres y Torres.

respondió con su obra periodística a cuatro preceptos ideológico-políticos del TGP: la lucha contra el nazismo, el apoyo al sindicalismo independiente obrero, la amistad con la Unión Soviética, y la alianza con Vicente Lombardo Toledano, la que finalmente llevó a la facción de Leopoldo Méndez a hacerse miembro del Partido Popular (PP).

El marco histórico de este período corresponde a los últimos años del gobierno de Manuel Ávila Camacho y a los primeros de Miguel Alemán Valdés. Políticas que se caracterizaron por una tendencia anti nazi, por favorecer el desarrollo capitalista y por estrechar las relaciones bilaterales con Estados Unidos, alentando incluso su política de “guerra fría”. Sin embargo establecieron, con el Partido Revolucionario Institucional (PRI) en política exterior, el respeto a la autodeterminación de los pueblos y con ella las buenas relaciones con la Unión Soviética.

La trayectoria político-ideológica de Alberto Beltrán y el TGP en esta época, como ya se expuso líneas arriba, mostró una tendencia institucional y gobiernista, al realizar la propaganda electoral de la campaña presidencial de Miguel Alemán, sin embargo no fueron incondicionales a este gobierno, como lo prueban sus obras en apoyo a los mineros de Nueva Rosita y Cloete en Coahuila, cuando estos trabajadores fueron cruelmente reprimidos por órdenes de Miguel Alemán.²⁹⁹ De igual manera su regular y solidaria colaboración en *Unificación Ferroviaria* muestra su crítica y disidencia hacia el gobierno. También en este período y en las obras de Beltrán se dejan ver los últimos momentos del nazismo y el rechazo que los artistas del TGP seguían sintiendo hacia el totalitarismo. Y por último, se advierten los últimos años en que la

²⁹⁹ Vid., “Nueva burguesía”, *México un pueblo en la historia*, T.V., México, Alianza Editorial Mexicana.



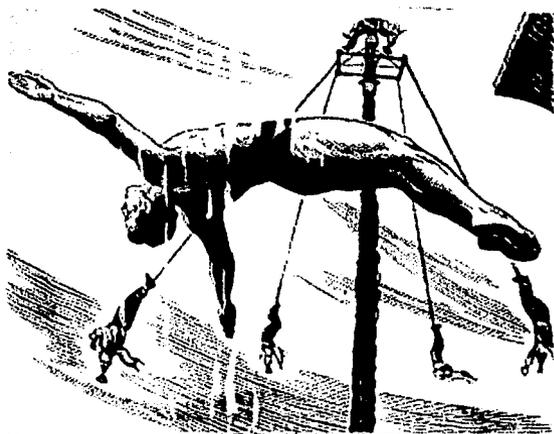
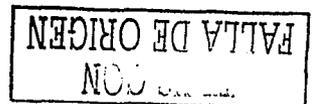


Fig. 163

Alberto Beltrán, *Instituto de intercambio cultural mexicano-ruso*, 1948, grabado en linóleo, 31.5 x 21.5 cm, México, *Revista Cultura Soviética*, archivo Leonora Torres y Torres.

facción de Leopoldo Méndez siguió afiliada al Partido Comunista, para luego volcarse a favor del Partido Popular en una marcada tendencia hacia la izquierda nacionalista.

Desde el punto de vista artístico, Alberto Beltrán dejó ver en este período su incursión al estilo del expresionismo alemán, con el manejo de las sutilezas en la línea, propias de los caricaturistas alemanes de la revista *Simplicissimus* de la primera mitad del siglo XX, y del estilo del realismo socialista con su exaltación propagandística, cuando ilustró las portadas de la revista *Cultura Soviética*. Para simultáneamente ir plasmando el estilo del expresionismo realista que los artistas del TGP definieron como el suyo, y en el que establecieron la técnica del grabado en linóleo para llevar a cabo, escenas espectaculares, tonos efectistas con el manejo del clarooscuro y el alto contraste del negro y el blanco, echar mano del arte figurativo y la caricatura para mandar un mensaje de denuncia política y social, que también se vio en los temas patrios que para ese entonces realizaron.



De los años 50 a la primera mitad de los años 60:

Publicaciones periódicas:

*México en la Cultura. Novedades*³⁰⁰

En 1957 Beltrán ilustró el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*. Su director general era Fernando Benítez y el director artístico Vicente Rojo. El Suplemento estaba a cargo de Fernando Benítez y Miguel Prieto. El contenido de esta publicación fueron críticas políticas en las que se aprecian el cambio de sexenio de Adolfo Ruiz Cortines a Adolfo López Mateos. Aparecen personajes como Fidel Velázquez, entre los temas: la demagogia priista, la penetración imperialista apoyada por el gobierno de México, la sociedad de consumo, y su importante interés hacia los temas culturales. Debido a ello la publicación iba destinada a la preferencia de la clase media intelectual.

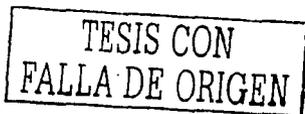
Beltrán ilustraba la sección que llevaba por nombre: "*Entre la pluma y La pared*" y "*El coyote*"¹⁰¹. Y él mismo cuenta de su experiencia como dibujante en dicha publicación:

Yo entré ahí de colado, pues ahí entraba únicamente la mafia. Según ellos todos eran genios. No aguanté les dije que me iba a lo que me contestaron ¿Pero qué vas a hacer ésta es la tribuna? ¿A dónde te vas a ir?. Contesté a la *Prensa*. Entonces el hermano de Benítez me dijo: ¿A la *Prensa*? pero ese periódico es de gatas.

¡Pues por eso trabajaré ahí!.

¹⁰⁰ De este periodo se analizaron todas las publicaciones periodísticas donde se encontraron la representación de los 'tipos ciudadanos mexicanos', la ilustración del artículo de izquierda, y la primera etapa de Alberto Beltrán en el diario *El Día*. Respecto a esta publicación, como en ella el artista laboró de 1962 a septiembre del 2000, la obra referida se expone en dos partes, en el segundo y tercer periodo, por haber sido creada con conceptos estilísticos diferentes. De igual modo como el propósito fundamental de esta tesis es el análisis de su obra gráfica, el tercer periodo en que el artista sólo dibujó, lo explico someramente, además de que existe la tesis de la Mtra. María Cristina García Hallatt ...*Y trató de asir el mundo. La gráfica periodística de Alberto Beltrán, entre la ideología y la convicción*, en la que la autora hace un estudio detallado del dibujo de Alberto Beltrán en el suplemento *El Día Domingero* del diario *El Día*, referente al año de 1968.

¹⁰¹ Alberto Beltrán anexó el término *El coyote* como una referencia chusca, para hacer alusión a una pieza prehispánica que fue robada del Museo Nacional de Antropología e Historia, y tiempo después fue recuperada.



De la *Prensa* fui corrido por el periodista Manuel Buendía un gángster del periodismo, agente de la procuraduría, activista del Partido Acción Nacional y ligado al narcotráfico.³⁰²

Las ilustraciones iban intercaladas a los textos, una de ellas la tituló *Puras calaveras*, la cual estaba dedicada a los muertos y amigos que los acompañan (fig.164). En esta obra Beltrán dejó ver su ya asimilada influencia de José Guadalupe Posada para representar a las calaveras, y al igual que el artista hidrocálido las hizo actuar con gracia dinamismo y crítica.

Aparecen letreros que rezan: “La democracia mexicana no ha muerto. Lo que pasa es que se haya en estado cataléptico. Entre los muertos el único vivo es el tapado”. Hay algo que tiene más huesos que un esqueleto. El de un Diplodoco. El Gobierno”.³⁰³

Como es de apreciarse desde los años 50 hasta tiempos contemporáneos, se manejaron los mismos términos populares para designar a los políticos del Partido Revolucionario Institucional (PRI) como el de, “tapadismo” y “diplodoco” que es sinónimo de dinosaurio.

La crítica a las clases sociales las refiere el artista anotando: “Ya hay agencias de pompas fúnebres, tan elegantes, que no admiten a los muertos si no llegan vestidos de etiqueta”.³⁰⁴

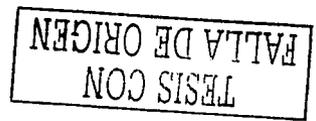
En esta obra aparece un negro y elegante sarcófago, en él una calavera vestida de frac, a su lado se encuentra otra, pero en lugar de caja aparece enrollada en un petate.

³⁰² Conferencia que dictó el 25 de junio de 1999 en las oficinas del diario *El Día* cuyo tema fue “El Periodismo” comentó que los dueños del periódico *Novedades* eran españoles entre los cuales se encontraban Miguel Prieto y Elvira Rascón.

³⁰³ Beltrán, Alberto, “Puras calaveras”, en la sección *Entre la pluma y la pared*, de *México en la Cultura*. *Novedades*, 12 de enero de 1958, p.12.

Desde los años cincuenta existen conceptos idénticos a los de hoy, como el manejo del término “dinosaurios”.

³⁰⁴ *Idem*.



¡CÓMO MEJORAR A LOS
LOS EST. DE CALABAZAS

Entre la PLUMA Y LA PARED

por Beltrán y El Coyote

El Pájaro del Norte le hace los mandados al hombre y el hombre le manda a los pajaritos a trabajarlos de que me lo voy a hacer. Los pajaritos le mandan un trabajo y le mandan a los pajaritos a trabajarlos de que me lo voy a hacer. Los pajaritos le mandan un trabajo y le mandan a los pajaritos a trabajarlos de que me lo voy a hacer.

La gran especie de pajarito mexicano, que siempre me que me mandan a los mandados al no sepan sus hijos de ellos.

ACTUALMENTE, EN EL MUNDO LAS cosas de verdad se encuentran en el mundo. En el mundo de verdad se encuentran en el mundo. En el mundo de verdad se encuentran en el mundo. En el mundo de verdad se encuentran en el mundo.

¡CÓMO MEJORAR A LOS
LOS EST. DE CALABAZAS

¡CÓMO MEJORAR A LOS
LOS EST. DE CALABAZAS

¡CÓMO MEJORAR A LOS
LOS EST. DE CALABAZAS



Fig. 164 Alberto Beltrán, Puras calaveras, 1957, dibujo, s/m, México, Periódico México en la Cultura. Novedades, Sección entre la Pluma y La Pared, archivo Hilda Rodríguez Peña.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

También leemos frases que hasta tiempos recientes caracterizaban a la política poco democrática del PRI por ejemplo: “A la humanidad no la toques con el pétalo de una rosa; tiéntala con un huesito y te dirá: Muchas gracias papacito”.³⁰⁵

En un puesto con calaveras de dulce en la frente de algunas de lee: “PAN-PARM-PNM. Estamos dispuestos a morir, pero de risa”.³⁰⁶

Para el año de 1958 los temas que preferentemente refería la publicación eran los problemas de América Latina y en general del Tercer Mundo. Es la época en que se le da gran impulso a la industria turística en México (fig.165); plásticamente Beltrán los representó como a un conjunto de carteles pegados en secuencia y para simbolizar el mundo del turismo colocó en primer plano a una pareja, el hombre posee todas las connotaciones del turista dispuesto a divertirse y a descansar, a la mujer la vistió con un atuendo folklórico. Y abajo los redactores hicieron gala de su crítica y humor negro como a continuación leemos:

“Abril en África” donde se ve a un hombre que a bayonetazos da muerte a un negro.

“Guatemala País Encantador”; en ella en primer plano aparece un frondoso platanar, en segundo un cementerio.

“Chipre”; donde se aprecia a un esqueleto en medio de un bombardeo.

“República Dominicana”; ahí la tumba de Galindez y junto a ella un militar hincado y llorando.

“Chile. Donde la vida no vale nada. 000008 de dólar”.

“Visite Quintana Roo (No confundir con Rosita Quintana)”. Ahí aparecen

³⁰⁵ *Idem.*
³⁰⁶ *Idem.*

árboles que han sido cortados. “Antes de que se acaben los árboles”.

“Vengase como de rayo a México gozará de muchas facilidades para chupar toda la sangre que quiera”. “¿Es usted técnico mexicano?”. “¡Váyase de braserero!”. “Aduanas S.A.” “On parle francaise”.

La agencia turística lleva por nombre “Chente Aventura Escopática”.

Aparece el Golfo de Campeche en el que navega un barco pirata. Se lee: “El Paraíso de los piratas camaroneros”.

“¡Pastores Protestantes!. Aun quedan islas de los mares del sur todavía no civilizadas”. Se ve a dos mujeres bailando y aparece un letrero que dice: “No traigan a sus señoras”.³⁰⁷ Formalmente fue realizado a manera de caricatura con línea delgada y sin sombrear, aparece el sincretismo con el manejo de siluetas y zonas planas, para enfatizar con esquematismo el efecto visual del conjunto.

Sentado en la silla presidencial se encuentra un hombre cubierto con una manta ahí una mano comienza a destaparlo³⁰⁸ (fig.166). Es una caricatura conformada principalmente de siluetas en las que se señala la línea con fuerza, para enfatizar el dinamismo y lograr una composición en sumo expresiva y de gran riqueza visual. Abajo se ve a una multitud de tapados con pancartas que rezan: “Programas, aguantadores, optimistas ansiosos, uruchurtistas ansiosos, flores muñocistas ansiosos, carvajalistas ansiosos”. Todos gritan: “¡En tiempos de Kitty de Hoyos es absurdo el tapadismo!” viene del concepto “el tapado” término popular usado en tiempos priistas para el futuro presidente no dado a conocer oficialmente. Formalmente se aprecia la reiteración de la imagen con los tapados, así como una fuerte dosis de fantasía y humor. Se privilegia la línea sobre la mancha. En general la ilustración es una composición de gran

³⁰⁷ *Ibidem.*, 3 de enero de 1958.

³⁰⁸ *Ibidem.*, 26 de enero de 1958.

complejidad, con personajes y referencias simbólicas. Abajo aparece un letrero de Beltrán y el Coyote³⁰⁹ : “Pues si lectoras y lectores: aquí están con ustedes Beltrán- para lo que manden pintar- y el Coyote- por si les hace falta algún aullido en su sistema de alarma-. Dispuestos a darles gusto, cualquier sacrificio nos parecerá poco y lo decimos muy seriamente”.³¹⁰

También para *México en la Cultura, Novedades* Beltrán realizó ilustraciones con el tema de las tradiciones mexicanas en algunas de ellas se deja ver el mensaje social. Por ejemplo para el domingo 15 de junio de 1958 se encuentra el de:

Los nacimientos

Estatuillas de barro, que son orgullo de nuestra artesanía: pastores, zagalas, vendedores ambulantes, patos, corderillos...

En el fondo del portal, el buey y el borriquito hacen compañía al “Misterio”, San José, La Virgen María y al pequeño Jesús. Hay un arroyo de papel de estaño... y mucha ternura y devoción en quienes pusieron el nacimiento. Y también un poco de orgullo, porque el de la casa, es el mejor de toda la calle... (fig.167).

Lo anterior fue ilustrado por Beltrán con un dibujo muy elaborado con base en grandes planos con acentuadas luces y sombras. Aparecen dos personajes al fondo que representan a un matrimonio burgués en la sala de su casa, misma que se aprecia decorada con cuadros, espejos y junto a ellos está el nacimiento. Por otro lado en el primer plano se ve una pretenciosa reja, delante de la misma se encuentran una mujer y un niño con rasgos indígenas. Ambos observan ensimismados al radiante “Nacimiento”. Se detallan los objetos con todas sus implicadas connotaciones, dentro de un concepto muy ilustrativo. La obra fue realizada con base en rayas, puntos, volúmenes y manchas, sin dejar un sólo hueco y los relieves los hizo con un marcado claroscuro. La ilustración

³⁰⁹ La misma referencia respecto a la figura prehispánica.

³¹⁰ Juego de palabras que hace alusión a los conocidos y mexicanos albares.



LOS NACIMIENTOS

*Botellitas de barro, que son orgullo de nuestra artesanía
pastores, zapaltes, aradereros populares, potes, carderillos.
En el fondo del Portal, el bong y el borriquito hacen compa-
ñía al "Historia", San Antonio, la Virgen María y el pequeño Je-
sús, recitando en el pedestal. Hay un arroyo de papel de colado...
Y mucha ternura y devoción en quienes quisieron el Na-
cimiento. Y también un poco de orgullo, porque el de casa, es
el mejor de toda la calle.*

Fig. 167

Alberto Beltrán, *Los nacimientos*, s/m, México, Periódico *México en la Cultura*. Novedades, archivo Hilda Rodríguez Peña.

aparece dispuesta de manera horizontal, con un espacio de apariencia tridimensional y homogéneamente tónica.

Para el año de 1959 en el mismo diario aparecen reportajes realizados a manera de mancuerna es decir, escritos por la periodista Elena Poniatowska e ilustrados por Beltrán. A modo de ejemplo tenemos la *Revelación en el museo: la vida y el arte del occidente de México*, la referencia es del Museo Nacional de Antropología, cuando éste se encontraba en la calle de Moneda n° 13¹¹¹. Los dibujos fueron realizados dentro del contexto formal y estilístico de sus personajes populares mexicanos, son dinámicos, logrados con el tratamiento del apunte rápido y sin sombrear.

El texto detalla los objetos exhibidos tras las vitrinas y manda un mensaje de concientización contra el tráfico de joyas arqueológicas a propósito del robo del 'Coyote emplumado'. Alberto Beltrán tradujo plásticamente el reportaje representando las vitrinas, la gente, a una pareja de concentrados restauradores (fig.168), y sin que pudiera faltar el tipo popular, que en este caso es un hombre de intendencia (fig.169) que con sumo cuidado dobla el cuerpo y con delicadeza ayudado por una brocha sacude el polvo. Formalmente los dibujos aparecen simplificados a manera de siluetas contorneadas con líneas de fuerza y separadas del fondo blanco.

Alberto Beltrán en esta publicación supo traducir con humor picante, y con magistral realización plástica, a los textos contra el gobierno priísta,

Por otro lado también están las ilustraciones que Beltrán realizó en el *Magazine de Novedades* y que forman parte del libro *Todo empezó el domingo*

donde se evidencian su manera detallista, erudita y crítica para retratar a

¹¹¹ Y que actualmente es el Museo Nacional de las Culturas del INAH, ya que el Museo Nacional de Antropología e Historia se trasladó a Avenida Reforma y Gandhi en Chapultepec.

personajes, barrios y costumbres no sólo de la Ciudad de México, sino también de algunos lugares de la provincia mexicana. Estas ilustraciones son un verdadero legado histórico pues mucho de lo que aquí aparece se ha perdido; por ejemplo, los taxis cocodrilo, las gafas a manera de ojos de gato, los peinados copetudos, las faldas hamponas, las mujeres con velo en las iglesias, los pantalones estilo cazador con valenciana cuadriculada e incluso Lecumberri en su etapa de prisión. Básicamente el artista manejó dos técnicas: la del apunte rápido con la que logró dotar a las figuras de dinamismo, y la del carbón para llevar a cabo las líneas de fuerza, predominancia de sombras y con resultado de formas vigorosas y expresivas. A manera de ejemplo del manejo de esta última es la de *Las Grutas de Cacahuamilpa*, donde Beltrán representa la gruta cuando su piso era resbaladizo y pegajoso por ello la gente tenía forzosamente que acompañarse con los pintorescos bastones de madera que la gente del lugar sigue vendiendo aunque ya no sean necesarios. También dibuja con magistral naturalismo las estalactitas con sus caprichosas formas entre ellas la de fauces de feroces felinos (fig.170). La obra fue trabajada al carbón para señalar las manchas que simulan el interior rugoso y accidentado de la gruta. Se enfatiza los valores plásticos que en gran medida se llevaron a cabo a través del código gestual en la pareja de felinos y que se potencia aún más al aparecer muy iluminados sobre el entorno oscuro. Las luces muy intensas y las sombras extremadamente marcadas hacen que las imágenes se muestren inquietantes y le den un realce expresionista.

Otro dibujo se intitula *Tenayuca* donde se observa a la pirámide del lugar junto al camión de la basura y a una pareja (fig.171). En ella la mujer luce un

hermoso y llamativo vestido, él una chamarra negra y gafas oscuras, entre otros personajes se encuentran músicos, un charro montado a caballo, al estilo de los zacatecanos, otro conduce una barroca bicicleta adornada con borlas y colgajos, en segundo plano aparece un animado local al aire libre donde algunos comen. Y por todos lados husmean famélicos perros buscando migajas que recoger. Se detallan postes de luz y techos con tinacos y anuncios publicitarios. La ilustración muestra dos realidades de la gran ciudad: reminiscencias del mundo rural a través del charro símbolo del nacionalismo y el mundo urbano con el ciclista, esto es una muestra clara del mestizaje, dos aspectos todavía no del todo separados. La obra es una mezcla de dibujos muy elaborados con simplificadas siluetas que la llevan a un alto nivel estético. El espacio visual es de gran magnitud al aparecer el encuadre horizontal con abigarramiento de personajes, construcciones y objetos. Se exaltan los detalles preciosistas y anecdóticos. La pareja, el charro y el ciclista marcan la jerarquía y se convierten en el principal foco, al aparecer en alto contraste como expresión gráfica de gran fuerza.

El mole dominguero (fig.172) en la obra se ve un improvisado puesto construido de palos y mantas se aprecian grandes ollas de barro repletas de mole, en las mesas los platos contienen apetitosas enchiladas y una joven madre le da a su bebé una probadita de un poquito de su bebida. Es un barrio popular y urbano y en él unos jóvenes juegan fútbol. La obra está compuesta por dos planos horizontales el superior posee profundidad por estar conformado con un abierto ángulo de visión. La composición fue realizada con el manejo de siluetas simplificadas y zonas planas. El dibujo aparece exento del claroscuro



Fig.170
Alberto Beltrán, *Las grutas de Cacahuatlpa*, 1963, dibujo, 14 x 20 cm, México,
libro *Todo empezó el domingo*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para enfatizar el valor de la línea y resaltar los contornos firmes. Como esquema conceptual aparece un paisaje urbano y pobre. El plano inferior representa un acercamiento del plano superior, por eso en él vemos a los comensales expresados de mayor tamaño y fuerza, al enfatizarse sus contornos.

La Lagunilla (fig.173) es un lugar donde entre libros viejos y antigüedades se ve gente de todo tipo, desde los esnobs hasta los realmente conocedores de libros. En esta imagen aparecen un viejo, la mujer que despacha y el erudito. Además de libros y gente se encuentran balanzas, peceras y todo tipo de chucherías exóticas. En Beltrán no hubo nada mejor conocido que este rincón de la gran ciudad, porque ahí fue el lugar donde en su etapa de adolescente se documentaba sin la necesidad de comprar los libros y las revistas. La imagen la diseñó Alberto Beltrán con siluetas enmarcadas con rigurosas líneas de fuerza, privilegiando el carácter sintético, la fluidez y el dinamismo con líneas onduladas.

En estas ilustraciones Beltrán mostró su aguda manera de observar, pues no pasó por alto, el andar cotidiano del transeúnte, al vendedor en su afanoso oficio, al músico de camiones, los gustos populares, las modas, las fiestas de pueblo, los puestos callejeros, las galerías de arte, las costumbres de barriada, la fe popular...y como un médico con su bisturí, llevó a cabo una verdadera disección de la gran ciudad y de ella dejó con su hábil mano, nota fiel de todos sus barrios y rincones, como es posible observar en esta magistral obra.



Fig. 171

Alberto Beltrán, *Tenayuca*, 1963, dibujo, 9 x 20 cm, México, libro *Todo empezó el domingo*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dominical Político del Diario de México

Para el año de 1960 Beltrán junto con Guillermo Bonilla, Adolfo Mexiac y Carlos Jurado ilustró el *Dominical Político del Diario de México*, donde su director General era Federico Bracamontes.

La publicación que no era de corte oficial mostraba simpatías por las luchas sociales y por la Revolución Cubana. Informaba sobre temas políticos, sociales, deportivos, de espectáculos y hay un exceso en la nota roja.³¹² El periódico iba dirigido a la población en general y su nutrida nota roja era el gancho para su venta en los sectores populares.

Del 3 de abril de 1960 se encuentra la siguiente cita: “Nuestra Portada”: “El discurso de González Guevara fue el hecho más sensacional de la reunión priista. Alberto Beltrán captó la parte en la que fustigó a los líderes que se han eternizado en los cargos sindicales, considerándola como unas banderillas al ya cansado toro fideleano”. Ya entonces se veían venir a los líderes eternizados en el poder, pues ya se criticaba a Fidel Velázquez cuando aún le faltaban 30 años más de influencia sindical. En la ilustración de Beltrán aparece el torero clavando las banderillas al toro mismo que tiene la cara de Fidel Velázquez (fig.174) y (fig.175). Aparecen los rasgos de la caricatura y la fuerte dosis de fantasía y humor. El dibujo es cuidadoso, de contornos firmes y volúmenes modelados con claroscuro.

El 11 de septiembre de 1960 en la primera plana se encuentra un dibujo de Alberto Beltrán, formalmente ya no sale en color azul y el tono pasa a ser

³¹² En esta publicación lo novedoso y original fue presentar la ilustración de Beltrán precedida por un pequeño párrafo explicativo, y con ello la noticia y la representación gráfica se aclaran en gran medida. La portada aparecía en color azul y blanco.



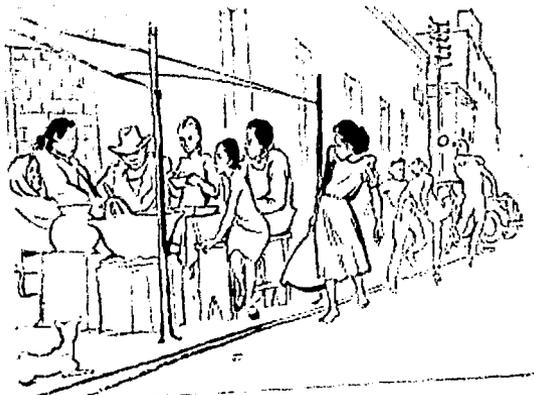


Fig. 172
Alberto Beltrán, *El mole dominguero*, 1958, dibujo, s/m, México, *Magazine de Novedades*,
archivo Hilda Rodríguez Peña.

palo de rosa. En ella se da la noticia de que el presidente López Mateos ha nacionalizado las compañías de luz. Al presidente se le promueve como héroe nacional.

Para el 18 de septiembre de 1960, ahora la portada es verde y negra.

La referencia textual o el párrafo escrito que precede a “Nuestra Portada”, únicamente aparece cuando Beltrán hace crítica política y social, no así cuando el artículo se aprecia de corte oficial y no tiene crítica al sistema³¹³

El 19 de noviembre de 1960, es importante pues por primera vez salen ilustraciones de Beltrán en día sábado. Reproduce grabados del TGP por ejemplo el de *Francisco Villa* (Vid., fig.101) para la sección *Revolución Maderista* escrita por Armando Ostos. De igual modo se encuentran grabados de Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Isidoro Ocampo y José Clemente Orozco, entre otros artistas de la época.

No volvió a aparecer el *Dominical Político*, sólo los sábados se imprimían con la sección “Homenaje a la Revolución”, pero sin criticar a los acontecimientos de actualidad y para el mes de diciembre de 1960 Beltrán ya no participó en él.

Sufrió un cambio en su tendencia ideológica. Esto se remarcó a partir de noviembre de 1960, cuando las noticias dejaron de ser del momento, para únicamente referirlas a las etapas históricas como de la Revolución Mexicana. Incluso se modificó hasta el tono pues del azul dominical pasó al rosa y al verde para los sábados.³¹⁴ En las ilustraciones de esta publicación se aprecia también

³¹³ No se siguió publicando el *Dominical Político*.

³¹⁴ La censura a la prensa por parte del gobierno siempre ha sido común y esta publicación era politizada y crítica. A mediados del año de 1966 el entonces Presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz clausuró *El Diario de México* porque su retrato se colocó junto al de dos mandriles y se relataba: “se enriquece el zoológico”. Vid., E. Krauze, México siglo XX, *El sexenio de Díaz Ordaz*, México, Clio, 1999.



LA LAGUNILLA

El primer transformado
 de un tipo de un mundo
 que se llama el mundo
 de los hombres...

El mundo de los hombres
 es un mundo de dolor
 y de sufrimiento...

El mundo de los hombres
 es un mundo de dolor
 y de sufrimiento...

El mundo de los hombres
 es un mundo de dolor
 y de sufrimiento...

El mundo de los hombres
 es un mundo de dolor
 y de sufrimiento...



Fig. 173

Alberto Beltrán, *La Lagunilla*, 1958, dibujo, s/m, México, *Magazine de Novedades*, archivo Hilda Rodríguez Peña.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

la diestra ejecución así como una marcada fuerza iconográfica. El dibujo aparece cuidadoso, de contornos firmes y volúmenes modelados con claroscuro, en los esquemas conceptuales se recurre a la alegoría y al retrato caricaturizado, pues su postura en ese momento era combativa y crítica.

El Día, 1ª etapa.

El diario *El Día*³¹⁵ salió por primera vez el 26 de junio de 1962 durante el gobierno del Presidente de la República Adolfo López Mateos. Su fundador fue Enrique Ramírez y Ramírez.³¹⁶ Beltrán se le unió y con ello se convirtió en pionero del diario. El artista recibió el nombramiento de subdirector gráfico y fue el creador de su formato, diseño y logotipo (fig. 176). Sobre su público nos comenta María Cristina García Hallatt: “Tuvo fama de ser un periódico para intelectuales dirigido a “adultos inteligentes”, que seguían día a día el pulso de la realidad en asuntos nacionales e internacionales y eso es algo que le pesa a Beltrán cerrándole el paso a la risa”.³¹⁷ La opinión de Mariana Yampolsky sobre la tendencia ideológica de *El Día* la refirió al decir que todos en el TGP leían *El Popular*, y a partir de 1962, el diario *El Día*, ya que en cierta forma era su continuación.³¹⁸

Textualmente Beltrán narra el por qué y como fue fundado este diario:

³¹⁵ Corresponde a la 1ª etapa de Alberto Beltrán en el diario *El Día* por que sigue haciendo grabados. Más adelante se continuará con el análisis de la obra de Beltrán en este diario al referir los años de 1965 a 1999.

³¹⁶ Enrique Ramírez y Ramírez compartió ideas con Vicente Lombardo Toledano, apoyó la educación socialista en tiempos de Cárdenas. Escribió en *Frente a Frente* órgano de la LEAR y con el apoyo de Lombardo Toledano y de Adolfo López Mateos como presidente de México fundó el periódico *El Día*.

³¹⁷ M. C. González, Hallatt, “...Y trató de asir el mundo”, *Op.Cit.*, p.60. Le pesó a Beltrán por el rechazo que sentía por el sector intelectual y por la clase media en general.

³¹⁸ *Ibid.*, E. Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, *Op.Cit.*, p.49.



Fig. 174

Alberto Beltrán, *Un balance de la asamblea del PRI*, 1960, dibujo, 14 x 10 cm, México, *Dominical Político*. *Diario de México*, Hemeroteca Nacional.



Fig. 175

Alberto Beltrán, *Un balance de la asamblea del PRI*, 1960, dibujo, 14 x 10 cm, México, *Dominical Político*. *Diario de México*, Hemeroteca Nacional.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al cerrarse el periódico *El Popular* en el que escribía Enrique Ramírez y Ramírez, él y otros más se quedaron sin tribuna. Conversando le empezamos a dar vuelta a la idea de hacer un diario porque no queríamos formar un grupo político, ya había muchos, la izquierda estaba pulverizada y nosotros íbamos a ser uno más en la disputa, entonces decidimos hacer un periódico que al mismo tiempo que nos permitiera expresar nuestros puntos de vista se lo permitiera a las corrientes en pugna. Los únicos que no tendrían cabida sería la gente de derecha, porque ya tenía acceso a todos los periódicos comerciales, y ahí hacían y deshacían. La que no tenía órgano ni tribuna era la izquierda, los grupos progresistas; nosotros siempre consideramos que dentro del PRI había corrientes progresistas con las que se podía trabajar. La idea era tener un carácter de amplitud en un periódico que fuera defensor de los principios que siguieron la Revolución Mexicana: justicia social, valores nacionales, arraigo popular, en lo nacional, y en lo internacional, favorecer la lucha por la paz mundial. Esas eran las semillas del proyecto.

Se dio la oportunidad de un cambio de gobierno, llegó un gobernante que era abierto, (Adolfo López Mateos) tenía simpatía por la gente progresista, esa fue una coyuntura para crear una forma cooperativa y para que se facilitaran los trámites, sobre todo porque nosotros no teníamos dinero.

Él reconoció a muchos que habían sido amigos de muchos años. Rondó la idea de conseguir un préstamo importante para fundar el periódico. Se señaló como persona idónea a Ramírez y Ramírez, pero él era más amigo de la propiedad social que de la privada y rechazó la idea. Nosotros queremos una cooperativa dijo, que el diario sea propiedad social no individual. Esto iba más de acuerdo con las intenciones del grupo así es que buscamos toda la información que había sobre cooperativas.³¹⁹

Para enero de 1963 el diario se conformó de la siguiente manera:

Editado diariamente por Publicaciones Mexicanas SCL.

Director: Enrique Ramírez y Ramírez.

Subdirector: Rodolfo Dorantes.

Subdirector Gráfico: Alberto Beltrán.

Jefe de Redacción: Eugenio Muñiz.

Gerente Administrativo: Eduardo Alonso.

Fotógrafos: Hermanos Mayo.

Beltrán preferentemente y de manera esporádica ilustraba los suplementos culturales (fig.177), en pocas ocasiones escribía artículos y algunas veces se reproducían sus pláticas o conferencias.

En *El Gallo Ilustrado* semanario del diario *El Día* además de Beltrán aparecen dos dibujantes más, firman con el nombre de Felipe Ramos

³¹⁹ *El Gallo Ilustrado*, Semanario de *El Día*, México, D.F., domingo 11 de noviembre de 1990, p.6.



1962. El día con origen
Figura este vector se en
La industria gráfica
Alberto Beltrán

Fig. 176
Alberto Beltrán, *El Día*, 1962, dibujo, s/m, México, archivo Leonora Torres y Torres.

T... CON
FALLA DE ORIGEN

Domínguez y otro como Bonilla, en ambos es notoria la influencia de Beltrán sobre todo en la caracterización de los personajes populares ciudadanos. Algunas veces también participan con grabados los antiguos miembros del TGP como Mariana Yampolsky, Luis Arenal, Adolfo Mexiac, Leopoldo Méndez y Fernando Castro Pacheco.

La mayor parte de los temas que Beltrán va a desarrollar para el suplemento fueron: retratos de personajes de la educación, de la literatura mexicana y universal, por ejemplo Máximo Gorki. Personajes de la historia de México: de la Colonia, de la Independencia, de la Reforma, de la Revolución por ejemplo las representaciones de los generales Múgica y Cárdenas. A algunos de los retratos les imprime el elemento psicológico y los ambienta con símbolos relacionados al personaje, como torres petroleras con Cárdenas, o la Constitución Política de 1917 con Carranza. También realizó dibujos simulando los efectos propios del grabado, por ejemplo el de *Juárez entrando a la Ciudad de México* (fig.178). En otras ocasiones se reprodujeron grabados que realizó con anterioridad, como fue el caso de *Éxodo* (Vid., fig.147), con el que obtuvo el Primer Lugar del Premio Nacional de Grabado en el año de 1956. De igual modo llevó a cabo dibujos que anunciaban formar parte de una futura publicación de libro, en que él mismo era coautor, como el dibujo: *Niza, la zona del arte y del buen gusto*³²⁰ (fig.179). Con firme y depurado trazo representó al Paseo de la Reforma y a la Zona Rosa, con todas sus implicadas connotaciones, y de manera semejante realizó las ilustraciones de los textos de

³²⁰ Apareció publicado en *El Gallo Ilustrado* el martes 12 de marzo de 1963 en la pág.6. En ese mismo año se reprodujo como último dibujo del libro *Todo empezó el domingo*, escrito por Elena Poniatowska e ilustrado por Alberto Beltrán. La edición la llevó a cabo el Fondo de Cultura Económica. Pero antes lo publicó en *El Gallo Ilustrado*.

izaro Cárdenas en Reforma Agraria



P
E
N
S
A
M
I
E
N
T
O
Y
O
B
R
A



México, D. F., Domingo 17 de Octubre de 1975

Suplemento No. 62
de la sección

TESTIMONIOS Y
DOCUMENTOS

Fig. 177
Alberto Beltrán, *Lázaro Cárdenas en la Reforma Agraria*, 1975, dibujo, s/m, México, el diario *El Día*,
archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ricardo Cortés Tamayo en el libro *Los mexicanos se pintan solos*,³²¹ al delinear a los personajes del primer plano con fuerza, y en ocasiones con saturación de la tinta para la representación del cabello y la indumentaria, mientras que el segundo plano aparece expresado con finas y uniformes líneas para presentar a las añejas mansiones del porfiriato convertidas en deslumbrantes galerías o *boutiques*. El código escenográfico lo presentó *snob* y sofisticado, con “tipos” que recuerdan a la actriz francesa Brigid Bardot, con cabellos rubios recogidos con descuido, pantalones ajustados y ceñidas playeras. También representó a los existencialistas que se muestran como sombras negras, o bien a los de izquierda, barbados y con sacos abiertos de los que asoman holgados suéteres. Todos interactúan ya sea caminando, parados, charlando o bebiendo en cafés estilo *Brasserie* francesa, para observar el andar tranquilo de alguna trabajadora doméstica uniformada como tal, que pasea en carriola al bebé de la patrona, o a su bien afeitado *French Poodle*, o simplemente gozar de aquel ambiente que evoca al Viejo Continente, con sus casas de techos a dos aguas y sus buhardillas, sueño de todo pintor romántico .

La obra de Alberto Beltrán en el diario *El Día*, la reproducía los técnicos del mismo. El artista se preocupó por informarse del funcionamiento de los mecanismos, pero no los puso en práctica. El señor Alfonso Martínez Ruiz fue una de las personas que le reproducían sus dibujos y nos relata la manera como lo hacían:

Primero bloqueábamos el dibujo al tamaño que el maestro Beltrán quería, en una cámara horizontal, que mide más o menos como cinco metros, y luego también a las dimensiones que el periódico pedía. Luego para reproducir el dibujo lo poníamos en un

³²¹ El libro *Los mexicanos se pintan solos*, fue una obra realizada conjuntamente por Ricardo Cortés Tamayo y Alberto Beltrán, el primero elaboró los textos y el segundo las ilustraciones. Se ha editado cuatro veces, la primera por Editorial Enigma en 1966, y la más reciente por *El Día* en Libros Publicaciones Mexicanas en 1992.



Fig.178

Alberto Beltrán, *Juárez entrando a la Ciudad de México*, 1967, dibujo, s/m, México, suplemento *El Día*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tablero que se llama porta original, y atrás de esa cámara de 5 metros poníamos el papel fotográfico, para que ahí se pasara el dibujo del Mtro. Beltrán, una vez ahí, al papel le dábamos la medida necesaria y exposición, y atravesaba el dibujo a través de la lente de la cámara y se iba a pasar al papel negativo que teníamos atrás de la cámara, después de eso tomábamos el papel positivo, los juntábamos, hacíamos el contacto y los metíamos a una reveladora, esta tiene un rodillo y una de las hojas del negativo iba abajo del rodillo y el otro iba arriba del mismo, después poníamos a trabajar la reveladora, y la misma iba empujando, pasaban los dos papeles por el revelador a recibir su baño, pero ya al salir al otro lado los dos papeles, el negativo y el positivo que iban unidos, entonces tomábamos las dos hojas y esperábamos a que se secaran más o menos 30 segundos o un minuto máximo, ya que hubiera el positivo tomado lo que le había transmitido el negativo, despegábamos, y ya estaba ahí pasado el dibujo del maestro Beltrán.³²²

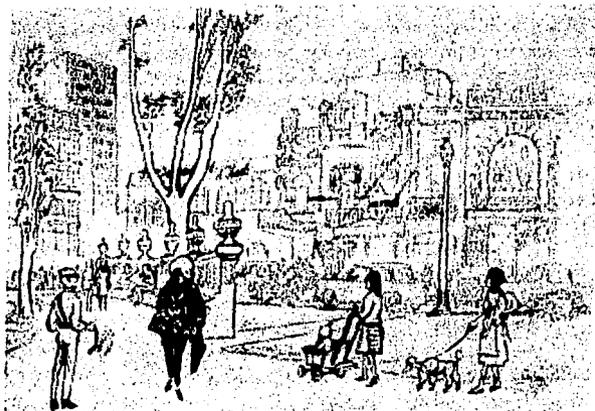
El señor Alfonso Martínez Ruiz, también explica la manera como después el dibujo lo pasaban al periódico:

Luego para que pasaran el dibujo al periódico, lo mandábamos al departamento de formación para que lo pusieran en el espacio de la plana donde iba a ir, después de esa deformación nos regresaban la plana formada ya a donde iba el dibujo, y a la plana del periódico y esta ya completa con el dibujo, hacíamos un negativo, lo copiábamos en la cámara de 5 metros y este era la foto original, atrás de la cámara, estaba donde colocábamos en una plana la película, le dábamos exposición, había la lente, la cámara misma, pasaba detrás de la lente y se iba pasando todo lo que tenía que pasar a la película el negativo, después de copiarlo lo tomábamos y lo metíamos a la procesadora, y a la reveladora de película, y esta se encargaba de revelar el negativo el cual salía seco del otro lado, después se unían las placas y después teníamos que hacer el transporte en la lámina para mandarlo a prensas y empezarlo a imprimir en el periódico. Para el negativo teníamos una prensa insoladora, ahí poníamos la lámina de zinc o de aluminio, esa lámina va preparada, tiene por un lado la emulsión a donde se fija todo lo que llega, ya sea fotografía, se va a oprimir ahí, colocábamos el negativo sobre la lámina, cerrábamos, volteábamos, y dábamos exposición, una vez terminada esta última la quitábamos, y esa lámina salía como si no tuviera nada, pero la colocábamos en un lugar, y la revelábamos con un químico especial, y entonces empezaba a aparecer la letra, las fotografías, el dibujo, lo que iba a imprimir el periódico.³²³

Esta técnica se llama *offset*, y los trabajadores se llevaban media hora en imprimir los dibujos de Beltrán, mismo que se los daba entre cada dos, tres, o cuatro días, según su ritmo de trabajo. El señor Alfonso Martínez Ruiz colaboró con Beltrán 25 años consecutivos, hasta el deceso del artista.

³²² F. Villegas Torres, entrevista al señor Alfonso Martínez Ruiz, *El Día*, México, 3 de abril de 2003.

³²³ *Idem*.



De espaldas, junto a los frentes, justo al comienzo de
 parte del Paseo de la Reforma. Detrás una casa me-
 gra. Sus paredes se desmenuzan en pedruzcos, huecos
 con un aroma hasta entonces desconocido. Mira, Ge-
 zoni, Hainburg, Luján, Arduengo, Martínez. Fuerza
 necesaria. Negroes los altos rascas del Callao. He-
 raldos, negroes los rascas de los toreros, negroes
 los puentes que en los barrios eran sencilla cruz, ne-
 gres la pervivencia, negroes los pasadizos de los
 chachas existencialistas, negroes la pecera cuarta de la
 Miraflores de los Estados Unidos, negroes las
 miradas de los toreros, negroes la sofisticada adre-
 nina de los galeristas de arte abstracto, negroes los
 secretos en las esquinas de jazz, negroes el café en
 las terrazas de los hoteles, negroes las cosas que
 suceden entre
 los labios de las jóvenes que quieren encontrarse a si-
 mismas, negroes los pasadizos del Hospital Militar,
 Miraflores de los toreros, Callao, donde se
 hizo algún un espectáculo misterioso de
 acciones privadas, negroes el teatro de los
 vales en "La Llave de
 Oro", en "Alfraco" y en otros espectáculos de
 abajo.

Niza, la zona del arte
 y del buen gusto

Fig. 179

Alberto Beltrán, *Niza, la zona del arte y del buen gusto*, 1963, dibujo, 26 x 20 cm, México, aparece en el libro de Poniatowska Elena y Alberto Beltrán, *Todo empezó el domingo*.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Publicaciones de corte sindical:

Engrane

En 1959 Beltrán creó la historieta satírica *Movidillas*, que posteriormente apareció en forma de cuadernillo con el nombre de *Engrane*.³²⁴ En su encabezado se lee: “Para defender a los trabajadores. Unidad Nacional para la defensa de México”³²⁵ Órgano de los sindicatos de la Sección Engrane” (fig.180). El diseño de la portada representa los anhelos de la clase trabajadora, a través de los sueños en vigilia de un joven obrero, los cuales son: alimento, rentas y ropa baratos, adultos y niños que van a la escuela, transporte eficiente y económico, políticos capaces, patriotas y honestos, y en que hay tiempo para el amor. Las imágenes fueron logradas con base en un fino fluido y continuo hachurado, aparecen dispuestas de manera vertical y con espacios vacíos que las enmarcan para resaltarlas del fondo y crear más volumen. El estilo es descriptivo, armonioso, de líneas ondulantes y el tono es más bien oscuro. El encuadre se contempla desde abajo en contrapicada, en el que aparece el obrero marcando la jerarquía en el esquema compositivo, al mostrarse de mayor tamaño y con ello guiar la atención del espectador al resto de la composición muy al estilo soviético de esos años. Su gesto es de quietud y ensoñación. El código escenográfico maquilla a los personajes y a los objetos de manera concreta para representar todas las connotaciones implicadas en la señora del mercado, en el maestro y los alumnos, en la familia comprando ropa y mudándose de vivienda, y en el joven enamorado. Con todo ello el artista

³²⁴ Además de las publicaciones referidas, también apareció *Insurgencia* de la base magisterial y cuyo director fue el líder Othón Salazar Ramírez. No se incluyó para su análisis debido a que en el proceso de la investigación sólo aparecieron dos números el 5 y el 116 y con escasas ilustraciones de Alberto Beltrán.

³²⁵ *Engrane*, año 1, n° 51, enero de 1959.

PARA DEFENDER
A LOS TRABAJADORES

UNIDAD NACIONAL
PARA LA DEFENSA
DE MEXICO

ENGRANE
20 Cts.

Organismo de los sindicatos de la Sección Magistero
Registro en Méndez

Año I. No. 5

1o de Ene de 1959

Registro en Méndez

"No basta los buenos deseos, sino que hay que buscar la ocasión"



Fig.180

Alberto Beltrán, "No bastan los buenos deseos, sino que hay que buscar la ocasión", 1959, dibujo, 27 x 18.5 cm, México, revista *Engrane*, archivo Hilda Rodríguez Peña.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

muestra una visión intencionadamente sarcástica de la realidad a través de una elaborada composición de gran riqueza visual .

Para el año de 1960 ya aparecen los datos completos de la publicación,³²⁶ formalmente está resuelta a manera de historieta o *cómic*. Sus medidas son de 21.5 x 19 cm dividida cada página en 8 cuadros de variables tamaños. En cada hoja aparecen encabezados en la parte superior por ejemplo: *Las maniobras del líder MOVIDILLAS. MOVIDILLAS y el salario mínimo. MOVIDILLAS y su ayudante Pistolas* (fig.181). La portada de este último fue realizada con vivos colores y con los efectos del cartel, que muestra sus habilidades del dibujo publicitario al poseer evocación figurativa, medias tintas en tonos primarios, el texto se funde con la imagen y aparece la liga entre la estructura formal y el mensaje, que en este caso son los defectos del líder sindical “Movidillas” y la protesta y el desprecio que el sector obrero siente hacia él. El plano es bidimensional, con encuadre de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba, por lo que las imágenes del automóvil, junto con Movidillas y su amante se nos presentan de mayor tamaño y en primer plano, convirtiéndose en el principal foco de atención. El gesto aparece remarcado al mostrarnos al líder y a la mujer, con la deformación propia de la caricatura, mientras los obreros se representan en una dimensión considerablemente más pequeña y en estilo naturalista. En el código escenográfico aparece la gran ciudad moderna con arquitectura contemporánea. Dominan las texturas lisas sobre todo para el flamante automóvil lo que evidencia su reciente factura. La obra impacta por el

³²⁶ Órgano de los Sindicatos de la Sección Engrane. 1º de Mayo de 1960, época I, Año II, nº 28, aparecía los días 1º y 15 de cada mes, director: Samuel Ruiz Mora, jefe de distribución: Cándido Pacheco. P. Consejo Editor: Andrés García Salgado, Angel Olivo Solís, Angel Reina Manchaca, Alonso Rodríguez Villanueva, Emilia Pérez Moreno, Francisco Toscano, Jesús Rodríguez Garibay, Jorge Contreras Fernández, Herón Rosales Zamorano, Vicente García G. Fotógrafo: Luis A. Hernández. Domicilio: Fray Servando Teresa de Mier nº 92, tercer piso. Dibujante: Alberto Beltrán.



Fig. 181
Alberto Beltrán, *Lider Movidillas*, 1960, dibujo impreso a color, 27 x 18.5 cm, México, revista *Engrane*,
archivo Hilda Rodríguez Peña.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

logro armonioso de las formas y la viveza de los colores.

La publicación se justificaba de la siguiente manera:

Engrane, vocero de la clase proletaria y fiel exponente de la línea Sindical de la Federación Obrera Revolucionaria, organismo surgido de las luchas depuradoras, llega a este Primero de Mayo de 1960. "Año de la Patria", con las banderas legítimas del Movimiento Sindical Mexicano, que lucha sin desmayo, por el derrocamiento de los líderes traidores, deshonestos y "Charros", que al estilo de Movidillas, tratan de impedir que la Clase Obrera se una y luche por sus legítimos intereses.³²⁷

Los temas de las historietas fueron proporcionados por los mismos trabajadores, éstos se basaron en sus propias experiencias en las que se encuentran engaños, egoísmos, traiciones, ilegalidades y corrupciones.

Beltrán en sus ilustraciones representó la corrupción sindical con gran sentido del humor, a través del personaje el "Líder Movidillas",³²⁸ hombre obeso, de baja estatura y de notable escasa moral. Viste traje, corbata, usa sombrero y bigote; es mentiroso, se presenta diligente ante los problemas laborales, pero traiciona a los obreros en contubernio con el propietario de la empresa pues en ello radica su salario; es servil, miedoso, no sólo traiciona a la clase obrera también lo hace con su familia, tiene amantes, utiliza subalternos para que den la cara y reciban los golpes, es fiel aprendiz de líderes charros con denotada experiencia, por ejemplo de "Fidel Perpetuo" es decir Fidel Velázquez. "Movidillas" recurre a ellos para recibir consejos cuando hay movimientos, críticas o rebeldía obrera, cansa a los obreros con tediosas asambleas o los reúne para cualquier cosa, si persisten en sus demandas compra a los líderes o busca extremistas para hacerlos caer en provocaciones y se enfrenten a la fuerza pública. Al final los obreros siempre vencen, expulsan a Movidillas, proponen la creación de sindicatos independientes y unidos

³²⁷ *Engrane*, Órgano de los Sindicatos de la Sección, 1º de mayo de 1960, Época 1, Año II, n° 28, s. n. p.

³²⁸ Es un fiel retrato del líder Jesús Díaz de León "El Charro".



Fig. 182

Alberto Beltrán, *Un domingo en Chapultepec*, 1960, dibujo a lápiz, impreso a color, 27 x 18.5 cm, México, revista *Engrane*, archivo Hilda Rodríguez Peña.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

emprenden la lucha.

Los personajes negativos son: Fidel Perpetuo, Movidillas, los patrones y las amantes, quienes son representados a manera de caricatura. Los personajes positivos son los obreros y se les muestra de manera naturalista, con ello el manejo de la caricatura y el dibujo naturalista juegan un papel ideológico para convencer o seducir a las masas.

También existe un suplemento de *Engrane* dedicado a las fiestas nacionales y es a color. Uno de ellos se dedicó a los festejos del 15 de septiembre (fig.182). Como escenografía de fondo aparece el monumento a los Niños Héroes, en primer plano se ve a un padre que carga sobre sus hombros a su hijo quién lleva un casco rematado por un pato, en segundo plano se encuentra un globero y un niño con un globo, y en último plano se ven muchas banderitas tricolores. El concepto patriótico siempre será representado por Beltrán y en este caso lo vemos en una publicación de fuerte contenido crítico, porque la nación para esa generación de artistas fue lo prioritario.

El coyote emplumado

A partir de agosto de 1959, hasta julio de 1961 Beltrán creó e ilustró *El coyote emplumado* el cual era el suplemento del periódico sindical *Solidaridad* del Sindicato de Trabajadores Electricistas y era muy combativo. El comité de redacción estaba conformado por: Eugenio Múzquiz, Alejandro Zenteno, Javier Romero y Rubén Beltrán.³²⁹

³²⁹ Fueron los mismos miembros del periódico *Ahi va el golpe*, de 1955 y 1956. Así como el título hace referencia a la pieza prehispánica robada que luego fue recuperada.



Fig. 183

Alberto Beltrán, *Ya apareció El coyote emplumado*, 1959, grabado en zinc, 22.5 x 20.5 cm, México, archivo Hilda Rodríguez Peña.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El primer número se titula: *Ya apareció El coyote emplumado*,³³⁰ y se ve el logotipo con un elegante coyote dominando casi toda la plana, como principal punto en el esquema compositivo. Reposa sobre una gran serpiente con rostro humanizado y a manera de máscara. La obra está conformada con gran número de grafismos, podemos apreciar una fina y cerrada red, un achurado mezclado con líneas curvas. Se recortan a los animales a partir de los planos en blanco ello da el efecto de acercarse al espectador. La profundidad se señala con el veloz vuelo de dos cohetes que se proyectan al espacio. El gesto de realeza del coyote, se potencia por su tocado de largas y sofisticadas plumas, que penden de su nuca, por la adornada lanza que sostiene con una de sus patas y con la leve sonrisa que lo dota de poder y autoridad. La obra es una complicada composición de gran riqueza visual y con una gran dosis de fantasía y humor.³³¹

Leemos un fragmento del corrido de la Revolución "*El Coyote*" de Celedonio Serrano Martínez: "...ya no será el hacendado dueño de tierras y vidas, ni la fábrica el reparo fuente de negras fatigas; ni las conciencias dormidas seguirán en su letargo, ni el hilo se ha de trocar nomás por lo más delgado..." (fig.183).

El suplemento hace referencia de los braceros contra los imperialistas y aparece la firma RCT que corresponde a Ricardo Cortés Tamayo. En la página interior aparece el siguiente título: *En el mar la vida es más sabrosa*. Se encuentran pulpos y peces con cabezas de políticos del momento uno de ellos es Fidel Velázquez. Caricatura muy detallada logrando verdaderos retratos caricaturizados con equilibrio de luces y sombras (fig.184).

³³⁰ Suplemento de Solidaridad. Tribuna de la Insurgencia Obrera, agosto de 1959, n°1. A cargo de Alberto Beltrán.

³³¹ Hay que recordar algunos antecedentes de la recuperación de las raíces prehispánicas como la referencia a la serpiente emplumada de Diego Rivera en las portadas de *Mexican Folkways* en los años 20.

Dos niños que pescan fueron realizados al estilo de los cuentos infantiles, y se muestran risueños y con sendos sombreros de paja.

Al río revuelto, ganancia de monopolistas del pescado.

Pescados en barata:

Lisa: La rival de Jaime Mansfieds.

Malacopa: El protector de Martínez Castro El Gasolinas.

Sierra: Otro que por ser amigo se creyó ministro.

Pescadilla: Los suplentes en el PRI.

Oyoton: ¡Ay, Ojón!

Jurel De Castilla: Franquista.

Cojinuda: Pescada muy macha.

Juile: El que juye ¿Que pasó Gilberto?

Guapota: Así era María.

Barbuda: El terror de los Tiranos.

Bursiquete: Flocutor.³³²

Llaman tiburón a Fidel Velázquez: “Más que tigre marino parece succionadora lopa a la que no se da ni cinco centavos. Verdadera basura atómica”.

Como apoyo a la Revolución Cubana está una página donde a manera de caricatura vemos a Lázaro Cárdenas y a Fidel Castro, son retratos ejecutados con una gran maestría en su realización. Cárdenas le dice a Fidel “¿Animo Fidel, las mismas olas de calumnias soportamos nosotros!” Fidel responde: “¡Gracias Lázaro, confiamos en la solidaridad de América!” y se estrechan la mano.

Crítica a los políticos Flores Muñoz y Portes Gil, con caricaturas muy parecidas a las realizadas por los artistas decimonónicos como Escalante, Villasana o Santiago Hernández,³³³ al aparecer cabezones, con miembros cortos y delgados, y vientres abultados.

En el número dos se incorporaron como escritores: Sadat Fabila y Jesús

³³² *El coyote emplumado*, suplemento de *Solidaridad*, México, D.F., n° 1, Tribuna de la Insurgencia Obrera, agosto de 1959.

³³³ *Vid.*, M. González Ramírez, *La caricatura política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.



Fig. 185

Alberto Beltrán, *El coyote emplumado*, 1960, grabado en zinc, 2 x 16.5 cm, México, *El coyote emplumado*, archivo Hilda Rodríguez Peña



Fig. 186

Alberto Beltrán, *Campeonato*, 1960, grabado en zinc, 13.5 x 16.5 cm, México, *El coyote emplumado*, archivo Hilda Rodríguez Peña.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Arellano. Aparece ilustrado el enunciado del suplemento de la siguiente manera. En el extremo izquierdo el coyote se aprecia en actitud de reposo, señorial y majestuoso. Mientras que en el otro, ya perdió la compostura, y sin plumas ni señorío, corre asustado ya que por todos lados le llegan volantes que hasta uno se le estampa en el estómago (fig.185).

También se critica al presidencialismo. En una de sus páginas interiores se encuentran caricaturizados Miguel Alemán y Adolfo López Mateos con magistral uso de la ironía y el sarcasmo (fig.186). La imagen coloca como observadores a Miguel Alemán y a López Mateos, a este último lo llaman Toluco López y a Alemán, el de la ancha sonrisa y lo asocian con el Ratón Miguel Macías ambos boxeadores, en el texto se alude a las políticas de Estado llevadas a cabo por ambos presidentes.

El ejemplar nº 8 se titula: *A él no le des mucho dinero porque se provoca la inflación* (fig.187). Un empresario le dice esto al cajero, al mismo tiempo que señala a un obrero, lo que quiere decir que aumentando salarios se provoca la inflación. El obrero fue realizado de manera estereotipada, viste overol, chaqueta gorra y porta una caja de herramientas, el industrial fue caricaturizado, viste traje, chaleco, corbata y porta reloj de cadena. Ambos se muestran sumamente expresivos. El mensaje es que para todo el personal hubo aumento salarial, menos para los obreros. Política que Beltrán critica por considerarla injusta. La obra se logró con elementos caricaturescos para acentuar la crítica. El dibujo es cuidadoso, de contornos firmes y volúmenes modelados con claroscuros.

En la plana del interior, se menciona el nombre "Movidillas" "Compita



Fig. 187

Alberto Beltrán, *A él no le des mucho dinero porque se provoca la inflación*, 1960, grabado en zinc, México, *El coyote emplumado*, archivo Hilda Rodríguez Peña.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de Fidel” haciendo referencia al mismo personaje de la publicación *Engrane*. Lo que nos refiere a las conexiones visuales y textuales que Beltrán llevó a cabo en las publicaciones que participó.

Respecto al tema de los trabajadores electricistas una vez nacionalizada la Cía. de Luz, se ve a un cuervo con las alas extendidas y con corbata de moñito. Abre el pico y dice: “Los cuervos están de luto”.³³⁴ Fue escrito con fuerte carga de ironía y sarcasmo para subrayar la participación crítica y combativa del sector electricista.

Los iracundos cuervos, paraditos en sus balcones, pensaron que ahora sí: ya les iban a sonar a los trabajadores electricistas.

¡Para que aprendan!

¡Para escarmiento del abusivo proletariado que ya ni quien lo aguante; se le ha subido, a las barbas a la sociedad mexicana y nada más porque quiere vivir mejor! ¡Como si no hubiera en México hartas tortillas y frijoles para que se harden hasta reventar!

¡Estos igualados que se piensan que nomás por sus feas caras van a dejar en la ruina a los distinguidos hombres de negocios de México!

Y todavía si así fuera ¡pasaba!...

Pero no, los hombres de negocios de México ni siquiera son mexicanos. Allí está lo malo; son esforzados y honorables inversionistas extranjeros que vienen a arriesgar aquí sus capitales para contribuir a que México sea un país civilizado. Pero no; estos indios desagradecidos, pelados hablan de ser, queriendo quitarles hasta el pan de la boca. Si no gana uno para vergüenzas. Si se muere uno de pena con lo mal que dejan a México estos bárbaros ignorantes.

Los pobrecitos extranjeros ¡que culpa tienen ellos de que la Constitución esa que parece obra del hereje Juárez les dé tantas alas!

En tanto a la gente decente nos las cortan. ¡Este México digno de mejor suerte!

Así los cuervos reflexionaban. No parecían entonces cuervos, mirlos blancos parecían; doncellas de mayo; caballeros de colón alargando sus lengüitas para comulgar con las acciones de la Bannald Shell.

Así fuera con su subsidiaria de Chiraparacutinimicuaro, Michigan.

Si parecían discípulos de Filosofía del gran maestro Vasconcelos, que qué bueno que ya RIP.

Pero el gozo se fue al pozo.

Ahora los cuervos están de luto.

Los pelados, la chusma, los indios patarrajada obtuvieron un 15% de aumento sobre sus salarios anuales; semana de cuarenta horas, distribuida en cinco días laborales; fondo de ahorro para los trabajadores de planta, provisionales y jubilados en condiciones

³³⁴ Se transcribió completo porque explica con suma claridad la participación crítica y combativa del sector electricista.

iguales; compensaciones por concepto de transportes y rentas caras; aumento en la partida para los servicios médicos; aumento para la atención de sus hijos en las guarderías infantiles; aumento en el presupuesto sindical para actividades culturales, aumento en los gastos vacacionales.

¡Figúrate nada más!...

¡Si estos pelados ya hasta quieren saber leer y escribir!

¡Si ya quieren irse de vacaciones a los lugares más elegantes. A rascarse la barriga a Niza, a Dovil, a Acapulco. A codearse con la gente de dinero, con las personas decentes y bien educadas!

¡Como si las grandes empresas que ya mucho hacen viniendo a sacar de su atraso y miseria a México, tuvieran la obligación de mantener vagos!

¡A donde vamos a parar!..."³³⁵

Lo anterior traduce la política económica de esos años, puesto que:

Ya a finales de la década de 1950, las empresas extranjeras se ubicaban en la mayor parte de las ramas de producción y distribución: en los bienes de consumo y de capital, en los servicios y en el comercio; esto era comprensible. El gobierno había cerrado la frontera a una multitud de mercancías de consumo directo, pero nunca había puesto trabas al ingreso de capitales productivos que venían a instalarse en México: por el contrario había fomentado y protegido su desarrollo.³³⁶

Aunado a esto el gobierno llevó a cabo una serie de premisas políticas que no sólo auguraron la tranquilidad de los inversionistas, sino que posibilitaron la reproducción de todo el sistema, pues:

La condición política fundamental de la protección y las altas tasas de explotación fue la política corporativa de la dirección sindical oficial. Hegemónica en el movimiento obrero, contuvo la mayor parte de las luchas emprendidas por mejorar los salarios y las condiciones de vida, manteniendo en los marcos dictados por el gobierno. Con ello impidió que las corrientes sindicales democráticas, que intentaban orientar al movimiento sindical por el rumbo del antiimperialismo y la política asistencial, ganaran una base de masas. A cambio, la burocracia sindical logró una serie de reformas sociales, necesarias para apuntalar su hegemonía, que ampliaron considerablemente los servicios prestados por el Estado a los trabajadores. Surgieron el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, el Seguro Agrícola y el Departamento de Fomento Ejidal; aparecieron los libros de texto gratuitos; se amplió el sistema escolar gratuito y el Estado incrementó su intervención en la comercialización de los productos de consumo mínimo. La proporción del gasto estatal dedicada a servicios públicos creció considerablemente.³³⁷

³³⁵ *El coyote emplumado*, n° 8, 1960.

³³⁶ I. Semo, "El ocaso de los mitos". *México un pueblo en la historia*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990, p. 107.

³³⁷ *Ibidem.*, p. 109.

En esta publicación al igual que en *Novedades* Beltrán realizó sátira tibia en torno a la figura de Adolfo López Mateos, debido a la alianza que el grupo de Leopoldo Méndez en el TGP hizo con este presidente.

Publicaciones de partido político:

El Popular

En plena campaña presidencial de Miguel Alemán en el año de 1947, Vicente Lombardo Toledano fundó el Partido Popular el cual se proclamaba de masas, democrático, nacional, republicano, antiimperialista y defensor de la independencia nacional, a su vez proponía elevar la vida del pueblo y promover e impulsar la verdadera industrialización del país. Al respecto el historiador Enrique Krauze hace el siguiente comentario: “No era un secreto que el Partido Popular recibía apoyo presupuestal del gobierno. El destino posterior del PP estaba echado: oponiéndose selectivamente a las acciones del PRI que consideraba retrogradadas o apoyando las que consideraba progresistas”.³³⁸

Para el año de 1952 Beltrán participó ilustrando de manera esporádica el periódico *El Popular*³³⁹ dirigido por Vicente Lombardo Toledano.

Como ya se mencionó en el año de 1947 Vicente Lombardo Toledano fundó el “Partido Popular” (PP).³⁴⁰ y el periódico *El Popular* como su órgano de difusión. En 1952 Lombardo Toledano fue aspirante a la presidencia de la

³³⁸ E. Krauze, *El Sexenio de Miguel Alemán*, México, Clio, 1999, p.77.

³³⁹ *El Popular*, año XIV, T. XIV, miércoles 2 de enero de 1952, p.3. En el material de esos años también apareció la publicación *Paralelo 20* realizada para la campaña presidencial de Adolfo López Mateos. No se analizó debido a que sólo aparecieron dos hojas sueltas y la información quedaba fragmentada, por lo cual queda para una futura investigación.

³⁴⁰ El presidente del mismo era el Lic. Octavio Vejar Vázquez y el Secretario General, Enrique Ramírez y Ramírez.

República y, por ende contrincante de Adolfo Ruiz Cortines candidato del PRI. Los miembros del TGP apoyaron la candidatura de Lombardo Toledano y colaboraron con *El Popular* ilustrando algunas de sus páginas. Una vez más se puede apreciar la labor colectiva que llevaban a cabo los miembros del TGP y de igual modo se nota el cambio de tendencia ideológica de sus miembros, al pasar del Partido Comunista al Partido Popular.

Las tomas de posición de Méndez no fueron ajenas a los sectarismos y desgarramientos de la izquierda mexicana. En 1946 Leopoldo Méndez renunció al Partido Comunista Mexicano (PCM) para incorporarse al grupo "Insurgente José Carlos Mariátegui, germen del futuro Partido Popular encabezado por Vicente Lombardo Toledano, ahí militaron Méndez, José Revueltas y Enrique Ramírez y Ramírez desde 1947, año de su fundación. Desde entonces, la actividad de Méndez en el TGP derivó hacia el sesgo pacifista y antinuclear, tan característico de la izquierda de la posguerra."⁴¹

La publicación aparece como "Diario al servicio de la Nación", pero más bien era al servicio de Lombardo Toledano, pues en realidad fue un órgano propagandístico para su candidatura. Fungió como su primer director el mismo Lombardo Toledano, pero para el año de 1952 quedó como director y gerente general Manuel O. Padres, el jefe de redacción era Carlos Rojas Juanco y el secretario de redacción Antonio Prieto. El tema central fue la lucha presidencial, por lo que se da a conocer la alianza del Partido de la Revolución (PR) con el Partido Comunista Mexicano (PCM) poniendo como su candidato a Cándido Aguilar, y el Partido Popular (PP) con Lombardo Toledano, para en bloque hacerle la batalla a Ruiz Cortines. Otros temas que se trataron en la publicación fueron en torno al indígena, homenajes a revolucionarios comunistas como a Julio Antonio Mella, también trabajaron la propaganda de la exposición conjunta de los miembros del TGP y de los españoles refugiados en

⁴¹ F. Reyes Palma, *Leopoldo Méndez*, Singapur, Ediciones Era, 1994, p.20.

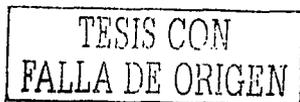




Fig. 188
Alfredo Zalce, *Pasaron por la calle principal*, 1941, litografía, 26.3 x 37 cm, México, Col. TGP.

México, organizada en contra de la Bienal del dictador Francisco Franco en Madrid, el artículo fue ilustrado por Alfredo Zalce con el grabado *Pasaron por la calle principal* (fig. 188).³⁴²

El propio Siqueiros declaró que el mejor candidato desde Madero había sido Lombardo Toledano, y no fue el único pues los artistas mexicanos apoyaron la candidatura de Lombardo Toledano a saber:

Convocatoria a los pintores, escultores, grabadores y fotógrafos mexicanos.

Con el propósito de expresar nuestra adhesión al candidato de las fuerzas progresistas y del pueblo mexicano, Vicente Lombardo Toledano y de contribuir a la lucha contra el imperialismo, por la paz, el pan, la democracia y la independencia nacional, convocamos a los artistas mexicanos para que junto con nosotros realicen una obra con el tema 'Lombardo, símbolo de la lucha por la libertad y la independencia de México'.³⁴³

Se leen los nombres de los artistas que participaron: Alberto Beltrán, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Miguel Covarrubias, Leopoldo Méndez, Francisco Dosamantes, Xavier Guerrero, Jorge González Camarena, Federico Silva, Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Pablo O'Higgins, Fanny Rabel, Luis Arenal, Andrea Gómez que entre otros apoyaron esta candidatura, la cual no tuvo el apoyo popular esperado ya que sólo obtuvo el 1.98 % de los votos nacionales.³⁴⁴

Sin embargo en el TGP, el grupo de Leopoldo Méndez, entre ellos Alberto Beltrán, continuaron en apoyo del Partido Popular (PP), hasta la candidatura presidencial de Adolfo López Mateos, en la que propio PP no mandó candidato, solidarizándose de esta manera con el Partido Revolucionario Institucional (PRI)³⁴⁵

³⁴² *El Popular*, domingo 27 de enero de 1952, p.4.

³⁴³ *El Popular*, miércoles 9 de enero de 1952, p.8. *Ibid.*, capítulo dos del presente texto.

³⁴⁴ E. Krauze, *El sexenio de Ruiz Cortines*, México, Clio, 1999, p.30.

³⁴⁵ En el proceso de la investigación no se encontraron más ejemplares del periódico *El Popular* ilustrados por Alberto Beltrán.



PROBLEMAS REVISTA DE CRÍTICA Y DEBATE CULTURAL
DE LATINOAMÉRICA

CONSEJO EDITORIAL: Jorge Guzmán Vique, director - Pedro E. Lora, secretario general

Vol. 11 - Núm. 3



Fig. 189

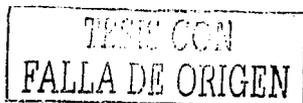
Alberto Beltrán, *Informe de Vicente Lombardo Toledano ante el IX Consejo Nacional del Partido Popular de la República Mexicana*, 1955, grabado en linóleo, 26 x 17 cm, México, *Problemas de Latinoamérica*, archivo Leonora Torres y Torres.

El Partido Popular. Problemas de Latinoamérica

En el año de 1955 Beltrán ilustró la contraportada de la publicación: *El Partido Popular. Problemas de Latinoamérica*. Se refería al informe de Vicente Lombardo Toledano, ante el IX Consejo Nacional del Partido Popular de la República Mexicana, en esta obra se puede apreciar en (fig.189).³⁴⁶ En primer plano, la figura mesiánica de Vicente Lombardo Toledano, cierra los puños y frunce el ceño mientras mira a lo lejos. Tras Lombardo surge el pueblo con banderas nacionales y pancartas del Partido Popular. Se representa con el sector burócrata, obrero y campesino de manera iconográfica para reconstruir la idea de que es el pueblo trabajador el que se identifica con el líder. Sus rostros son en extremo expresivos en los que se muestra la seriedad del problema y la decisión en la participación. En el suelo, al fondo se observan tiradas las mantas del PRI y del PAN. Esta es una ilustración muy elaborada con fuertes luces y sombras, con énfasis en los tonos oscuros para proporcionarle mayor dramatismo a la escena, y con una composición abigarrada que le da gran presencia a Lombardo Toledano.

Beltrán se encontró dentro del grupo de artistas e intelectuales que optaron por el apego al pueblo y decidieron concientizarlo. Entendió el concepto pueblo como lo hace el populismo nacionalista, es decir de manera mítica. Concibió al campesino, al indígena y al trabajador con formas culturales diferentes a las de las clases dominantes, ya que como señala Juan Acha, el tema pueblo se explica así: "...el populismo nacionalista es tomado frecuentemente por sectores de artistas e intelectuales, que mitifican al pueblo y a la nación e

³⁴⁶ *Problemas de Latinoamérica*, vol. II, nº 3, México D.F., 15 de abril de 1955.



esto SE ACABÓ



**SI VOTA UD. POR
LOS CANDIDATOS DEL
PARTIDO
POPULAR**



**CRUCE ASÍ
EN LAS BOLETAS**

Fig. 190
Alberto Beltrán, *Esto se acabó*, 1955, volante a partir de un dibujo, 20.5 x 14 cm, México, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

invocan razas y tradiciones idílicas, en un discurso que descubre su coincidencia con el oficial en su pasión por ciertas esdrújulas: lo autóctono, telúrico, atávico, auténtico, folklórico, vernáculo, etc".³⁴⁷

Como se anotó anteriormente la facción de Leopoldo Méndez en el TGP, a la que pertenecía Beltrán, tomó la bandera lombardista e incorporó a su lista de héroes nacionales la figura de ese líder obrero, además de apoyarlo ilustrando sus publicaciones, Alberto Beltrán continuó solidario y militante, hasta los años 60, momento en que se hizo partidario del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y empezó a abandonar muchos de sus antiguos ideales.

La propaganda del Partido Popular (PP)

En el año de 1955 Leopoldo Ancona fue designado diputado titular del Partido Popular y Alberto Beltrán diputado suplente. La propaganda que Beltrán diseñó en ocasión a dicha diputación estuvo compuesta por volantes. En ella, el artista llevó a cabo una severa crítica contra el Partido Revolucionario Institucional, al que muestra como corrupto y desleal hacia el pueblo. Estos volantes de propaganda miden: 20.5 x 14 cm (fig.190), se repartían a los transeúntes, y eran financiados por el mismo Alberto Beltrán.³⁴⁸

En la parte superior de los volantes aparece una flecha roja en la que se lee: "esto" y a continuación la leyenda "se acabó". El objetivo es censurar a los

³⁴⁷ J. Acha, *Hacia una teoría del arte*, Buenos Aires Argentina, Ediciones del Sol, 1991, p. 126.

³⁴⁸ Se conservan algunos de ellos en colecciones particulares como en el propio TGP o en el Archivo Leonora Torres y Torres.



esto SE ACABÓ



**SI VOTA UD. POR
LOS CANDIDATOS DEL
PARTIDO
POPULAR.**



**CRUCE ASI
EN LAS BOLETAS**

Fig. 191

Alberto Beltrán, *Esto se acabó*, 1955, volante a partir de un dibujo, 20.5 x 14 cm, México, archivo Leonora Torres y Torres.

diputados por el despilfarro que hacen del erario público, por el beneficio personal que sacan de él y por su ociosidad. Uno de estos volantes Beltrán lo ilustró así: sale a escena un Cadillac convertible de los años 50. En la defensa delantera leemos: “Diputado”. El hombre que conduce el vehículo porta un sombrero, traje y corbata pero con otra indumentaria bien podría ser un taquero o un bebedor de pulque. Lo abrazan tres despanpanantes mujeres.

En otros volantes “esto se acabó” se representó de la siguiente manera: A pierna suelta duerme un diputado en la Cámara de Diputados. En su boca aparece una mamila en la que se dibuja el signo de pesos y de su cinturón se asoma una pistola (fig.191).

Un diputado en actitud de ordeñar a una vaca (fig.192). En sus ubres se lee: cantinas, sindicatos, concesiones y en vez de leche brotan monedas. Caricatura en alto contraste. En los dibujos aparecen taches rojos para simbolizar la prohibición y el rechazo a la corrupción. Pero igualmente se emplea para indicar a los votantes a dar su voto para el Partido Popular.

Formalmente fueron diseñados con textos en convergencia con las imágenes. Aparece el lenguaje metafórico. Se relacionan los objetos con algo aborrecido. Los dibujos fueron realizados con la deformación propia de la caricatura para enfatizar la burla y la crítica. Las sombras y los contrastes se señalan para remarcar la sugerencia. La repetición de su formato y tipografía es usado como un medio para persuadir y dejar en la memoria del receptor la identificación y el reconocimiento. Se liga la estructura formal de las imágenes con la finalidad del mensaje, y se configura el diseño con un reclamo que se impone por el impacto efectista.



Fig. 192
Alberto Beltrán, *Esto se acabó*, 1955, volante a partir de un dibujo, 20.5 x 14 cm, México, archivo Leonora Torres y Torres.

Volante que mide 21.5 x 17 cm realizado en papel de china en color azul-verde pálido (fig.193), el tema es el corrido “Del voto de la mujer”, donde se exalta a la participación política de la mujer. Se presentan ejemplos de mujeres de la historia de México: “Josefa Ortiz de Domínguez. Mejor que el corregidor”, “Leona Vicario”, “La Adelita”, “La Rielera”. En otro se lee: “Nuestra mujer mexicana ahora y siempre votará por los nombres que postula el Partido Popular”.

En la ilustración vemos la urna en que se depositarán los votos. Tres mujeres hacen cola, la primera irradia con un rostro inmutable, seguridad y firmeza al colocar su voto en la urna y el otro brazo situarlo en su cintura a manera de asa de jarro; en actitud decidida y valiente, la mujer que le sigue voltea el rostro y observa con desprecio a dos hombres caricaturizados que despavoridos huyen ante la escena emancipadora. La última posee gran parecido con la esposa de Leopoldo Méndez, de tipo costeño con el cabello rizado y de fuertes facciones, lo cual es otro ejemplo de como Beltrán recurre a las fisonomías con las que está familiarizado. Abajo se aprecia el emblema del PP y una leyenda que reza: “Por la independencia nacional, el pan y la democracia”. El dibujo es muy semejante a los que realizó para el TGP por el juego de luces y sombras, por el manejo del factor psicológico y la mezcla del estilo naturalista con la caricatura. La relación del texto con la imagen se aprecia al enaltecer a las mujeres votantes, y en contraposición ridiculizar a un “coyote” del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y a un “catrín” del Partido Acción Nacional (PAN), lo que se dá por entendido que el voto femenino irá dirigido a “los hombres” que postula el Partido Popular (PP).



Cuarenta del P.R.D.
 y cuarenta del P.A.N.
 ¡qué cosa a los hombres
 de los países donde están
 porque se vota a la mujer
 el VOTO de la mujer
 que me se cómo votar
 y cuando la va a votar.

La mujer, siempre se le llama
 a la mujer en el poder,
 como que yo los hombres
 de lo he de cada hora,
 no porque yo muchos veces
 la he de votar,
 que me el voto de la mujer
 es a mi vida más a mi.

Si no, "a" está el voto
 que el voto de la mujer
 que me el voto de la mujer
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡que cosa por el voto
 que me el voto de la mujer.

Y cómo, y la mujer
 de los países donde están,
 la mujer de los países
 que me el voto de la mujer.

Cuando la mujer
 con el voto de la mujer,
 la mujer de los países
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.

¡voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer,
 que me el voto de la mujer.



Alberto Beltrán, *Corrido del voto de la mujer*, 1955, grabado en linóleo, 21.5 x 17 cm, México, Col. TGP.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

El resto de los miembros del TGP se solidarizó con Beltrán y llevó a cabo ilustraciones de volantes con la técnica del grabado en linóleo y con el estilo del TGP, haciendo resaltar el mensaje nacionalista con sus hechos heroicos, sus símbolos y sus emblemas. (fig.194). La firma aparece como: “Taller de Gráfica Popular”, los repartían a los transeúntes, y a pesar de que su colaboración fue de muy alta calidad, el Partido Popular nunca tuvo numerosos adeptos.

Ahí va el golpe

Alberto Beltrán con la finalidad de continuar realizando propaganda para el Partido Popular en su diputación de 1955, llevó a cabo una publicación a la que le dio el nombre de *Ahí va el golpe*.³⁴⁹ la cual se conformaba con dibujos, caricaturas y textos de muy alta calidad, y él mismo fue su director. Todo lo referente a las imágenes fueron elaboradas por él, a excepción de algunos números especiales en que también colaboraron los miembros del TGP, como Leopoldo Méndez y Andrea Gómez.

La publicación está impregnada del humor crítico que Beltrán utilizaba magistralmente a través del recurso de la caricatura, de igual modo los textos fueron el resultado de las mentes agudas y nutridas de ingenio y actualidad, como las de Eugenio Múzquiz, Alejandro Zenteno, Javier Romero y Rubén Beltrán.³⁵⁰

³⁴⁹ *Ahí va el golpe*, del n° 1 al 28, México D.F., junio de 1955 a octubre de 1956. El nombre de esta publicación fue tomado de la frase que los cargadores acostumbra expresar cuando se encuentra interferido su paso.

³⁵⁰ Recordemos que fueron los mismos redactores de *El coyote emplumado*.





El ejemplo de México debe impulsar la nacionalización de la industria eléctrica del país.

EL PARTIDO POPULAR lucha por:

- LA ELIMINACION DE SUBSIDIOS A LOS MONOPOLIOS DE CAMBIONEROS, QUE OTORGAN PEMEX.
- LA ELIMINACION DE CARGAS Y AYUDAS A EMPRESAS PRIVADAS QUE EL GOBIERNO LE IMPONE A PEMEX.
- LA FIJACION DE PRECIOS DE VENTA, PUNJIBIEN A LOS CON LOS PRECIOS DE COSTO.

GRAN MITIN

EN CONTRERAS, D. F.

QUINTO DISTRITO

DOMINGO 4, A LAS 10 HORAS

HABLARAN: MORTENSA ROJAS, ANSELMO MENA,
JOSÉ CASARÍN y VICENTE DOMÍNGUEZ TOLEDO



Fig. 194

Alberto Beltrán, *El ejemplo de petróleo debe impulsar la nacionalización de la industria eléctrica del país*, 1955, grabado en linóleo, 15 x 11 cm, México, Col. TGP.

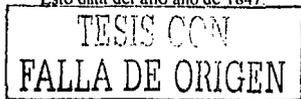
El equipo que hizo posible esta obra utilizó los mismos recursos que los caricaturistas decimonónicos de Francia y México, al plasmar los acontecimientos políticos y sociales utilizando el recurso gráfico para que su principal objetivo fuera su difusión en las clases populares. De esta manera el arte plástico y literario cobraron finalidades políticas e ideológicamente útiles.

Beltrán echó mano de personajes “comodines” para auxiliarse en sus mensajes de crítica social y política, como lo son sus “pepenadores” (fig.195), los que comúnmente acompañarán la redacción de sus páginas. Algunas veces se nos presentan con cruel humor, pero siempre con el aguijón que nos conduce a la reflexión profunda y crítica.

Beltrán los hizo de manera semejante a Monnier en el periódico *La Caricatura*, con “Las Memorias de José Proudhone”. En ellas el artista representó a la clase media como ignorante, pretenciosa y egoísta y concretamente a través de *José Proudhone* personificó la falsedad, el interés y la hipocresía. Daumier también en *La Caricatura* publicó su *Robert Macaire* para hacer crítica de aspectos poco escrupulosos de la sociedad, como el presentar a algún juez pedante o usurero, también para mostrar a algún político corrupto. En otras ocasiones *Robert Macaire*, es un marido engañado o un vagabundo insolente y fanfarrón para retratar al Partido Bonapartista de Napoleón III.

En el caso de México, los antecedentes en la representación de personajes comodines para hacer crítica social y política, los encontramos con Gabriel Vicente Gahona y su personaje “Picheta”.³⁵¹ El artista tomó para sí el mote de *Picheta* y con este firmaba sus grabados. Dos ejemplos de grabados en que

³⁵¹ Esto data del año año de 1847.



aparece "Picheta" el personaje, fueron *La nariz de Picheta y Vaya un artículo de mentiras y verdades...Subió Picheta a la prensa...*¹³² El otro artista sobresaliente es José Guadalupe Posada con "Chepito Marihuano", este personaje creado por el grabador donde vemos que:

Don Chepito Marihuano, personaje imaginario que representa al mexicano. En ocasiones tiene que enfrentarse a un juez, o a una banda de poderosos bandidos, en otras asume los papeles de torero, boxeador, monta caballo y fuma marihuana. Don Chepito significa al pobre y al ignorante frente a las arbitrariedades del rico y del culto. Con su ingenio evade una y otra vez el contacto difícil con la autoridad. Su forma de actuar es un no dejarse aprehender. Es desconfiado y temeroso.¹³³

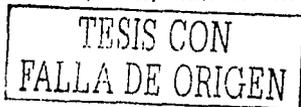
Ahí va el golpe vivió de manera efímera, aunque duró poco más de un año; de junio de 1955 a octubre de 1956, en total fueron 28 números los editados durante el período correspondiente al gobierno de Adolfo Ruiz Cortines. En sus páginas las mofas y críticas van dirigidas contra el ex-presidente Miguel Alemán Valdés y su gobierno, contra los políticos que participaron en el sexenio de Ruiz Cortines, y contra el PRI y el PAN, y sólo de manera muy atenuada hace proselitismo a favor del Partido Popular. Debido a ello la publicación además de poseer un alto nivel artístico representa un valioso documento histórico y testimonial de los grandes contrastes nacionales.

La dirección de *Ahí va el golpe* era Revillagigedo 71 con Apartado Postal n° 7627, en el centro de la ciudad, la cual era ni más ni menos que el cuarto de azotea que Beltrán rentaba para trabajar. La publicación aparecía quincenalmente y costaba sólo veinte centavos.

La publicación mide 28.5 x 21 cm formada por dos hojas con información e ilustraciones en ambos lados, en algunas ocasiones aparecía una

¹³² *Ibid.*, F. Díaz de León, *Gahona y Posada grabadores mexicanos*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1968.

¹³³ *Ibid.*, F. Villegas Torres, Ma. G. Ríos de la Torre, "El Grabador José Guadalupe Posada", tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1980, p.42.



intercalada de color naranja, en ella se redactaba un artículo crítico que aludía al tema general de ese número. Los grabados fueron realizados originalmente en láminas de zinc al directo,¹⁵⁴ sin utilizar las técnicas modernas de la reproducción. Se tiraban aproximadamente entre 3000 y 5000 ejemplares en papel revolución. Debido a que en algunos de sus números se invitaba a la suscripción del periódico, y en otros ésta se alentaba con la donación de un calendario, se nota que su venta era difícil. La publicación iba dirigida al ciudadano común, el que transitaba por las calles céntricas de la ciudad seguramente por las que andaba Alberto Beltrán, ya que él mismo la vendía.

El encabezado se ilustra de la siguiente manera: aparece un cargador de esos del centro de la ciudad, del tipo de la Merced con un guacal a cuestas, a su paso va propinando golpes y empujones unos caen de espaldas, otros de boca y junto a ellos ladra un famélico perro. De ahí el conocido grito de los cargadores para que la gente se retire y les dé el paso: ¡“Ahí va el golpe”!. La tipografía se integra a la imagen. Los planteamientos gráficos se dieron con el juego de líneas ondulantes. La composición es horizontal, sin el manejo de la profundidad, muy característico para facilitar el efecto del acercamiento y el realce de los detalles. El código gestual se da a partir del cargador quién aparece protagónico por su fuerte claroscuro que lo diferencia del resto de los elementos. El resultado fue una elaborada composición, de contornos definidos, fluidez en la línea y dinamismo en la ondulación que muestra la diestra ejecución del artista. En el ejemplar nº 25 (fig.196), los redactores describen el encabezado de la siguiente manera: “El cargador como los de la Merced no se

¹⁵⁴ La preparación de una plancha de zinc es similar a la de la piedra, pero se usa un mordiente especial, a base de ácido fosfórico; este forma sobre la superficie una especie de película que retiene el agua en el mojado e impide que la tinta grasa se adhiera sobre las partes que no se imprimen. Vid. E. Losilla, *Breve historia y técnicas del grabado artístico*, *Op.Cit.*

fija si aquí empuja al rico o más allá al catrín. Es un periódico semejante a *La Orquesta*, *El Hijo del Ahuizote* y *La madre Matiana* y sus dibujos tienen influencia directa de Posada”.³⁵⁵ En la misma publicación se anuncia lo siguiente: “Busque usted cada quincena *Ahi va el golpe* el único periódico satírico que lucha por los más elevados valores del pueblo mexicano. Pequeño pero muy valioso.”³⁵⁶

Junto al dibujo del encabezado de cada número aparecía una leyenda diferente, como esta:³⁵⁷

Ahi va'l Golpe ricos mulas. Mordelones di-a tostón; bodegueros “hambreadores” Ahi les va su arrempujón!

¡Usureros prestamistas, no respondo si les doy un “tiznazo” con la carga!

¡ábranla por qui-ahí les voy!

¡Ora pochos malinchistas,

no se pongan a'storbar,

funcionarios trinqueteros;

a otro a “maloriar”!

¡“Reaccionarios” entreguistas

no m'estorben qui-ahí va'l tren,

no respondo si los tumbo,

voy con carga, ¿no me ven?.

Para poder comprender el contenido de la publicación es conveniente detenemos un poco en explicar de manera general los aspectos más significativos de las políticas económicas y sociales que se implementaron en el gobierno de Alemán, contra la cual iba dirigida.

El artículo 27 Constitucional que se refiere al principio de la propiedad, en el gobierno de Miguel Alemán se reformó, elevando el amparo agrario a rango constitucional y ampliando la extensión de la pequeña propiedad. De este modo, la burguesía agraria recibió la protección constitucional, los beneficios

³⁵⁵ *Ahi va el golpe*, México D.F., n° 25, 2ª quincena de junio de 1956.

³⁵⁶ *Ahi va el golpe*, México D.F., n° 1.

³⁵⁷ *Idem*.

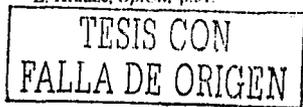


El sueño de oro
¡La verás! pero no la mamarás!

Fig. 198
Irineo Paz, *El sueño de oro ¡La verás! pero no la mamarás*, s.f., grabado en zinc, s/m, México, *El Padre Cobos* (1869-1880).

del crédito oficial y el gasto público en obras de irrigación. En otras palabras se consolidó en el terreno agrícola la gran propiedad capitalista. Una de las principales medidas de Miguel Alemán fue introducir en el artículo 27 constitucional el amparo para propiedades agrícolas o ganaderas, de tal modo que la propiedad privada quedaba protegida de cualquier amenaza de expropiación, también modernizó el campo y profesionalizó al Banco de Crédito Agrícola para con ello favorecer a la pequeña propiedad, sin embargo comenta Enrique Krauze: "...al campo también llegó la corrupción. Muchos políticos, utilizaron el propio nombre, el de familiares, amigos o prestanombres, acapararon tierras y se beneficiaron del crédito y la infraestructura: la gente los comenzó a llamar "Agricultores nylon".³⁵⁸ En el campo de la industria ésta tuvo un rápido crecimiento, pero unido a un acelerado proceso inflacionario. En el año de 1948 el peso se devaluó de \$4.85 a \$8.65 por dólar. Se realizaron entonces movilizaciones contra la devaluación. Entre los sectores de lucha más significativos se encontraban los ferrocarrileros, los petroleros y los mineros de Nueva Rosita. Pero la disidencia se cobraba a un altísimo costo. Miguel Alemán amplió el artículo 145 del Código Penal en cuanto a penalizar actos que tendieran a producir rebelión. Esto se inició en tiempos de Manuel Ávila Camacho con motivo de la unidad nacional y la guerra antifascista, pero Alemán radicalizó la pena al encarcelar a todo aquel que indujera o realizara actos de sabotaje y trastocara el orden o la paz pública. En el libro *México un Pueblo en la Historia*, en el tema "Nueva Burguesía", se comenta: "Ambiguo, el artículo 145 se utiliza para encarcelar a los líderes sindicales independientes que se enfrentan al gobierno y a su antipopular

³⁵⁸ E. Krauze, *Op.Cit.*, p.51.



política económica. El Estado muestra, violentamente, su contenido burgués".³⁵⁹

La clase burguesa quedó como el sector monopólico. De este gobierno se dijo que muchos políticos se hicieron millonarios y que algunos millonarios se hicieron políticos.

Con Estados Unidos se mantuvo una política de abierta colaboración. La inversión extranjera, promovida por el gobierno, comenzó a fluir hacia el país y se dirigió al sector más dinámico de la economía: la industria de la transformación. Las transnacionales que comenzaron a establecerse en México gozaron del proteccionismo que el Estado ofreció a los empresarios nacionales.

Por otro lado como la publicación *Ahí va el golpe* fue creada en relación al Partido Popular, como forma visual de resistencia y propaganda política contra un régimen y en favor del nuevo partido político. Recordemos que en el año de 1947, Lombardo Toledano comenzó a crear consenso para la creación de un nuevo partido. En el Palacio de Bellas Artes se reunieron las principales organizaciones de la izquierda para discutir sus experiencias en las dos últimas décadas y su posición frente al recién estrenado gobierno alemán. La Acción Socialista Unificada (ASU) y los cardenistas, consideraron que el Partido Comunista Mexicano (PCM) y Lombardo Toledano desde 1938 habían llevado a la clase obrera a la subordinación del Estado y de la burguesía. Rechazaron la idea de formar un nuevo partido, en su lugar propusieron fortalecer el PCM.

Por otro lado, Lombardo Toledano, y el grupo "Insurgente José Carlos Mariátegui", al que pertenecía Leopoldo Méndez desde 1946, consideraron que era prematuro juzgar el régimen alemán cuando apenas tenía un mes en el poder, lo creían como el gobierno de la fracción progresista de la burguesía;

³⁵⁹ T. Aguirre, J. L. Avila, "El cachorro de la revolución", *México un Pueblo en la Historia*, T. V., México, Editorial Mexicana, 1989, p.92.



Fig.201

Alberto Beltrán, *Había una vez un barco*, 1955, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México, *Ahí va el golpe*, archivo Leonora Torres y Torres.

sostenían que la clase obrera no podía arrebatarse la revolución democrática a la burguesía en tanto ésta no se convirtiera en antinacional. Pidieron no se dividiera la CTM, por lo que reclamaron el apoyo del Secretario General Fernando Amilpa. El PCM si aprobó después la propuesta de Lombardo de fundar un nuevo partido y resolvió contribuir con espacios y militantes. Los ASU y los cardenistas por su lado abogaban por impulsar una política de nacionalizaciones y control de precios, la independencia de los sindicatos, la formación de un programa nacionalista, democrático y antiimperialista en el que el proletariado tuviera la hegemonía. De este modo era evidente que la izquierda se encontraba en sumo dividida. La actitud del TGP fue en apoyo a Lombardo Toledano. La ASU en el año de 1951 se transformó en Partido Obrero Campesino de México (POCM) y se propuso luchar por la unidad de la izquierda, de la clase obrera y combatir en todos los frentes la política gubernamental que había propiciado la afirmación del grupo monopólico y pro imperialista de la burguesía. Consideraban además, que los objetivos de la Revolución Democrática sólo podían ser alcanzados bajo la dirección del proletariado y no de la burguesía nacionalista, a la que ya se había inclinado Lombardo Toledano.³⁶⁰ Por ello la publicación de *Ahí va el golpe* pretendía dar una mala imagen de los partidos PRI y PAN, para que el lector eligiera al PP como única y valedera opción en la batalla electoral, pero como el historiador Enrique Krauze anotó en su libro *El sexenio de Miguel Alemán*, el PP recibía apoyo financiero del PRI gobierno.³⁶¹

En el primer ejemplar de *Ahí va el golpe*,³⁶² del día 25 de junio de 1955,

³⁶⁰ *Id.*, E. Semo, "Nueva burguesía 1938-1957", *México un pueblo en la historia*, T.V., México D.F., Alianza Editorial Mexicana, 1990.

³⁶¹ *Id.*, E. Krauze, *El sexenio de Miguel Alemán*, *Op.Cit.*

³⁶² *Ahí va el golpe*, nº 1, *Op.Cit.*

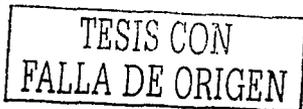




Fig.202
 Alberto Beltrán, *Al fin solos...*, 1955, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México, *Ahí va el golpe*,
 archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

no se publicaron los nombres de los responsables del periódico. El registro completo apareció hasta el onceavo número. El diseño del encabezado de ese ejemplar ocupa la mayor parte de la portada, se encuentra el retrato de Miguel Alemán durmiendo a pierna suelta (fig.197), él se sueña sentado en la silla presidencial para el período (1958-1964) y bajo el colchón salen billetes y monedas parodiando la riqueza obtenida durante su gestión presidencial de 1947 a 1952. Como marco de fondo aparece un arco y con la siguiente inscripción: “Primer Obrero del Universo 1958-1964”. Se ve el cielo cubierto de estrellas, el planeta Saturno, platillos voladores. Abajo del retrato de Santa Anna, se aprecia al líder sindical Fidel Velázquez con atuendo de odalisca; abajo del de Porfirio Díaz, el del Tío Sam y más abajo se lee la siguiente inscripción: “Por vida de Dios manito que el sueñecito que te avientas es pesadilla del pueblo; al que por poco revientas.”

Como antecedente visual a la evocación a los sueños la encontramos en el periódico *El Padre Cobos*, del 1º de abril de 1869 (fig.198), es muy parecida sólo que aquí el durmiente es Sebastián Lerdo de Tejada, éste sueña con la silla presidencial y Miguel Alemán con la reelección.³⁶³ Lo cual habla de la formación y cultura visual de Alberto Beltrán. La ilustración del artista fue lograda con juegos de luces y sombras, aparece la horizontalidad para enfatizar el reposo de Alemán. También vemos el encuadre bidimensional con abigarradas imágenes, y el recuadro inferior enfatiza a la imagen superior y al conjunto. El escenario es Alemán y su sueño, con todo el maquillaje simbólico que intencionalmente el artista le atribuyó al personaje. La obra posee fuerte

³⁶³ Tanto Beltrán como los redactores de *Ahi va el golpe* en algunas ocasiones se inspiraron en publicaciones antiguas y con adaptaciones las llevaron a su momento histórico. El *Padre Cobos* (1869-1880) fue un semanario de caricaturas dirigido por Irineo Paz. Atacó los gobiernos de Juárez, de Lerdo y durante algunos años al de Díaz. En 1880 cayó en la órbita oficial. Sus caricaturistas eran: Alejandro Casarin y Jesús T. Alamilla.



Fig 203

Alberto Beltrán, *Mexican Independence Day in Insurgentes Av.* 1955, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México, *Ahí va el golpe*, archivo Leonora Torres y Torres.

carga de fantasía y humor.

En el “Sueño de Alemán y pesadilla del pueblo”, aparecen mordaces críticas a Miguel Alemán. Se dice que sus amos los yanquis son propietarios de uno o dos ranchos en cada Estado y de docenas de empresas. Alemán duerme y sueña que a la entrada del territorio “Matanuco (antes México) propiedad privada” él mismo coloca una placa de metal muy semejante a las de sus inauguraciones, con la siguiente inscripción: “México S.A. Alemán Co...y para colmo de su felicidad, ve cómo se va borrando esa molesta e inútil línea de la frontera, y a él lo nombran honor nunca esperado, superior a todos los doctorados de todas las universidades del planeta, a todas las corcholatas de los Fideles y los Sánchez Madariagas administrador general de la nueva colonia norteamericana”. Abajo un hombre del pueblo también duerme.

El tiene pesadillas. Cuatro diablos con sus respectivos tridentes lo picotean por todos lados. De la desesperación hasta muerde las sábanas. Sus pesadillas son los muertos del 1º de Mayo, los asesinatos en las cárceles de la Federal de Seguridad; sueña que lo explotan, que lo acogotan y que sobre su cabeza los Alemanes y los Parras, las Tongoleles y las Leonoras bailan una impúdica danza macabra, mientras arrojan al aire puñados de billetes.¹⁰⁴

En la sección que se llama “Ajos y Cebollas por Juan Pueblo” (fig.199), su logotipo es la caricatura de un personaje muy sonriente representado de medio cuerpo, usa sombrero de paja, coloca un ayate amarrado a su cuello y en una mano sostiene un manojo de cebollas, como código visual denotando el sabor fuerte de su mensaje.

En la sección “Cartas del Pueblo” (fig.200), el sarcasmo y el pensamiento popular hacen gala pues ahí podemos apreciar los argumentos de una trabajadora doméstica, de un político o de un homosexual, entre otros.

¹⁰⁴ *Ahl va el golpe*, nº 1, *Op.Cit.*

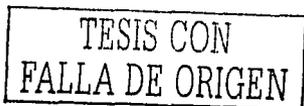
En ambas secciones los dibujos son dinámicos, bien definidos y nutridos de acción. Trabajados con línea suelta y con equilibrio de luces y sombras. En ellos domina el sarcasmo y la elocuencia.

Los temas que con mayor frecuencia va a exponer esta publicación fueron los propios de la militancia de izquierda: la penetración imperialista de Estados Unidos en México y en América Latina, la corrupción gubernamental, el contubernio entre el partido Revolucionario Institucional (PRI) y el de Acción Nacional (PAN), la tendencia política de derecha, la demagogia política, las críticas al gobierno de Miguel Alemán Valdés,³⁶³ y al PRI, al poder legislativo, al colonialismo, a la clase social en el poder y a la intelectual, pero también censura las agresiones del gobierno hechas al sector estudiantil, se muestra a favor del pueblo trabajador y lleva a cabo referencias históricas para mofarse de los políticos, de la clases burguesa y pequeño burguesa.

Es en el ejemplar nº 3 de julio de 1955 aparece por primera vez registrado Alberto Beltrán como su director. En él se hacen críticas de la elección del domingo 3 de ese año: el PRI y el PAN celebraron un encuentro de lucha libre. El rudo PRI contra el elegante PAN pero ambos usaron los mismos métodos sucios. En este número por primera vez se hace mención del Partido Popular.

La portada del 4º ejemplar tuvo un gran éxito, y por eso ha sido la más reproducida, y se intitula: "Había una vez un barco..." (fig.201). De entre las nubes surge la cabeza de un indígena, se le aprecia soplando a la manera del Dios Eolo, a un barco bautizado; "La flecha PRI". En medio de terrible tormenta el barco parece hundirse, debido a ello los personajes se arremolinan

³⁶³ Constantemente se menciona el deseo de reelección de Miguel Alemán, así como la de formar otro partido político para las próximas elecciones.





México, D.F.,
 No. de México de 1956. No. 22
 Director: Alberto Beltrán
 Distribuidor: Esparta México,
 Edada Beltrán,
 Calle Hidalgo No. 21
 México 1, D. F., México, 2021
 Publicación Quincenal
 Impresión: "Cinco de Mayo"
 Se vende como suplemento a las ediciones de "Revista de la Cultura" No. 277 y "Cinco de Mayo" No. 1125.

¡NO VA EL GOLPE!
 Los obreros,
 como fuerza y conciencia,
 van a golpear al imperialismo
 yanqui y capitalista.

El obrero sin número de la Patria



El obrero sin número,
 sin paz y sin goce,
 es víctima de la leyenda
 que lo ve marginado,
 ignorado para que nunca
 concientice, y la ausencia
 de la leyenda de su
 que enlaza la Patria más.
 Y así como el pueblo obrero
 sabe que así también
 ha marcado el orden,
 llegando a los límites.

Fig. 205
 Alberto Beltrán, *El obrero sin número de la Patria*, 1956, 1956, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México,
Ahí va el golpe, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

para no caer al mar, en donde amenazadoramente ronda un voraz tiburón. Están a punto de caer, unos se abrazan del timón. Entre ellos aparece una urna con un letrero que dice fábrica de votos. Abajo se encuentra una leyenda que reza así: “Ya se está cantiendo el barco de los piratas del PRI. Ay Dios Mío ¿será posible que nos salvemos así?”. Caricatura con gran dinamismo y un fuerte sarcasmo. Realizado con equilibrio y excelente manejo del espacio así como con marcado claroscuro y con atinados recursos simbólicos. Dibujo muy depurado semejante a los elaborados por los caricaturistas decimonónicos.

Una ilustración que trasmite gracia y evidencia la gran inventiva del artista es la caracterización de los personajes, y la manera como plásticamente manejó el contubernio PRI-PAN³⁶⁶ ilustrándolo como un amorio furtivo, dibujó a una pareja en elaborada composición, de gran riqueza visual, por sus atavíos y trajes, así como del equilibrio que logra entre las luces y las sombras. La escena que les rodea fue realizada con el recurso del apunte rápido, sin sombrear pero sin menospreciar los detalles, pues en ella aparecen los gigantes candelabros con arbotantes que adornan la fachada de la Cámara de Diputados (fig.202). Aquí se representa al pachuco descocado del PRI, con la elegancia y aristocracia del PAN. Su leyenda dice así: “al fin solos”. Otro número toca el tema del imperialismo, el texto que acompaña a la imagen hace hincapié en la influencia norteamericana como a continuación leemos: “El pochismo nos invade y el sarape nacional está siendo sustituido por ropas de carnaval. Ante el pochismo que invade el centro de la ciudad ¡Viva México! Ca....trines, ya dan ganas de gritar”.³⁶⁷

³⁶⁶ *Ahi va el golpe*, nº 6, 1º de septiembre de 1955.

³⁶⁷ *Ahi va el golpe*, nº 7, 13 de septiembre de 1955.

Formalmente fue logrado con el manejo de dos técnicas: el que semeja al carbón con el tratamiento del claroscuro, y el de dibujo lineal a manera de apunte rápido. La “güera” norteamericana establece la jerarquía en el conjunto compositivo y está expuesta como montaje pues aparece sentada en gigantes proporciones sobre la avenida de los Insurgentes. Las líneas de fuerza enfatizan el dinamismo del conjunto y proporcionan efectividad visual (fig.203).

Como ejemplo de lo popular y de la orientación política del gobierno ³⁶⁸ se lee: ¿Ora pa’dónde jala? (fig.204) y observamos en el interior de un camión de pasajeros cómo la gente es lanzada hacia adelante cuando el conductor da terrible enfrenón, debido a dos letreros que aparecen interrumpiéndole el paso, uno de ellos dice: “Camino Peligroso” y se ve el signo de dólares el otro marca una flecha y dice: “A la derecha.”

Un letrero da contexto a la caricatura: “Mi chofer, ¿que le sucede? ¿ya no halla como seguir? ¿No le haga...porque se me hace que nos podemos morir...!”

El dibujo es una fiel caracterización de la época además de mostrarnos la indumentaria de la gente, por ejemplo, ahí aparece un hombre con sombrero de fieltro y listón, una mujer luce sus cabellos con permanente. El dibujo muestra de manera extraordinaria los usos y costumbres de los años 50 y fue logrado con grandes matices, línea suelta y un detallado dibujo de los rostros.

Para presentar lo antipopular del gobierno ³⁶⁹ en una de sus páginas se lee el siguiente texto que critica las fuertes contradicciones de la ciudad:

¡Si que México es hermoso!

“Ahí va el golpe”

Está de acuerdo, pese a las feas “residencias” de los políticos lerdos, ya que en los barrios humildes sólo hay chiqueros pa’cerdos.

³⁶⁸ *Ahí va el golpe.*, n° 8, México D.F., 1° de octubre de 1955.

³⁶⁹ *Ahí va el golpe.*, n° 9, México D.F. 15 de octubre de 1955.



Alberto Beltrán, *RIPRIPRI*, 1956, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México, *Ahí va el golpe*, archivo Leonora Torres y Torres.

¡Si que México es hermoso!
“Ahí va el golpe”
está de acuerdo.

Se dice que el regente Uruchurtu por su preocupación de hermosear la ciudad con fuentes y plantas seguramente busca ganarse la silla presidencial, pero dejó al margen la parte humilde de la ciudad.

En la sección: “Cartas Marcadas” con un tono burlón se hace referencia al racismo y clasismo. Escribe una trabajadora doméstica que laboró en distintas colonias “popofonas” de la ciudad. Primero lo hizo con un escritor que se encontraba redactando una novela de indios y este le hacía las siguientes preguntas: “¿En tu pueblo comen carne humana? ¿creen en los naguales?, ¿creían que los españoles eran hijos del sol? Los hijos del escritor tenían nombres extranjeros como Netzahualcoyotl, Cuitláhuac y Xóchitl”.³⁷⁰

Sobre la trabajadora doméstica se comenta que después trabajó con un norteamericano el señor era agente de la “febei” y éste le hacía las siguientes preguntas: si “pensaba matar al presidente de los Estados Unidos” o que si “Toño, el lechero era comunista”. Menciona que “Después trabajó con unas señoritas que la obligaron a votar por el PAN”. Y para hacer mofa de Uruchurtu se lee textualmente:

Ahora estoy en las Lomas, en la casa de un empleado del Departamento Central. El trabajo es muy pesado porque ahora el patrón le ha dado por las flores y las fuentes y las pone en todos los jardines. Fijate que el otro día vinieron hartos ciegos, papeleros y billeteros, a pedirte que los dejara hacer su luchita vendiendo en el centro pero él mandó que los corrieran echándoles chorros de agua de la fuente de su casa. Ahora estoy buscando otra casa porque para trabajar en el jardín mejor me voy al pueblo, allá ni quién me grite ni quién me humille.

³⁷⁰ Se les menciona como nombres extranjeros para dar a entender que el mundo indígena no se encuentra de manera consciente familiarizado con el pasado prehispánico. Es la clase intelectual la que pone estos nombres a sus hijos.



Como ejemplo del juego político leemos:³⁷¹

¿Dónde quedó la colita?

Para todo se hace cola, para comprar la leche, el carbón, el petróleo, para tomar el camión, para que se confiesen las beatas.

Pero hay otros tipos de colas. Los políticos hacen cola para que les den chamba o para llegar a la Cámara; los ministros hacen cola para que les aprueben sus presupuestos, hay cola de madrugadores aspirantes a la Presidencia.

En lo que sí es indudable que hemos progresado es en que antes las "colas" sólo las hacían las gentes del pueblo frente a las carnicerías o las tortillerías, pero ahora hasta los aristócratas tienen que hacerla para entrar al banquete de postín o para agarrar un sitio estratégico en la boda de los vástagos de los "revolucionarios" enriquecidos, que ya celebran alianza al estilo de las casas reales más circunspectas casando a sus vástagos aunque no alcancen todavía la pubertad.

Bueno como están las cosas, a ver si a nosotros no nos sale "cola" por andar hablando de las sagradas "instituciones establecidas.

Al final como mensaje se lee: "Suscribase Ud. A *Ahí va el golpe*. Y de cola le regalaremos nuestro calendario impreso a colores", correspondiente al año de 1956.

Un dibujo magistral es el que trata a "El obrero sin número de la patria" (fig.205),³⁷² que aparece en la primera plana; esta ilustración también ha sido una de las que con mayor frecuencia se ha reproducido para recordar al periódico. En ella se observa que los obreros al fondo fueron realizados con gran habilidad a modo de apunte rápido y el del primer plano tiene más elaboración en su dibujo y en el claroscuro para resaltarlo. El resultado fue una combinación del dibujo naturalista con la caricatura, aparece vigoroso y dramático, el factor psicológico se deja sentir en la expresión y actitud de uno de los obreros, el mismo que marca la jerarquía en el esquema compositivo.

Como referencia a los líderes obreros. En la siguiente hoja: "Del martirio

³⁷¹ *Ahí va el golpe*, n° 13, México D.F., 15 de diciembre de 1955.

su leyenda dice así:

"Ahí va el golpe"

Esta es la cola con el pueblo velador, esperando nuestro turno pa' sonarle

"al Hambrendor".

³⁷² *Ahí va el golpe*, n° 22, México D.F. 1° de mayo de 1956.



Fig. 209
 Alberto Beltrán, *Otra vez el Pipila*, 1956, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México, *Ahí va el golpe*,
 archivo I.conora Torres y Torres.

a la pachanga” (fig.206), se hace una fuerte crítica a la celebración del 1º de Mayo. Se dice que la mistificación comenzó con Morones y textualmente refieren lo siguiente:

Los obreros y obreras eran convocados, más que para realizar una solemne demostración de espíritu de lucha, a un deslucido acto de carnaval político que debía fortalecer la influencia de los líderes”.

Que Fidel Velázquez ya no se acuerda cuando era chimimtlán, es decir obrero y ahora sólo tiene tiempo para soñar en su vigésima reelección. Que lo seguiremos teniendo en el año 3046”³⁷³

No fue así, pero lo tuvimos cerca de 60 años como líder vitalicio.

La obra es satírica y crítica, ya que hace mofa de la demagogia sindical, y muestra con pena la enajenación de la clase trabajadora. Respecto al tema del mal gobierno se ilustra un gran anuncio luminoso anunciando la película “RIPRIPRI entre los hombres el robo más sensacional del siglo, 1001 semanas de éxito en la pantalla nacional” (fig.207).³⁷⁴ En primer plano aparece una hermosa actriz vestida a la usanza de los años 50, la escena reproduce los carteles publicitarios del cine, que era la diversión más difundida en todo el país. Además de simbolizar la corrupción, la explotación y la prostitución de la política priista.

Para el aniversario de *Ahí va el golpe*³⁷⁵ leemos:

Cumple un año de pegar duro en la poca...de los que al pueblo han tenido con el Jesús en la boca.

Es un año de camino ¡Cuanto Canijo he tumbado! por andarse atravesando donde hay que irse con cuidado.

Y como es largo el camino que he de hacer para salvar a mi México querido, al que quieren subastar...

¡Cuidense nietos del diablo! no los vaya yo a pescar en sus cochinos trafiques y los tenga que “Golpear.

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ *Ahí va el golpe.*, n° 23, México D.F., 2ª quincena de mayo de 1956.

³⁷⁵ *Ahí va el golpe.*, n° 25, México D.F., 2a quincena de junio de 1956.



Fig.210
Alberto Beltrán, *Ya murió el colonialismo*, 1956, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México, *Ahí va el golpe*,
archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La justificación de la publicación la explican así:

¡Abran paso!

Su primer paso fue para darles un empujón a Alemán y sus amigos, despertándolo del sueño reeleccionista que nuevamente habían empezado a alentar. Después no se ha tentado el corazón para cantarle sus verdolagas a nuestros buenos vecinos y peores socios, a los funcionarios deshonestos y, aquí sí poniéndose el dedo en la nariz destapó la calavera en donde se ocultaba el PRI y el PAN a darse besitos de lengua, mientras a la luz pública simulaban ser dos amantes peleados”.

También recoge jubiloso las victorias de nuestro pueblo, se mezcla entre la gente que va al zócalo a gritar ‘Viva México’ el 16 de Septiembre y con el vendedor de banderitas de Beltrán celebra a los héroes: a Hidalgo, el visionario; a Morelos, el genio, a Juárez, el gigante, con los pepenadores recorre de un extremo a otro la ciudad que es suya y por todos lados busca y encuentra la belleza y la bondad, pero no esa falsa belleza de las gladiolas en los camellones y parques de las colonias ricas, ni la supuesta bondad de las mujeres ociosas que organizan tés de caridad para olvidar el partido de una vida hueca y sin sentido. Esas virtudes las encuentran en el espíritu de los obreros y en la dulzura de las mujeres, que es donde auténticamente se hallan.

En la trayectoria que se ha fijado, a nuestro cargador no le tiemblan las corvas para señalar al Gobierno y aún al propio Presidente, los errores y las vacilaciones de una política que no se decide a ser consecuente y que lleva al país a tumbos y agicolones.

Nació *El Golpe* ante el panorama desolador que presentaba la crítica a todo lo negativo que hay en el país, crítica que prácticamente había desaparecido para dar paso a los halagos serviles y a los elogios amelcochados. Pero a un año de distancia la situación ha cambiado. Un periódico manda un enviado a levantar la “Cortina de Hierro,” que no es otra sino la cortina de falsedades urdida por la propaganda norteamericana para tener a nuestros pueblos en la ignorancia y sojuzgados más fácilmente; otro, aunque rápidamente acallado, denuncia la política torpe seguida en el caso de las huelgas estudiantiles; uno más nos pinta el verdadero panorama de miseria y angustia de la provincia mexicana, que no es como nos la quiere presentar los mediocres imitadores de López Velarde de metidos a políticos.

Esto nos alienta y nos hace pensar que nuestro año de vida ha sido bien aprovechado.³⁷⁶

Se ilustra con un dibujo ya antes realizado el de una mujer bailando Chacha-chá y tras ella dos ridículos hombres le siguen el compás (fig.208). Abajo una familia de pepenadores, el padre, la madre y el niño con banderitas de México. Formalmente a la bailarina se le representó muy hermosa, en medio de una composición de gran complejidad, con multitud de personajes y con

³⁷⁶ Esta era la opinión que el equipo de *Ahi va el golpe*, tenía del gobierno de Miguel Alemán y de manera crítica sintetizaron los rasgos medulares de este gobierno.



Entre las armas y las letras



Fig.211
 Alberto Beltrán, *Entre las armas y las letras*, 1956, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México, *Ahi va el golpe*,
 archivo Leonora Torres y Torres.

referencias simbólicas. El personaje en la base de la composición que toca el piano es Gil Olvera, el ciego que tocaba el órgano y que se le llamaba “El órgano que canta”.

Con el tema de la patria y sus héroes “Ahí va el golpe” pega el grito ¡Viva México señores! ¡Viva el 15 de Septiembre! ¡Vivan los libertadores!. “Otra vez el Pípila”.³⁷⁷ Ilustración en la que se ve al Pípila con antorcha en mano acercarse a la Alhóndiga de Granaditas (fig.209). En ella se refugian hombres y mujeres de la época actual y de alta alcurnia que asustados por el Pípila, corren con bultos de dinero, otros con fajos de billetes, entre ellos se encuentra uno con una botella de vino y un militar intenta cerrarle el paso al aguerrido héroe. Fue realizado con el recurso de la caricatura para hacer mofa de las clases sociales en el poder. Aparece la fluidez en la línea, los contornos definidos y el dinamismo en los personajes.

En una hoja interior leemos: “Ya murió el colonialismo”. Son dibujos muy cercanos a los de Daumier por su dinamismo y expresividad (fig.210). Los personajes aparecen muy gesticulados y en actitud teatral. En la procesión fúnebre no faltan los zopilotes y las ratas. El cementerio lleva por nombre “Panteón de la Historia”.

El último número fue el 28 y en octubre de 1956 dejó de ver la luz, debido a que ya no hubo presupuesto para continuar.³⁷⁸

En la primera hoja se lee: “¡Ahí va el golpe!, como rayo corre al toque del clarín; denunciando a los lacayos doblegados al catrín”. Y aparece el siguiente título en la portada: “Entre la armas y las letras” (fig.211) que trata

³⁷⁷ *Ahí va el golpe*, n° 27, México D.F. 1a Quincena de septiembre de 1956.

³⁷⁸ *Ahí va el golpe*, n° 28, México D.F. 1a quincena de octubre de 1956. Alberto Beltrán y el equipo de redactores no anticiparon el fin de la publicación.



Fig.212

Alberto Beltrán, *Para todos sale el sol por muy tarde que amanezca*, 1956, calendario a partir de un grabado en zinc a color, 28.5 x 21 cm, México, *Ahl va el golpe*, archivo Leonora Torres y Torres.

sobre las peticiones que hacen los alumnos del IPN al gobierno. En el esquema compositivo aparecen cinco bayonetas en una de ellas se lee: “Prensa nacional”. Junto se encuentra un letrero que a manera de estrofa de himno nacional dice así:

Las bayonetas y ametralladoras
que irrumpen en los centros de cultura buscan la ruptura;
buscan de Libertad, la sepultura
preparada por la prensa infamadora.
¡Gloria! ¡Gloria! A los tres generales;
verdolagas adornen sus frentes
do trasplanten magnolias y azahares,
que Uruchurtu para eso sembró.³⁷⁹

Más adelante se lee: “La operación P”, donde se denuncia la entrada de las tropas a los planteles escolares de la siguiente manera: “Los altos jefes militares que dirigieron la batalla contra 500 feroces estudiantes politécnicos, que dormían a pierna suelta, deben estar satisfechos. El general Matías Ramos podrá añadir una hoja más a los laureles de oro de sus insignias y los otros jefes tendrán ya que contar a sus nietos”: ”Yo participé en la operación”.³⁸⁰

Los siguientes encabezados se titulan: “Defensas a los estudiantes” y “Venga el Pacto Militar”.

El robusto secretario de la Defensa Militar, varios generales de división, un chorro así de generales de primera, generales de segunda, generales de tercera, capitanes, coroneles, tenientes, mayores, subtenientes, cabos, mariscales de campo y ochocientos soldados, además de montones de azules que llevaban el casco cubierto con la red del mandado, llegaron al Poli en safaris, transportes militares y carrozas de lujo. Iniciaron el ataque y, a los pocos minutos, el enemigo se rindió incondicionalmente.

Claro que los militares y los soldados iban suficientemente armados con rifles de bayoneta calada y lindas ametralladoras. El número de internos que plácidamente dormían no llegaban a mil.

Nos parece que, para otra ocasión, la tropa debe llegar a una escuela valiéndose de tanques y aviones, aparte de conducir bazucas, cañones y por no dejar, bombas H.

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ *Idem.*





Fig.213

Alberto Beltrán, *Hay tiempos de acometer y tiempos de retirar; tiempos de gastar un peso y otros de gastar un real*, 1956, calendario a partir de un grabado en zinc a color, 28.5 x 21

Órdenes son Órdenes.

Orden general de la plaza militar 1956.

El ejército vigilará las elecciones, cuidando que haya una democracia auténtica bajo las ordenes del PRI.

Se dispone que el Secretario de la Defensa, auxiliado de sus mejores generales con todos sus efectivos de campaña, ingresen al Internado del Politécnico suprimiéndolo (Esta operación deberá realizarse por sorpresa para que los estudiantes no los vayan a derrotar).

A los efectivos militares de la zona de Chiapas se les ordena tomar a sangre y fuego los pueblos de La Trinitaria y Pueblo Nuevo Solistahuacán, para contener el peligro de que se independicen de la República (según el C. Gobernador) Orden del general Mustieles: Por cada soldado que caiga en esta gloriosa acción de armas mátense cinco rebeldes.

Se dispone que las tropas ocupen posiciones estratégicas a lo largo del acueducto de Chiconautla, pues los habitantes de esa región se oponen a que les quite el agua que según el Regente de la Ciudad de México servirá para contribuir al embellecimiento de la Capital, asombro de los turistas y pretexto para el futurismo.

Se recomienda a los soldados y oficiales que se abstengan de hacer declaraciones precipitadas por el miedo de ser excomulgados, como le sucedió a González Guevara.³¹¹

Las noticias de este número sorprenden por tratar sucesos semejantes al movimiento estudiantil de 1968 y el no resuelto problema en Chiapas, y muestran la censura y crítica que los redactores y Beltrán hacen al gobierno por reprimir al estudiantado de los años 50. Situación muy diferente a como el artista expresó el movimiento estudiantil de 1968 en el *El Día Domingero* del diario *El Día*, como más adelante se verá.

En el año de 1956 salió el calendario que tanto se anunciaba como incentivo para la venta de *Ahí va el golpe*, era a color y se conformaba de dos caras, la que correspondía de enero a junio, con el tema: "Para todos sale el sol por muy tarde que amanezca", (fig.212) en la que se ve un cuarto de vecindad, en ella una familia se asoma a la ventana porque afuera, el sol les sonríe alegremente. La obra es en extremo significativa debido a que Beltrán vivió por varios años en vecindades y por lo mismo puede ser una nota autobiográfica.

³¹¹ Idem.

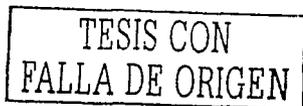




Fig. 214
 Alberto Beltrán, 1968. *Obreros y estudiantes en huelga en París. Agitación entre estudiantes, 1968, dibujo, s/m, México, El Día Domingero, archivo Leonora Torres y Torres.*

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

La otra imagen correspondía a los meses de julio a diciembre y Beltrán la ilustró de la siguiente manera: (fig.213). Se ve a una joven elegantemente vestida y caminar con garbo y coquetería por la Alameda. En cada extremo aparece un caballero mismos que admiran su belleza. Uno es joven y apuesto, el otro es de la tercera edad, que al ver a la joven la saluda con el sombrero. Dibujo muy elaborado, con multitud de personajes y objetos. Es dinámico y elocuente, dominan los tonos azules y grises en juegos de luces y sombras. En si es un esquema iconográfico de diestra ejecución con composición narrativa de gran complejidad. La imagen pareciera tener como antecedente visual la conocida fotografía del fotoperiodista Nacho López ³⁸²

Aparece su letrero correspondiente que dice:

Hay tiempos de acometer
y tiempos de retirar;
tiempos de gastar un peso
y otros de gastar un real.

Beltrán no tenía permiso para vender personalmente *Ahí va el golpe*, y por palabras de él mismo, ni sabía que había que tramitar tal permiso,³⁸³ por lo cual la policía lo aprehendió y lo llevó a prisión. Poco después fue rescatado por sus amigos del TGP. Al respecto Alberto Beltrán expuso lo siguiente:

Las simpatías de la mayoría de los periodistas habían estado a favor de Hitler, pero cuando fue derrotado, todos se volvieron pro Estados Unidos, ninguno con un sentido nacional. Yo trabajé en *Novedades*, en la *Prensa*, en *El Nacional*, pero sin ninguna libertad de expresión, por eso realicé mi propio periodiquito de caricaturas, pero nada más llegó al número 28. Algunas veces hasta fui a dar a la cárcel, pues creían que vendía propaganda subversiva."³⁸⁴

De manera general los modelos estilísticos que apuntan la maestría de

³⁸² Fotografía 64 de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Aparece reproducida en el libro: John, Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano, 1999.

³⁸³ Lo expuso en una conferencia que dictó en la Ciudad de Cuernavaca el 20 de julio del 2000.

³⁸⁴ F. Villegas T., entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *Op.Cit.*, 6 de marzo de 1990.



Crecimiento de la clase media.



Alberto Beltrán, *Crecimiento de la clase media*, 1972, dibujo, s/m, México, *El Día Domingero*, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Beltrán para *Ahí va el golpe* fueron: el dibujo simplificado, la elaboración de composiciones de gran riqueza visual, el manejo equilibrado de luces y sombras, los efectos semejantes a los del carbón, y a los del apunte rápido, la fluidez en la línea, la fuerte dosis de fantasía, humor, crítica y sarcasmo, las referencias simbólicas, los códigos iconográficos y el retrato caricaturizado.

Como ya se mencionó la publicación muestra temas que siguieron siendo de actualidad en los años sesenta y setenta tal fue el caso de los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971, así como el aún vigente problema indígena.

Ahora bien, el período revisado que va de los años 50 a la primera mitad de los 60, correspondió a los dos últimos años del gobierno de Miguel Alemán Valdés, al de Adolfo Ruiz Cortines y al de Adolfo López Mateos. En los dos primeros la clase burguesa quedó como el rector monopólico, en la que tanto los inversionistas extranjeros, como los empresarios nacionales gozaron de la protección del Estado, sin embargo el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines manifestó honda preocupación por sanear al país de los excesos de corrupción generados en el gobierno que le precedió, al pretender mostrar ahorro y honestidad. La política económica del gobierno de Adolfo López Mateos se basó en mejorar los salarios y en ampliar considerablemente los servicios del Estado. López Mateos destinó la mayor parte del presupuesto federal a gastos de servicios públicos, administrativos, educativos y de salud. Pero al igual que Alemán golpeó duramente al movimiento ferrocarrilero y al sector campesino, ejemplificado éste, en la traición y muerte del líder agrarista Rubén Jaramillo.

Respecto a la trayectoria ideológica y política de Alberto Beltrán, el



Fig.216

Alberto Beltrán, *Pasaje de la historia prehispánica de México*, 1977, dibujo, 21,5 x 17 cm, México, en el libro *estampas de historia de México*, archivo Leonora Torres y Torres.

artista continuó militando en el Partido Popular (PP), debido a ello en publicaciones como *Ahí va el golpe*, *El coyote emplumado* y en el suplemento *México en la Cultura de Novedades*, van a aparecer ilustraciones críticas dirigidas al Partido Revolucionario Institucional (PRI) y al Partido Acción Nacional (PAN). De igual modo continuó apoyando al sindicalismo independiente en publicaciones como *Engrane*. Alberto Beltrán y Leopoldo Méndez diseñaron la propaganda electoral de Adolfo López Mateos, y con quién finalmente hicieron alianza.

En cuanto al arte, sus propuestas plásticas más significativas fueron las que conformaron un estilo ajeno al que llevó a cabo en el TGP. Con ello podemos afirmar que en este período Alberto Beltrán alcanzó la madurez artística, ya que se mostró original y propositivo, con estilos propios que lo identifican individualmente. Ejemplo de ellos fue la creación de sus tipos populares urbanos, en publicaciones como *Magazine de Novedades* y que lo llevaron incluso a tener seguidores, en los artistas Felipe Bonilla y Ramos, ilustradores del diario *El Día*. Otro estilo fue el llevado a cabo con elaborados trazos que semeja al grabado decimonónico, en publicaciones como *El coyote emplumado* y *Ahí va el golpe*. De esta última los moneros de la revista *El Chamuco*¹⁸³ lo citaron, rindiéndole de esta manera, reconocimiento a sus méritos artísticos y aplaudiendo sus críticas hacia el PRI.

¹⁸³ En la revista *El Chamuco*, año 5, n° 115, *Op.Cit.*





Fig.217

Alberto Beltrán, *Pasaje de la historia colonial de México*, 1977, dibujo, 21.5 x 17 cm, México, en el libro *estampas de historia de México*, archivo Leonora Torres y Torres.

Segunda mitad de los años 60 hasta 1999:³⁸⁶

Publicaciones periódicas:

El Día Domingero del diario El Día

En el libro de Alberto Beltrán, *Comentarios Gráficos*,³⁸⁷ se encuentra recopilada su obra referente a *El Día Domingero* que va de los años de 1968 a 1988.

Respecto al Movimiento Estudiantil de 1968 Beltrán se mostró a favor del gobierno. En una ocasión al preguntarle sobre el tema justificó la masacre con el argumento de que los estudiantes querían acabar con el gobierno.³⁸⁸ Como ejemplo, se encuentra el dibujo del 14 de mayo, *Obreros y estudiantes en huelga en París* (fig.214) donde aparece la Torre Eiffel y pancartas sostenidas con globos, en ellas se lee: “Nos imitaron”, para Beltrán el movimiento del 68 en México fue una imitación del de mayo en Francia.³⁸⁹

Sobre el enfrentamiento del 27 de julio de 1968, salió su dibujo titulado: *Violentos choques entre estudiantes y policías*, ahí aparecen dos estudiantes golpeándose y un granadero que intenta detenerlos con una macana en la mano. Continúa comentando: “Inicio del movimiento estudiantil. En ese momento no fueron enfrentamientos de policías y estudiantes era entre estudiantes del IPN

³⁸⁶ La obra de Beltrán que corresponde a esta cronología la abordo someramente, debido a que Alberto Beltrán ya no presentó obra gráfica, y como ya quedó expuesto en la introducción de la tesis, el objetivo principal es revisar su obra gráfica y no dibujística, además que en parte este período ya fue estudiado por la Mtra. María Cristina García Hallat en su tesis de maestría, y por considerar que la obra de Beltrán en el diario *El Día* bien puede merecer un estudio completo que sale de los límites de esta tesis.

³⁸⁷ A. Beltrán, *Comentarios Gráficos*, México, Publicaciones Mexicanas, 1990.

³⁸⁸ Esta posición respecto al estudiantado tuvo variantes en Beltrán ya que en *Ahí va el golpe* n° 28, año de 1956 manifiesta simpatías hacia él, al presentarlo abandonado y reprimido por el gobierno. Pero en cuanto al movimiento estudiantil del 1968, en una conversación telefónica me expuso lo arriba anotado. Alberto Beltrán tomó la línea que marcaba el diario *El Día*, y en esa época las publicaciones de corte oficial se mostraron pro gobierno, además que el artista para ese entonces ya era partidario del PRI y sentía un enfático rechazo hacia la clase media, la que fue protagonista del movimiento estudiantil de 1968.

³⁸⁹ *El Día*, Suplemento X Aniversario, 10 años vistos por Alberto Beltrán 1962- 1972, junio de 1972. Tomado de *El Día Domingero*.

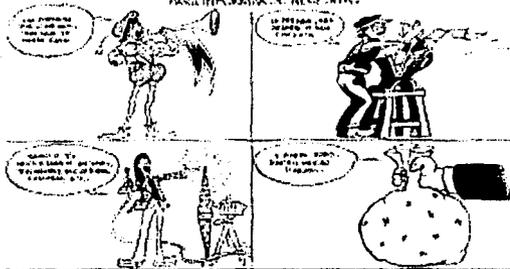


Puntos y rayas

El derecho a la información

NO. 100001 DEL 1978

PARA INFORMARSE NECESITA:



EN MÉXICO...

ALGUNOS DE LOS GRANDES PROBLEMAS SON VISIONES DE LA ALIENACIÓN DEL SISTEMA BANCARIO...

TAMBIÉN EXISTEN GRANDES PROBLEMAS EN LA INVESTIGACIÓN DE LOS CASOS A DENUNCIADOS...

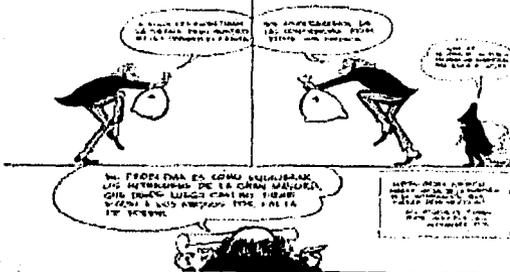


Fig.218
 Alberto Beltrán, *El derecho a la información*, 1978, dibujo, 31.5 X 24.7 cm, Jalapa Ver.,
 plana *Puntos y rayas* del periódico *Punto y Aparte*. Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

vocacional y estudiantes de la escuela particular Isaac Ochoterena”.³⁹⁰

En el dibujo del 1º de septiembre de 1968 se ve la mitad del hemisferio del planeta tierra, a la altura de Francia un atleta corre con la antorcha olímpica, en el pie del dibujo se lee: “Parece mentira que a escasos 42 días de la fecha de iniciación de los XIX Juegos Olímpicos tengamos que pensar, en si fue benéfico escoger a México como sede cuando la antorcha olímpica se encuentra ya en camino.”³⁹¹

Beltrán jamás representó los sucesos del 2 de octubre de 1968, se saltó al 3 de octubre, debido a que no hubiera sido posible ocultar la masacre ejercida por el ejército mexicano hacia el estudiantado y la población en general, que también fue su víctima, fue un hecho que Beltrán apoyó al gobierno de Díaz Ordaz. Refiere el 3 de octubre con un estudiante muerto y una dolorosa madre que a su lado llora, y aparece una inscripción que dice: “Muertos y heridos en grave choque con el ejército, en Tlatelolco”.³⁹²

En sus gráficas del 13 al 18 de octubre, se encuentran los cinco aros de la olimpiada y la atleta con la antorcha olímpica. A continuación se lee: “Paz, Alegría y Amistad en la XIX Olimpiada”. El mensaje de Beltrán es que a los pocos días de la masacre en Tlatelolco el pueblo ya había olvidado y ahora se volcaba eufórico con los juegos olímpicos.

El último cuadro es representado de mayor tamaño y detalle. Lo anuncia Beltrán como: *Agitación entre estudiantes*. Donde se ve a un estudiante y tras él hombres con máscaras uno de ellos porta un suéter con el símbolo del amor y paz y una pistola. El estudiante es acosado por los hombres enmascarados uno

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ *Idem.*

³⁹² *Idem.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 219

Alberto Beltrán, *La venganza del Señor de los Cielos*, 1997, dibujo, 31.5 X 24.7 cm, Jalapa Ver., plana *Puntos y rayas* del periódico *Punto y Aparte*. Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

le dice ¡acelérate! otro ¡éntrale no tengas miedo!. El estudiante se pregunta ¿Quién es el estudiante verdadero?.

Beltrán ya ha dejado de plasmar la caricatura elaborada con base en detalles, volúmenes y juegos de luces y sombras a la manera decimonónica. Desde finales de los años sesenta su caricatura fue en la mayoría de los casos simple, lineal, sin sombrear y repetitiva, por ejemplo los niños siempre serán estilo *Futurito* (*Vid.*, fig.224) y la acompañará con largos y cansados textos explicativos. Esto el artista lo justificó de la siguiente manera:

A veces el dibujante cree que todos saben quién es el personaje y que todos saben cuál es la circunstancia a la que se está refiriendo. Yo creo que la mayor parte de la gente no lo sabe, al menos que sean muy obvias las cosas.

En mi trabajo procuro desarrollar una idea. A veces doy la introducción, luego las consecuencias. Doy un poco de información, por eso en mi caso no todo es un poco burlesco, irónico. Yo me voy a la base seria de las cosas y después ya le meto la cosa chistosa.³⁹³

Los reportajes de Beltrán van a ir dirigidos fundamentalmente a la defensa y justificación de las decisiones tomadas por el gobierno y en defensa del Partido Revolucionario Institucional. En cuanto a sus ilustraciones, María Cristina González Hallatt comenta acertadamente:

...estas gráficas de Beltrán no son caricaturas porque en ellas está ausente el humor que hace más llevaderos los problemas de la vida, ni como historietas porque en lugar de argumentar narrativamente en dibujos secuenciados, las viñetas desdoblan distintos aspectos del tema, ni como cartón político desde donde se combate el poder y sus instituciones dado el soporte visual con que apuntala el criterio editorial del periódico y del gobierno diazordacista.³⁹⁴

Beltrán muestra su apoyo incondicional al gobierno ya que sus críticas sólo van dirigidas al sector estudiantil y sin ninguna reflexión sobre la situación social y el autoritarismo que privaba en el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

³⁹³ Alberto, Beltrán, "México país con muchos regionalismos", *Punto y Aparte*, jueves 2 de julio de 1998, p.2.

³⁹⁴ M. C. González Hallatt, "...Y quiso asir al mundo", *Op.Cit.*, p.4.

Puntos y rayas

PER A. JARAFO BELTRÁN

¿Los últimos revolucionarios?



Fig. 220
Alberto Beltrán, *¿Los últimos revolucionarios?*, 1997, dibujo, 31.5 X 24.7 cm, Jalapa Ver.,
plana *Puntos y rayas* del periódico *Punto y Aparte*. Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Debido quizá al temor de que él mismo sufriera las represalias del gobierno, y fuera despedido del diario *El Día*, además Beltrán sentía un marcado rechazo hacia el sector estudiantil y en general hacia el intelectual y la clase media, pues siempre los representó con pronunciada sátira e ironía y con mensaje moral negativo. Un ejemplo que gráficamente así lo muestra fue el dibujo que tituló: “Crecimiento de la clase media” (fig.215), en el que representó en tono burlón, y en la parte superior y central de la composición a un enano que simboliza a la pequeña burguesía intelectual, misma que para crecer, pero sin lograrlo, echa mano de los libros, del discurso y de enérgicos ademanes, que sólo logran molestar al sector proletario y burgués; la escena aparece precedida por la ilustración de los acontecimientos que el artista consideró como los más relevantes del año de 1964.³⁹⁵

En los años 70 Beltrán continúa atacando al sector intelectual, lo coloca en la cúspide de la pirámide social. Uno de ellos dice: “Somos genios”, otro: “Mueran los petates y los nopales” y uno más: “Somos aristócratas intelectuales”.³⁹⁶ Los representó estereotipados pues unos aparecen pelones, otros con lentes y unos más con cabello largo.

No hay humor en las ilustraciones de Beltrán de los años 70, además de ser muy descriptivas, comentadas y sin el recurso de lo sorprendente, pero en los que aparece un fiel y bien logrado retrato de los personajes, formalmente fueron llevados a cabo de manera lineal y sin el recurso del claroscuro. En el aspecto ideológico Beltrán se manifiesta en contra de los gobiernos neoliberales. A partir del gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado se definió partidario del

³⁹⁵ Fue realizado en 1972.

³⁹⁶ A. Beltrán, *Comentarios Gráficos*, México, Publicaciones Mexicanas, 1990. Tomado de *El Día Domingero*, del 29 de marzo de 1970.

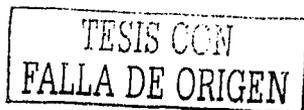




Fig 221
Alberto Beltrán, *Rompimiento*, 1996, dibujo, 31.5 X 24.7 cm, Jalapa Ver.,
plana *Puntos y rayas* del periódico *Punto y Aparte*. Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

sector populista del PRI o de los llamados viejos priistas o dinosaurios y conforme pasaron los años se volvió más radical ya que atacó a la oposición PRD y PAN caricaturizándola y ridiculizándola, mientras que la crítica a los dirigentes del gobierno priista es débil y la caricatura hacia ellos es simulada o apenas señalada. También se manifestó contrario al movimiento zapatista de “Marcos” y sintió un especial rechazo por el obispo Samuel Ruiz.³⁹⁷ Beltrán cayó en un fuerte conservadurismo político e ideológico.

Algunos de sus reportajes muestran ese desdén por los movimientos de izquierda, en ocasiones los publicaba el diario *El Día* y en ellos vemos su reacción de puño y letra.

En su artículo “Previsión e Imprevisión” del lunes 3 de noviembre de 1997. Justificó la actitud del gobierno respecto a las tragedias ocasionadas por el ciclón “Paulina” al no haber tomado previsiones y con ello golpear fuertemente las costas de Chiapas, Oaxaca y Guerrero. El artista escribió:

“Hubo quienes quisieron convertir el asunto en político, principalmente miembros de los partidos que se han conjuntado para desacreditar sobre todo al área gubernamental del PRI”. Continúa diciendo:

Hemos visto como, aprovechando la mayoría que tienen los partidos de oposición, ahora echan mano de todo para mangonear”. En el mismo artículo critica a la política neo-liberal. Comenta:

Y que decir de la caída de la Bolsa ¿Fue previsible o no?. Pero que no nos salgan con eso de que será benéfico ¿para quién?. Dicen que los explotadores están satisfechos porque al devaluarse los productos hechos en México aumentará la venta, más bien lo que baja de precio es la mano de obra y la ganancia sólo será para el exportador.³⁹⁸

A continuación se transcribe otro ejemplo del rechazo de Alberto Beltrán a la política neoliberal y el peligro que ésta representa para México.

Estados Unidos estimula el populismo:

La Conquista pacífica ya esta hecha, la economía depende de ellos, la balanza de

³⁹⁷ A. Beltrán, “¿Tenemos que agradecerle al EZLN?”, *Puntos y Rayas*, jueves 3 de enero de 1994, Jalapa Ver, p.4.

³⁹⁸ A. Beltrán, “Previsión e imprevisión”, *El Día*, lunes 3 de noviembre de 1990, p.6.

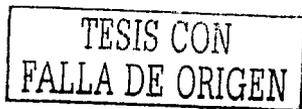




Fig 222
 Alberto Beltrán, *En la línea salinista*, 1997, dibujo, 31.5 X 24.7 cm, Jalapa Ver.,
 plana *Puntos y rayas* del periódico *Punto y Aparte*. Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

compras y ventas está cargada hacia allá, son los que más nos venden. Hasta los planes de estudio están manipulados por ellos, los dirigentes de nuestro país han sido formados a la manera de ellos. Los medios de comunicación son el lazo con que nos atan, el Internet es un sistema colonizador y así lo han expresado instituciones de México, Chile y Argentina.

El populismo pernicioso opera por los medios electrónicos.⁹⁹⁹

Al referirse sobre el populismo de Estados Unidos dice que éste lo ha realizado prestando grandes sumas de dinero para las zonas más pobres de México, de igual manera ha otorgado donativos en especie y convenios como el Tratado de Libre Comercio (TLC), pero más que nada lo ha hecho por la honda preocupación de futuros levantamientos armados en México y para debilitar la estructura interna del país sin la necesidad de una ocupación militar.

En otro artículo Beltrán muestra con claridad su posición política dentro del PRI:

Complacer a Estados Unidos no es negocio.

Ahora todos pueden confiar en nuestra nueva democracia, que ha dado paso a más gritería y alboroto en las Cámaras, aunque el pueblo sigue esperando que la "democracia" obtenida pueda traer un poco de beneficio en lo económico. Esto no se ve cercano en cuanto se observa quienes son nuestros asesores financieros. Revise lo dicho por el gobernador del Banco de México, Miguel Mancera Martín Werner, y otros muchachones que sin duda estudiaron en las Universidades de los Estados Unidos, donde enseñan cómo se manejan las finanzas de los países en vías de desarrollo, recordemos lo que de un tiempo para acá se ha levantado un miedo enorme al populismo, no sólo en México sino en todo el Continente Americano. Muy en especial en Latinoamérica. No se diga en México donde suena simplemente como una palabra maldita.

Se le asocia con la demagogia, con las falsas promesas, tanto que ese fantasma se está volviendo un espantapájaros, aunque al mismo tiempo nadie sabe con precisión que es el populismo. Se le ha querido culpar de ser el responsable de la crisis económica que se desató en 1994 pero que tuvo su origen en los gobiernos anteriores, es decir los de Echeverría y López Portillo, pero observando bien los tiempos vemos que la crisis no afloró después de sus períodos presidenciales, sino después del gobierno que modificó el rumbo y para alejarse del llamado populismo, se echó en brazos del neoliberalismo, o sea el período de Salinas de Gortari.

Pero estamos ya montados en ese carro, recubierto con líneas cuyas siglas son TLC. Se asegura que para alcanzar el desarrollo económico del país, se necesita fortalecer la

⁹⁹⁹ A. Beltrán, "Estados Unidos, estimula el populismo", *El Día*, 24 de mayo de 1999, p.3



Fig.223
 Alberto Beltrán, *Senda Educativa*, 1999, dibujo, s/m, México, *Senda Educativa*,
 archivo Fabiola Martha Villegas Torres. Col. Fabiola Martha Villegas Torres.



Fig.224
 Alberto Beltrán, *Futurito*, 1999, dibujo, s/m, México, *Senda Educativa*,
 Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

política social y para ello se requieren recursos financieros, los cuales se obtendrán a base de más sacrificios del pueblo o de la magia y el misterio de los préstamos del exterior, con el aval de los recursos naturales.

Es lo que el gobierno anterior quería y para ello levantó entre otras cosas, el fantasma o espantapájaros del populismo.⁴⁰⁰

En esta publicación de *El Día* desde finales de los años 60 Beltrán dejó ver su tendencia política a favor del ala populista del Partido Revolucionario Institucional (PRI). También desde esta época su obra estuvo nutrida de imágenes sintéticas en el dibujo, con línea de contornos precisos, con el manejo de elementos simbólicos, con esquemas reiterativos, repetitivos y con un mensaje anecdótico.

Al respecto la opinión de José Chávez Morado es digna de anotarse, por la manera en que el artista observa la obra periodística de Alberto Beltrán de estos años:

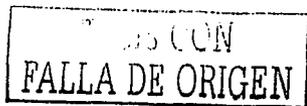
Estamos en posiciones distintas porque él es un hombre del PRI y yo del PRD, pero coincidimos en cuestiones importantes como creer que el socialismo no lo ha enterrado Octavio Paz.

Él me ha dicho que ha renunciado a ser grabador para ser un ilustrador, un funcionario de divulgación periodística. Él piensa que el diario es un medio de divulgación masiva estoy de acuerdo, pero él no es un caricaturista político, él es un ilustrador. Así sus críticas tienen otro carácter, son suaves, no pueden ser agresivas, directas. De todo lo que ha hecho en su larga trayectoria, yo rescato principalmente su gráfica. Lo que mejor tiene es la línea, el claroscuro. Eso es lo mejor. Él ha sido de lo mejor de una época es un gran ilustrador de lo cívico, de lo político, los otros son narradores. Acabo de encontrar la palabra Alberto no es un narrador. Él tiene una tinta imaginativa que describe episodios o hechos o personajes de una época. Él documenta la época que vive. Documentar conceptos, hechos políticos o religiosos, es algo muy duro de manejar, es muy difícil. Muchas veces se intenta en murales o cuadros, manejar cargas políticas, pero si no se tiene una gran capacidad de síntesis, de elocuencia, de oratoria política, se cae en el pasquín, y eso es terrible. Lo que importa, fundamentalmente, es que sea buena obra. Yo diría que Alberto ha logrado ser un buen ilustrador. Si de los buenos de México. Y ojalá volviera a tomar el buril, o el instrumento que encuentre ahora.⁴⁰¹

Coincidiendo con José Chávez Morado, Alberto Beltrán fue

⁴⁰⁰ A., Beltrán, "Complacer a Estados Unidos no es negocio", *El Día*, lunes 24 de noviembre de 1997, p.3.

⁴⁰¹ *El Gallo Ilustrado*, domingo 11 de noviembre de 1990, p.9.



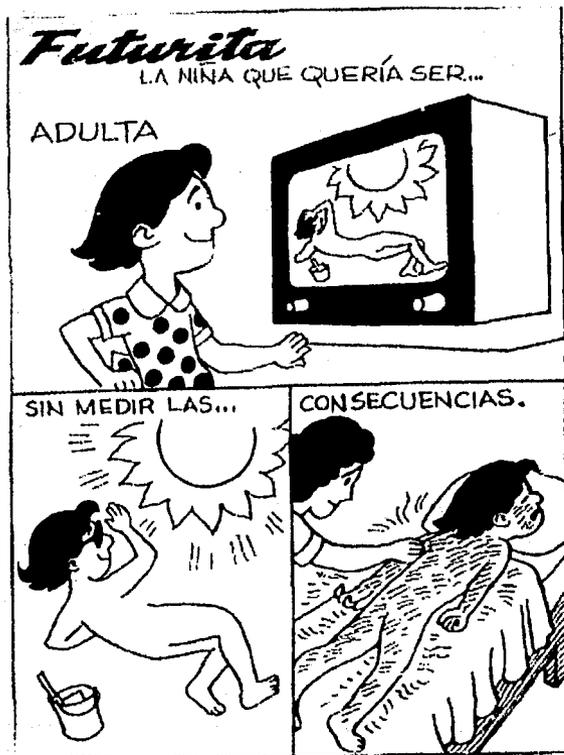


Fig. 225
Alberto Beltrán, *Futurita*, 1999, dibujo, s/m, México, *Senda Educativa*,
Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

eminentemente un ilustrador, debido a que el texto fue imprescindible guía para el artista, incluso cuando el mismo lo creó; su obra periodística perdió calidad porque no era escritor, su habilidad artística en gran medida la desarrolló al interpretar los textos de personas de reconocido prestigio literario o periodístico, ejemplo de ello fueron las ilustraciones que llevó a cabo para el libro de Ricardo López Méndez, *Estampas de historia de México* del año de 1977, el cual trata sobre distintos pasajes de la historia de México en sus etapas prehispánica, colonial e independiente. Técnicamente logró Beltrán caricaturas muy expresivas, dinámicas y graciosas, aparecen en distintos tonos de sepia. La línea es fuerte y precisa. La composición fue realizada de manera esquemática y con síntesis formal. Algunas escenas recuerdan los diseños de estelas y códices prehispánicos por la sencillez del trazo, por privilegiar la línea, por la reiteración de la imagen, por la repetición del motivo iconográfico y por la representación de la belleza tipificada (fig.216). Otras recuerdan las miniaturas medievales por la separación de imágenes en zonas deslindadas dentro de un esquema iconográfico (fig.217). Por esos años se observa como Beltrán en esta ilustración vinculó el dibujo con dos formas de representación, la europea y la prehispánica.

Punto y Aparte

A partir del año de 1978 hasta septiembre del año 2000 Beltrán ilustró de manera ininterrumpida la página *Puntos y Rayas*, título que hace la referencia



Luis y Felipe en Guelatao

Por Alberto BELTRÁN

Y LUIS era un niño muy aplicado en su estudio. Sus padres se habían acostumbrado cuando su maestro y el director le dieron la noticia:

— Los reconocimientos a la dedicación e interés que has puesto en la escuela y como alumno distinguido se te ha concedido para que bebas un viaje al interior de la República para hacer

querer razones?

El niño, sorprendido, apenas pudo decir:

— ¿A mí me gustaría mucho ir a Oaxaca, mejor dicho a Guelatao...

— ¡Pero no sé si de verdad...! El director y el maestro de Luis al haberlo contestado, dijo que si necesitaba la autorización la fecha de salida.



Fig. 226

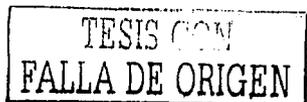
Alberto Beltrán, *Luis y Felipe en Guelatao*, 1976, dibujo, 28.5 X 21.5 cm., dibujo, 28.5 x 21.5 cm, México, revista *Caminito*, archivo Leonora Torres y Torres.

gráfica del periódico de Jalapa *Punto y Aparte* y del cual dependía (fig.218). El director era Froylán Flores Cancela. Las características de sus ilustraciones eran muy semejantes en tema, tendencia ideológica, estilo artístico e intereses, a las realizadas para *El Día Domingero* del diario *El Día*, únicamente como motivo novedoso echó mano de comodines representados por un jarocho con bigote y largas patillas, con las cejas fruncidas y los ojos muy abiertos como si estuviera enjuiciando (fig.219), y una mujer con el traje regional de Veracruz. Recurre a ellos para hacer algún comentario al final, narrar o dar alguna conclusión. Formalmente los realizaba con líneas fuertes, bien ejecutadas y en alto contraste. La publicación va dirigida a la clase media Jalapeña.

La crítica que Beltrán hace del gobierno es muy débil, de igual manera su sentido del humor, se aprecia una caricatura sin disidencia ni oposición, es más bien de derecha y oficialista. Debido a ello no cumple con el cometido de la caricatura política ya que no nos conduce a ninguna reflexión crítica o comentario ácido de la situación del país.

Un ejemplo lo tenemos en el dibujo que tituló: *¿Los últimos revolucionarios?*⁴⁰² (fig.220), En la parte superior se lee: “Constitución de 1917” y algunos de los nombres de los más insignes personajes de la Revolución Mexicana. Abajo representó una mampara en la que aparecen dibujados dos revolucionarios con cananas y rifles 30-30. Tras ella en la parte de la cabeza se asoman Luis Echeverría y José López Portillo, el segundo le dice al otro ¿Tu también Luis? y Echeverría le contesta ¿Tu también Pepe?, y como fondo una escena estereotipada de la Revolución como telón muy al estilo de los fotógrafos ambulantes. Formalmente fue realizado con líneas bien

⁴⁰² Jalapa Ver., viernes 21 de noviembre de 1997.



Futurito



Fig. 227a

Alberto Beltrán, *Futurito*, 1976, dibujo a color, plana dividida en cuatro cuadros de 14 x 11 cm cada uno, México, revista *Caminito*, n° 1, archivo Leonora Torres y Torres.

delineadas para las cabezas de los presidentes, y con apunte rápido para el resto del dibujo. En este mensaje Beltrán dejó ver su tendencia política a favor del ala populista del PRI al considerar a Echeverría y a López Portillo como a los últimos revolucionarios de México. Lo llevó a cabo en noviembre de 1997 por lo que los personajes ya eran tema del pasado, y por lo mismo la representación no puede ser vista como caricatura política, porque no cumple con el requisito de la contemporaneidad, más bien, la imagen deja ver la nostalgia del artista por la ya para ese entonces ignorada postura populista del PRI, así como su apoyo incondicional al sistema político que lo había reconocido. Otros ejemplos que dejan ver esta posición del artista son las (fig.221) y (fig.222).

Publicación sindical:

Senda Educativa

En septiembre de 1996 surgió el periódico *Senda Educativa* de manera quincenal e independiente, su director era Alberto Beltrán, mismo que lo creó pensando en la necesidad de una publicación dedicada a la educación y destinada a los profesores, principalmente de nivel primaria y secundaria para que estuvieran informados de temas educativos y culturales, y si lo deseaban se expresaran en el mismo. Era financiado por los profesores, se adquiría a bajo costo y en áreas educativas. Beltrán narraba que para el primer número se tiraron 5000 ejemplares pero debido al interés que despertó, para el segundo número se tiró el doble.⁴⁰³

⁴⁰³ Silvia Isunza directora de la División Cultural Torre de Papel A.C. , comentó que no se vendía por ello se deduce que en un principio tuvo una fuerte acogida y después perdió interés.



el niño que quería ser...



Fig.227 b

Alberto Beltrán, *El niño que quería ser...*, 1976, dibujo a color, plana dividida en cuatro cuadros de 14 x 11 cm cada uno, México, revista *Caminito*, n° 1, archivo Leonora Torres y Torres.

Un día al preguntarle a Beltrán como iban las ventas del mismo, me respondió que uno de los problemas de su poco éxito era el creer que era una publicación oficial. Otro motivo según Beltrán era el bajo nivel en los maestros, los cuales carecen de hábitos de lectura y compran el periódico pero no lo leen.

El encabezado y logotipo fueron realizados por Beltrán (fig.223). Se conforman de la siguiente manera: sobre un rectángulo negro aparece el título del periódico con grandes letras. En el extremo inferior derecho se encuentra un niño de escuela. Levanta el brazo derecho y con la mano izquierda porta un cuaderno, abajo se lee: Publicación quincenal independiente.

Uno de sus artículos llevó por título: “La educación y la Iglesia”,⁴⁰⁴ Beltrán lo ilustró con un dibujo al que llamó *Juárez y su camarilla con las Leyes de Reforma*. Lo realizó simulando el grabado al entintar en negro y después con blancos crear las luces. El artista comentaba que así trabajaba cuando ilustraba periódicos, pues hacerlo con grabados ya le resultaba muy difícil por razones de tiempo y esfuerzo.

La ilustración de la historieta *Futurito* iba dirigida a los niños con un mensaje moralista: “Los riesgos de querer ser adulto aún siendo niño o querer imitar lo que en la televisión ven”, salía en la sección “Comentario gráfico”, en la página 3 (fig.224). Por ejemplo, se enuncia en el primer cuadro superior: *El niño que quería hartarse de comer helado de chocolate*,⁴⁰⁵ donde se ve a Futurito sacando la lengua de antojo al ver un anuncio en la televisión en la que se muestra a una mujer con un gran barquillo. En uno de los cuadros inferiores leemos el encabezado: “Sin tomar en cuenta que el abuso perjudica”. Vemos a Futurito enfermo se aprieta el estomago del que salen multitud de estrellas

⁴⁰⁴ *Senda Educativa*, México D.F., primera quincena, diciembre de 1996.

⁴⁰⁵ A. Beltrán, *Senda Educativa*, México, D.F., n° 25, año 2, septiembre de 1999, p.3.



(símbolo de dolor) sus ojos son dos cruces y saca la lengua pero ahora de malestar. En el último cuadro el letrero dice: ¡Hay que saber controlarse!. Futurito se encuentra postrado en su cama con una venda en la cabeza y de su estomago salen líneas ondulantes también como símbolo de dolor. Los dibujos aparecen exentos de claroscuro, en algunas ocasiones, se aprecia el alto contraste y en otras sólo se remarcan las líneas de fuerza. *Futurito* siempre va a ser el mismo, o *Futurita* en el caso de las niñas (fig.225). El mensaje es muy claro, directo y sencillo, lo mismo el dibujo donde no se aprecia mayor calidad ni intención gráfica.

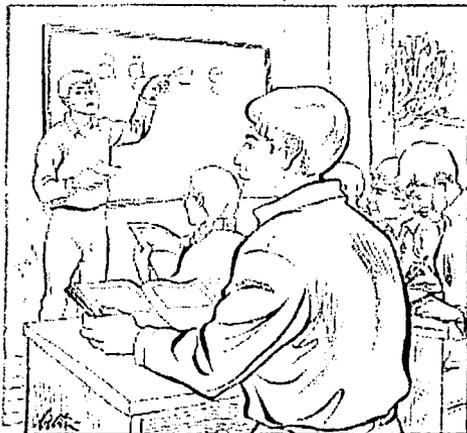
El personaje *Futurito* tiene su antecedente en la revista *Caminito* (fig.226). Creado por el propio Beltrán cuando fungió como Director General de Arte Popular, de la Secretaría de Educación Pública, en el período de 1971 a 1977. Estaba conformado por ocho cuadros, con dibujos más elaborados y a color, pero semejante en diseño y mensaje al *Futurito* de *Senda Educativa*. (fig.227 a y fig.227 b).

En el artículo escrito por Beltrán "*La educación indígena actual*".⁴⁰⁶ Se reproduce un dibujo de Beltrán del año de 1949, *Alfabeto otomí para el Valle del Mezquital Hgo*⁴⁰⁷ (fig.228). Se representó a un salón de clase donde el maestro enseña el abecedario. Los alumnos son indígenas de compleción delgada, de pómulos salientes, cabello lacio y de todas edades. Formalmente el artista recurrió al manejo de siluetas y sin claroscuro para enfatizar el esquematismo y el efecto visual del conjunto, así como de proporcionarle a la obra un aire de ingenuidad dentro de una poética rural, pero con una gran

⁴⁰⁶ *Senda Educativa*, México, D.F., 1a quincena de enero de 1998.

⁴⁰⁷ Instituto de Alfabetización para Indígenas Monolingües. México 1949, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Alfabetización y Educación Extraescolar.

Secretaría de Educación Pública
Dirección General de Alfabetización y Educación Extraescolar



alfabeto otomí para el Valle del Mezquital Hgo.

Instituto de Alfabetización para Indígenas Monolingües
México 1949

Fig.228

Alberto Beltrán, *La educación indígena actual*, 1998, dibujo, s/m, México, *Alfabeto otomí para el Valle del Mezquital Hgo.*, SEP, Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

habilidad en la línea dibujística del contorno.

Es necesario mencionar que en esta época no se encontraron publicaciones de partido político ilustradas por Alberto Beltrán, debido a que ya estaba inmerso en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), y por lo mismo en el mundo de la oficialidad, las publicaciones que anteriormente destinó a este tema, las llevó a cabo para hacer proselitismo por el Partido Popular (PP).

Desde el gobierno de Adolfo López Mateos, Alberto Beltrán se convirtió en un fiel partidario del PRI, a partir de Miguel de la Madrid Hurtado se definió por su ala populista, pero sólo realizó tímidos ataques a los gobiernos neoliberales de Salinas y Zedillo (fig.229).

Desde el punto de vista artístico cuando Beltrán contaba con 42 años de edad, llevó a cabo una obra periodística, que en tema, mensaje y plástica, ya para este período muestra cambios, pues desaparece el humor y el suspenso, con la inclusión de largos y cansados textos, los personajes se vuelven estereotipados, sin el recurso del claroscuro y a manera de siluetas sencillas, sin atmósfera ni contexto y separadas por amplios espacios blancos. Sólo en el tema de las calaveras su dibujo no perdió la diestra ejecución al llevarlo a cabo con fluidez, dinamismo en la ondulación y gracia en la línea (fig.230).

Varios son los motivos que nos llevan a reflexionar sobre el cambio ideológico del artista:

Beltrán se alineó a la tendencia política que marcaba el diario *El Día*. Durante el gobierno de Díaz Ordaz, no sólo esta publicación, sino toda la prensa oficial, tomó una postura declaradamente gobiernista por órdenes

Puntos y rayas

POR ALBERTO BELTRÁN

El camino del neoliberalismo



Fig 229

Alberto Beltrán, *El camino del neoliberalismo*, 1996, dibujo, 31.5 X 24.7 cm, Jalapa Ver., plana *Puntos y rayas* del periódico *Punto y Aparte*. Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

directas y en extremo autoritarias de Gustavo Díaz Ordaz.⁴⁰⁸ Esta política el artista la aunó al profundo rechazo que sentía hacia la pequeña burguesía intelectual. Recordemos que a Beltrán se le negó la oportunidad de ser un estudiante regular, primero por el disgusto que el padre sentía hacia los estudiantes, después por que cerraron la Academia de San Carlos, cuando estuvo inscrito en el turno vespertino de la misma, y por último cuando se vio en la necesidad de abandonar la Escuela Libre de Arte y Publicidad (ELAP), al iniciarse como dibujante de tiras cómicas en el periodismo. Esto se tradujo en frustración que jamás superó, y en resentimiento hacia el estudiantado y hacia los jóvenes en general. Para ejemplificar lo anterior, citamos al propio Alberto Beltrán recordando sus clases en la Academia de San Carlos en el año de 1943:

Los muchachos no entraban a clases, siempre estaban en los corredores sin hacer nada, esperando a que llegara el maestro. Me acordé de lo que decía mi papá: ¡los estudiantes nada más pierden el tiempo!.

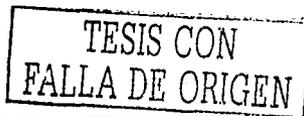
Ahí en San Carlos en la clase de fresco me hacía unos muros que al día siguiente había que borrar. Alfredo Zalce era el maestro, y se quedaba maravillado de mi trabajo, después de tantos estudiantes flojonazos que tenían todo a la mano, pero que no entraban a clases.⁴⁰⁹

Durante el gobierno de Luis Echeverría, a Beltrán se le otorgó la Dirección General de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública, y con ella penetró en la propia estructura del poder, lo que lo llevó a comprometerse de fondo con el PRI, específicamente con su ala populista, porque él mismo ya era un elemento más de la misma.

A manera de síntesis diremos que la ilustración periodística llevada a cabo por Alberto Beltrán, documenta a partir de los años cuarenta el pensamiento político de México, mismo que se vio gestado por distintas

⁴⁰⁸ Vid. E. Krauze, *El sexenio de Díaz Ordaz*, Op.Cit.

⁴⁰⁹ F. Villegas Torres, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 6 de marzo de 1990.



LA LEY DE HERODES

LA OREJA
 SI HUBO LA INGENIERIA
 SI SE SABIA A BASTAR
 ENTRE NUESTROS INGENIEROS
 Y UN "TITO" DE CALVERAN

Las Calaveras del 2000

¿PODRÁN
 DURAR EN LAS
 LAS CALAVERAS
 PARISTAS DE
 LA UNAM,
 QUE YA NO
 PARECEN
 SABER CÓMO
 VAN A SALIR
 DEL AGUJERO?

EN ESTE
 TITULO:
 • CALAVERAS
 DEL TERROR
 • MURDERES A
 LOS CARICATURISTAS
 DE FANTASMA



MEMORIAS
 DE CALVERAN
 JESUSA
 ALBERTO
 BELTRAN



LA LEY DE HERODES
 EN ESTE TITULO
 SE ABORDA EL
 TERROR

Fig. 230
 Alberto Beltrán, *Las calaveras del 2000*, año 2000, dibujo, s/m, México, *La Ley de Herodes*,
 Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

estructuras de poder: las del Estado, las de grupos organizados por intelectuales y artistas y las de la disidencia obrera y estudiantil. También nos muestra la continuidad histórico-política del país al referirnos en los años 50 problemas que hoy día continúan aquejándolo, como es el caso de los indígenas, y deja de manifiesto la clara visión histórica del artista y del equipo de redactores cuando desde ese entonces consideraban a Fidel Velázquez líder vitalicio del sector obrero y referían términos como “*diplodoco*” que de ningún modo, nos es ajeno pues es sinónimo de “*dinosaurio*”.

Sin lugar a duda es en esta rama y época de su creación en donde mayormente nos percatamos de sus intereses ideológicos y políticos ante conceptos como: el nazismo, el franquismo, la Unión Soviética, los Estados Unidos, el sindicalismo, el liderazgo obrero, los partidos políticos, las tendencias de izquierda y de derecha, las clases sociales, el ejército, los movimientos estudiantiles, los presidentes de México, de América Latina y de Estados Unidos, del campesino, del indígena, del intelectual, de la Revolución Cubana, del clero, entre otros.

Los criterios ideológicos y artísticos que plasmó en esta magna obra de sesenta años y en gran número de publicaciones, no siempre fueron los mismos, pues pasó como ya quedó anotado, de pertenecer al Partido Comunista, al Partido Popular, y de este al Partido Revolucionario Institucional en su versión populista. Y fue precisamente en esta obra periodística donde Beltrán se expresó de manera original, fue citado (fig.231) y dejó seguidores, así como también se puso de manifiesto su decadencia artística en amparo a su cambio ideológico que también repercutió en el formal y temático.



el

año 5 número cientoquince

EL CHAMUCCO

y los hijos del averno: el flisgón helguera hernández patricio ríos

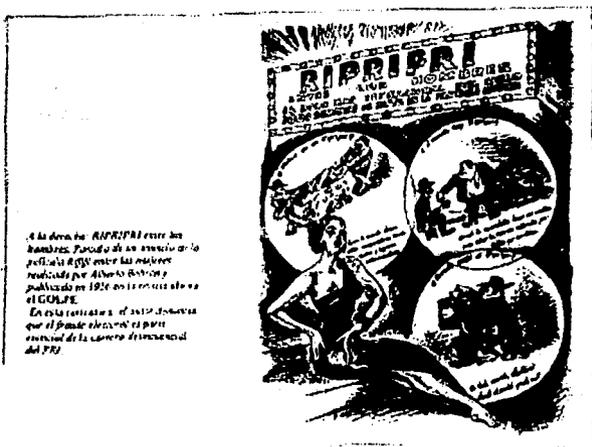


Fig.231

Alberto Beltrán, *RIPRIPRI*, 1956, grabado en zinc, 28.5 x 21 cm, México, reproducido en la revista *El Chamuco*, año 5, n° 115, julio 9 de 2000, archivo Leonora Torres y Torres.

En el año de 1976 Beltrán recibió de parte del gobierno de la República el Premio Nacional de Periodismo, era la primera vez que se otorgaba y correspondía a la rama de “Cartones”, término que reprochó por estar tomado del inglés y en su lugar propuso se le diera el nombre de “Comentarios gráficos”, y se le autorizó.

Al preguntarle de cómo se informaba de los acontecimientos, contestó: “Por la menos reviso nueve periódicos diariamente. A parte oigo las noticias y las veo en los noticieros de televisión. Hay que leer muchísimo. Lo que leo es lo que tengo que ilustrar.”¹¹⁰

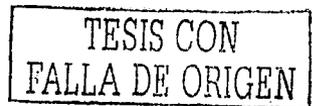
Y al cuestionarle ¿Como siente a México en el aspecto político y social? respondió: “México todavía no es una nación, precisamente porque le falta una concepción unitaria. Usted pregúntele a un señor de la tarahumara si es mexicano y le va a decir que no o a un maya de Mérida. Eso quiere decir que no estamos integrados con una idea unitaria. Nos van a unir todas las circunstancias, las cosas buenas y malas, pero todavía falta”.¹¹¹

Con esta contestación Alberto Beltrán nuevamente dejó ver, que en su ideología, el principio del indigenismo culturalista fue definitivo y lo defendió hasta el final. El artista siempre participó de la mística ideológica nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios.

El trabajo de Alberto Beltrán en el mundo del periodismo, además de haberlo realizado como una profesión reeditada económicamente, también representó un compromiso ideológico y político, que se manifestó en apoyo, colaboración, y solidaridad, como fue el de toda su obra aquí presentada de corte sindical y de partido político. Los cambios ideológicos aparecen en sus

¹¹⁰ *Op. Cit.*, *Senda educativa*, 1ª quincena de enero de 1998.

¹¹¹ *Idem*.



imágenes periodísticas, y a través de ellas los podemos conocer a profundidad. El artista, comenzó siendo partidario del Partido Comunista, después pasó a serlo del Partido Popular, para finalmente pactar con el PRI populista, pero más por una tendencia política de derecha, que por los beneficios obtenidos por el mismo.

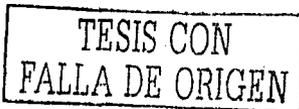
Una impresión final

Alberto Beltrán desarrolló importantes actividades de manera paralela a su trabajo en el periodismo. Una de ellas fue la labor de ilustración de libros, la que emprendió de manera fecunda, con 335 libros localizados en la presente investigación. El tema no se incluyó en el capitulo de la tesis, a pesar de haber sido trabajado, por considerar que su expresión plástica y estética responden a los mismos parámetros estilísticos que los llevados a cabo por el artista en el TGP y en su labor periodística, y por lo mismo incorporarlo hubiera resultado una información reiterativa, por ello considero que este aspecto de su desarrollo profesional bien vale la pena presentarse como un trabajo aparte, por la seriedad y la envergadura del análisis que requiere, ya que convendría revisarlo desde la perspectiva de la interacción imagen-texto, y ver de que manera lo resolvió y lo presentó plásticamente. Este tema ha sido desarrollado por algunos estudiosos, como W.T. Mitchell,¹¹² y requiere de otro marco teórico que sale de los límites del presente trabajo.

Otra actividad artística que Alberto Beltrán emprendió, fue la pintura mural, tema que también puede desarrollarse en futuras investigaciones e insertarse en otro análisis estético, ya que el abordado en esta tesis, se centró con los formatos provenientes principalmente del grabado en linóleo y zinc y del dibujo en carbón y tinta.

Al iniciar este proyecto de investigación, no tenía una idea completa de los 60 años de fructífera labor de Alberto Beltrán, ahora después de 6 años de arduo y acucioso trabajo de recopilación, análisis y redacción, llego a la conclusión de que su obra gráfica fue lo más destacado del artista y a la que dediqué la principal atención.

¹¹² *Vid.*, W. J. T., Mitchell, *Iconology Image Text Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.



Conclusiones

*El blanco y el negro con
sus matices, crean una
atmósfera que se vuelve
emocionante*

Alberto Beltrán

Alberto Beltrán a la edad de quince años, se inició profesionalmente como dibujante dentro de la labor periodística, dicha actividad la abrazó con verdadero entusiasmo por un periodo de 60 años. Dentro de esas seis décadas el artista se hizo grabador al pertenecer de 1944 a 1962 al TGP, donde además de participar en las obras colectivas del mismo, a través de la realización de carteles, álbumes, carpetas, volantes, tarjetas postales y navideñas, ilustró libros, y colaboró artísticamente con algunas publicaciones del sindicalismo independiente. De 1945 a 1980 participó en la Campaña Nacional de Alfabetización promovida por la Secretaría de Educación Pública (SEP), ilustrando cartillas para indígenas que sólo hablaban su lengua materna. De manera independiente al TGP, incursionó en la pintura mural y en actividades administrativas dentro del terreno educativo y antropológico, y en las que también realizó obra artística.

Alberto Beltrán no llevó a cabo estudios completos de arte desde el punto de vista académico, ya que en el año de 1938, sólo cursó unos meses de dibujo publicitario en la Escuela Libre de Arte y Publicidad (ELAP) y en 1943

en los talleres libres de grabado y pintura mural en la Academia de San Carlos. Sin embargo, el aprendizaje que obtuvo del arte publicitario, lo marcó para toda su vida profesional, ya que en su obra podemos apreciar como constante estilística la convergencia de imágenes con la tipografía, las alusiones y la síntesis formal, entre otros aspectos.

En el año de 1944 cuando se incorporó al TGP era aún un aprendiz del grabado y los miembros del mismo, seguían practicando las formas del expresionismo alemán en algunas de sus obras, motivo por el cual Alberto Beltrán también incursionó en este estilo artístico.

A partir de mediados de los años cuarenta los miembros del TGP unificaron sus criterios estilísticos y realizaron abundantes obras colectivas. La mayoría de las veces se reunían dos artistas para su elaboración, en la que uno diseñaba el dibujo y el otro lo estampaba, y al final se firmaba con las siglas TGP. Esta manera de trabajar, por ningún motivo fue novedosa, ya que la división y subdivisión del trabajo en el grabado empezó en el siglo XVI, y alcanzó madurez en los comienzos de la segunda mitad del siglo XIX,⁴¹³ sin embargo significó una postura ideológica clara frente al arte elitista que consagraba la figura del artista como guía y creador, además de tener fuertes nexos con el arte y con el proletariado, ya que planteó el concepto de la colectividad como una forma de hacer arte.

⁴¹³ *Vid.*, I. W. M., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, s.f. El autor expuso textualmente lo siguiente:

"En el grabado en madera llegó a ser una práctica general contar con un dibujante que hiciese un dibujo del cuadro o de cualquier cosa cuya imagen se deseara. A continuación, un dibujante especializado, que se suponía era un experto en hacer dibujos destinados al grabador, redibujaba el primer dibujo aunque en muchos casos ni siquiera había visto el original. Sólo entonces empezaba el trabajo del grabador. Recuerdo un caso en que el grabado final era obra de al menos cuatro grabadores diferentes, cada uno especialista en una rama: paisajes, figuras, arquitecturas, cielos etc. No me cabe la menor duda de que abundaban los casos de este tipo. Los grabadores individuales ya no firmaban sus obras, las cuales llevaban en cambio el nombre del taller donde se habían grabado las maderas". *Ibidem.*, p.147.

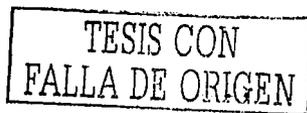


El estilo que siguió el equipo del TGP, además de la influencia del expresionismo alemán, fue en gran medida el de Leopoldo Méndez con sus imágenes efectistas, su impactante claroscuro característico del blanco y negro del grabado, además de los elementos y temas retomados del grabador José Guadalupe Posada, como aquellos que realizó en sus “calaveras” y “corridos”.

Desde el punto de vista ideológico y en estrecho vínculo con algunos miembros del taller, Alberto Beltrán también militó en el Partido Comunista, y plasmó el estilo del realismo socialista en las portadas de la revista *Cultura Soviética*, la cual era el órgano de difusión propagandística de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS).

En 1952 junto con los artistas del TGP y de otros, como David Alfaro Siqueiros, apoyó la candidatura a la presidencia de Vicente Lombardo Toledano, con la bandera del Partido Popular. En 1955 militó como candidato a diputado suplente de ese partido y realizó su propia propaganda política, expresándose de manera independiente y singular, en volantes y en el periódico satírico *Ahí va el golpe*, con algunos temas y formas semejantes a los que realizaban los caricaturistas decimonónicos, al manejar el retrato caricaturizado en sumo expresivo y mordaz, así como el uso de un acentuado claroscuro.

Alberto Beltrán ya bien definido en la izquierda nacionalista, y desde 1945 compenetrado en la corriente antropológica del indigenismo culturalista, destinó su obra principal a la ilustración, lo cual era una más de sus aportaciones en la construcción del nacionalismo mexicano, objetivo que todos los miembros del TGP compartían, tal es el caso al interpretar a la historia de México en su versión de historia patria, al hacer una exaltación de las



fisionomías del indio, del mestizo, y del paisaje mexicano en el que fueron comunes los magueyes y las plantaciones de maíz.

En el período correspondiente a la década de los años 50 y a la primera mitad de los 60, Alberto Beltrán creó dos estilos ajenos a los llevados a cabo en el TGP, mostrándose original, propositivo y con criterios propios que lo identifican individualmente, uno fue el que semeja a los realizados por los caricaturistas mexicanos del siglo XIX como Santiago Hernández y Constanantino Escalante, el otro lo plasmó en sus tipos urbanos mexicanos, y en sus ambientes cotidianos. Con este estilo Alberto Beltrán creó escuela al dejar seguidores.

En el año de 1958 con el cambio de presidente de la República, el Partido Popular (PP), no mandó candidato, y en el TGP Leopoldo Méndez y Alberto Beltrán diseñaron el periódico *Paralelo 20* como medida publicitaria de la campaña del Adolfo López Mateos, de quién se esperaba una política ligada a los intereses populares de la sociedad.

En 1962 López Mateos apoyó la iniciativa del lombardista Enrique Ramírez y Ramírez, para la creación del diario *El Día* en el que también Alberto Beltrán fue su fundador, y en el que laboró hasta el año 2000.

A partir del gobierno de Adolfo López Mateos, Alberto Beltrán se convirtió en un fiel partidario del Partido Revolucionario Institucional (PRI), durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, su postura fue apoyar las decisiones tomadas por el gobierno, incluso las referentes a los sucesos del movimiento estudiantil de 1968. Durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, el artista entró a la estructura misma del poder, al ocupar la Dirección de Arte Popular de la SEP. Y desde el gobierno de Miguel de la Madrid

Hurtado, se definió por el ala populista de tal partido.

La obra que el artista destinó a partir de la segunda mitad de los años 60 al suplemento *El Día Domingero* del diario *El Día* y a la plana *Puntos y Rayas* del periódico *Punto y Aparte* de Jalapa Veracruz, ya entonces retirado del TGP y del grabado, muestra el crepúsculo de su trayectoria artística, al crear imágenes carentes de disidencia y humor, así como formalmente aminorar la calidad, al reducir el claroscuro y al simplificar las formas, además de acompañarlas con largos y tediosos letreros que el propio artista creaba, y que iban dirigidas a criticar a los enemigos del PRI, y a expresar tímidos ataques a los gobiernos de Carlos Salinas y Ernesto Zedillo. De igual manera es en esta etapa, donde podemos apreciar en Beltrán una postura divergente a la del antropólogo Manuel Gamio respecto a la "clase media intelectual". Este último la concibió como la clase del mestizo, de la fusión de las formas de vida del indio con las de corte occidental, de la que emanaba la cultura nacional y por ende la del porvenir, porque nos conduce al equilibrio y a la justicia social.⁴¹⁴ Beltrán en cambio nos la presentó como una clase demagógica, susceptible al consumismo, al ocio, a la vanidad, receptora de la ideología imperialista, alejada del indio tanto psicológica como emocionalmente, y por la que hemos llegado al deterioro de nuestros valores autóctonos y nacionales.⁴¹⁵

De todo su quehacer artístico, la gráfica fue la que mayormente se le reconoció. Al ser merecedor en el año de 1956 del Primer Premio Nacional de Grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y en 1958 del Primer Premio de Grabado en la Primera Bienal de Pintura y Grabado llevada a cabo en México. Pero como ya se expuso, dejó de grabar, los motivos el propio

⁴¹⁴ Vid. M. Gamio, *Forjando Patria*, México, Editorial Porrúa, 1992.

⁴¹⁵ Vid. A. Beltrán, *Comentarios Gráficos*, México, D.F., Publicaciones Mexicanas, 1990.

artista los externaba con regularidad, diciendo que tal actividad ya no cumplía como antaño, con sus funciones de divulgación y comunicación, al grado de pasar a formar parte de un arte igualmente elitista que la pintura de caballete, por eso su interés de dedicarse al dibujo periodístico, para que su obra continuara llegando a un gran número crecido de espectadores. Sin embargo, en el artista siempre existió la fascinación por los efectos plásticos del grabado, ya que una vez que dejó de practicarlo, desarrolló un mecanismo basado en imitar sus efectos, al entintar en negro, y luego con blancos simular las incisiones que se logran con la gubia, esta práctica la llevó tanto para la realización de carteles, como para su ilustración periodística (fig.177). Esto nos lleva a que el artista quedó impregnado de por vida de las características plásticas del grabado, aunque lo realizara con dibujo lo cual significaba emplear un tiempo menor que al grabar.

Por lo anterior, debemos tomar en cuenta dos significados en el grabado: primero, entenderlo como una expresión artística que posee sus propias cualidades plásticas y estéticas, en las que juegan un papel medular sus propios medios técnicos, junto con la creatividad y las habilidad del artista, y aunque no tiene la popularidad de antaño, éste no ha dejado de practicarse. El segundo significado es su función como un medio de difusión masiva, cometido que ya no cumple, debido a que su tecnología se ha visto rebasada con los medios masivos y la era digital.⁴¹⁶

A Alberto Beltrán lo considero fundamentalmente un ilustrador, debido a que sus imágenes se permearon de las propuestas que Leopoldo Méndez lideraba en el TGP, y de los textos de escritores y redactores, pero siempre

⁴¹⁶ Vid., I. W. M., *Imagen impresa y conocimiento*, Op. Cit.



eligiéndolos con esmero, así como al tipo de publicaciones a las que iba a ser destinada su obra. El artista documentó a personajes y acontecimientos históricos, con gran inventiva, con capacidad de síntesis y elocuencia. Fue a partir de la segunda mitad de los años 60 cuando él mismo creó los textos, pero con escasa creatividad porque Beltrán no era escritor, y además de escaso valor plástico por el apuro de sacar el trabajo en el menor tiempo posible, ya que desde esa época el artista tuvo poco tiempo para su actividad profesional pues también se ocupó de labores administrativas, y a partir los años 80 de las tareas emanadas del Seminario de Cultura Mexicano del cual fue Miembro Titular. Seguramente fue el exceso de trabajo y la necesidad de entrega rápida por lo que su obra decayó grandemente al encajonarse en soluciones plásticas conocidas y dejó de ser ingeniosa. Por el contrario y aún realizando las actividades arriba anotadas, cuando continuó traduciendo artísticamente la prosa o el cuento de suplementos culturales como *El Gallo Ilustrado* del diario *El Día* o de *Excélsior* (fig.232), se daba su tiempo para que en su obra apareciera la fuerza, la belleza, los códigos, los símbolos y lo novedoso. Lo que nos lleva a reflexionar que el texto elaborado por otros fue una imprescindible guía y posiblemente sintió un mayor compromiso con este, que con el suyo propio, y al que tradujo plásticamente desde su ingreso al TGP al iniciarse ahí, como ilustrador de libros, y de artículos de la prensa política y disidente.

Para ilustrar los diarios el artista revisaba cuando menos nueve periódicos al día, además de oír las noticias por la radio y ver los noticieros en televisión. Contaba con un bagaje visual muy amplio para reforzar gráficamente su expresión artística, lo que permitió adecuar sus imágenes al uso social que



¡CALAVERAS CICLÓNICAS!



Un gobierno de tirres
 le lleva Juan Pueblo al pueblo
 para divertir de ellos
 y para darle el sustento.

Pero no faltan los sillos
 que lagan sus calaveradas
 y que tragan con el hecho
 de muertes justificadas.

Los señores conservadores,
 los monjes de las letradas,
 hacen los que hoy visten de sus
 el año nuevo los quitas.

Fig.233
 Andrea Gómez, *Calaveras Ciclónicas*, 1955, grabado en zinc, 25.7 x 20 cm, México, *Ahí va el golpe*,
 archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

destinó. Tal es el caso de los grabados realizados en el TGP, que utilizó para ilustrar artículos que consideraba eran afines ideológicamente, por ejemplo tomar un grabado cuyo tema era el magonismo, para un texto cuyo contenido era la represión política. En otros momentos procuraba el estilo artístico, que se relacionaba con los planteamientos ideológicos de la publicación, como era el plasmar las formas del expresionismo alemán para el periódico antinazi *France Libre*, o utilizar el realismo socialista para la revista *Cultura Soviética*, cuyo contenido trataba artículos como los siguientes: “Sobre el materialismo dialéctico y el materialismo histórico por Jose V. Stalin”, o “La fertilización de las tierras áridas”. En otras ocasiones representaba a la clase trabajadora en actitud de denuncia y lucha para publicaciones editadas por la Universidad Obrera de México. Cuando la publicación era satírica, el artista echaba mano de la caricatura política, para lograr la comunión entre los textos y las imágenes. Los artículos que trataban temas de costumbres populares, los traducía plásticamente con un fuerte naturalismo y con gran detalle para lograr una obra clara y fidedigna, pero sin que faltara la nota crítica. Hubo ocasiones en que acompañaba los reportajes con un personaje de clase proletaria o popular para dar la idea de que gracias a su labor, los objetos y las instalaciones se conservan en buen estado. Cuando en los artículos se detallaban numerosos personajes, el artista los ilustraba con objetos significativos, o emblemáticos de su clase social. A su vez, si los textos trataban a los héroes nacionales, los expresaba con sus símbolos y referencias iconográficas. Por último cuando el artículo era irónico y hacía alusión de personajes conocidos, realizaba el retrato caricaturizado, y lo ubicaba en el código escenográfico que el texto refería.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Existieron dos momentos en Alberto Beltrán durante su estancia en el TGP en que se mostró protagónico del grupo: cuando se incorporó en el año de 1945 a la Campaña Nacional de Alfabetización, promovida por la Secretaría de Educación Pública (SEP), y fungió como ilustrador de cartillas de alfabetización, principalmente, en las que plasmó el estilo figurativo con mensaje proselitista, para ayudar a cumplir el objetivo de incorporación del indígena a la vida nacional. Esta actividad la vinculó a los intereses del TGP, llevando parte de esta obra al mismo e invitando a sus miembros a unirse a la labor indigenista, entre los que lo siguieron estuvieron Adolfo Mexiac y Andrea Gómez.

De igual modo podemos apreciar su interés interdisciplinario cuando se esforzó por relacionar la técnica Freinet que conoció a través del profesor Patricio Redondo a la labor de alfabetización indígena, para que por medio de este método activo se obtuvieran mejores resultados de aprendizaje.

El otro momento protagónico de Beltrán en el TGP es cuando aparecen los intereses políticos del artista al militar en el Partido Popular (PP), creado por Vicente Lombardo Toledano, en 1955 figuró como candidato a diputado suplente, y para tal objetivo realizó propaganda gráfica de muy alta calidad al crear e ilustrar el periódico satírico *Ahí va el golpe*, así como gran número de volantes con depurados dibujos. Los miembros del TGP entre ellos el propio Leopoldo Méndez, se sumaron al esfuerzo de Beltrán colaborando con algunas ilustraciones en los números especiales de *Ahí va el golpe*, así como en la realización de numerosos volantes (fig.233), debido a que ya habían tomado como bandera política a la izquierda nacionalista. La publicación reúne el valor

artístico con el político, al atacar fuertemente al Partido Revolucionario Institucional (PRI) y al Partido Acción Nacional (PAN) e informar los sucesos y acontecimientos más sobresalientes de México y del mundo, lo que lo convierte en un testimonio histórico de la época. Técnicamente fue lograda con grabados en zinc, y estilísticamente el artista plasmó el retrato caricaturizado, en el que aparece el manejo fluido y depurado en la línea, así como elaboradas composiciones de gran efectividad visual.

Beltrán participó tanto en apoyo de la disidencia sindical, ilustrando sus publicaciones, como en los programas de gobierno de fuerte contenido social, al ilustrar por ejemplo *Los Libros de Texto Gratuito* en los años 60 y 80. Su trabajo rebasó los límites de la obra meramente disidente y lo ajustó a lo que consideró más beneficioso para la población en general.

Los miembros del TGP a diferencia de los grupos de artistas que los precedieron como fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios la LEAR, el grupo ¡30-30! y El Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), entre otros, no se valieron de una publicación creada por ellos para comunicar con su obra gráfica sus intereses ideológicos y políticos. Los miembros del TGP consideraron de mayor utilidad el colaborar y reforzar con su expresión plástica, las publicaciones que el sector obrero había creado para su propio beneficio e interés. Esta idea cambió lo que tradicionalmente se había venido haciendo en publicaciones como *Frente a Frente* y *El Machete*, en que la clase intelectual y artística pretendió apoyar al pueblo trabajador llevándole sus apreciaciones de reivindicación social y política, a través de sus periódicos emanados de las organizaciones militantes, a diferencia de esto los

Participó en conferencia, en el marco del 75 aniversario de Sintesís Tlaxcala

El artista debe ver las formas y el espíritu de éstas, sostiene Alberto Beltrán

Alberto Beltrán, artista y escritor, participó en la conferencia "El artista debe ver las formas y el espíritu de éstas", organizada por el Museo Nacional de Antropología y Etnología, en el marco del 75 aniversario de Sintesís Tlaxcala. En la conferencia, Beltrán sostuvo que el artista debe ver las formas y el espíritu de éstas, y que el arte debe ser una forma de expresión que refleje la realidad social y política de su tiempo.

En la conferencia, Beltrán sostuvo que el arte debe ser una forma de expresión que refleje la realidad social y política de su tiempo. Él mencionó que el arte debe ser una forma de expresión que refleje la realidad social y política de su tiempo, y que el artista debe ver las formas y el espíritu de éstas.

Para Beltrán, el arte debe ser una forma de expresión que refleje la realidad social y política de su tiempo. Él mencionó que el arte debe ser una forma de expresión que refleje la realidad social y política de su tiempo, y que el artista debe ver las formas y el espíritu de éstas.

El artista debe ver las formas y el espíritu de éstas, sostiene Alberto Beltrán

El artista debe ver las formas y el espíritu de éstas, sostiene Alberto Beltrán. Él mencionó que el arte debe ser una forma de expresión que refleje la realidad social y política de su tiempo, y que el artista debe ver las formas y el espíritu de éstas.

El artista debe ver las formas y el espíritu de éstas, sostiene Alberto Beltrán. Él mencionó que el arte debe ser una forma de expresión que refleje la realidad social y política de su tiempo, y que el artista debe ver las formas y el espíritu de éstas.



Alberto Beltrán, en la conferencia "El artista debe ver las formas y el espíritu de éstas", en Tlaxcala.

Fig.234
Zitlali González, "El artista debe ver las formas y el espíritu de éstas, sostiene Alberto Beltrán", 2001, artículo, s/m, Tlaxcala, hoja suelta, archivo Alberto Beltrán,

artistas del TGP se solidarizaban con las que la propia clase trabajadora creaba para sí.

Hoy en día los grabados del TGP continúan vivos y sirviendo a la población de México, un ejemplo es verlos en las salas de nuestros museos, desde el solemne Museo Nacional de Antropología, hasta en los museos comunitarios de las ciudades y poblados de nuestra provincia mexicana, muchos de ellos levantados por sus propios habitantes y conformados de enorme carga

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

de emotividad, respeto y orgullo de historia local, como es común verlos en los museos de las ciudades del Estado de Morelos por ejemplo, en el Museo de la Ciudad de Cuernavaca, en el Museo de Chinameca y en el Museo dedicado a Rubén Jaramillo en su ciudad natal, Tlaquiltenango. De igual manera la obra del TGP se sigue reproduciendo para libros y revistas, a veces respetando, otras no, los créditos autorales, pero su lenguaje gráfico y discursivo continúa enseñando, incitando a la reflexión y deleitando con su siempre impactantes formas expresivas.

Alberto Beltrán además de llevar a cabo su labor en el TGP, en el mundo del periodismo y de haber sido prolífico ilustrador de libros, se realizó profesionalmente en otros dos importantes campos: el antropológico y el educativo, en el primero su obra artística la centró principalmente a la labor indigenista al grado de convertirse en pieza clave en la ilustración de cartillas de alfabetización dirigidas a indígenas monolingües, y en la ilustración de publicaciones de arte popular.

Respecto al dibujo educativo realizado por Beltrán, este estuvo íntimamente ligado al enfoque de la historia oficial y con el plasmó en libros y revistas de este género, los hechos victoriosos, las inevitables derrotas, pero sobre todo a los héroes “que nos dieron patria”, por eso el estudioso que se acerque a la obra educativa de México de los años sesenta a principios de los ochenta, forzosamente llegará al discurso nacionalista del artista, con sus muy



peculiares formas iconográficas y estéticas ⁴¹⁷ .

Su vocación de maestro y antropólogo, lo llevaron a ocupar importantes cargos directivos en estos terrenos y a ejercer la labor pedagógica y docente. Además en Beltrán encontrábamos a un comunicador por excelencia y como tal, fue la última actividad que llevó a cabo, al continuar dictando conferencias por distintos lugares de la provincia mexicana a través del Seminario de Cultura Mexicana, (fig.234).

En síntesis podemos decir que Alberto Beltrán mantuvo presentes a lo largo de toda su vida profesional, las formas propias del arte publicitario, con las que en gran medida, creó un estilo singular dentro de los patrones comunes establecidos en el TGP. Otro aspecto en el artista, fue su trayectoria eminentemente autodidáctica, ésta y su estancia en el TGP, lo llevaron a documentarse en el arte del expresionismo alemán y del realismo socialista, así como adoptar el propio del taller, con los que interpretó mensajes ideológicos y políticos. En la madurez de su vida artística, creó un estilo propio de dibujo y grabado que llevó a cabo, tanto en actividades surgidas de su iniciativa, como de tareas en las que no participaron los miembros del TGP. Podemos afirmar sin embargo, que Alberto Beltrán llegó a un crepúsculo artístico, el que quedó de manifiesto en su obra periodística en el diario *El Día*, desde finales de los años 60, y el que también se vio reflejado en el periódico *Punto y Aparte* de Jalapa Veracruz a partir de los años 70. En tales épocas y publicaciones, el

⁴¹⁷ El filósofo alemán Alexander G. Baumgarten (1714-1762) definió el término estética como la *doctrina de lo sensible*. La estética es todo aquello que tenga como objeto de estudio, análisis o investigación algún objeto artístico. *Íbid.*, R. Monroy Nasr, "Siluetas sobre la lectura fotográfica", en *Los andamios del historiador*, Mario Camarena y Lourdes Villafuerte coordinadores, archivo General de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, P.319. Otra definición nos la ofrece Nicos Hadjinicolaou de la siguiente manera: "...el efecto estético no es otra cosa que el placer que experimenta el espectador que se reconoce en la ideología en imágenes de la obra." N. Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, México, siglo veintiuno editores, 1999, p. 211. Este mismo autor refiere que la iconología no es sino una iconografía, y que la imagen es un producto que participa como tal en la lucha ideológica de clases. *Íbid.*, pp. 49-50.

artista, respecto al punto de vista plástico, se alejó del grabado, y del atractivo, y la fuerza del claroscuro, y en cuanto al aspecto ideológico, su postura a favor de la izquierda nacionalista quedó atrás, ya que finalmente pactó con el PRI, y se hizo de derecha. Tendencia que no debemos involucrar con la labor que llevó a cabo en el indigenismo culturalista, y en general con las tareas culturales, y educativas que emprendió al lado de los artistas del TGP, aún aquellas que provenían de los programas institucionales del gobierno, debido a que Beltrán incluso en su etapa comunista, siempre estuvo convencido de la mística nacionalista emanada de los gobiernos posrevolucionarios, al unísono que todos los miembros del TGP.

Las aportaciones de Alberto Beltrán a la contemporaneidad

El artista fue pieza clave en la tarea de construcción del nacionalismo mexicano, principalmente del período del Presidente Manuel Ávila Camacho al de José López Portillo. En este esfuerzo, fue de suma importancia su labor en el TGP, al tratar temas relacionados al indígena, al campesino, al maestro y al obrero, así como a los paisajes y entornos sociales que rodean a estos personajes, de igual modo al participar en sus obras colectivas, cuyo tema principal fueron los distintos momentos de la historia de México. También para este logro, fueron claves otras actividades que emprendió, entre ellas su labor en el indigenismo culturalista de la Secretaría de Educación Pública (SEP), en el Instituto Nacional Indigenista (INI), y como ilustrador de libros y revistas de

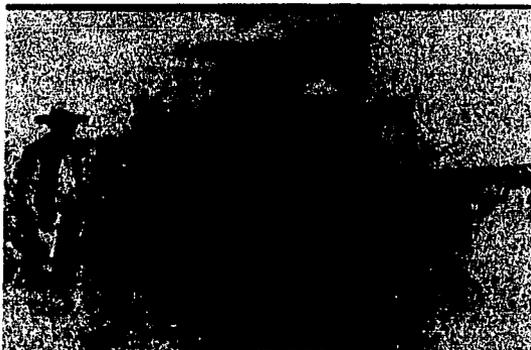


corte educativo, asimismo cuando ocupó el cargo como Director General de Arte Popular, de 1971 a 1976.

De igual manera fue muy importante la relación que hizo del indigenismo y de la práctica pedagógica, al desarrollar una importante visión interdisciplinaria con el objeto de lograr mayor eficiencia en los programas de gobierno que emprendió, un ejemplo fue su intento de relacionar las Técnicas Freinet de la escuela de San Andrés Tuxtla, con la labor indigenista, sin embargo este proyecto no fructificó, debido principalmente a los obstáculos ejercidos por los funcionarios públicos, pues cayeron en el burocratismo, la demagogia, el arribismo y la corrupción, además de no enfrentarse a problemas lacerantes para la población indígena, como el caciquismo y el dominio del clero, ya que al hacerlo pensaban poner en peligro la estabilidad del Estado. Otro escollo al proyecto fue cuando el gobierno consintió la penetración imperialista del Instituto Lingüístico de Verano (ILV) en las comunidades indígenas.

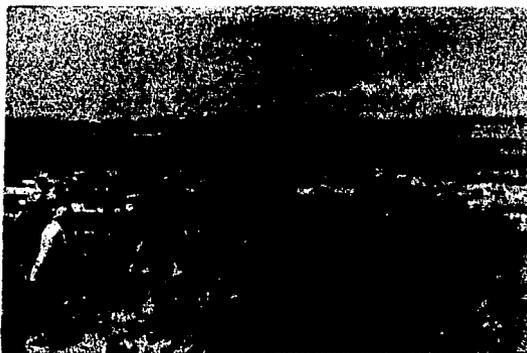
Un ejemplo más que muestra su interés interdisciplinario, fue el invitar a los miembros del TGP a sumarse al trabajo de ilustración de cartillas de alfabetización.

También entre sus intereses pedagógico-didácticos estuvieron los conocimientos que el artista consideró útiles, entre ellos las ideas del maestro Patricio Redondo Moreno, en cuanto a establecer una metodología activa y actualizada en el terreno educativo, y así lo hizo cuando ocupó en los años de 1960 a 1962 la dirección de la Escuela Libre de Arte y Publicidad (ELAP) al modificar el programa de estudios y en él contemplar entre las materias a la



235 a

S.a., fotografía en la que aparece Alberto Beltrán como segundo de izquierda a derecha, 1951, 10 x 15.5 cm, Chihuahua, archivo Leonora Torres y Torres.



235 b

S.a., fotografía en la que aparece Alberto Beltrán como primero de derecha a izquierda, 1951, 10 x 15.5 cm, Chihuahua, archivo Leonora Torres y Torres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fotografía y al cine. Como clase paralela a las artísticas estableció la de pedagogía, para ofrecer la opción docente a los alumnos que tuvieran esa vocación. Él mismo como maestro fue un visionario, implementó métodos prácticos y vivenciales, llevando a sus alumnos a la calle, al parque o al bosque para entrenarlos a ver de manera plástica, para que aprendieran a dibujar en vivo y a sacar apuntes rápidos.

La formación y el trabajo de Alberto Beltrán en el mundo del periodismo, lo llevaron a familiarizarse con los elementos técnicos del mismo, de los cuales, sin lugar a duda la fotografía fue uno de ellos, ya que una práctica común en Beltrán fue el siempre acompañarse de un *block* de dibujo, y de una cámara fotográfica, y es muy probable que así lo haya hecho desde sus tiempos tempranos en el TGP, y sin duda, en su labor indigenista, ya que en una ocasión externó, que el equipo de trabajo en gran medida se auxiliaba con fotografías. Estas experiencias, más sus estudios de dibujo publicitario, lo llevaron a apreciar la codificación estilística de esta manifestación plástica, pues en su obra, en repetidas ocasiones aparecen los encuadres, las picadas y las contrapicadas, así como expresiones propias de la fotografía popular, como las de los fotógrafos ambulantes, y que a Alberto Beltrán le fascinaban por pertenecer al arte popular.

Su ojo estuvo entrenado para la fotografía, actividad que desarrolló no como un arte en sí, sino como una herramienta, para no en pocas ocasiones utilizarla como base de sus dibujos y de sus grabados. Este gusto por la imagen fotográfica, se vio reflejado cuando ocupó de 1965 a 1967 la dirección del Taller de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana de Jalapa Ver., y creó



Fig.236

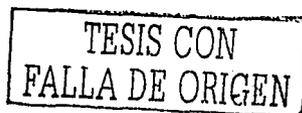
Fabiola Villegas Torres, fotografía en la que aparecen Rubén Navarro y Alberto Beltrán, 1998, 14.7 x 10.3 cm, México, Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

la carrera de Fotografía única en su género, y también la de Diseño Gráfico. En el caso de la de Fotografía, fue la primera licenciatura a nivel nacional, lo cual fue realmente novedoso ya que después de casi 40 años se introdujo en las universidades de Morelos y Sonora, con una formación más amplia y con especialidad en la fotografía.

Grandes experiencias me proporcionó este trabajo, la más original y difícil fue encontrarme con mi objeto de estudio, y tener que sobreponer la amistad y la admiración, a la investigación, ello implicó ejercer un fuerte control y persistencia, pues no faltaron los plantones, las necesidades, los desprecios y las ofensas. Pero esto se compensó con la obtención de grandes satisfacciones como el conocer a magníficas personalidades del mundo del arte, la educación, la antropología y el periodismo, su ayuda y los conocimientos que de ellos obtuve no sólo nutrieron esta tesis, sino más aún me enriquecieron grandemente. Otra satisfacción fue llegar a San Andrés Tuxtla, a Jalapa, y al Puerto de Veracruz, lugares en que el artista dejó además de excelentes amigos, gran parte de su obra educativa, periodística y mural.

Algunos escollos

Estudiar la obra del artista Alberto Beltrán me condujo a tratarlo de manera personal por un período de seis años, es por ello que considero importante detenerme en bocetar un retrato para unir al hombre que aparece detrás de su obra.





El Santero

El santero se quedó para vestir santos. No pudo casarse con la gloria del escultor. Sin embargo, su reino está en los cielos.

Por vía de mientras, es seguro que cuando llegue a presencia de San Pedro, éste no se indigne; ni el Señor le permita quedarse solo porque abriéndole un agujerito entre las nubes, deba permanecer viendo desde allí cómo su viuda

Fig.237 a

Alberto Beltrán, *El Santero*, 1966, dibujo a tinta, 19 x 12 cm, México, *Los mexicanos se pintan solos*, Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

Alberto Beltrán nació con un fuerte carácter y de manera temprana desarrolló una incisiva fuerza al enfrentar los obstáculos que se interponían a su voluntad. A los once años de edad, aún contra el deseo de su padre ya había decidido que el dibujo sería la actividad profesional a seguir. Las carencias económicas en el seno familiar lo habituaron al ahorro excesivo, actitud que hasta el final de su vida practicó, gastaba lo mínimo y vivía con menos de lo esencial. En lo referente a su vida privada no estuvo dispuesto a externármela, él prefería que yo sólo viese al artista -por ello también el nombre de esta tesis-, pero de la que me enteré fragmentariamente debido a los menesteres propios del historiador, al trato con personas allegadas al artista y a los seis años de permanente comunicación con él, en los que ocasionalmente salió algún comentario a colación, sin embargo él hizo todo lo posible por ocultarla.

La mayoría de sus amistades lo catalogaba de hombre irresistiblemente seductor, incluso algunas de ellas me externaron con cierto humor que era un "Don Juan". No hay duda que Beltrán de joven fue un hombre atractivo y de gran personalidad, (esto se puede constatar en las fotografías 235 a y 235 b), también fue un hecho que el sexo femenino le atrajo poderosamente hasta el final de su vida, pero de igual manera el "Beltrán seductor" se convirtió en un mito, que el artista logró reforzar con la imagen que quiso proyectar, al mostrar sus dotes de artista, su sencillez, su preocupación por los desamparados, su altruismo profesional al dar sin esperar recibir, su rechazo al consumismo, su sonrisa imbricada de bromas y anécdotas chuscas. Como ejemplo de la gran destreza que desde muy joven desarrolló en estos menesteres, está la anécdota que me contó, que a su primera novia le dijo que se levantara antes del

Una mexicana se pinta sola.



Fig.237 b
Norma Ruiz, fotografía, 1987, 12.5 x 10 cm, México, Col. Fabiola Martha Villegas Torres.

amanecer para juntos presenciar la aurora, y la citó en un lugar cercano a donde vivían, en la avenida de Eduardo Molina, junto a Lecumberri. Esto muestra que el artista tuvo que recurrir al sentimiento y a las apreciaciones más emotivas para reemplazar la necesidad de gastar dinero, pero su habilidad hizo que no se notara su situación económica. Yo le iba preguntar: ¿y después la invitó a desayunar?, pero no me atreví. También me llegué a enterar que les contaba a sus amigos más allegados pasiones amorosas que nunca vivió.

A través de su larga vida tuvo muchas mujeres, pero con ninguna procreó hijos. Su animadversión a las preguntas sobre su vida personal la capté desde la primera entrevista, pues platicaba de todo con soltura y animación, menos de esto y cuando yo le sacaba algo a colación, evadía la respuesta o la conducía hacia otro tema, sólo una vez con claridad me dijo que su único y verdadero amor era el dibujo y que nunca hubo otro más; desde entonces me mostré más cauta ante el temor que me negara futuras entrevistas. De todo esto llegué a la conclusión de que su vida con algunas mujeres pertenecientes al mundo del arte, del periodismo y de la antropología fue altamente benéfica para su producción artística, pues con ellas produjo una obra conjunta y de muy alto valor estético. En los últimos cuatro años de su vida ninguna mujer lo acompañó, pero como era profundamente sociable poseía numerosas amistades, algunas de las cuales incluso venían desde su tierna infancia, como era el caso de Rubén Navarro (fig.236).

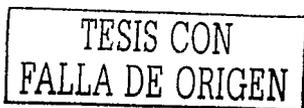
La experiencia de abordar al artista en vida, proporciona al estudioso apreciaciones muy distintas a una investigación donde el personaje ya no vive, en este último caso el proceso de reconstrucción histórica se va haciendo

aunando la objetividad del estudio con la inevitable idealización y fantasía del investigador, al principio, y al acomodar los datos con referencia a otras fuentes se construye un objeto de estudio muy complejo. En cuanto al abordar al artista en vida, de manera permanente el investigador confronta la objetividad con la idealización, a los tabúes, prejuicios, juicios y autorrepresentación del personaje, y hay que enfrentarlo a él, a su memoria y al refinado autorretrato para hacer una representación con la distancia y la objetividad que los datos permitan, y en tiempos relativamente cortos se puede pasar de la admiración al desencanto o de la desilusión al aprecio. Sin embargo, tener al objeto de estudio con vida ayuda grandemente, porque permite ahondar o dismantelar con mayor facilidad a la información que queda velada en las fuentes escritas o visuales.

Esta labor la puedo comparar con la restauración, en que primero hay que limpiar las piezas sueltas, después pegarlas por separado una por una, e ir las dejando secar, luego cubrir las hendiduras hasta conformar un solo cuerpo sin bordes, el siguiente paso es imitar sus diseños y colores originales, para que finalmente la obra se nos presente completa, con toda su complejidad y riqueza (figs.237 a y 237 b).

A través de este trabajo muestro la obra gráfica del artista Alberto Beltrán, con su mensaje de denuncia social, de apoyo a las políticas educativas, de la interpretación que llevó a cabo de la vida costumbrista y popular, del México de mediados de los años 30, y su consagración al régimen, hasta los primeros años de los 60.

El tema Alberto Beltrán no queda agotado en esta tesis. Pueden trazarse otros diseños en los que se descubran nuevas formas, se hagan otras lecturas de



análisis estilístico y se encuentre más material profesional y humano, pero confío que el presente texto, dé un avance y una idea más nítida del arduo trabajo que desarrolló Alberto Beltrán a lo largo de seis décadas de labor.

Para Alberto Beltrán

*Cuando saliste dejaste abierta la ventana
en el oscuro hueco sin acordes
las ondas transparentes tomaron forma
ahí donde nace el viento.
Suspendido en las nubes invisibles
el marco de la boca abierta
donde desfila Macaco con sombrero y terciada la canana,
Maximiliano en su carruaje de oro,
la guerrillera con fusil en mano,
y los colgados entre ellos algunos vagos.
Seres de ayer o del mañana.
Y en el fondo de ese patio
el sol se asoma a la ventana
y ahí las huellas de tus pies.*

Fabiola Villegas Torres

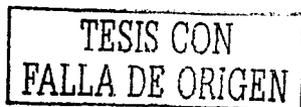


Cronología

- 1923 22 de marzo nace Alberto Beltrán en la Ciudad de México.
- 1934 Participa en el Semanario Infantil *Macaco*.
- 1938 Ingresa a la Academia de San Carlos para cursar los estudios de Artes Aplicadas en el turno nocturno.
- 1939 Ingresa a la Escuela Libre de Arte y Publicidad (ELAP).
Labora en revistas de pasatiempos, entre ellas *Pepín*.
Realiza sus propias historietas: "Beta el Luchador" y "Kid Manazo".
Trabaja en *Excélsior* realizando historietas.
- 1943 Ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).
Asiste a los talleres de grabado en metal con el maestro Carlos Alvarado Lang y al de pintura al fresco con el maestro Alfredo Zalce.
- 1944 Ingresa al Taller de Gráfica Popular TGP.
- 1944-57 Participa en obras colectivas: *TGP México, el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva, 85 estampas de la Revolución Mexicana, y 450 años de lucha. Homenaje al pueblo de México*.
Ilustra la sección "Historia de los nombres y de los apellidos" de Gutierre Tibón en la revista *Mañana*.
Exposiciones llevadas a cabo en el TGP: *La Campaña de Alfabetización, Primera Exposición Conjunta de Artistas*

Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México. Colectivo para el Tercer Salón Nacional del Grabado con el Tema de Juárez.

- 1945 Ingres a al Departamento de Alfabetización para Indígenas Monolingües de la SEP. Ilustra cartillas de alfabetización y crea material didáctico. Se incorpora al Primer Centro Coordinador Indigenista en la región Tzeltal-Tzotzil. Se desempeña como encargado del Instituto Nacional Indigenista en la Organización de Secciones de Ayudas Visuales en las regiones Tarahumara y Mazateca (1945-1980). Adopta la corriente Indigenista Culturalista. Colabora con ilustraciones para los periódicos *France Libre* y *Fraternidad*.
- 1946-1953 Ilustra las portadas de la Revista *Cultura Soviética* del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso A. C.
- 1947 Ilustra *Reivindicación* órgano del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE).
- 1947-1949 Ilustra la publicación *Unificación Ferroviaria*, órgano del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros.
- 1949 Conoce al maestro y pedagogo Patricio Redondo Moreno y colabora en la Escuela Experimental Freinet de San Andrés Tuxtla, Ver.
- 1952 Ilustra el periódico *El Popular* editado por Vicente Lombardo Toledano.



- 1953 Obtiene el Primer Premio del concurso de Carteles sobre Alfabetización.
- 1955-1956 Es candidato a diputado suplente por el Partido Popular. Funda el periódico *Ahí va el golpe* y lo ilustra.
- 1956 Obtiene el Premio Nacional de Grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes INBA. Ilustra *Diorama de la Cultura* del periódico *Excélsior*.
- 1957 Ilustra *Paralelo 20* y *Magazine de Novedades* este último en colaboración con la escritora y periodista Elena Poniatowska. De esta labor surgió en 1963 el libro *Todo empezó el domingo*.
- 1957-1959 Ilustra la sección *México en la Cultura* del periódico *Novedades*.
- 1958 Obtiene el Primer Premio en grabado de la Primera Bienal de Pintura y Grabado en México.
- 1959 Realiza los proyectos que sirven de base a la decoración en relieve de la parte superior del Hospital de Neumología del Centro Médico Nacional.
- 1959-1960 Ilustra el periódico sindical *Engrane*.
- 1959-1961 Funda e ilustra el suplemento *El coyote emplumado* del periódico *Solidaridad* del Sindicato Electricista.
- 1960 Ilustra el *Diario de México*, el *Dominical Político* y *Los Libros de Texto Gratuitos*. Obtiene el cargo de Director Técnico de la Escuela Libre de Arte y Publicidad (ELAP).

- 1962 Es miembro fundador del diario *El Día*.
- 1965 Director de la Escuela Taller de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (1965-1967). Ilustra gran número de publicaciones con temas educativos. Ejecuta un mural en mosaico en la bóveda del Museo de la ciudad de Veracruz, titulado *El Dios Tajín*.
- 1967 Realiza un mural en mosaico, caracoles y cerámica para el exterior del Instituto de Antropología de la Universidad de Jalapa, Ver., titulado *Quetzalcoatl y el Quinto Sol*. Realiza el libro *50 Artistas opinan sobre el Arte*.
- 1968 Ingresa como Académico de Número a la Academia de Artes. Edita el libro *El Petróleo en México*.
- 1971-1976 Director General de Arte Popular de la SEP.
- 1972 Realiza el vitral *La Pareja Humana* en el Registro Civil del Puerto de Veracruz, Ver.
- 1974 Presidente del Comité Mexicano de Artesanías y Arte Popular (COMARPO). Ilustra y escribe artículos en el Boletín Informativo *Artes Populares*.
- 1976 Obtiene el Premio Nacional de Periodismo en la rama de Cartones. Cofundador, director e ilustrador de la revista infantil *Caminito*.
- 1978-2000 Colabora desde su fundación con el periódico *Punto y Aparte* de Jalapa, Ver., ilustrando su plana *Puntos y Rayas*.
- 1980 Miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana, junto

con otros 14 miembros entre los que se encuentran: Arturo Azuela, Elisa Vargaslugo y Ernesto de la Torre Villar. Imparte cursillos y dicta conferencias por toda la República Mexicana. Realizó el libro *Pintura y Escultura en Veracruz: 1910-1980*.

- 1981 Realiza la portada del libro de texto gratuito *Para el Maestro de 2º grado*.
- 1984 Realiza en colaboración con Ricardo Cortés Tamayo el libro *Los mexicanos se pintan solos*.
- 1988 Realiza la obra mural *La Justicia Humana* en la Procuraduría General de la República
- 1996 Funda y dirige el suplemento educativo *Senda Educativa*.
- 1997 Ejecuta el mural *Relacionar al conocimiento con la naturaleza* para la Biblioteca “Alberto Beltrán” de la Escuela Secundaria Xipe Totec, de la Ciudad de México.
- 2001 Es merecedor de la “Torre de Plata”, premio que otorga la División Cultural Torre de Papel, en relación con su actividad periodística. Continúa dirigiendo el suplemento *Senda Educativa* y dictando conferencias por diversos lugares de provincia a través del Seminario de Cultura Mexicana.
- 2002 Fallece el 19 de abril en la Ciudad de México, a causa de un paro respiratorio.



Archivos

Archivo de la División Cultural La Torre de Papel, México, D.F.

Archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, México, D.F.

Archivo Hilda Rodríguez Peña, México, D.F.

Archivo Hermila Solana de Ábrego, San Andrés Tuxtla, Ver.

Archivo del Taller de Gráfica Popular, México, D.F.

Archivo del Taller de Gráfica Popular, Academia de Artes, México, D.F.

Archivo Leonora Torres y Torres, México, D.F.

Centro Cultural Nicolás León, México, D.F.

Centro de Información Documental de Culturas Populares. México, D.F.

Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París, Francia.

Hemerografía

Ahí va el golpe, del n° 1 al n° 28, México, D.F., de junio de 1955 a octubre de 1956.

Appendini, Guadalupe, "El Maestro Grabador Alberto Beltrán sustentó una conferencia en Venezuela" en *Excélsior*, México, D.F., 10 de noviembre de 1994, p. 2B-3B.

_____ "Macaco fue una Revista que Publicó Dibujos de Niños que hoy son Grandes Artistas" en *Excélsior*, México, D.F., 28 de junio de 1990, p. 1B-3B.

Atlal, Órgano trimestral de la Dirección General de Internados de Primera Enseñanza y Educación Indígena, n° 1, México, D.F., SEP, enero-marzo de 1970.

Atlal, Órgano trimestral de la Dirección General de Internados de Primera Enseñanza y Educación Indígena, n° 2, México, D.F., SEP, abril-mayo-junio de 1970,

Bachilleres en la Cultura, n° 40, México, D.F., 7 de agosto de 1984.

Bautista, Miguel, "Beltrán y Siqueiros. El Realismo Social Mexicano", en *Senda Educativa*, México, D.F., 2a quincena de enero de 1997, p.5.

_____ "Alberto Beltrán: La Luz y El Coyote", en *Nueva Ciudad*, México, D.F., junio de 1994, p.5.

Beltrán Alberto, "La herencia cultural: El Tíbet y Hong Kong", en *El Día*, México, D.F., 19 de julio de 1993, p. 6.

_____ "Los Cien en Defensa de la Educación Artística", en *El Día*, México, D.F., 3 de agosto de 1995, p.14-15.

_____ "No todo son calaveras en Posada", en *El Día*, México, D.F., 30 de octubre de 1995, p.7.

_____ "Puerto Rico en pie de lucha", en *El Día*, México, D.F., 15 de abril de 1995, p.7.

_____ "No hay maestros de artes plásticas capacitados para la educación básica", en *El Día*, México, D.F., 22 de agosto de 1996, p. 20.

_____ "Falleció el federatario de la Delegación Cuauhtémoc", en *El Día*, México, D.F., 15 de junio de 1998, p. 2.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

_____ “Volcanes, volcancitos y volcancitos”, en *El Día*, México, D.F., 29 de noviembre de 1998, p. 9.

_____ “Cuba, el retorno a las tradiciones”, en *El Gallo Ilustrado*, México, D.F., 21 de marzo de 1993, p. 20.

_____ “Exposición Póstuma de Luis Beltrán”, en *Punto y Aparte*, Xalapa, 10 de junio de 1993, p. 33.

_____ “Las Lenguas Indígenas no son Dialectos”, en *Torre de Papel*, n° 6, México, D.F., Diciembre 98-Enero 99, p. 10.

_____ “Cómo surgieron los Alebrijes”, en *Torre de Papel*, n° 2, año 1, México, D.F., abril-mayo, 1997, p. 20-22.

_____ “Medio Siglo de Ilustrador”, en *Comunal*, México, D.F., 19 de noviembre de 1994, p.10-13.

_____ “La voz inmortal”, en *Senda Educativa*, México, D.F., primera quincena de septiembre de 1996, p.3.

_____ “La Educación indígena Actual”, en *Senda Educativa*, México, D.F., 1a quincena de enero de 1998, p. 1a-4a.

Biblioteca del Maestro Veracruzano. Memoria del Seminario de Escuelas de Concentración, n° 31, Gobierno del Estado de Veracruz, Dirección de Educación Popular, Jalapa Ver., septiembre de 1968.

Boletín de la Cultura, n° 40, México, D.F., 7 de agosto de 1984.

Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, n° 1, México, D.F., junio de 1954.

Contenido y trascendencia del pensamiento popular mexicano. Mensaje de la Universidad Obrera de México a la UNESCO, México, D.F., Impreso en los Talleres de la Editorial Galatea, noviembre-diciembre de 1947.

Cortés Tamayo, Ricardo, “Reiteración por Alberto Beltrán en su setenta años de vida” en *El Día*, México, D.F., 28 de marzo de 1993, p.7-8.

Cosmopolítico, México, D.F., 22 de abril de 1991, p.11.

Cuicuilco, Revista de la Escuela de Antropología e Historia, Nueva Época, volumen 1, México, D.F., mayo-agosto de 1994.



Cultura, Tijuana Baja California, Editor Gabriel Olivares Torres, 26 de junio al 2 de julio de 1998.

Cultura Soviética, México, D.F., *Revista del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso*, febrero de 1946 a enero de 1953.

Chávez Zenteno, Leobardo, "Tianan Men no se olvida en China", Grata charla de Alberto Beltrán sobre ese país y Tíbet, en *Punto y Aparte*, Xalapa Ver., 19 de agosto de 1993, p.24.

_____, "Semblanza de Alberto Beltrán", en *Punto y Aparte*, Jalapa Ver., 28 de noviembre de 1996, p.23.

_____, "Alberto Beltrán tono independentista de Puerto Rico", en *Punto y Aparte*, Jalapa Ver., 16 de mayo de 1996, p.20.

Diario de México, D.F., 1960.

Didac, nº 9, México, D.F., Centro de Didáctica de la Universidad Iberoamericana, agosto-diciembre de 1973.

Dominical Político del Diario de México, año VII, México, D.F., 1960.

Educación, nº 9, 10 y 16, Xalapa Ver., Talleres de Editorial Veracruz, julio-agosto de 1967.

El coyote emplumado, Suplemento de *Solidaridad*, México, D.F., Tribuna de la Insurgencia Obrera, 1959-1961.

El Chamuco, México, D.F., año 5, nº 115, Grijalbo, julio 9 de 2000.

El Día, México, D.F., 1963-1969; 1984; 1986-1987; 1993-1998.

El Día Domingero, México, D.F., 28 de marzo de 1993, 30 de mayo de 1993, 8 de enero de 1995, 15 de enero de 1995, 29 de enero de 1995, 5 de febrero de 1995, 8 de noviembre de 1998, 15 de noviembre de 1998, 22 de noviembre de 1998, 6 de diciembre de 1998, 13 de diciembre de 1998, 20 de diciembre de 1998, 27 de diciembre de 1998, 3 de enero de 1999, 10 de enero de 1999, 17 de enero de 1999.

El Día de los Jóvenes, México, D.F., año I, nº 239, 29 de mayo de 1990.

El Gallo Ilustrado, México, D.F., Semanario de *El Día*, 11 de noviembre de 1990.

El Maestro, Revista de Cultura Nacional, Secretaría de Educación Pública, México, D.F., abril 1921-1923.

El Maestro Mexicano, Órgano de la Secretaría de Educación Pública, México, D.F., 1944-1958.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El Maestro Rural, Órgano de la Secretaría de Educación Pública, México, D.F., 1932-1948.

El Mundo en una Torre de Papel, México, D.F., año 1, n° 1, 3 y 4, febrero-marzo; julio- agosto y septiembre-octubre, 1997.

El Nacional, México, D.F., año LVIII, Tomo VIII, n° 20809, 20 de noviembre de 1987.

El Nacional, México, D.F., del 20 al 26 de marzo de 1998.

El Nacional, México, D.F., del 13 al 19 de marzo de 1998.

El Nacional, México, D.F., 29 de mayo al 4 de junio de 1998.

El Partido Popular. Problemas de Latinoamérica, México, D.F., vol. II, n° 3, 15 de abril de 1955.

El Popular, México, D.F., diario, 1952.

Engrane, Órgano de los sindicatos de la Sección Engrane, México, D.F., año i, n° 5, 1° de enero de 1959.

Engrane, Órgano de los sindicatos de la Sección Engrane, México, D.F., año II, n° 28, época 1, 1° de mayo de 1960.

Estrada Navarrete, Jesús, "22 de marzo, día onomástico de Alberto Beltrán", en *Senda Educativa*, México, D.F., segunda quincena de abril de 1997, p.12.

Excélsior, México, D.F., n° 239, 4 de enero de 1995.

Excélsior, México, D.F., 9 de octubre de 1995.

Excélsior, México, D.F., 17 de diciembre de 1996, p.1 sección B.

Excélsior, Diorama de la Cultura, Suplemento dominical, año XL, t.1, México, D.F., 22 de enero de 1956.

Excélsior, Diorama de la Cultura, Suplemento dominical, año XI, t.IV, n° 14163, México, D.F., 15 de junio de 1956.

Excélsior, México, D.F., 9 de octubre de 1995, pp.1-3, Sección B.

Excélsior, México, D.F., 4 de enero de 1995, pp.1-7.

Expresión Política. México, D.F., n° 23, 2 abril de 1996.

Fisher, María Elena, "No me preocupa el arte sino ser útil comunicador", en *Punto y Aparte*, Xalapa Ver., 1991, p. 21.

France Libre, México, D.F., 1945.

Heras, Jorge Luis, "Blanco y Negro", en *Nueva Ciudad*, México, D.F., enero de 1995, p. 6.

Hermida Ruiz, Ángel J., "Justicia y gratitud. Homenaje al maestro Alberto Beltrán", en *Punto y Aparte*, Xalapa Ver., 21 de noviembre de 1996, p.7.

Hijuesú, México, D.F., año 2, época 1, n° 26, diciembre, p. 17.

Jiménez Flores, Maricruz, "La exposición homenaje a Beltrán, esencial para la gráfica en México", en *El Día*, México, D.F., 13 de noviembre de 1994, p. IV.

La Ley de Herodes, México, D.F., época V, n° 1 mayo de 1999 n° 4 julio de 1999, n° 8 noviembre de 1999.

La Unidad del Pueblo contra el Imperialismo, n° 8, México, D.F., septiembre de 1976.

Macaco, n°s del 50 al 74, México, D.F., (1933-1934).

Magazine del Hogar, México, D.F., primera sección, n° 42, 15 de julio de 1958.

Magisterio, México, D.F., año XIII, n° 119, SNTE, abril de 1971.

Magisterio, México, D.F., año XIII, n° 120, SNTE, mayo-junio de 1971.

Magisterio, México, D.F., año XIII, n° 123, SNTE, septiembre de 1971.

Maldonado, Ricardo, s.l., "Con un lápiz y un papel soy el hombre más feliz del mundo", en *El Impresor*, noviembre de 1990, p. 40.

Mañana. *La Revista de México*, México, D.F., 1944.

México en la Cultura. Suplemento de Novedades, México, D.F., Segunda Época, n° 455, 8 de diciembre de 1957-1959.

Necoechea G, Gerardo, "El análisis en la Historia Oral", en los *Andamios del Historiador*, México, Archivo General de la Nación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.

Nuestro México Histórico, México, D.F., época II, n° 4, Editora Profra. Paulina Martínez Vargas, noviembre-diciembre 1997.

Nuestro México Histórico, México, D.F., época II, n° 6, junio de 1998.

Nuestro México Histórico, México, D.F., año V, n° 62, 26 de enero de 1998.

Nuestro México Histórico, México, D.F., año VI, n° 64, 26 de enero de 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Nuestro México Histórico, México, D.F., año VI, n° 68, diciembre de 1993.

Opinión, México, D.F., 12 de noviembre de 1994, p. 5A.

Ortiz García, Ángel Alejandro, "La Escuela debe ir a la cabeza", en *Senda Educativa*, México, D.F., junio de 1998, p.7.

Pineda, Miguel Ángel, "Cordial Reunión con Alberto Beltrán para festejar sus fructíferos 70 años", en *El Día*, México, D.F., año XXXI, n° 11073, 24 de marzo de 1993, pp.1-18.

Pla Brugat, Dolores, *et.al.*, *Cuicuilco, Historia Oral*, revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, n° 22, Nueva época, mayo 1990.

Poniatowska, Elena, "Que Bonitos ojos tienes." en *El Centavo*, Morelia Mich., vol. XVII, n° 174, enero de 1994.

Ier Centenario de la Reforma Educativa. "Enrique Laubscher", Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1982.

Ier Centenario de la Reforma Educativa. "Laubscher en Alvarado", Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1981.

Ier Centenario de la Reforma Educativa. "La Reforma Educativa Liberal", Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1983.

Ier Centenario de la Reforma Educativa. "Un Siglo de Jardines de Niños", Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1982.

Provincia Suplemento Nacional, semanario dominical, México, D.F., n° 52, 31 de agosto de 1958.

Puntos y Rayas, de *Punto y Aparte*, Xalapa Ver., 10 de octubre de 1991, 22 de octubre de 1992, 7 de enero de 1993, 18 de marzo de 1993, 15 de abril de 1993, 10 de junio de 1993, 8 de julio de 1993, 5 de agosto de 1993, 19 de agosto de 1993, 2 de diciembre de 1993, 18 de diciembre de 1993, 3 de enero de 1994, 17 de marzo de 1994, 28 de julio de 1994, 13 de octubre de 1994, 20 de octubre de 1994, 27 de octubre de 1994, 3 de noviembre de 1994, 9 de noviembre de 1994, 17 de noviembre de 1994, 1° de diciembre de 1994, 8 de diciembre de 1994, 15 de diciembre de 1994, 12 de enero de 1995, 19 de enero de 1995, 5 de enero de 1995, 16 de febrero de 1995, 1° de febrero de 1996, 2 de febrero de 1995, 9 de febrero de 1995, 16 de febrero de 1996, 15 de febrero de 1996, 22 de febrero de 1996, 14 de marzo de 1996, 29 de febrero de 1996, 7 de marzo de 1996, 21 de marzo de 1996, 28 de marzo de 1996, 25 de abril de 1996, 28 de mayo de 1996, 25 de abril de 1996, 2 de mayo de 1996, 30 de mayo de 1996, 6 de junio de 1996, 13 de junio de 1996, 20 de junio de 1996, 4 de julio de 1996, 11 de julio de 1996, 18 de julio de 1996, 27 de julio de 1996, 1° de agosto de 1996, 5 de agosto de 1996, 8 de agosto de 1996, 22 de agosto de 1996, 31 de octubre de 1996, 27 de febrero de 1997, 6 de



marzo de 1997, 3 de septiembre de 1998, 17 de septiembre de 1998, 24 de septiembre de 1998, 1º de octubre de 1998, 8 de octubre de 1998, 15 de octubre de 1998, 27 de octubre de 1998, 11 de noviembre de 1999, 17 de noviembre de 1998, 19 de noviembre de 1998, 26 de noviembre de 1998, 3 de diciembre de 1998, 5 de diciembre de 1998, 10 de diciembre de 1998, 24 de abril de 1998, 27 de octubre de 1998, 7 de enero de 1999, 14 de enero de 1999, 28 de enero de 1999, 4 de febrero de 1999, 11 de febrero de 1999, 18 de febrero de 1999.

Reivindicación Órgano Oficial del Comité Ejecutivo Nacional del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, México, D.F., año V, nº extraordinario, 20 de noviembre de 1947.

Reporte Gráfico, México, D.F., año XIX, Nueva Época, nº 220, 15 de oct.-15 de nov de 1995, p.7.

Revista Artes de México, México, D.F., nº extraordinario, S.m., 1960.

Revista Caminito, de la Dirección General de Arte Popular, México, D.F., nº 1, marzo 1976.

Revista de la Unión de Ejidos y Comunidades del Sur del Estado de Puebla "URECSEP", México, D.F., nº 3, Boletín Informativo, s.f.

Revista de Revistas, El Semanario Nacional, México, D.F., octubre 19 de 1952.

Revista Educación, Xalapa Ver., nº 4, Talleres Editorial Veracruz, sep-octubre de 1966.

Revista Educación, Xalapa Ver., nº 9, Talleres Editorial Veracruz, julio-agosto de 1977.

Revista Educación, Xalapa Ver., nº 15, Talleres Editorial Veracruz, julio-agosto de 1968.

Revista Educación, Xalapa Ver., nº 16, Talleres Editorial Veracruz, sep-octubre de 1968.

Revista Educación, Xalapa Ver., 2ª época, nº 17, Talleres Editorial Veracruz, noviembre-diciembre, 1968.

Revista Lectura para todos, México, D.F., año II, nº 13, septiembre de 1969.

Revista Mexicana de Sociología, México, D.F., Instituto de Investigaciones Sociales - Universidad Nacional Autónoma de México, año LX, nº 1, enero-marzo de 1998.

Reyes Isidoro, Arturo, "Se destacó su gráfica educativa en Veracruz. Recibió homenaje Alberto Beltrán por sus 50 años como grabador", en *Punto y Aparte*, Jalapa Ver., 28 de noviembre de 1996, pp.1-22.

Ruta, México, D.F., nº 1-2; 6-9; 12; 14 y 27, editado por Educación Fundamental y Educación Extraescolar, 1972.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Scheffler, Lilian, "Juegos infantiles de San Francisco Tetlanohca Tlaxcala", en *Boletín del Departamento de Investigaciones de las Tradiciones Populares de la Dirección General de Arte Popular*, nº 2, Secretaría de Educación Pública, México, 1975, p.51.

_____ "Juegos Infantiles de una Comunidad Tlaxcalteca: Perspectiva Histórica", en *Boletín del Departamento de Investigaciones de las Tradiciones Populares, de la Dirección General de Arte Popular*, n º2, Secretaría de Educación Pública, noviembre, México, 1974, pp. 12-13.

Senda Educativa, México, D.F., 1ª, diciembre de 1996, 2ª quincena de enero de 1997, 1ª quincena de febrero de 1997, 2ª quincena de abril de 1997, 2ª quincena de mayo de 1997, 1ª quincena de agosto de 1997, 1ª quincena de enero de 1998, 1ª quincena de noviembre de 1998.

Torri, Julio, "Noche Mexicana", en *Cuauhtémoc*, México, D.F., septiembre de 1996, p.14.

Unificación Ferroviaria, Órgano del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros, México, D.F., noviembre de 1947, enero de 1948, marzo de 1948, agosto de 1948, octubre de 1948, noviembre de 1950, mayo de 1951.

Vidales Delgado, Ismael, "Alberto Beltrán en Monterrey", en *Senda Educativa*, México, D.F., 2a quincena de enero de 1997, p.3.

Entrevistas

Villegas T, Fabiola Martha, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 6 de marzo de 1990.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 8 de marzo de 1990.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 11 de marzo de 1990.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 14 de marzo de 1990.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, Café París, México, 5 de diciembre de 1995.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 12 de febrero de 1996.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 6 de marzo de 1996.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, D.F., 4 de octubre de 1996.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, Secundaria Xipe-Totec México, 31 de enero de 1998.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, *El Día*, México, 14 de febrero de 1998.

_____, entrevista al Mtro. Alberto Beltrán, Museo de las Culturas Populares, México, 7 de noviembre de 1999.

_____, entrevista al Mtro. Arturo García Bustos, domicilio particular, México, 25 de mayo de 1990.

_____, entrevista a la Sra. Hermila Solana de Ábrego, domicilio particular, San Andrés Tuxtla Ver., 24 de enero de 1997.

_____, entrevista a la Sra. Guadalupe Beltrán García, Escuela Nacional de Artes Gráficas, México, 22 de mayo de 1998.

_____, entrevista al Sr. Rubén Navarro Arciniega, *El Día*, México, 19 de septiembre de 1998.

_____, entrevista a Sr. José Luis Correa, Escuela Experimental Freinet, San Andrés Tuxtla Ver., 16 de junio de 1999.



_____, entrevista a la Mtra. Edelmira Losilla, Hotel Victoria, Jalapa Ver., 17 de junio de 1999.

_____, entrevista al Mtro. Pablo Platas, Jalapa Ver., 17 de junio de 1999.

_____, entrevista al Mtro. Leobardo Chávez Zenteno, *Punto y Aparte*, Jalapa Ver., 18 de junio de 1999.

_____, entrevista al antropólogo Alejandro Guzmán Contreras, Fondo Nacional para las Artesanías (FONART), México, 25 de octubre de 1999.

_____, entrevista al Mtro. Jesús Álvarez Amaya, Taller de Gráfica Popular, México, 6 de diciembre de 1999.

_____, entrevista a la artista Soledad Premio Coll, domicilio particular, México, 29 de marzo del 2000.

_____, entrevista a la antropóloga Hilda Rodríguez Peña, domicilio particular, México, 15 de abril del 2000.

_____, entrevista al antropólogo Gabriel Mocdano, Museo Nacional de Antropología e Historia, México, 19 de junio del 2000.

_____, entrevista al Mtro. Adolfo Mexiac, domicilio particular, Cuernavaca Mor., 10 de febrero del 2001.

_____, entrevista al Sr. Alfonso Martínez Ruiz, *El Día*, México, 3 de abril del 2003.

Bibliografía

Aargauer Tunsthaus, Aarau, *Un siècle de défis*, Gêneve Suiza, Musées d'art et d'histoire et les auteurs pour leurs textes, 2001.

Acevedo Escobedo, Antonio, *El azufre en México*, México, Editorial Cultura, 1956.

Acha, Juan, *et.al, Hacia una teoría americana del arte*, Argentina, Ediciones del Sol, 1991.

Adhémar, Jean, *et.al, Gravure*, París, Presses Universitaires de France, 1972.

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *El negro esclavo en Nueva España*, Jalapa Ver., Instituto Nacional Indigenista, Fondo de Cultura Económica, 1958.

_____ *El Proceso de aculturación en México, Cuijla*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.

_____ *Formas de gobierno indigena*, México, Imprenta Universitaria, 1953.

_____ *Obra antropológica XVI el negro esclavo en la Nueva España*, Jalapa Ver., Instituto Nacional Indigenista, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Aguirre Beltrán, Gonzalo, Ricardo Pozas Arciniegas, *La política indigenista en México*, T.II, México, Complejo Editorial Metropolitano, 1991,

Alonso Manuel, Luis Matilla, *Imágenes en acción*, Madrid España, akal, 2001.

Alvarez Barret, Luis, *El maestro Beauregard*, Gobierno del Estado de Veracruz, Dirección General de Educación Popular, Jalapa Ver., 1968, (nº 30. Biblioteca del maestro veracruzano).

Alvarez Naveda, Guadalupe, *et.al, Un viaje por el Estado de Veracruz. Libro y cuaderno de trabajo para tercer año geografía*, Xalapa Ver. Gobierno de Veracruz, 1967.

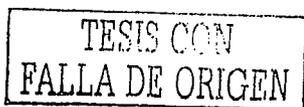
Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Antología para la actualización de los profesores de enseñanza media superior. Historia de México. Síntesis 1946-1982, México, Porrúa, 1988.

Anuario 1997, México, Publicaciones del Seminario de Cultura Mexicana, 1998.



- Appelbaum, Stanley, *Simplicissimus*, Nueva York, Dover Publications, 1975.
- Aprendo a leer. Cartilla mixteca*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1959.
- Aprendo a leer. Cartilla mixteca*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1963.
- Argán, Gulio Carlo, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1978.
- Art and journals on the political front 1910-1940*, Florida Estados Unidos, University Press of Florida, recopilación de Virginia Hageltein Marquardt, 1994.
- Arte y educación 1959-1999*, México, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 1998.
- Aurrecoechea, Juan Manuel, Armando Bartra., *Puros cuentos historia de la historieta en México 1934-1950*, T.II, México, Grijalbo, 1993.
- Azucla, Mariano, *La maldición*, México, 1959, (nº 21. Letras Mexicanas).
- Azucla, Mariano, *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Barrón, de Jesús, *Valentín Gómez Farías*, Chihuahua, Chih, s.e., 1957.
- Basave Benítez, Agustín, *México mestizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Behr, Shulamith, *Expresionismo*, Hong kong, Encuentro Ediciones, 1999.
- Beltrán, Alberto, *Comentarios gráficos*, México, Publicaciones Mexicanas, 1990.
- _____ *El juguete y la miniatura como una herencia cultural*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979.
- _____ *Nuestro petróleo*, México, Cuadernos Obreros, Ediciones Solidaridad, 1968.
- _____ *Pintura y escultura en Veracruz*, Jalapa Ver., Ediciones Punto y Aparte, 1980.
- Benítez, Fernando, *La ruta de Hernán Cortés*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Benjamín, Walter, *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Taurus, 1973.
- Biografía para niños*, "Alvaro Obregón", México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la República Mexicana, Talleres de Artes Gráficas, 1986.
- Biografía, para niños*, "Emiliano Zapata", México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la República Mexicana, Talleres de Artes Gráficas, 1986.



Biografía, para niños, "Francisco I. Madero", México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la República Mexicana, Talleres de Artes Gráficas, 1986.

Biografía, para niños, "Francisco Villa", México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la República Mexicana, Talleres de Artes Gráficas, 1986.

Biografía, para niños, "Mujeres de la Independencia", México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la República Mexicana, Talleres de Artes Gráficas, 1986.

Bosch, Rafael, *El trabajo material y el arte*, México, Editorial Grijalbo, 1972.

Bostelmann, Enrique, Sebastián, *Estructura y biografía de un objeto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares*, México, Domés, 1983.

Cabral del Hoyo, Roberto, *A thumbnail history of Mexico*, México, Comité Norteamericano Pro-México, 1958.

Calabrese, Omar, *El lenguaje y el arte*, España, Graffing ediciones Paidós, 1987.

Calendario de fiestas populares, Imelda De León Coord., México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Culturas Populares, 1988.

Calendario de fiestas tradicionales, Dirección General de Arte Popular Coordinación de las Culturas Populares, México, Secretaría de Educación Pública, 1977.

Camacho Morfín, Thelma Ana María, "La zociedad en monitos. Historieta y cultura popular", tesis de licenciatura, ENEP Acatlán UNAM, Naucalpan, Edo. de México, 1983.

Candas Sobrino, María Covadonga, "Francisco Díaz de León como promotor de las artes gráficas", tesis de licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1981.

Cardozo y Aragón, Luis, *La nube y el reloj*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1940.

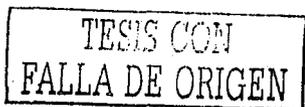
Carey, Frances, Antony Griffiths, *The printing germany 1880-1933*, Great Britain, British Museum Publication Limited, 1984.

Cartilla chinanteca, Ojiltán Oax., Editorial Libros de México, 1978.

Cartilla del Papaloapan, México, Instituto Nacional Indigenista, 1965.

Cartilla driqui Chichahuastla, México, Libros de México, 1978.

- Cartilla huave San Mateo del Mar*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978.
- Cartilla maya*, México, Talleres del Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- Cartilla mazahua*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978.
- Cartilla mazateca de Soyaltepec*, de la VI a la XIV, México, Instituto Nacional Indigenista, 1954.
- Cartilla médica de la Sierra de Puebla*, México, Impresora Galve, s.f.
- Cartilla médica de la Sierra de Puebla 3. Cuaderno de trabajo*, México, Impresora Galve, s.f.
- Cartilla mixe*, Ayutla Mixe, Secretaría de Educación Pública, 1975.
- Cartilla Otomí*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- Cartilla Otomí del Valle del Mezquital*, México, Lito Yasa, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- Cartilla purépecha Ier. Cuaderno de trabajo*, México, Instituto Nacional Indigenista, s.f.
- Cartilla tzeltal 2*, México, Talleres de la Dirección General de Asuntos Indígenas, 1951.
- Cartilla tzotzil*, Chiapas, Instituto Nacional Indigenista, s.f.
- Cartilla tzotzil*, Chiapas, Instituto Nacional Indigenista, 1952.
- Cartilla tzotzil Zinacantan-Chamula*, México, Talleres de la Dirección General de Asuntos Indígenas, 1952.
- Cartilla zoque*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978.
- Castellanos, Rosario, *Ciudad Real*, México, Alfaguara, 1999.
- Castillo Ardile, Hernán, *Pisac*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1970.
- Castro Leal, Antonio, *El laurel de San Lorenzo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, (n° 59. Letras Mexicanas)
- Catleman, Riva, *La gravure contemporaine depuis 1942*, Office du Livre, Fribourg, 1973.
- Crepaldi, Gabriele, *Expresionistas*, Venecia, Electa Bolsillo, 2002.
- 50 ans de gravures sur bois chinoises 1930-1980*, París, Publie avec le concours du Centre de Recherche de L'Université de Paris 8, 1981.



51 pensamientos de artistas sobre el arte, recopilación y dibujos de Alberto Beltrán, México, Talleres Gráficos de la Cámara de Diputados, 1999.

Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954.

Corridos de Pancho Villa, Compilación del Prof. Enrique W. Sánchez, s.l., s.e., 1978.

Cortés Tamayo, Ricardo, Alberto, Beltrán, *Los mexicanos se pintan solos*, México, El Día en Libros Publicaciones Mexicanas, 1992.

_____ *Pasen a tomar atole. Menú costumbrista con personajes típicos*, Ciudad de México, Alacena Coabasto de Cultura, 1991.

40 años de nuevo mundo. Homenaje de los mexicanos a la Revolución Socialista, México, s.e., 1957.

Cuarta Biennale Internazionale della Grafica d'Arte, Italia, Stabilimento tipolitografico, 1974.

450 años de lucha. Homenaje al pueblo de México TGP, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1960.

420 recetas de platillos populares, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1960.

De León, Imelda, *Artesanías tradicionales de México*, México, Fomento Nacional de las Artesanías-Secretaría de Educación Pública, 1984.

De Michelli, *Las vanguardias del siglo XX*, España, Alianza Editorial, 1979.

De la Torre Villar, Ernesto, *Ilustradores de libros. Guión bibliográfico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Deuxieme Biennale Europeenne de la Gravure de Mulhouse, París, s.e., 1975.

Doce mil grandes, enciclopedia biográfica universal, arquitectura y escultura, México, Promexa, 1982.

Dobles, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, España, nueva colección labor, 1969.

Dueñas, Guadalupe, *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, (nº 41. Letras Mexicanas).

Dynnik, M. A., et al., *Historia de la Filosofía*, T.VII, México, Grijalbo, 1966.

Enciclopedia de las bellas artes. El arte europeo después de la Segunda Guerra Mundial, México, Editorial Cumbre, 1984.



- Eder, Rita, Mirko Laur, *Teoría social del arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- El estridentismo, artología*, Coord Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Elkins, James, *The object stares back: on the nature of seeing*, New York, Harcound Brace, 1996.
- Enrique Laubscher*, Xalapa-Enriquez, Ver., Gobierno de Veracruz, 1982.
- Estampes Modernes Internacional*, Paris, Distribution France, 1980.
- Fabila, Alonso, *Sur*, s.p.i.
- Faure, Elie, *Historia del arte*, España, Alianza Editorial, 1985.
- Fernández, Arenas, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, España, Anthropos Editorial del Hombre, 1986.
- Fernández, Justino, *El arte moderno y contemporáneo de México*, T.II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Figueroa Martínez, Rodolfo, *Laubscher en Alvarado*, Xalapa-Enriquez Ver., Talleres Litográficos, de la Editora del Gobierno de Veracruz, 1982.
- Flores Cancela, Froiylán, *Monólogos y diálogos*, México, Editora del Gobierno de Veracruz-Llave, 1998.
- Flusser, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, Sigma, 1990.
- Frasas útiles en huave y en español*, México, Instituto Lingüístico de Verano y Secretaría de Educación Pública, 1974.
- Freinet, Celestin, *Técnica Freinet de la escuela moderna*, México, Siglo XXI Editores, 1969.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una Producción Artística Comprometida", tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1984.
- Gallego, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra Ediciones, 1979.
- Gamio, Manuel, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1992.
- García Cantú, Gastón, *Los falsos rumores*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, (nº 22. Letras Mexicanas).



García Hallatt, María Cristina, “...y trató de asir al mundo. La gráfica periodística de Alberto Beltrán, entre la ideología y la convicción”, tesis de maestría en estudios de arte, Universidad Iberoamericana, México, 2001.

García Mora, Carlos, Mejía Sánchez, *et.al*, *La antropología en México. Panorama histórico*, México, INAH, 1988.

García Mora, Carlos, Andrés medina, *La quiebra política de la antropología social en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Garmendia, Arturo, *et.al*, “Nueva burguesía,” *México un pueblo en la historia*, T.V, México, Patria, 1989.

Garsett, John, *La fotografía en blanco y negro*, Londres, Leopold Blume, 2001.

Gojman de Backal, Alicia, *Camisas, escudos y desfiles militares*, México, Escuela nacional de Estudios Profesionales de Acatlán, 2000.

Goldman, Shifra M, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Domés, 1989.

González, Luis, *Los artífices del cardenismo*, México, El Colegio de México, 1979.

Graphik, Früch, *Unmittelbar und Unverfälscht*, s.l., s.e., 1977.

Graveurs et Lithographes de l'école des Beaux- Arts ujourd-di, París, Chapelle des Petits Augustins, Ecole National Supérieure des Beaux Arts, 1982.

Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1974.

Guía para leer el mixe de Juquila, México, Instituto Lingüístico de Verano, 1981.

Gulhaar, Christian, *Kunstmuseum Basel. L'histoire de la collection, de peinture et une sélection de 250 chef-d'oubrs*, T. VII, Suisse, Societé des amis du kunstmuseum, Basel, 1992.

Guzmán, Alejandro, *Artesanos de la Sierra Norte de Puebla*, México, Complejo Editorial Mexicano, 1977.

Guzmán Gómez, Alba, *Voces indígenas*, México, IMESA, 1991.

Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, siglo veintiuno editores, 1999.

Hansen, Hayew, *Deutsche Holzschnittmeister des Zwanigsten, Jahrhunderts*, s.l, Turner, Verlag München, 1971.

Hernández Moreno, Jorge, *La elaboración de los materiales didácticos para la evaluación bilingüe bicultural*, México, s.e., 1982.

Hermida Ruiz, Ángel, *50 maestros de México*, México, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1999.

_____*Congresos pedagógicos veracruzanos*, Xalapa Ver., Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1994.

_____*Correspondencia y pláticas con el Gral. Jara*, México, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1996.

_____*Juárez y el Tratado Mac. Lane-Ocampo*, Año de Juárez, México, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1972.

_____*La fundación de la Escuela Normal Veracruzana*, Jalapa Ver., Normal Veracruzana, 1986.

_____*La reforma educativa liberal*, Xalapa-Enriquez, Ver., Gobierno de Veracruz, 1988.

Hernández Ruiz, Luis Enrique, *et al*, *Cartilla de pruebas de campo para selección de tierras en la fabricación de adobes*, México, Conescal, 1983.

Herzberg, Janine, *Dictionaire de l'estampe en France 1830- 1890*, París, Arts et métiers Graphiques, 1985.

Hijar, Alberto, *50 años TGP Taller de Gráfica Popular 1937-1987*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1987.

Historia de Veracruz, libro y cuaderno de trabajo para tercer año, Xalapa, Ver., Gobierno de Veracruz, 1967.

Historia del Arte Mexicano, T.II, IX y XI, México, Gráficas Monte Albán, 1982.

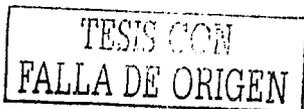
Historia ilustrada del siglo XX, T.VII, México, Editorial Cumbre, 1985.

Hoffman, Edith, *El expresionismo*, México, Editorial Hermes, 1961.

Homenaje nacional a Carlos Mérida (1891-1984). Americanismo y abstracción, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

Diario pedagógico de Patricio Redondo Moreno, Córdoba Ver., Nueva Imprenta Trueba, 1990.

Il Segno Neel' Incisione Inediti del 900, Roma, De luca Editore, 1981.



Instituto Lingüístico de Verano, México, Casa de Publicaciones en Cien Lenguas. Maestro Moisés Sáenz, 1984.

Instituto Nacional para la Educación de los Adultos. Delegación Yucatán. Diagnóstico prospectivo de alfabetización maya, Yucatán, s.e., 1986.

Ivins, William M, *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, s.f.

Jakimomics, Irena, *Les Arts Graphiques Polonais Contemporaine*, Varsovie, Dom Stowa Polskiego, 1976.

Jiménez, A, *Picardía mexicana*, México, Costa-Amic, 1968.

Jiménez, Juan Ramón, *El Zaratán*, México, Colección "Lunes", 1946.

Jour, Manuel, Ver Pascal, *L'Expressionisme a Travers de la Gravure Allemande*, París, Publication de L'Association Livrage 2, 1982.

Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Letras vivas, 1998.

Karcher, Eva, *Dix*, España, Benedikttsanschen, 1988.

Kolb, Eberhard, et.al., *Kritische Grafik in der Weimarer Zeit*, Alemania, s.e., 1985.

Krauze, Enrique, *El Sexenio de Díaz Ordaz*, México, Clío, 1999.

_____ *El Sexenio de Miguel Alemán*, México, Clío, 1999.

_____ *El Sexenio de Ruiz Cortines*, México, Clío, 1999.

La Collection de Gravures sur Bois Chinoises du Musée des Deux Guerres Mondiales 1937-1948, París, Universites de París Bibliotheque de Documentation Internacional Contemporaine, 1981.

La Escuela Experimental Freinet de San Andrés Tuxtla Veracruz, México, Imprenta Madero, 1970.

La escultura popular y la pintura popular en México, México, Maya Color, 1986.

La Jeune Gravure Contemporaine a la Gazette des Heaux-Arts 1938, Saint-Honoré, París, s.e., s.f.

Laran, Jean, *L'etampe*, París, T.II, Presses Universitaires de France, 1959.

¡Las Once y serenooo!. Tipos mexicanos del siglo XIX, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

León Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

Leopoldo Méndez (1902-1969), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, s.f.

Leopoldo Méndez, dibujos, grabados, pinturas, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1984.

Lewis, Oscar, *Pedro Martínez*, Nueva York, Random House, 1964.

_____ *Tepoztlán un pueblo de México*, México, Joaquín Mortfz, 1968.

Lista, Giovanni, *Le livre futuriste de la Liberation du moteau poème tactile*, Rome, Panini, s.f.

Lombardo Toledano, Vicente, *Obra educativa*, 3 tomos, México, Textos de Humanidades, Colección Educadores Mexicanos, 1987.

López Méndez, Ricardo, *Estampas de historia de México*, México, Talleres de Fernando Fernandez Ediciones, 1977.

López Miramontes, Alberto, *Las minas de Nueva España en 1753*, México, Departamento de Investigaciones Históricas, 1975.

Los Mexicanos pintados por si mismos. Tipos y costumbres nacionales, México, Imprenta de Munguía y Compañía, Portal del Águila de Oro, 1854.

Losilla, Edelmira, *Breve historia y técnicas del grabado artístico*, Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana, 1998.

Mancisidor, José, *Historia de la Revolución Mexicana*, México, Libro Mexicano Editores, 1964.

Manual dental en el idioma tzeltal de Oxchuc y en español, México, Casa de Publicaciones en Cien Lenguas. Maestro Moisés Sáenz del Instituto Lingüístico de Verano, 1972.

Manual para la prevención de enfermedades en México de Siloayapan, México, Casa de Publicaciones en Cien Lenguas. Maestro Moisés Sáenz, 1985.

Maris Dantzinc, Cynhia, *Diseño visual*, México, Trillas, 1944.

Masereel, Frans, *Passionate Journey*, London, Penguin Books, 1988.

Medina, Andrés, Carlos García Mora, *La quiebra política de la antropología social en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Melgarcejo, José Luis, *En torno a la mexicanidad*, México, Off-Color, 1972.

Mexiac, Adolfo, *Mi paso por la xilografía*, (discurso de ingreso a la Academia de Artes), México, Academia de Artes, 1997.

Mi cuaderno de trabajo de sexto año estudio de la naturaleza, México, Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos de la Secretaría de Educación Pública, 1964.

Mi cuaderno de trabajo de tercer año. Historia y civismo, México, Comisión Nacional de Los Libros de Texto Gratuitos de la Secretaría de Educación Pública, 1960.

Mi libro de primer año, México, Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos de la Secretaría de Educación Pública, 1960.

Mi libro de primer año, México, Comisión Nacional de Los Libros de Texto Gratuitos de la Secretaría de Educación Pública, 1962.

Mi libro de primero I, México, Secretaría de Educación Pública, 1980.

Mi libro de tercer año de historia y civismo, México, Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos de la Secretaría de Educación Pública, 1960.

Mi libro de segundo parte I, México, Secretaría de Educación Pública, 1981.

Mi libro y cuaderno de trabajo de tercer año de geografía. Un viaje por el Estado de Veracruz, Xalapa, Ver., Editora del Gobierno de Veracruz, 1967.

Monroy, Nasr, Rebeca, "Fotografía de Prensa en México: Un Acercamiento a la obra de Enrique Díaz, Delgado y García", tesis de doctorado, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997.

Mornaud, Pierre, *Onze artistes du livre*, Paris, Le courier Graphique, 1938.

_____ *Vinght artistes du Livre*, Paris, Le courier Graphique, s.f.

_____ *Vinght -deux artistes du livre*, Paris, Le courier Graphique.s.f.

Museo Nacional de Arte e Industrias Populares. La miniatura popular mexicana, México, Instituto Nacional Indigenista, 1979.

Neys, Karl, *Las cartillas de alfabetización preparación. educación y empleo*, Bélgica, Impreso por Conterman T'purnai, 1961.

Nueva cartilla mixteca, México, Instituto Nacional Indigenista, 1962.

Nueva cartilla purépecha. juchari vandkuecha, México, Instituto Nacional Indigenista, 1965.

85 estampas de la Revolución Mexicana, México, La Estampa Mexicana, 1947.

Oléa Oscar, *Estructura del arte contemporáneo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Orientation de la gravure contemporaine en Belgique, Belgique, Institut Belge d'information et de documentation, 1971.

Orozco, José, Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1991.

Ortiz Gaitán, Julieta, "La Imagen Publicitaria en la Prensa Ilustrada Mexicana (1894-1939)", tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2000.

Padilla Aragón, Enrique, *Desarrollo con pobreza*, México, Siglo XXI Editores, 1969.

Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado 1932-1934*, México, El Colegio de México, 1999.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

Pérez Hernández, Uriel, *Cartilla zoque*, México, Impreso en editorial Libros de México, 1978.

Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, Eslabones, julio-diciembre, 1992.

_____ *Hispanismo y falange*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____ "La Consolidación del Cuadro Estereotípico Nacional" en *Estampas del Nacionalismo Popular Mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pirenne, Henri, *Historia económica y social de la Edad Media*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Platillos populares Mexicanos, México, Talleres Gráficos de la Nación, CONASUPO, 1971.

Ponce, Anibal, *Educación y lucha de clases*, México, Editorial Quinto Sol, 2001.

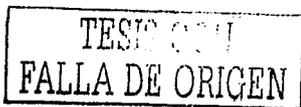
Poniatowska, Elena y Alberto, Beltrán *Todo empezó el domingo*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963.

_____ *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, México, Plaza & Janés, 2001.

Pozas, Ricardo, *Chamula*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1987.

_____ *Juan Pérez Jolote*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

_____ *Los Indios en las clases sociales de México*, México, Siglo XXI editores, 1998.



Prendeville, Brendan, *El realismo en la pintura del siglo XX*, Barcelona, El Mundo del Arte, 2001.

Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular. 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

Primera cartilla mixteca, Jamiltepec Oax., Instituto Nacional Indigenista, 1955.

Primera cartilla tzotzil, México, Instituto Nacional Indigenista, 1956.

Primera y segunda cartilla tzeltal, Chiapas, México, Instituto Nacional Indigenista, 1954.

Programa de alfabetización alternativa. Cuadernos de ejercicios para la alfabetización, Las Margaritas Chis., Instituto Nacional Indigenista, 1992.

Pueblos indígenas de México. Chichimeca, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Pueblos indígenas de México. Chinantecos, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Pueblos indígenas de México. Choles, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Pueblos indígenas de México. Huaves, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Pueblos indígenas de México. Mixes, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Pueblos indígenas de México. Nahuas de la Sierra Norte de Puebla, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Pueblos indígenas de México. Pames de Querétaro, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Pueblos indígenas de México. Pames de San Luis Potosí, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Pueblos indígenas de México. Zapotecos de la Sierra Norte de Oaxaca, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Reed, Axel P., *German expresionist art*, Los Ángeles California, Fredereks, Wihht Art Gallery, 1975.

Reyes, Alfonso, *Cartilla moral*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1959.

Reyes Heróles, Jesús, *El liberalismo mexicano*, T. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

Reyna, José Luis, Raúl Trejo Delarbre, *La clase obrera en la historia de México*, México, Siglo XXI Editores, 1981.

Reyes Palma, Francisco, *Leopoldo Méndez*, Singapur, Ediciones Era, 1994.

Rivadeneira Barbero, Patricia Guillermina, "El Arquitecto Hannes Meyer en México 1939-1949", tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1982.

Rodríguez, Cristina, *et al.*, *El grabado historia y trascendencia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1989.

Rodríguez Peña, Hilda, *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1989.

Ruiz, Castañeda, María del Carmen, *La prensa pasado y presente de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Ruskin, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p.180.

Russische Grafik des 19 und 20 Jahrhunderts, s.l., Katalog-Edition des Albrecht Dürer Gesellschaft.

Saldívar, Américo, "Fin de Siglo," en *México un pueblo en la historia*, T.VII, México, Patria, 1991, p.85.

Sabarsky, Serge, *George Grosz. Les années berlinoises*, Alemania, Tutte Druckerei, 1995.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, T. II, México, Era, 1984.

Sebastián, Santiago, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo*, México, Unidad Editorial Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

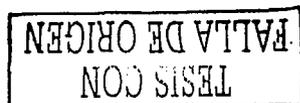
_____, *El Estridentismo 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Scheffler, lilian, *Juegos tradicionales del Estado de Tlaxcala*, México, Complejo Editorial Mexicano, 1976.

Seconda Biennale Internazionale della Grafica d'Arte, Italia, Stabilimento tipografico, 1970.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Segunda cartilla mixteca*, Jamiltepec Oax., Instituto Nacional Indigenista, 1958.
- Selecciones históricas del magisterio*, México, Magisterio, 1969.
- Semo, Ilán, "El Ocaso de los Mitos," en *México un pueblo en la historia*, T.VI, México, Patria, 1991, p. 107-200.
- 60 años TGP Taller de Gráfica Popular*, México, Corporación Editorial Grafiti, 1997.
- Spota, Luis, *La sangre enemiga*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Steinlen et l'époque 1900*, Geneve Suiza, Le Temps, 1999.
- Tajbontik*, Chiapas, Instituto Nacional Indigenista, 1953.
- TGP México el taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva*, México, Talleres Editorial Galatea, 1949.
- Thomov, Eutine, *Art Graphique Bulgare*, Sofia, Editions Balgarski, Hondojnjk, 1955.
- Te Teka*, San Cristóbal de las Casas, Chis., Talleres del Instituto Nacional Indigenista, 1954.
- Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Tibón, Gutierre, *Origen, vida y milagros de su apellido*, México, Bartolomé Costa-Amic, 1945.
- Townsend Cameron, William, *Lázaro Cárdenas demócrata mexicano*, México, Biografías Landesa, Grijalbo, 1954.
- 30 años después. Revisión crónica. México Indígena*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978.
- 30 recetas de platillos populares*, México, Compañía Exportadora e Importadora Mexicana, 1960.
- Un siglo de Jardines de Niños*, Xalapa-Enriquez, Ver., Gobierno de Veracruz, 1983.
- Un tigre y un tlacuache*, México, Casa de Publicaciones en Cien Lenguas. Maestro Moisés Sáenz del Instituto Lingüístico de Verano, 1972.
- Vazemmes, Félix, *Graveurs et Illustrateurs de Loraine*, Paris, éditions Jean Marie Cuny, s.f.
- Villegas Torres, Fabiola Martha y Ma. Gpc., Rios de la Torre, "El Grabador José Guadalupe Posada", tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1980.



Von Hagen, Víctor, *Los mayas*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1966.

Visión múltiple, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1987.

Wingler, Hans, *Die Mappenwerke, neue europäische Grafik*, Berlin, Bei Florian Kupperberg, 1965.

Weston, Anthony, *Las claves de la argumentación*, Barcelona, Editorial Ariel, 2002.

Yanomant 1, Del alto Orinoco Venezuela, Librería Editorial Salesiana, 1981.

Yañez, Agustín, *The lean lands*, Texas, Traslated by Ethel Brinton, 1968.

Zeichnungen in der Kunst der DDR, Dresden, s.e., 1974.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN