



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

El montaje de la memoria: *La Venganza de los Pueblos* de Leopoldo Méndez y la  
política visual del antifascismo mexicano.

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
Alejandro Rodríguez George

TUTORA PRINCIPAL  
Rita Eder Rozenchwajg  
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES  
Renato González Mello  
Instituto de Investigaciones Estéticas

Iván Ruiz García  
Instituto de Investigaciones Estéticas

CIUDAD DE MEXICO, Agosto, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## Índice

Agradecimientos...3

### **Primera Parte.**

*Introducción: Los sedimentos históricos de la imagen...4*

*La Venganza de los Pueblos: Imaginar la revolución en tiempos de catástrofe...12*

*Disgregar la obra: La realidad social de La Venganza de los Pueblos... 15*

*Rutas del exilio: historias sociales y producciones visuales....22*

*Montaje y Antifascismo: “Estrategias de resistencia”...28*

### **Segunda Parte.**

Iconografías del realismo-expresionista, violencia y representación... 37

*“Violencia Expresiva:” José Clemente Orozco y Leopoldo Méndez. Las alegorías de lo político...39*

*El trabajo de la memoria: Goya y la “experiencia visual” de la guerra...49*

*Oposiciones violentas: Otto Dix y Leopoldo Méndez, dos vías de representación entre el testimonio “comunicativo” y su transfiguración “artística”...55*

### **Tercera Parte**

*“Violencia dialéctica:” Configuraciones políticas y estéticas...67*

*La alegoría moderna y los “desechos de la historia” ... 74*

Conclusiones: “Remontar los desechos:” *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*, una constelación contra el fascismo...77

Corpus visual...86

Bibliografía...105

## Agradecimientos

Resulta complejo agradecer un trabajo académico en el año de la pandemia. La vida y la historia se han transformado incesantemente hasta el presente mes de agosto, fecha en que se entrega el ensayo. El historiador español, Josep Fontana, título uno de sus últimos libros, “El futuro es un país extraño,” siguiendo tal premisa, quisiera agradecer que en la actualidad, mi mamá, siempre fuerte y reflexiva, muestra su ejemplo como una pauta llena de amor que seguir. Mi hermano con su entrega y su vitalidad demuestra lo valioso de la risa sincera. Mi padre, inteligente y afable, siempre está dispuesto a darlo todo por su familia. A ellos, una vez más, este trabajo.

En la Facultad de Filosofía y Letras pueden fallar muchas cosas, pero una de las pocas que no lo hace, son las amistades que ahí se forjan. A diez años de haber ingresado a ese lugar, los nombres de mis amigas y amigos son los mismos, se suman nuevos y se restan algunos. Aquellas y aquellos que lleguen a leer esta dedicatoria sabrán que sus nombres están aquí, pues han dejado una huella en mí vida. Lo mismo ocurre con mis amigos de CCH. Gracias por tanto amor fraternal.

A aquellas personas que me han rodeado este año y han cambiado con su presencia la difícil situación del encierro. A quienes han cambiado mi vida y que por el transcurrir del tiempo ya no están aquí. A la familia y amigos y amigas de la maestría.

Con particular acento quiero agradecer la dirección crítica que profesó la Dra. Rita Eder en este trabajo. Sus consejos, amplitud de conocimientos y propuestas metodológicas son piedra angular en los aciertos del escrito. Al Dr. Renato González quien desde mi tesis de licenciatura ha constituido una voz para el debate y el enriquecimiento en mi comprensión de la historia del arte. De igual forma quisiera agradecer al Dr. Iván Ruíz por su mirada contemporánea sobre la violencia en el arte y su rigor frente a las imágenes. Por último agradezco al Conacyt y su programa de becas sin el cual esta investigación no hubiera sido posible.

A mi abuela por ser una guerrera.

Por un futuro mejor.

## Primera Parte

### *Introducción: Los sedimentos históricos de la imagen*

*Las imágenes solo poseen un sentido  
sólo si se les considera como focos de energía  
y de intersección de experiencias decisivas [...]   
Las obras de arte  
adquieren su verdadero sentido  
gracias a la fuerza insurreccional que ellas encierran.*

Carl Einstein.

En 1954 durante una “Asamblea Gráfica” realizada por Raquel Tibol para evaluar los altibajos de la producción artística del Taller de Gráfica Popular, Leopoldo Méndez aseguraba: “Aunque el artista debe reflejar todo lo que tiene a su alrededor es muy difícil hablar del drama sin vivirlo.”<sup>1</sup> Quizá sin pensarlo, el grabador mexicano exponía las dos vertientes superpuestas en su quehacer artístico; “reflejar el alrededor” contiene un matiz realista de observación directa, un posicionamiento frente a las circunstancias concretas del entorno nacional inmediato. Mientras tanto, el “drama que no se vive” subyace en un expresionismo imaginario, surreal y violento. La declaración de Méndez habla sobre la necesidad de un arte realista pero la dificultad de representar lo no vívido, cuestión fundamental en el contexto de la Guerra Civil Española y posteriormente la Segunda Guerra Mundial; ambos eventos, se constituyeron como el nudo social a representar para los artistas de izquierda. Por ello, investigar las estrategias artísticas y políticas que Leopoldo Méndez y el Taller de Gráfica Popular utilizaron para “reflejar el alrededor” y el “drama que no se vive” es el punto de arranque de este trabajo.

---

<sup>1</sup> Leopoldo Méndez. “Asamblea Gráfica” en Raquel Tibol. *Gráficas y Neográficas en México*. (México, Casa Juan Pablos-Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2002), 117.

De ello, se desprende un cuestionamiento preciso, ¿Se puede hablar de un “realismo-expressionista” en las gráficas del TGP? Entiendo por éste la construcción de una retórica visual que apela a la exageración expresiva, para trazar con ella, un mensaje político que pretende incidir y cambiar la realidad, mediante su documentación y representación. Para analizar los componentes visuales y sociales del “realismo-expressionista” aquí propuesto, se plantea investigar la labor gráfica de Leopoldo Méndez como una ruta interpretativa para rastrear las distintas organizaciones, tensiones, contradicciones y aciertos del antifascismo artístico en México. Esta historia de la política visual de la segunda mitad de los años treinta y principios de los cuarenta, encuentra en el grabado político del TGP y Leopoldo Méndez una dialéctica visual que utiliza el montaje como mecanismo óptico para exponer, disgregar y sintetizar los eventos que la mirada nacional no llega a ver, pero sí a señalar.<sup>2</sup>

En ese aspecto, la técnica del grabado y sus posibilidades expresivas le permitieron entrelazarse de manera dinámica con el flujo político y social de la historia de la segunda mitad de los años treinta y principios de los cuarenta. Pues como señala Alma Barbosa refiriéndose a este periodo, “Cada imagen gráfica ilustró los hechos significativos para la memoria colectiva, con una función eminentemente narrativa y simbólica; y aportó significaciones políticas, con el recurso de la persuasión figurativa de alto impacto dramático.”<sup>3</sup> Las funciones narrativas y la documentación de la memoria histórica más allegadas al realismo y la persuasión dramática expresionista, del grabado político mexicano,

---

<sup>2</sup> Sobre dicha cuestión Helga Prignitz-Poda señala: “Si bien ningún miembro del TGP vivió la guerra de cerca, como soldado, gracias a los emigrantes que llegaron al Taller todos estaban bien informados acerca de la situación en los campos de batalla europeos y querían ilustrar y advertir a la población mexicana. Tomaron posición y, durante sus sesiones semanales, profundizaron en una perspectiva unívoca que después resultó visible en su obra gráfica.” Helga Prignitz-Poda “Soldados anónimos” en *Gritos desde el archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular*. Edición de Pilar García Germeos y James Oles. (Colección Blaistein/ Centro cultural Universitario Tlatelolco. Verano 2008-Invierno 2008.), 57.

<sup>3</sup> Alma Barbosa Sánchez. *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*. (México, UAM-Iztapalapa, Ediciones del Lirio, 2010), 66.

expresan, en palabras de Paul Westheim, la necesidad de representar “vivencias óptico-sensibles” del entorno nacional inmediato.<sup>4</sup> Pero, ¿Qué sucede cuando dichas vivencias son extraterritoriales y delimitadas por un contexto de guerra?

Por todo ello, el objetivo de la presente investigación es dilucidar a través del grabado *La Venganza de los Pueblos* de 1942, ¿Cómo se organiza la oposición realismo/expresionismo en las gráficas de Méndez y qué elementos iconográficos utiliza para modificar un evento real y representar con él, una síntesis visual de la lucha internacional contra el fascismo? O en otras palabras, ¿Cómo representar lo irrepresentable de la guerra? Esto lleva a cuestionar el imaginario socialista de Leopoldo Méndez, el uso de la violencia y la insurrección como dispositivos visuales de configuración dialéctica, pues mediante ellos, se puede rastrear la representación del tiempo histórico, los desajustes sociales que se presentan en la imagen y cómo éstos son mostrados bajo la fórmula del montaje para demostrar una retórica política de manera alegórica.

Lo anterior es cardinal para la investigación, pues tomar la labor gráfica de Méndez para conjugar las premisas del montaje, la representación de la violencia y la visión del autor sobre la historia, arroja temas aún no desarrollados a profundidad y que pueden aportar nuevas miradas a este fascinante periodo. Entender la composición de *La Venganza de los Pueblos* como un mosaico de la memoria y el sentir de la época en los círculos comunistas de México, su conciencia de clase y su representación visual, así como sus aspiraciones internacionales, permite desplegar una serie de relaciones sociales entre el Taller de Gráfica Popular y los círculos de exiliados alemanes, ofrecer una reflexión teórica de la violencia en el arte y configurar conexiones iconográficas y políticas para una posible genealogía de las imágenes

---

<sup>4</sup> Paul Westheim. *El Grabado en madera*. (México, FCE, 1954), 253.

de guerra en relación a Leopoldo Méndez y el antifascismo mexicano de inicios de los cuarenta.

Por lo tanto, abordar la imagen como una alegoría de la historia donde la yuxtaposición de escenas sociales y temporales sirve para expresar una aspiración utópica-revolucionaria del fin de la guerra, es también, demostrar cómo el montaje le da la posibilidad a Méndez de crear “imágenes dialécticas” que exteriorizan contradicciones sociales y resoluciones visuales.<sup>5</sup> En tal medida, la carga iconográfica de esta pieza genera distintas visiones sobre la violencia y su simbolización gráfica.

Para ahondar en el tema se necesita emplear un corpus visual que nutra la argumentación antes mencionada. A *La Venganza de los Pueblos* se le suman una serie de imágenes del Taller de Gráfica Popular a las que se hará referencia por su contenido violento y sus nociones antifascistas. Por otra parte, este estudio también abundará en el tema de la memoria en las gráficas de *Los desastres de la guerra* (1810-1814) de Goya, la violencia extrema y el componente grotesco en la carpeta *Guerra* (1924) de Otto Dix, y las formas alegóricas del panel *Moderna migración del espíritu* contenido en *Épica de la civilización americana* (1934) de José Clemente Orozco, pues en dichas imágenes se deja entrever la preocupación incisiva por la violencia, las mutilaciones humanas y la destrucción de la guerra, además de una iconografía somera del motivo del hacha. Por todo esto, la violencia es el tema que estructura la composición de Méndez y lo compagina con los otros artistas mencionados. Así, leer el uso de dicho motivo, a través del concepto de “violencia dialéctica” que Bolívar Echeverría propone en el ensayo “De violencia a violencia” contenido en su libro *Vuelta de*

---

<sup>5</sup> Las posibilidades técnicas, teóricas y visuales del montaje serán abordadas desde las propuestas de Walter Benjamin, George Didi Huberman y Dawn Ades.



*siglo*,<sup>6</sup> puede trazar una ruta teórica para complejizar los significados artísticos de la representación de la violencia en la izquierda mexicana antifascista.

En esa medida, se debe precisar que la “violencia dialéctica” de Bolívar Echeverría no apela a una apología de la “violencia desesperada, puramente destructiva, guerrera o militarista”<sup>7</sup> sino a la comprensión de lo que él mismo llama un tema incómodo a tratar: “la violencia como instrumento de la política.”<sup>8</sup> Siguiendo esta línea, Echeverría define la “violencia destructiva” en relación a la política del Estado nacionalsocialista, en el cual únicamente se persiguió el “bienestar para el sacrificio” del cuerpo social y “su comodidad automutiladora.”<sup>9</sup> En contraparte la “violencia dialéctica” se refiere a un imaginario comunista de superación y reconfiguración del ser social: “Sería la violencia implicada en la acción histórica de la sociedad humana sobre sí misma cuando es esa ruptura de un *continuum* insoportable a la que se refería Walter Benjamin en sus tesis *Sobre la historia y de la que Marx y Engels hablaban como “partera de la historia.”*<sup>10</sup> Dicha interpretación apela a una “ruptura de los tiempos” que acentúa la transformación violenta que en ciertas condiciones sociales específicas, como el caso de la Segunda Guerra Mundial, es insoportable. *La Venganza de los Pueblos* habla precisamente de esa situación insoportable y la necesidad de romper con ello.

---

<sup>6</sup> Bolívar Echeverría. “De violencia a violencia” en *Vuelta de Siglo*. (México: Era, 2010), 59-80. Una versión anterior de la “violencia dialéctica” se encuentra en el texto “Violencia y Modernidad.” Bolívar Echeverría. “Violencia y Modernidad” en *Valor de uso y utopía*. (México, Siglo XXI ed. 1998), 106. En el presente ensayo se hará uso de ambas versiones.

<sup>7</sup> Echeverría. *Vuelta de Siglo*. Op Cit., 60.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, 59.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, 62, nota 5. En consonancia con Bolívar Echeverría, Roger Griffin propone una “violencia catártica” o “purificación destructora” que posibilita el sacrificio social para el renacer de la patria que en última instancia apela a la teoría fascista de Emilio Gentile sobre la “Sacralización del Estado” y su jerarquía inamovible. Roger Griffin “Introduction” en *Fascism critical concepts in political Science*. (London, Routledge, 2004, V.3 fascism and culture.), 4.

<sup>10</sup> Echeverría Op. Cit., 61.

Mostrar y responder a la violencia fascista se constituyó en uno de los tópicos visuales predilectos de las organizaciones artísticas de izquierda durante los años treinta (LIP, LEAR, TGP), por tanto, proponer que *La Venganza de los Pueblos* recoge una sintaxis común a la efervescencia política del período, es también desplegar las posibilidades de análisis en torno a la complejidad que encierra una imagen, la cual, pretende sintetizar los trastornos históricos de una época a través de un solo momento.

En ese sentido, los significados visuales del grabado se entrelazan con su propio nombre, “la venganza de los pueblos” alude a una compleja relación entre justicia y el acto vengativo. Sebastián Torres en su ensayo “<<Mirarse la cara>>: venganza, memoria y justicia, entre Hobbes y Spinoza.”<sup>11</sup> propone una genealogía política de la relación venganza-justicia pues para dicho autor, “La relación entre venganza y justicia no hace referencia a un tránsito entre un estado de naturaleza pre-político hacia un estado civil político: la relación venganza-justicia está inscripta en el mismo carácter conflictivo de lo político, de las pasiones colectivas que allí se generan y de los diferentes efectos que se siguen [...]”<sup>12</sup> El contenido “afectivo” de la venganza establece una “memoria política” que pretende dar un significado a las injusticias: “lo que está en juego en el conflicto político es ese bien futuro que puede dar sentido al sufrimiento que esa violencia ha dejado en la memoria de la multitud. Porque la multitud se *indigna* contra los actores de las injusticias: venganza, indignación, justicia, esperanza, son deseos que constituyen la misma trama afectiva del conflicto político.”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Sebastián Torres. “<<Mirarse la cara>>: venganza, memoria y justicia, entre Hobbes y Spinoza.” en *Anacronismo e irrupción: Justicia en la Teoría política clásica y moderna*. . (Argentina, UBA, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias sociales, mayo-nov, 2012, Vol. 2, Núm. 2). Recurso electrónico: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20120713062300/2\\_3.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20120713062300/2_3.pdf) consultado el 15-01-2020.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 80.

<sup>13</sup> *Ibidem*, 74.

Esta memoria colectiva de los conflictos políticos señala la construcción de un sujeto social particular: “el pueblo” concepto por demás complicado y en constante cambio.<sup>14</sup> Leopoldo Méndez utiliza la noción del pueblo para justificar la venganza en nombre de las injusticias sociales, haciendo de la memoria un componente activo en su discurso político y visual. Así, *La Venganza de los Pueblos* implica una correlación de fuerzas mediada por la afectividad y la memoria política de la violencia, en esa medida, el “pueblo” por ser el sujeto social predilecto de la iconografía posrevolucionaria mexicana, adquiere una dimensión ética, que en el imaginario de Méndez, corresponde a una pedagogía social: “El TGP tiene como meta más importante la difusión de las ideas que eduquen al pueblo en los problemas fundamentales que confronta a diario.”<sup>15</sup> Enseñar los males del mundo al pueblo es “una responsabilidad patriótica de cada miembro del TGP.”<sup>16</sup>

Memoria, justicia y venganza son ejes estructurales que se entrelazan en la concepción artística de Méndez sobre la violencia, haciendo de ésta un dispositivo pedagógico en beneficio del pueblo y en contra de la misma violencia. La paradoja que plantea ello será abordada más adelante, no obstante, se debe insistir que esta cultura antifascista de “violencia contra la violencia” se internacionaliza a partir de la Guerra Civil Española y delimita la función social del arte y los artistas como “trabajadores intelectuales” al servicio de la causa

---

<sup>14</sup> En el contexto de Méndez, los indígenas, el campesinado y los obreros urbanos conforman una triada iconográfica “del pueblo mexicano” en tensión entre las tradiciones culturales que brindan identidad a la nación y la modernidad industrial como sinónimo de progreso e internacionalismo, así, “Durante este periodo [década de 1930] muchos artistas intensificaron su exploración del pasado para articular una identidad nacional única: la mexicanidad, que, aunque con raíces en la cultura indígena, refleja una concepción idealizada de la mezcla cultural y racial de la posconquista, conocida como *mestizaje*, y que culmina en un futuro industrializado progresista.” Mary K. Coffey. “¿Ritual de Estado, políticas de masas o mitopoeia? Las numerosas modalidades del muralismo mexicano, 1929-1950” en *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*. (México, Secretaría de Cultura, Palacio de Bellas Artes, Philadelphia Museum of Art, 2016), 349. Para una consideración estética y política contemporánea del concepto pueblo vid. Alain Badiou, Pierre Bourdieu et al. *¿Qué es un pueblo?* (Buenos Aires, Eterna cadencia editora, 2014).

<sup>15</sup> Leopoldo Méndez en Tibol Op. Cit., 73.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 118.

republicana. En ese sentido el antifascismo internacional coloca como una de sus tensiones particulares una retórica violenta, que pretende serlo, únicamente contra el fascismo, lo cual generó, “El movimiento trasatlántico de arte y artistas y su realismo expresionista [que] influyeron en el estilo y el contenido del arte mexicano.”<sup>17</sup>

La guerra contra el fascismo como motivo político, social e iconográfico encuentra en el grabado de Leopoldo Méndez una configuración de oposiciones dialécticas. Por una parte responde a la violencia fascista con una “venganza” popular, por otro lado, muestra la “violencia destructiva” propia del movimiento fascista internacional. Este tipo de violencia apela a lo que George Bataille denominó “la nobleza de las armas” en la cual “la repugnante carnicería se transforma radicalmente en su contrario: en gloria.”<sup>18</sup> En consonancia con lo anterior, Bolívar Echeverría señala “el regodeo en la crueldad” propia del aparato de destrucción nazi que desmiente la posición de “victimarios obligados” la cual, “es una justificación-consuelo del ultranazismo filosófico que resulta insostenible.”<sup>19</sup>

Lo heroico y lo trágico de la lucha contra el fascismo se condensa en *La Venganza de los Pueblos* como los tropos clave de las formas retóricas de la izquierda antifascista. La derrota de la Guerra Civil Española y el ascenso del nazismo alemán postulan una crisis social que, artísticamente, encuentra en la figuración dramática una respuesta visual a dicha amenaza. De manera iconográfica, el realismo-expresionista pretende movilizar los sentidos mediante efectos de angustia y desazón y a la vez, informar, de manera casi documental, sobre los

---

<sup>17</sup> John Lear. *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*. (México, INBA, Grano de Sal, 2019), 268.

<sup>18</sup> George Bataille. *La estructura psicológica del fascismo*. <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=86>  
Consultado el 12-02-2020

<sup>19</sup> Echeverría. Op. Cit., 62. n.5.

distintos frentes de la guerra.<sup>20</sup> La construcción de un *pathos* social que denuncie la violencia fascista y al mismo tiempo, la ataque, se convierte en el mensaje nodal del arte militante. Dichas interacciones y la radicalización de la mirada bajo tales circunstancias, son el cúmulo artístico-social a desarrollar. La tensión que figura *La Venganza de los Pueblos* despliega y sintetiza las formulaciones y oposiciones antes propuestas; analizar dicho andamiaje político y representativo es la trama estética a desentrañar.

### ***La Venganza de los Pueblos: Imaginar la revolución en tiempos de catástrofe.***

*La Venganza de los Pueblos* u *Homenaje al heroico pueblo yugoeslavo* (fig. 1) es un linóleo de Leopoldo Méndez realizado en 1942 y publicado en la revista *Alemania Libre*, órgano del exilio comunista alemán.<sup>21</sup> La imagen presenta en primer plano un enorme coloso, de cuerpo voluminoso pero ligeramente balanceado hacia delante sobre un pie fantasmal que se confunde con una iglesia y otro pie transparente que yace sobre un cúmulo de cuerpos amontonados. El rostro de mirada fija, cejas arqueadas, cabellos lacios y agitados, deja cubierta la boca pues el brazo izquierdo se yergue a la par del derecho sosteniendo el arma definitiva: un hacha gigante que recorre la parte superior del grabado, suspendida en pleno vuelo, antes de su caída final. El instrumento violento se convierte en la fuerza rectora de la imagen.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> John Lear señala los tránsitos iconográficos en la gráfica de la Guerra Civil, al inicio del conflicto se postula “al heroico proletario organizado en la lucha del Frente Popular” después ante la derrota inminente, “el arte gráfico de izquierda se tornó cada vez más pesimista. Los artistas comenzaron a destacar las atrocidades del fascismo en vez del heroísmo antifascista de los trabajadores republicanos.” Lear. Op. Cit., 273, 280.

<sup>21</sup> Dicha publicación será pieza clave en el desarrollo de la investigación. El grabado aparece en el número 12 de Noviembre de 1942. *Alemania Libre*. Fernando Leal Gerente. México, Noviembre 1942.

<sup>22</sup> Francisco Reyes Palma es quien ha analizado más detenidamente esta obra. De ella, enfatiza el tratamiento del espacio con un sentido psicológico que busca producir emociones en el espectador a través de su “iconicidad binaria de opuestos absolutos” en alusión a la “carga y ligereza” que sugiere el guerrillero quien empuña el hacha contra los cuerpos fascistas, creando una “Anulación del emblema por la figura: signo contra signo.” Francisco Reyes Palma. *Leopoldo Méndez: El oficio de grabar*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, ERA, 1994), 19, 34.

El impulso del arma se dirige en contra de los cuerpos animalizados y en posición sumisa de Hitler, Mussolini y el general Tojo. Hitler, el más visible de los tres, luce un rostro trémulo, caricaturizado y perplejo, su cuerpo encorvado acentúa su posición indefensa, la cual, es contrastada con el pelaje en sus brazos y pecho, exagerando el acto que sostiene su manogarra: el cuerpo de un niño muerto, de cráneo oscuro, brazos tendidos y figura famélica. En su otra mano porta una daga.

Tras el líder nazi, la protuberante quijada de Mussolini lo asemeja a un gorila que tiende su garra en el hombro de Hitler, mientras la otra la tiene levantada en oposición al movimiento del hacha. Finalmente y con menor importancia física y visual, el General Tojo de las fuerzas imperiales de Japón yace escondido tras los dos líderes europeos. Si volvemos al niño muerto que sostiene Hitler con su garra, notamos que esta figura se hace partícipe de una escena repleta de violencia y muerte. En el suelo de la imagen, se visualizan una multitud de cuerpos regados y amontonados, que mediante un efecto traslucido yacen bajo o detrás del pie fantasmagórico del coloso. Al fondo una estructura de madera con un palo horizontal y algunos verticales en forma de triángulo revela cinco cuerpos colgados frente al atrio de una iglesia en llamas. La estructura del edificio contiene tres pequeñas cúpulas que sirven de marco a la cuarta cúpula más grande y rematada con la cruz cristiana. Lo interesante de esta arquitectura es el uso que Méndez le da; en ella se conjuga el pie fantasma del guerrillero coloso y a la vez, la iglesia es el origen del fuego que encapsula y da movimiento a toda la imagen.

Si seguimos las llamas que produce el incendio de este edificio, notamos la complejidad visual con la cual Méndez estructura su obra, pues el fuego de la iglesia da contorno a una serie de cuerpos humanos que siguen el movimiento estrepitoso del fuego y el guerrillero

coloso. Las llamas acentúan y dan dirección al movimiento producido por la insurrección popular tras el coloso. En este aspecto es necesario notar la indumentaria que portan los cuerpos aquí representados; la presencia de campesinos se hace evidente por sus herramientas de trabajo, la hoz y tridentes evidencian la procedencia de la masa, en este sentido, arriba de la iglesia, se hace presente la figura de una mujer que blande en el espacio una hoz, más adelante, en la parte frontal de la revuelta, lo que podría denominarse como la “vanguardia” del movimiento delimitada por el brazo arqueado del guerrillero, se destaca una figura con el puño izquierdo en alto y una boina, representando al proletariado. La revuelta popular descende a un conjunto de militares con fusiles, su gorro y uniforme los asemeja al ejército rojo, principal enemigo del fascismo europeo. En el costado izquierdo, casi a la par del ejército, resalta una figura paradigmática. Con el puño en alto y bigote abundante, Emiliano Zapata se esconde entre la revuelta de origen campesino. La inserción del líder agrario en la guerrilla yugoslava es un gesto nacionalista de Leopoldo Méndez para revelar la procedencia de la gráfica, México también está presente, de manera simbólica, en el levantamiento popular en contra del fascismo internacional.

Lo paradigmático de la imagen es la complejidad visual que la acompaña, la masa campesina, el ejército rojo, Emiliano Zapata, el coloso, los niños muertos y cuerpos colgados, la iglesia, la invisibilidad de los pies, el hacha, y el fascismo internacional son entredichos, mostrados, conjugados y reestructurados mediante el tópico que los une: la violencia. ¿Acaso el motivo violento en Leopoldo Méndez, de mentalidad comunista, alude a las concepciones de Marx, en torno a “la violencia como partera de la historia”?<sup>23</sup> Es decir, la “venganza” que propone

---

<sup>23</sup> Resulta interesante rastrear el paralelismo planteado ya que Marx se refiere a una “acumulación originaria” del capital, que se ha destacado por su intransigencia violenta. Karl Marx. *El Capital, crítica a la economía política*. Trad. Wenceslao Roses, (México, FCE, 2014), 637-639. Por su parte, Méndez también alude a una “acumulación violenta” que se esparce por toda la imagen.

Méndez sobre el fascismo es una lectura a “contrapelo” de las posibilidades de acción en un tiempo convulso, donde el arte, a los ojos del grabador, debe reestructurar la realidad e intervenir sobre ella, en este caso, de manera violenta. De tal forma Méndez y su grabado *La Venganza de los Pueblos* proponen una reescritura emotiva de la historia y sus posibles transformaciones.<sup>24</sup>

Rastrear esta intervención sobre la realidad y su reestructuración expresionista es el tópico clave a desentrañar mediante el contexto preciso de la imagen. El acontecer social se hace partícipe de su entramado iconográfico, haciendo de esta obra un receptáculo de las técnicas de la vanguardia internacional, las posturas visuales mexicanas, las interpretaciones políticas de la militancia comunista y su presencia como testimonio de aquella guerrilla yugoslava perdida en el tiempo y en el fuego de su destrucción.

La imagen es un montaje de escenas que confluyen bajo el tema de la insurrección violenta, el coloso, los campesinos y el ejército se organizan visualmente, mediante el fuego que da contorno a la imagen y que precipita los cuerpos de la revuelta ante los cuerpos del fascismo. Disgregar las estrategias de composición y cómo éstas esconden procesos sociales puntuales, es el primer paso a desentrañar en la lógica política y estética de Leopoldo Méndez y el TGP. Situar la imagen en su campo de acción social es también rastrear una historia social del montaje en México y sus conexiones internacionales con el exilio.

---

<sup>24</sup> En entrevista con Pablo Méndez, hijo de Leopoldo, aseguraba que su padre fue un “enamorado de la historia” pues veía en ella la materia prima para su arte, la búsqueda de la identidad y un método de conocimiento y manifestación de la “diversidad de pueblos” que conjugan nuestro país y el mundo. Entrevista a Pablo Méndez el 27-02-2019 en el Museo del Estanquillo.



### *Disgregar la obra: La realidad social de La Venganza de los Pueblos*

En 1942 durante pleno avance del ejército nazi sobre Europa, una guerrilla yugoslava logró frenar brevemente al ejército alemán, además el conjunto de combatientes estableció en los territorios tomados una red de comunicación secreta, pequeños núcleos de autogobierno a la manera de los soviets rusos, también fundó hospitales y mercados ambulantes para las poblaciones aún existentes.<sup>25</sup> La guerrilla comunista comandada por Kosta Nagy quien ya había sido “comandante de un batallón croata de ametralladoras” de las Brigadas Internacionales en España, reúne los elementos del imaginario comunista en torno a la imagen de la rebelión y la lucha contra el fascismo.<sup>26</sup>

La presencia de este movimiento popular en medio de la barbarie tuvo cabida en la revista *Alemania Libre* editada ya en suelo mexicano y dirigida por Ludwing Renn, Fernando Castro Leal y George Stibi, antiguo redactor del periódico comunista *Die Freiheit* (la libertad) por el cual había sido encarcelado.<sup>27</sup> En el número 21 correspondiente al 6 de Junio de 1942 aparece una nota titulada “El ejército yugoslavo de guerrillas domina el país” en ella se da cuenta de la fuente de información, proveniente del periódico de la guerrilla llamado *Jugoslavenski Glanik* donde el general Misailovich asegura que las tropas italianas, “tiran las

---

<sup>25</sup> Stanislav Stojanovic. “La contribución de Yugoslavia en la victoria sobre el fascismo” en *El País*. 25 de Mayo de 1985. Recurso en línea: [https://elpais.com/diario/1985/05/25/internacional/485820013\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/05/25/internacional/485820013_850215.html) consultado el 13-jun-19.

<sup>26</sup> En *El Libro Negro del Terror Nazi*, Erich Jungmann se vale de un testimonio de la revista *Time* para informar sobre la guerrilla yugoslava y sus actividades. Erich Jungmann “Resistencia y traición en los Balcanes” en *El Libro Negro del Terror Nazi. Testimonio de escritores y artistas de 16 naciones*. Comité de redacción, Antonio Castro Leal, Anna Seghers, Ludwing Renn et al. (México, El Libro Libre, 1943), 186.

<sup>27</sup> Helga Prignitz-Poda. *Estampa y lucha. 80 años del Taller de Gráfica Popular 1937-2017*. (México, INBA, Museo Nacional de la Estampa, 2018), s/p.

armas y huyen cuando se acercan destacamentos guerrilleros,” además, en la ciudad de Raplovac el movimiento comunista liberó a los presos de la cárcel.<sup>28</sup>

El tono heroico que reviste la nota y los acontecimientos en Yugoslavia es propio de la retórica comunista y su insistencia en la justicia popular como mecanismo de defensa ante el avance nazi y la reapropiación social del espacio. La imagen *La Venganza de los Pueblos* u *Homenaje al heroico pueblo yugoslavo*, producida en 1942 por Leopoldo Méndez refiere precisamente a la guerrilla en cuestión. El acontecimiento histórico le sirve al grabador para retratar una alegoría de las fuerzas populares en acción. La realidad histórica sirve de pretexto para el contenido político de la obra; no obstante, es esta misma realidad la que se despliega en las claves iconográficas de la gráfica y permiten rastrear las circunstancias sociales de su producción como un entramado histórico entre el exilio alemán en México y sus vínculos con el Taller de Gráfica Popular.

*La Venganza de los Pueblos* puede ser interpretada como una brújula política de la situación social del exilio alemán en México. Por una parte, su producción responde a las relaciones establecidas desde 1938 con La Liga Pro-Cultura Alemana y finales de 1939 con George Stibi y Hannes Meyer, ambos exiliados y miembros del colectivo Heinrich Heine y su revista *Alemania Libre* de tendencia comunista.<sup>29</sup> En un segundo momento esta vinculación arroja el establecimiento de la editorial “El libro Libre” comandada por Meyer, la cual editó en 1943, *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*, documento de largo alcance, ilustrado por

---

<sup>28</sup> “El ejército yugoeslavo domina el país” en *Alemania Libre*. Fernando Castro Leal Gerente. No. 21, (México 6 de Junio de 1942), 4.

<sup>29</sup> Prignitz Op Cit, s/p.

el TGP, en él aparece *La Venganza de los pueblos* acompañado del ensayo de Erich Jungmann “Resistencia y traición en los Balcanes” sobre la guerrilla yugoslava.<sup>30</sup>

El libro está compuesto por una diversidad de textos, testimonios, fotografías, dibujos y grabados que forman un enorme collage del sentir antifascista y sus lazos comunicativos. *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* editado por “El Libro Libre” y coordinado por Hannes Meyer en la selección visual, es una pieza clave en todo el entramado sociopolítico a desarrollar, su estudio se profundizará más adelante. No obstante, dicha publicación puede entenderse, en términos de Walter Benjamin, como un montaje de los “desechos de la historia” que une puntos y referencias entre distintos medios y ordenaciones visuales, haciendo de este objeto en particular, la suma colectiva y social de distintas personalidades reunidas, paradójicamente por el exilio y la guerra.<sup>31</sup>

Finalmente *La Venganza de los pueblos* y su publicación en el *Libro Negro del Terror Nazi*, responden a ese contexto preciso; la guerra, el antifascismo internacional, el exilio y la violencia. En ese sentido, la imagen de Méndez exterioriza el uso de una iconografía sobre la violencia y su actuar en la vida social. Para Jana Howlett y Rod Mengham la retórica de la violencia en las vanguardias del siglo XX se encamina en dos posibles vías de análisis, por una parte puede sugerir una forma de agresión más palpable y sistemática o, puede evidenciar

---

<sup>30</sup> Erich Jungmann en *El Libro Negro* Op. Cit., 183.

<sup>31</sup> *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* puede ser entendido como un “montaje literario” en donde los “desechos” hablan por sí mismos. “No tengo nada que decir, Sólo que mostrar. - dice Benjamin, y continúa-No hurtaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.” Walter Benjamin. *El libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, (Madrid, Akal, 2017), 462.

una posible lógica interna en el desarrollo del arte social y sus mecanismos de representación.<sup>32</sup>

En dicho argumento, las tensiones visuales generadas por la vanguardia oscilan entre las posibles afiliaciones políticas de los artistas y su arte como crítica social violenta contra la cultura burguesa (recordemos al dadaísmo por ejemplo y la cercanía de George Grosz y John Heartfield al Partido Comunista Alemán) o una especie de “fascinación retórica” en torno al motivo violento como “forma purificadora de la sociedad” mucho más desarrollado por el futurismo y Marinetti. En tal medida, “la musa violenta” no es un tópico incendiario únicamente de las artes, pues para Howlett y Mengham el periodo de 1910-1939 está plagado de una imaginación política, cultural y social que utiliza referencias al uso de la violencia con diversos matices y tonos, casi siempre contrapuestos o en conflicto.<sup>33</sup>

Lo cual lleva a situar el trabajo artístico del Taller de Gráfica Popular y Leopoldo Méndez en particular, como un producto político y de vanguardia que pretende visibilizar y encarar la violencia caótica de su tiempo. En ese aspecto, la violencia en Leopoldo Méndez como motivo reorganizador de la realidad circundante encuentra distintas interpretaciones. Deborah Caplow específica sobre *La Venganza de los Pueblos* la cercanía de este grabado con *Levantamiento* (fig. 2) de Kate Kollwitz de 1899, donde se aprecia una figura alegórica que flota en el aire y se confunde con la bandera de la rebelión, la cual, atañe a la organización de las masas, dicha figura es equiparable al Guerrillero de *La Venganza*. No obstante, la extrema violencia que Méndez postula como “violencia revolucionaria” contra

---

<sup>32</sup> *The Violent Muse. Violence and the artistic imagination in Europe 1910-1939*. Jana Howlett y Rod Mengham eds. (Manchester, Manchester University Press, 1994), 1.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 2-4.

la opresión lo aleja de la gráfica de Kollwitz. En esa medida, la violencia del coloso es la respuesta lógica ante el brutal asalto de Alemania sobre Yugoslavia.<sup>34</sup>

Por otra parte, refiriéndose a la carpeta del TGP, *La España de Franco*, James Oles asegura que de “los conflictos violentos que dieron forma al mundo” la Guerra Civil Española fungió como pieza clave en el imaginario social mexicano dado que las fuerzas de izquierda y derecha vieron en él un conflicto que implicaba la política local en distintos niveles. Esta “violencia que da forma al mundo” de la que habla Oles también es patente en *La Venganza de los Pueblos* y bebe del imaginario colectivo ya mencionado de la Guerra en España.<sup>35</sup> Finalmente un análisis más contemporáneo realizado por Bertha Aguilar propone comprender la materialidad de las obras del TGP como una estrategia política de propaganda en la cual la yuxtaposición de elementos compositivos es parte integral del sentido y forma en que el grupo de grabadores resignificaron su realidad; en este aspecto, “[...] la violencia contra el enemigo resulta necesaria y aceptable. Para ello, el grabado utiliza distintas estrategias de representación, como caricaturizar o animalizar los cuerpos enemigos y suavizar la violencia cometida contra éstos.”<sup>36</sup> A dichas interpretaciones se suma la propuesta de entender *La Venganza de los Pueblos* como un testimonio político que desarticula los eventos acaecidos y formula con ellos, a manera de montaje, una alternativa visual que se vale de la extrema violencia, representándola, alegóricamente, como “violencia dialéctica” para reconfigurar el porvenir deseado, revolucionario y utópico del fin de la guerra.

---

<sup>34</sup> Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez revolutionary art and the Mexican print*. (Texas University of Texas Press, 2007), 168.

<sup>35</sup> James Oles, “Fascismo” en *Gritos desde el archivo* Op. Cit., 41.

<sup>36</sup> Bertha Aguilar. “La pistola en la sien y el pueblo en llamas. Mecanismos de representación de la violencia de lo político en imágenes.” En *Tiempos Violentos/ Shattered Glass*. Mariana Sáenz y Azul Aquino eds. (México, Museo de Arte Carrillo Gil, 2010), 76, 82, 103.

Si volvemos a las pautas de Bolívar Echeverría, la “violencia dialéctica” implica una “trascendencia” para “cambiar un nivel más precario y elemental de vida por uno más pleno y satisfactorio.”<sup>37</sup> En esa medida, “la violencia dialéctica lleva a cabo los dos movimientos de su acción, el destructivo y el (re-) constructivo, el de “negación y el de “negación de la negación” [...]”<sup>38</sup> Todo ello es necesario para reconocer las formas “indispensables para la supervivencia de la comunidad.”<sup>39</sup> Dichos elementos pueden ser rastreados en la gráfica de Méndez, pues él, traza una “violencia dialéctica” bajo la retórica de la venganza para plasmar con ella, una yuxtaposición de eventos entre la violencia fascista y su respuesta popular, reconfigurando la realidad a través de su imaginación artística.

Es decir, la “venganza” propuesta por Méndez juega y re-articula los tiempos que se figuran en la imagen. Por una parte, la imagen misma parece un homenaje a las víctimas; es un memorial de esa pequeña guerrilla que para 1943 había sido desmantelada y brutalmente asesinada, de ahí su presencia de testimonio. Por otro lado, la imagen expresa las convicciones políticas del autor, la “violencia dialéctica” que el coloso porta en su hacha es, paradójicamente, la esperanza de la paz y la justicia popular como núcleo fundacional de un futuro alternativo, en contra de la “violencia destructiva” del fascismo.<sup>40</sup>

Así uno de los propósitos de este ensayo es demostrar cómo las imágenes antifascistas de Leopoldo Méndez y el Taller de Gráfica Popular corresponden a una estructura social más

---

<sup>37</sup> Echeverría, Op. Cit., 61.

<sup>38</sup> *Ibidem*, 66.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 63.

<sup>40</sup> Una de las diferencias fundamentales de la “violencia destructiva” del fascismo, es aquello que David Forgacs, en su ensayo *Fascism, violence and modernity* denomina la “metáfora de la cirugía” en la cual, la violencia fascista es entendida por las escuadras alemanas e italianas, como una respuesta legítima ante la decadencia social del “cuerpo político” y su jerarquía inamovible “infectada” por judíos, comunistas y mujeres. De tal forma la violencia sirve para impartir una lección a la víctima y forzar su reacomodo en el cuerpo político. David Forgacs. “Fascism, violence and modernity” en *The Violent Muse*. Op. Cit., 6-7.

amplia donde las conjugaciones entre exilio, comunismo mexicano, realismo, montaje y expresionismo pueden ser rastreadas mediante la cultura visual que proponen las gráficas de este grupo de antifascistas rebeldes. Por tanto, el exilio alemán en México es el punto nodal para partir y profundizar en los vínculos sociales con el TGP pues estos son la primera ruta de interpretación histórica a rastrear, dado que en ellos se encuentran las semillas iconográficas y políticas de este “realismo-expresionista” tan usado por los talleristas y en particular por su líder Leopoldo Méndez.

### ***Rutas del exilio: historias sociales y producciones visuales***

Casi a la par de la fundación del TGP, Henrich Guttman, fotomontajista, emigrado unos años antes a México, fundó junto a otros intelectuales mexicanos en 1938, La Liga Pro-Cultura Alemana, la cual estaba pensada como un grupo reducido de exiliados, (en aquel momento contaba con 20 miembros) y cuya función sería organizar conferencias sobre la cultura alemana más reconocida y en oposición a las políticas culturales del Reich. De tal forma, Helga Prignitz informa que las primeras conferencias del grupo, fueron realizadas “por científicos e intelectuales mexicanos sobre la cultura alemana (Goethe, Heine, Kant y Shopenhauer), con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública.”<sup>41</sup> No obstante, “La embajada alemana criticó la iniciativa y la acusó de ser marxista, lo cual produjo tensión en las relaciones diplomáticas.”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Helga Prignitz Op Cit, s/p.

<sup>42</sup> *Ibídem*, s/p. Un excelente estudio sobre las relaciones diplomáticas del Estado mexicano con el Estado alemán se encuentra en: Carlos Inclán Fuentes. *Perote y los Nazis: Las políticas de control y vigilancia del Estado mexicano a los ciudadanos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. (México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Veracruz, editora de gobierno del Estado de Veracruz, 2013).

En este aspecto cabe mencionar el memorándum del 22 de Mayo de 1939 enviado por la Liga Pro-Cultura Alemana a Lázaro Cárdenas.<sup>43</sup> En el “Comité patrocinador” se observan los nombres de Ermilio Abreu, Gilberto Bosques, Alejandro Carrillo, José Mancisidor, Silvestre Revueltas entre otros, el propósito del memorándum, es conseguir asilo político “con reducción o dispensa de trámites para algunos compañeros alemanes, austriacos y checoslovacos [...]”<sup>44</sup> La Liga se compromete por la “personalidad política” de cada uno de ellos, esto con el fin de solo gestionar asilo a aquellos “*hombres que se han destacado en la lucha por los ideales humanos.*”<sup>45</sup>

El rol del Taller de Gráfica Popular en todo ello, es sumamente conocido y estudiado, pues resulta su mayor labor a un año de su fundación. Los carteles producidos para la segunda ronda de conferencias en 1939 fueron encargo directo de Henrich Guttman quien conocía personalmente a Leopoldo Méndez dada su militancia en la *LEAR* durante 1935-36.<sup>46</sup> En este sentido Guttman resulta clave para comprender el acercamiento del TGP a los exiliados alemanes y las formas de representación y la cercanía con el montaje empleadas en los carteles del 39 que siguen una genealogía presente desde 1935-36 en el periodo de la *LEAR*.

Las fechas arriba mencionadas esconden un proceso simbólico nacional frente a un contexto de semejanza internacional, dado que más allá del asenso nazi en Europa, México tuvo su propia réplica en cuando a la organización de la derecha en su versión paramilitar y armada. Los llamados “camisas doradas” grupo de tendencia antisemita, anticomunista y xenofóbica,

---

<sup>43</sup> En el Archivo General de la Nación existe un expediente con 250 fojas dedicado al exilio alemán en México, principalmente las peticiones de entrada al país de diversas personas. Ahí se halla el documento referido de la Liga Pro-Cultura Alemana. AGN-Fondo Lázaro Cárdenas, *Memorándum de la Liga Pro-Cultura alemana en México*. México, 22 de Mayo de 1939 Caja 922 exp. 549.2/18 foja 90.

<sup>44</sup> *Ibidem*, foja 90.

<sup>45</sup> *Ibidem* foja 92. Subrayado en el original.

<sup>46</sup> Véase James Oles “Svásticas” en Gritos desde el archivo Op. Cit, 51. Helga Prignitz Op Cit, s/p.



comandado por Nicolás Rodríguez y autodenominado Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM) fundado en 1933. El ideario del grupo consistía en un fuerte antisemitismo dirigido principalmente a los judíos y chinos residentes en el país, además de tildar al comunismo como ideología extranjera en contra de su visión “ultranacionalista” y sumamente católica que encontraron acogida en la “Confederación de la Clase media” organismo en contra de las políticas sociales de Cárdenas.<sup>47</sup>

Debido a sus principios antisemitas y chauvinistas el ARM se convirtió en la punta de lanza de la propaganda nazi en México, mediante la organización de Liga de los Amigos del Movimiento de Hitler, (*Auslandorganisation*, AO, en alemán) comandada por Ernest Wilhem Boh, así, “El apoyo dado por los camisas doradas a la propaganda y distribución de discursos a favor del *Reich*, es decir, a la AO, hasta la venta de noticias en espacios comerciales en los principales diarios y revistas, es marcadamente notorio.”<sup>48</sup>

La presencia del ARM como grupo armado, paramilitar y de choque se dejó sentir en el transcurso de 1935 al atacar las oficinas del Partido Comunista y a los obreros de la Panadería francesa, la cúspide de los actos violentos tuvo lugar el 20 de Noviembre del mismo año, donde un enfrentamiento entre camisas doradas, policías y obreros dejó tras de sí “dos muertos y más de cuarenta heridos.”<sup>49</sup>

El incidente llevó a Méndez a realizar una serie de grabados denunciando el avance nazi en el país. En la gráfica *Fascismo I* (fig. 3) de 1936, Méndez retrata el momento de la muerte de

---

<sup>47</sup> Alicia Gojman de Backal. “Nicolás Rodríguez: líder de los camisas doradas en la época de Lázaro Cárdenas” en *Lázaro Cárdenas: Modelo y legado. Tomo II*. Lourdes Martínez Ocampo ed. (México, INEHRM, 2009), 265-366. Para un estudio sumamente preciso de los camisas doradas vid. Alicia Gojman de Backal. *Camisas, Escudos y desfiles militares: Los dorados y el antisemitismo en México (1934-1940)*. (México, UNAM, FES Acatlán, FCE, 2000).

<sup>48</sup> Gojman Op. Cit., 389.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 377.

dos “trabajadores-victimas-militantes.”<sup>50</sup> El cuerpo de uno de ellos, yace de espaldas, de brazos estirados y de pies descalzos, el otro cuerpo en escorzo, con overol y rasgos indígenas está tendido sobre la bandera comunista, el brazo izquierdo de este personaje está sobre su pecho, indicando el lugar de la herida de muerte. Finalmente su rostro es calmo, casi como si todo fuera una ensoñación, a su costado derecho se haya un martillo en el suelo, el cual, completa la correlación visual con el símbolo de la bandera incompleta y el cuerpo muerto.<sup>51</sup>

En contraparte el miembro del ARM, camina de forma encorvada y pesada entre los dos cuerpos, en el pecho de éste destacan las siglas de su organización, además Méndez trazó la suástica nazi en el sombrero que cubre los ojos del instigador y deja entrever una quijada mordaz de rasgos virulentos con el típico bigote de Plutarco Elías Calles. El rostro entrecubierto contrasta con la posición de las manos y la pistola humeante que porta una de ellas, haciendo explícito el acto de “violencia destructiva” del ARM y conjugando el cuerpo muerto del trabajador con la escena del fondo que mediante trazos horizontales distingue los planos y produce un efecto de movimiento. En este pequeño recuadro, dos hombres dan de macanazos a una mujer indefensa, tirada sobre sus rodillas y de brazos extendidos. La imagen siniestra del ARM y los mártires comunistas es el vaivén dialéctico en la representación violenta de Méndez.

---

<sup>50</sup> Como John Lear apunta, la iconografía del campesino-victima proviene desde los grabados de José Guadalupe Posada. Por otra parte en los años veinte los grabados en madera aparecidos en *El Machete* contribuyeron a la imagen del trabajador militante, así “El trabajador de la década de 1930 fue desarrollado visual e ideológicamente con mayor plenitud que su antecesor. Con frecuencia se le representaba como un colectivo y la división entre el obrero y el campesino desdibujada en los años veinte, desaparece casi por completo ante la reiterada representación de las masas proletarias o de un trabajador singular, a menudo colosal, que simboliza la explotación, la protesta o la victoria de su industria entera o de su clase. [...] En resumen, trabajadores individuales y masas proletarias confrontaban a las fuerzas reaccionarias en casa y en el exterior.” Lear. Op. Cit., 31.

<sup>51</sup> Deborah Caplow. Op. Cit, 109.

Esta breve escena de la mujer violentada, conecta con una gráfica posterior de Luis Arenal titulada *Progrom* (fig. 4) y realizada en 1938. En ella se observa la calle de una ciudad, posiblemente alemana, en el momento de la persecución judía. Los nazis sueltan macanazos por doquier, abajo a la derecha una mujer despavorida cubre sus oídos con sus manos, su cabello se encuentra agitado y su rostro ensombrecido. La violencia aumenta al mirar la ventana del segundo nivel de uno de los edificios, ahí, un soldado alemán avienta por la ventana al cuerpo de otra mujer, bajo ella la estrella de David y la palabra Jude se hallan grabadas en el muro.

El edificio subsecuente está cubierto en llamas, las cuales salen de las ventanas y lo envuelven todo. El foco de la escena se concentra en los dos personajes principales que marchan sobre la calle, un posible trabajador estatal de boina y traje porta una daga desenvainada y mira con desconcierto a la mujer que cae del primer edificio; frente a él, un soldado nazi lleva en lo alto de su brazo una antorcha que se confunde con el incendio de atrás, en su otra mano lleva una pistola. La mueca de la boca abierta y ojos desorbitados raya en lo grotesco, característica que volverá en otras gráficas y que conecta al TGP con el expresionismo alemán.

Para Ida Rodríguez Prampolini una de las características del expresionismo reside en mostrar “[...] el sentimiento que produce en el artista el juicio del hombre, la sociedad y el mundo [...]”<sup>52</sup> Ello conecta con la interpretación de Dietman Elger sobre esta misma corriente, quien observa en “el deseo revolucionario de cambio social” la “renovación del gesto expresivo.”

---

<sup>52</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *El Arte Contemporáneo. Esplendor y agonía*. (México, UNAM, IIE, 2006), 59.

Es decir, “Lo que se buscaba era una forma directa y no convencional de *transformar la realidad en una abreviatura pictórica*.”<sup>53</sup>

La “abreviatura pictórica” de la realidad se encuentra en la degradación humana que muestran las gráficas de Luis Arenal y Leopoldo Méndez, más aún, los “gestos expresivos” que se observan en los rostros del ARM y el militar nazi, relatan una mirada expresionista sobre la vida, donde la “violencia destructiva” y la cosificación se vive en distintos niveles: “Relaciones humanas frágiles, ritmo frenético y embrutecedor de la ciudad, servidumbre de toda índole. Enfrentada a la experiencia individual, la realidad supone una trituradora enorme.”<sup>54</sup> Ambas imágenes exploran los ritmos frenéticos de la represión fascista en las ciudades; en este aspecto, los cuerpos ahí representados de comunistas, judíos y especialmente mujeres, obligan a pensar las formas de representación en torno a la represión y los sujetos reprimidos.<sup>55</sup> Paradójicamente y de forma brutal, la violencia iguala en las gráficas a judíos, mujeres y comunistas, formando una interpretación visual y política sobre los sujetos “indeseables” de la realidad mexicana y alemana.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Dietman Elger. *Expresionismo: Una revolución en el arte alemán*. (Koln, Benedikt Taschen, 1993), 17. Subrayado mío.

<sup>54</sup> Lionel Richard. *Del expresionismo al nazismo arte y cultura desde Guillermo II hasta la república de Weimar*. (Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Colección punto y línea), 41.

<sup>55</sup> Las representaciones de la clase obrera mexicana son en su gran mayoría varoniles, la poca atención a las mujeres en los procesos productivos y como trabajadoras es una cuestión que no debe pasarse por alto dentro del imaginario de la izquierda en los años treinta. No obstante, John Lear señala que el PCM dado el giro en 1935 de los Frentes Populares “fue pionero en la defensa pública de los derechos de las mujeres.” Enfatizando su papel como “factores de la producción, no solo de reproducción, y alentando su participación en la dirigencia del partido y de los sindicatos, al tiempo que rendían homenaje a sus luchas sociales.” A pesar de esa inclusión es paradójico que en 1933 la feminista Concha Michel, compañera de Hernán Laborde, fue expulsada del partido al criticarlo “por no reconocer las diferencias de género.” Lear Op Cit, 230.

<sup>56</sup> La raza, la clase y el género se hacen partícipes de una concepción en torno a los sujetos marginales de la época. En México es paradigmático la fuerte reglamentación y exclusión hacía las comunidades judías inmigrantes. Ramón Beteta en un memorándum enviado a Lázaro Cárdenas promovía una serie de postulados para controlar el ingreso de judíos a México, tomando en cuenta que los judíos “han desarrollado características que los hacen poco deseables.” Por ello, “ha desarrollado un amor excesivo al dinero” inevitablemente para Beteta su argumentación termina siendo una justificación hacia la persecución: “[...] los judíos han creado y continúan creando en los países donde viven una actitud antagónica que periódicamente culmina en persecuciones como la que ahora presenciamos.” Ramón Beteta. *Memorandum Inmigración a México de*

Lo que estas imágenes revelan es un proceso de las producciones visuales en México, su conexión internacional y formas de concientización antiimperialista, las cuales, pueden ser rastreadas desde el ingreso de Leopoldo Méndez al Partido Comunista de México en 1929, año clave entre otras cosas por el asesinato de Julio Antonio Mella en la ciudad de México, la crisis internacional y las protestas realizadas por la Liga Antiimperialista de las Américas con motivo de la intervención norteamericana en Nicaragua.<sup>57</sup> Estos eventos primigenios configuraron en Méndez una rápida conciencia antiimperialista que para 1935-36 estaba permeada de la retórica emanada de los Frentes Populares como acción y directriz internacional del movimiento comunista contra el avance fascista. No es casual que para 1937 la fundación del TGP y su estética de denuncia expresionista mantuvieran una dialéctica entre la mirada nacional y los eventos internacionales que, mediante la técnica del montaje posibilitó la síntesis de realidades dispersas en sus imágenes concretas.

### ***Montaje y Antifascismo: “Estrategias de resistencia”***

Si revisamos los estatutos del TGP encontramos en primera línea que: “Toda producción de los miembros del Taller, sea individual o colectiva, podrá realizarse en tanto no tienda de alguna manera a favorecer a la reacción o al fascismo.”<sup>58</sup> Lo anterior deja entrever cómo desde su misma fundación en 1937, la mirada y el tono de Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Luis Arenal y Ángel Bracho estaban posadas en un avance distante pero presente

---

*Individuos perseguidos en otros países.* México 6 de Enero de 1939. AGN- Fondo Lázaro Cárdenas Caja 922, exp. 549.2/18 foja 197. En cuanto a los comunistas mexicanos, Nicolás Rodríguez, líder de los camisas doradas, siguiendo una tónica similar a Beteta, define al comunismo como “traición a la patria, pues pretende hacernos esclavos de Rusia, comunismo es desorden, comunismo es miseria, comunismo es arruinar las fuentes de trabajo, es odio entre hermanos. Por nuestra patria y por nuestros hijos, guerra al comunismo. Abajo los extranjeros indeseables.” Nicolás Rodríguez. Panfleto de los dorados dirigido a los patriotas. En Gojman de Backal Op Cit, 383.

<sup>57</sup> Caplow Op Cit, 70-71.

<sup>58</sup> “Estatutos del Taller de Gráfica Popular” en *Gritos desde el archivo.* Op. Cit., 22.

en las circunstancias inmediatas, una amenaza a la totalidad de interconexiones sociales de aquel momento, el impulso se resuelva en la creación de un taller antifascista.

Lo convulso de las circunstancias requirió de una técnica que diera cuenta de la movilidad, desarticulación y complejidad en la polarización de bandos. En dicho imaginario, la Guerra Civil Española marcó una directriz política y visual que sintetizó, en términos de Raymond Williams, “la estructura del sentir” de la época.<sup>59</sup> En dicho contexto, Diane Milito advierte que el Taller de Gráfica Popular, se convirtió en un “centro internacional de actividades antifascistas.”<sup>60</sup> Dicha afirmación contiene un sentido de acción que se despliega tanto en los carteles para la Liga de 1939 como con el álbum *La España de Franco* editado en 1938 y que puede ser considerado el primer trabajo con motivo internacional del TGP.

Para James Oles las imágenes de *La España de Franco* quizá “sean el más importante cuerpo de imagería visual acerca de tal guerra producido fuera de España.”<sup>61</sup> De las 15 litografías que conforman este portafolio, cinco pertenecen a Xavier Guerrero, cinco más a Raúl Anguiano, tres a Leopoldo Méndez y dos a Luis Arenal. En ellas podemos ver una de las características que Rita Eder marca sobre este periodo, “la confluencia de la diversidad sin renunciar al encuentro de las rutas de sentido más allá de la visión panorámica.”<sup>62</sup> Por lo tanto, podemos leer el portafolio como un montaje heterogéneo de tendencias visuales,

---

<sup>59</sup> Las huellas que busca Williams en la estructura del sentir encarnan una “conciencia práctica” que informe y concrete la “experiencia social,” entendida como: “[...] los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino *pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado*; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada.” Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. (Buenos Aires, La Cuarenta, 2009.), 155 cursivas más.

<sup>60</sup> Diane Milito. *Lo que puede venir: El Taller de Gráfica Popular y el grabado político mexicano*. (Chicago: The Art Institute of Chicago, Yale University Press, 2014), 14.

<sup>61</sup> Oles en *Gritos desde el archivo* Op. Cit, 41.

<sup>62</sup> Rita Eder. “El Arte en México y el exilio español” en *Territorios de diálogo. México, España, Argentina. Entre los realismos y lo surreal*. (México, UNAM IIE, CONACULTA, MUNAL, 2006), 41.

fragmentos que dialogan entre sí para *disponer las diferencias* acentuando “la dinámica del conflicto” es decir; “Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades.”<sup>63</sup>

Por ejemplo, el álbum abre con la imagen de Leopoldo Méndez, *Franco, hombre de honor jura defender la república*, (fig. 5) la ironía del título se hace visible en los gestos torpes del obeso Franco, su rostro caricaturizado delata una burla ante quien hace su juramento; una enorme cabeza de la Virgen, de ojos blancos que porta sobre su corona dos personajes desdibujados que parecen dar órdenes a la masa que se arremolina tras dicha cabeza. El remate de la imagen lo dan un grupo de tres personajes caracterizados como el clero, el ejército y el burgués quienes siguen fijamente el movimiento que Franco hace con sus manos, la masa de soldados se dirige hacia el extremo izquierdo, aparentemente perdiéndose al borde de la imagen.

El álbum cierra con la imagen, también de Méndez, *Aprende, América ¡El Fascismo amenaza a los países americanos!* (fig. 6) El dibujo de este monigote en forma de muerte imperialista es atormentador, desquiciado y profundamente violento, el vientre obeso y repleto de monedas contrasta con el rostro esquelético y delirante que se combina con los brazos alzados que sostienen un fusil envuelto en la bandera nazi. A sus pies el ejército se arremolina hasta llegar a un peculiar anonimato de la masa.<sup>64</sup> Lo fundamental en estas dos imágenes es que son un correlato visual, dado que el ejército que en “Franco, hombre de honor” se mueve hacia el extremo izquierdo, en “Aprende América” arriba a la imagen desde

---

<sup>63</sup> George Didi Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*. (Madrid, Antonio Machado libros, 2013), 77.

<sup>64</sup> Deborah Caplow señala la constante influencia de Orozco en Méndez en torno a la representación desdibujada y convulsa de las masas. Caplow. Op. Cit., 148-149.

la anterior, es decir, esta es una sola imagen, sobre-montada al inicio y fin del álbum. Al inicio la Virgen, al final la muerte descontrolada.

La dinámica y efecto de movilidad que proporcionan ambas imágenes empatan con la tercer obra de Méndez en el álbum, *La toma de Madrid en Noviembre de 1936*, (fig. 7) imagen que para Deborah Caplow, reduce a Franco a una caricatura de sí mismo, con un casco gigante que oculta su diminuto rostro. Además el “generalísimo” es visto como un monigote que corre en círculos, efecto que se acentúa por la multiplicidad de piernas, y que recuerda a las formas compositivas del futurismo.<sup>65</sup> La estrategia visual de Méndez es desmontar la farsa que evoca el triunfalismo fatalista de Franco y sus secuaces, haciendo de la guerra una ridícula escena plagada de irrealidad. En este aspecto, la ciudad inerte que se observa, con reminiscencias de Orozco, contrasta con el movimiento frenético de las tropas marroquíes de Franco, haciendo de esta imagen un claro experimento de oposición y confrontación, un posible “filme estático” arraigado en la teoría del fotomontaje.<sup>66</sup>

Otra de las evidencias del conocimiento y uso del montaje lo brinda el cartel de Luis Arenal y Antonio Pujol, *El Fascismo alemán*, (fig. 8) realizado para la tercera conferencia sobre el Fascismo organizada por la Liga Pro-Cultura Alemana en 1939. El cartel, propone Helga Prignitz, utiliza los efectos del collage y los montajes vanguardistas, principalmente de John

---

<sup>65</sup> La autora también alude a la visible influencia de Orozco en esta obra, principalmente en el tratamiento caricaturesco de Franco y la forma de presentar la ciudad que evoca la obra *Casas y mujeres*. *Ibíd.*, 144.

<sup>66</sup> Para Raoul Hausmann el fotomontaje dadaísta y sus técnicas de yuxtaposición, confrontación y oposición de imágenes, surgió como una sublevación en contra de la pintura de la época, por él llamada, “expresionismo posfuturista,” ésta había fracasado dado su “no-objetividad” por lo tanto el arte necesitaba “un cambio radical si querían seguir en contacto con la vida de su época.” De ahí la necesidad material emanada de la fotografía como conexión y sustrato de lo real, no obstante, la conjugación de texto e imagen, y fotografías superpuestas da como principio del montaje en las artes plásticas un “filme estático” que “arrancó del caos de la guerra y la revolución una imagen completamente nueva [...]” Raoul Hausmann en Dawn Ades. *Fotomontaje*. (Barcelona, Gustavo Gili ed. 1976), 24.



Heartfield y su fotomontaje, *Madrid 1936*.<sup>67</sup> (fig. 9) Estos indicios iconográficos expresan las dos vías de conocimiento empleadas por el TGP para conocer y mostrar su realidad, el fotomontaje y su adaptación técnica y temática al grabado.

El hecho de que la imagen de Arenal y Pujol se base en el fotomontaje de Heartfield y éste a su vez sea producto de la representación de los ataques aéreos sobre Madrid, indican la confluencia de acontecimientos históricos y su reformulación a manera de montaje. Arenal y Pujol utilizan las estrategias de Heartfield para el caso alemán y así, logran conjuntar dos realidades disímiles pero trastocadas por el avance del fascismo, aquí representado en forma de buitres y un esqueleto militar, que de acuerdo con Deborah Caplow, ambos buitres representan la alianza de Franco y Hitler.<sup>68</sup>

Las formas en que el TGP conecta su realidad con el exterior es precisamente lo que Rita Eder denomina “estrategias de resistencia” en cuanto al desarrollo de “formatos, contenido y perspectivas críticas” situación que corre a la par del carácter histórico del drama épico en el muralismo mexicano.<sup>69</sup> El TGP está inserto en ambas corrientes, lo dramático y épico se conjuga con una subjetividad expresiva y surreal sobre la guerra, que pone en tensión la forma de representar la historia y sus percepciones múltiples.

De tal forma, la técnica del montaje en el Taller de Gráfica Popular puede ser entendida como una postura política que a través de sus posibilidades visuales, reordena y conecta distintas realidades sociales a favor de un mensaje mucho más politizado y en diálogo con la vanguardia artística internacional, pues como señala Didi Huberman, desde la primera guerra mundial, el montaje es también una forma de conocimiento de la realidad circundante, que

---

<sup>67</sup> Prignitz Op Cit, s/p.

<sup>68</sup> Caplow. Op Cit, 143.

<sup>69</sup> Eder Op. Cit., 43.

en los años treinta cobra mayor preponderancia como método de acercamiento a un tiempo fracturado, desperdigado y con posibilidades diversas de reconstrucción.<sup>70</sup>

Dicha tendencia se acentúa aún más con lo propuesto por Renato González Mello, quien visualiza en las revistas de los treinta en México, *Futuro* y el periódico *El Nacional*, principalmente, el uso del fotomontaje como una estrategia propagandística del cardenismo en relación a la estética de la máquina y el Estado como autómatas.<sup>71</sup> La yuxtaposición de las imágenes como hilo narrativo de un lenguaje visual moderno, político y reorganizador de las expresiones sociales del momento, configura el uso del montaje como una práctica bien asimilada en los círculos artísticos de México, no obstante se debe precisar este uso en el TGP en particular.

Siguiendo con el argumento de González Mello existe una oposición entre la *composición* de la pintura mural, entendida como “la manera correcta de representar una historia” bajo un lenguaje cifrado y el montaje el cual, “recicla fragmentos fuera de contexto para constituir un lenguaje.” Así, “La composición pretende ser el correlato de la lógica; el montaje, de la retórica.”<sup>72</sup> Dicha oposición sugiere el historiador, “determinó que el montaje pasara desapercibido en la historia del arte mexicano” dado el canon de la “épica, los héroes y el progreso” de la Escuela Mexicana de Pintura.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Huberman señala: “Y es un poco como si, históricamente hablando las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas-recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch, la decisión de *mostrar por montaje*, es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo.”” Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*. Op. Cit., 77.

<sup>71</sup> Renato González Mello. “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen” en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955*. (México, INBA, MUNAL, UNAM, IIE, 2003), 21.

<sup>72</sup> *Ibidem*, 20.

<sup>73</sup> *Ibidem*, 20.

No obstante el propio investigador aclara: “Todas estas diferencias existen en la teoría. Los muralistas y grabadores del TGP recurrieron a veces a procedimientos más cercanos al “montaje” que a la “composición.” Sus yuxtaposiciones de tiempos, dimensiones y códigos incompatibles impiden restaurar la unidad originaria de sus obras, que casi siempre es mítica.”<sup>74</sup> La “yuxtaposición de tiempos” que señala González Mello es cardinal para comprender la *composición* en forma de montaje que sugiere *La Venganza de los Pueblos* pues en ella, el drama épico de la representación está enraizado en la discontinuidad temporal y fragmentaria de las escenas ahí entremezcladas, principios metódicos del montaje.

La intersección entre gráfica y montaje corresponde a una política visual que desde 1936 con el debate entre Siqueiros y Rivera por un arte público, postuló la multireproductibilidad del grabado como la herramienta idónea para un mayor alcance artístico entre las masas proletarias.<sup>75</sup> Si el grabado tiene la posibilidad técnica de llegar a una multitud amplia, es menester la síntesis iconográfica como metodología para reunir lo disperso del tiempo, las luchas sociales de distinta índole y su política de clase. Lo anterior se compagina con aquello que Dawn Ades señala como una de las características del fotomontaje: “no es de extrañar que el fotomontaje esté especialmente vinculado con la izquierda política, ya que es un medio ideal para expresar la dialéctica marxista.”<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, 20.

<sup>75</sup> De acuerdo con Helga Prignitz el debate suscitado entre Rivera y Siqueiros en 1935, llevó a la aparición de un documento firmado por la LEAR de 9 puntos, donde el punto número 7 alude precisamente al grabado como una técnica por sí misma revolucionaria: “Los artistas se han concentrado demasiado en la pintura mural, cayendo en el gravísimo error de no llevar a cabo la organización de un taller cooperativo planeado junto con la organización del sindicato, para ejecutar toda una serie de modalidades de plástica revolucionaria eminentemente móvil, capaz de penetrar por su forma, contenido y precio ínfimo como producto hasta las capas pauperizadas de las masas obreras y campesinas. Nos referimos a estampas, reproducciones de dibujos, hojas impresas con literatura e ilustraciones, pinturas trasportables, reproducciones por medios mecánicos, etc., etc.” Helga Prignitz en *Leopoldo Méndez y su tiempo. Colección Carlos Monsiváis. El privilegio del dibujo*. (México, Museo Nacional de Arte, Museo Mural Diego Rivera, CONACULTA, INBA, 2002.), 61

<sup>76</sup> Dawn Ades. *Fotomontaje*. (Barcelona, Gustavo Gili ed. 2002), 41.

Dichas consideraciones teóricas sobre el montaje, toman mayor relevancia si tomamos en cuenta el ensayo “La forma filmica” de Sergei Eisenstei, traducido por Aragón Leyva y publicado en la Revista *Contemporáneos* en Mayo de 1931.<sup>77</sup> En primera línea, el cineasta ruso, expone: “Según Marx y Engels la dialéctica, como sistema, es tan solo la reproducción consciente del curso dialéctico (existencia) de los eventos externos del universo.”<sup>78</sup> La exposición del transcurso externo, requiere inevitablemente, el conflicto, de tal forma para Eisenstein, “El arte es siempre conflicto” así “el montaje no es una idea expresada o narrada por elementos que se suceden, sino una idea que se manifiesta como resultante de la colisión de dos elementos independientes el uno del otro (principio dinámico).”<sup>79</sup> Todo ello da como resultado el movimiento, que en la pintura se expresa mediante “circunstancias espaciales, temporalmente distintas.”<sup>80</sup> Dichas reflexiones situadas en el contexto mexicano de los años treinta posibilitan adentrarse en el movimiento dinámico y temporal del montaje en los círculos artísticos de izquierda.

Mostrar la dialéctica del tiempo en movimiento o en tensión es parte estructural de las formas en que Leopoldo Méndez y sus compañeros del TGP conciben sus gráficas, es decir, como una constante oposición, reformulación y superación de los actos sociales de su presente. Mostrar su tiempo fue la característica composicional que integran como parte realista en su labor, Raúl Anguiano lo explica de esta manera: “Recuerdo la serie de grabados y litografías que hicimos cuando estalló la guerra en España; inmediatamente tomamos partido con nuestra obra, expresando la verdad sobre esa tragedia y atacando al fascismo y al franquismo.

---

<sup>77</sup> Sergei Eisenstein. “La forma Fílmica” en *Contemporáneos. Revista mexicana de cultura*. Bernardo Ortiz de Montellano. (Mayo 1931, año 3, núm. 36.) 116-135.

<sup>78</sup> *Ibídem*, 116.

<sup>79</sup> *Ibídem*, 123.

<sup>80</sup> *Ibídem*, 127.

Ahí están como un testimonio -podríamos decir histórico- nuestras obras correspondientes a ese periodo.”<sup>81</sup>

Resulta sumamente ilustrador cómo Anguiano le brinda el estatus de “testimonio histórico” a las obras en contra de Franco, que como ya hemos analizado, combinan una factura expresionista para montar con ella, eventos reales. En ese sentido, las prácticas de composición en el TGP se pueden leer a través de lo que Didi-Huberman propone como “la malicia visual de la historia” la cual, *desmonta la historia*: “Ella aparece, se hace visible. Al mismo tiempo, disgrega, dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento.”<sup>82</sup>

El efecto de montaje en el TGP y en Leopoldo Méndez tiene que ver con un “efecto de conocimiento” sobre el tiempo circundante, en esa medida, sus obras son ambivalentes entre la expresión plástica que “disgrega” dichos eventos y el “testimonio histórico” que portan. Por ello, *La Venganza de los Pueblos* resulta paradigmática en ese sentido, es un testimonio de un evento real, pero a la vez, descompone y reconstruye, desmonta y remonta dicho evento. Volviendo a Huberman, ésta es una imagen que precisamente “desmonta la historia” con un impacto directo a nuestros sentidos: “Una imagen que me “desmonta” es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja a la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío.”<sup>83</sup>

*La Venganza de los Pueblos* interpela a quien la mira, arroja una confusión y desorienta en sus posibles significados, es una imagen que nos detiene. Por ello, es necesario analizar a

---

<sup>81</sup> Raúl Anguiano. En Tibol Op. Cit., 120.

<sup>82</sup> Huberman. *Ante el tiempo*. Op. Cit., 172.

<sup>83</sup> *Ibíd*em, 173.

profundidad los mecanismos de desmontaje e interpelación que este grabado utiliza para montar un testimonio violento del movimiento dialéctico de su tiempo. Es decir, buscar en sus rasgos iconográficos e iconológicos la forma en que su contenido y forma plástica, expresan una alegoría de la historia y su movimiento.

## **Segunda Parte.**

### **Iconografías del realismo-expresionista, violencia y representación**

Se ha insistido en una suerte de realismo-expresionista en las tendencias gráficas de Leopoldo Méndez y sus compañeros del TGP. A ello se ha sumado la interpretación de que ciertas obras, como *La Venganza de los Pueblos*, las gráficas de *La España de Franco* y los carteles para la Liga de 1939 están realizadas a manera de montaje. No obstante, no se ha profundizado en las migraciones iconográficas y sus significados iconológicos en relación con el ambiente cultural de la época. En este sentido, el año de 1940 puede considerarse como un momento de tránsito visual que delimita las prácticas representativas en el TGP y sus influencias externas. En dicho año el Taller de Gráfica Popular monta su primera exposición en Moscú, evento clave para los miembros que seguían de cerca los postulados políticos de la Unión Soviética. No obstante, la crítica soviética, apunta Helga Prignitz, “sin temor a equivocarse, puede calificarse de aniquiladora.”<sup>84</sup> Una de las observaciones más punzantes del redactor ruso, reseña Prignitz, es aquella donde “desaprueba las influencias expresionistas

---

<sup>84</sup> Helga Prignitz. *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*. (México, INBA, 1992), 72.

en todas las obras pues plantea que ocultan la individualidad de los artistas.”<sup>85</sup> En ese mismo tono, la “exageración de la expresión” fue considerada como “una mutilación de la realidad.”<sup>86</sup>

Dicha “mutilación de la realidad” puede ser considerada como la estrategia retórica del TGP para demostrar o, “desmontar” a través de la “violencia dialéctica,” el “desorden del mundo” y sus contradicciones, no de una manera cronológica sino “dinámica.”<sup>87</sup> El propio Méndez lo sitúa de esta manera, “De acuerdo con el camino que nos trazamos, hemos practicado las formas que nos permitían llegar a las masas. En nuestra declaración de principios hacemos hincapié en nuestro carácter realista.”<sup>88</sup> Acentuar lo violento de la realidad era ir en contra de los postulados del realismo socialista, los cuales Méndez había apreciado en pintura, un año antes, en 1939, en Nueva York, durante la exposición mundial, Méndez declara: “Lo que si estaba mal en el Pabellón Soviético era la pintura [...] era bastante académica y no tuve el menor interés de ver siquiera quiénes eran los autores.”<sup>89</sup>

La paradoja del realismo-expresionista de Méndez y el TGP es que en su centro dinámico de representación se encuentra “la realidad” como un componente esencial de cualquier obra del grupo. No obstante, “la forma” que adquiere dicha realidad, a los ojos soviéticos, es excesivamente expresionista, deformando el contenido realista que pretende visualizar. Este vaivén entre el retrato fidedigno de la realidad y su transformación expresionista, corresponde

---

<sup>85</sup> *Ibíd.*, 73.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, 73.

<sup>87</sup> De manera paralela Didi Huberman también se refiere a una “*violencia dialéctica*” al hablar sobre Brecht y su apólogo titulado *Violar las reglas del juego*, “En este apólogo, -dice Huberman- hay una mezcla de *violencia dialéctica* –“*violar las reglas*” para erigir la verdad allí donde no se le esperaba- e igualmente de *Humor*.” Ahora bien, las dos partes están ligadas. Según Brecht, en efecto, el humor es una virtud no solo sensual y literaria, sino teórica y política. Ello corresponde a la “*dialéctica del montador*” la cual “ofrece todo su lugar a las contradicciones no resueltas, a las velocidades de aparición y a las discontinuidades, no *dyspone* las cosas más que para poner a prueba su intrínseca vocación de *desorden*.” Huberman. *Cuando las imágenes toman posición* Op. Cit., 88-90.

<sup>88</sup> Méndez en Tibol Op. Cit., 112-113.

<sup>89</sup> Méndez en Prignitz *El Taller de Gráfica Popular* Op. Cit., 73.

a una influencia nodal para Méndez y el TGP: la gráfica y los murales de Orozco son un paso necesario en la conformación visual de la “violencia dialéctica” y el *pathos* social que plasmaba Leopoldo Méndez, aquél que representara los “dolores y tristezas” que portan los que no tienen nada, excepto una “profecía del futuro” por realizar.<sup>90</sup>

La construcción visual del *pathos*, su visión de testimonio y su posible simbolización alegórica encuentran en José Clemente Orozco, Francisco de Goya y Otto Dix referentes iconográficos para una sociología estética de la violencia en la guerra. Sumar a esta investigación las interrelaciones entre dichas personalidades y sus postulados plásticos con Leopoldo Méndez, es la siguiente diatriba a resolver. El referente expresionista inmediato del grabador mexicano, es su contemporáneo muralista, José Clemente Orozco.

***“Violencia Expresiva:” José Clemente Orozco y Leopoldo Méndez. Las alegorías de lo político***

En el catálogo *Codex Méndez* de Jules Heller se asienta la “influencia [no tan] silenciosa” de Orozco en Méndez:

The work of Orozco also exerted a silent influence upon Méndez and the Taller: his prints and murals were admired for their universality, apocalyptic vision, plasticity, breadth of vision, and revolutionary content. Méndez carried a copy of Orozco’s autobiography under his arm until the binding literally fell apart. Beltrán told me that a delegation from the Taller was once sent to Orozco’s studio, inviting the master to join the Taller as a working member, but he declined.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Así lo señala el propio Leopoldo Méndez en una suerte de teoría artística sobre el *pathos* visual que deben configurar los artistas “comprometidos con el futuro:” “Es importante que todavía algunos artistas estén más tristes que alegres frente a nuestra realidad. Entre los artistas que ya están satisfechos y ríen, y los que todavía tienen la facultad de transmitir el dolor que impera sobre la faz de nuestra nación, prefiero mil veces a estos últimos porque ellos son, a pesar de todo, quienes mejor pueden comprender el futuro grandioso que pueden conquistar quienes hoy sufren por carecer de todo. De este futuro debemos hablar todos porque el arte tiene que contener esa profecía.” Leopoldo Méndez en Tibol Op. Cit., 96.

<sup>91</sup> Jules Heller. Citado en Caplow Op. Cit., 144-145.



La visión apocalíptica, el contenido revolucionario y la universalidad son las tramas que se hacen presentes en las gráficas de Méndez y el TGP. En este sentido, Hannes Meyer señaló en el álbum *TGP: Doce años de obra artística colectiva*, editado en 1949, cómo Orozco “interviene más que ningún otro en la creación del estilo propio del TGP, por su gran fuerza plástica, por su temperamento apocalíptico y por el valor universal de su obra.”<sup>92</sup> Por otra parte, Deborah Caplow, en la imagen ya analizada, *La Toma de Madrid en Noviembre de 1936* señala la influencia de Orozco en el uso expresionista de las líneas litográficas, la dinámica en la repetición de las formas y la distorsión del cuerpo humano.<sup>93</sup>

Finalmente Raquel Tibol brinda una caracterización de las gráficas tempranas de Orozco que conecta con ciertas estrategias visuales del TGP: “la picardía, la realidad sintetizada y subrayada con gran fuerza expresiva, el uso no discriminado de elementos caricaturescos, *el señalamiento de amargas situaciones sociales*.”<sup>94</sup> O en otros términos, lo que ella misma llamó, “violencia expresiva” la que hace de Orozco, “un expresionista en estado de protesta.”<sup>95</sup>

Sin duda, Orozco es un referente obligado para comprender el uso de motivos expresionistas y épicos en el TGP. En él, la violencia, la historia y su expresión alegórica, encuentran tendencias plásticas que desarrolló a lo largo de su obra. En ese sentido, el panel *Moderna Migración del espíritu* de *Épica de la Civilización americana* (fig. 10) en el Dartmouth College realizado en 1934, encuentra no solo paralelismos compositivos con *La Venganza*

---

<sup>92</sup> Hannes Meyer en *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva*. (México, La estampa mexicana, 1949), p.X

<sup>93</sup> Caplow Op. Cit., 144.

<sup>94</sup> Tibol. *Gráficas y neográficas*. Op. Cit., 46 Cursiva mía.

<sup>95</sup> Raquel Tibol. *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*. (México, FCE, 1984), 144.

*de los Pueblos* sino que dialoga con ella, en el sentido propuesto por Rita Eder, quien observa en Orozco y en este panel en particular, una vía interpretativa desde Walter Benjamin y el concepto de alegoría en el drama barroco alemán. Dicha alegoría utiliza los “desechos de la historia” para localizar en los fragmentos o las ruinas el momento indicativo del transcurso histórico en contra de la idea del progreso.<sup>96</sup>

La tensión que encuentra Eder en ello, da cuenta de lo paradigmático de la representación muralista; su lenguaje visual es cercano al clasicismo, pero a la vez, en oposición a él. La narrativa épica o utópica en Orozco, queda entredicha por el drama y la violencia que supone el cuestionamiento humanista a las ideologías y con él, el cuestionamiento técnico que realiza Orozco al muralismo y al discurso histórico, plagado de héroes dispuestos al sacrificio.<sup>97</sup> Mucho se ha escrito sobre *Moderna Migración del espíritu*, Renato González Mello señala el uso del color como un “dispositivo compositivo” propio de Orozco; James Oles brinda una lectura que conecta con el mural portátil encargado por el MOMA en 1940, *Dive Bomber and Tank* mediante el “detritus simbólico” que se observa en *Moderna Migración del espíritu*, en especial con la Venus del fondo como referencia a la “pérdida del orden clásico” en oposición a la maquinaria violenta y su “destrucción de la civilización occidental.” Siguiendo esta línea, el ensayo más meticuloso sobre todo el ciclo de *Épica de la Civilización Americana* lo ofrece Jaquelynn Bass quien señala sobre el Cristo rompiendo su Cruz, una “visión excesivamente anarquista” en Orozco y sus fuentes bizantinas en el enorme Cristo.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Rita Eder. “Against the Laocoon: Orozco and History painting” en José Clemente Orozco in the Unites States, 1927-1934. Renato González Mello and Diane Miliotes eds. (Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, 2002), 233.

<sup>97</sup> *Ibidem*, 231-232.

<sup>98</sup> Renato González Mello. “Orozco in the Unites States: An essay on the History of Ideas”, *Ibidem*, 81. James Oles, “Orozco at War: Context and fragment in *Dive Bomber and Tank* (1940)” *Ibidem*, 197, 200. Jaquelynn Bass. “The Epic of American Civilization: The Mural at Dartmouth college (1932-1934)” *Ibidem*, 180.

Si volvemos al argumento desarrollado por Rita Eder, historia, violencia y alegoría configuran un lenguaje hermético en Orozco en torno a la “descomposición del orden” alternando entre la alegoría y el orden lineal de la historia.<sup>99</sup> Esta concepción alegórica del tiempo y su desajuste violento como dinamismo visual de oposiciones, es precisamente la dialéctica que lo conecta con Leopoldo Méndez y su *Venganza de los Pueblos*. Conexión precisa que no ha sido desarrollada por la historiografía del arte mexicano en este periodo y que puede abordarse desde el concepto propuesto por Raquel Tibol; Méndez y Orozco comparten una “violencia expresiva” que reconfigura el “detritus histórico” de sus imágenes de manera alegórica y política. La destrucción y reconstrucción en sus imágenes son dos momentos que pueden leerse como motivos de la “violencia dialéctica” y la “negación de la negación” que se muestra a través de los “residuos” y las “supervivencias.”<sup>100</sup> Ello, explicita otra tensión, entre la visión más hermética de Orozco y la postura explícita de Méndez, nueva confrontación dialéctica a desentrañar.

Esta es una relación poco estudiada más allá de lo formal y las similitudes iconográficas ya señaladas. Se debe precisar lo contemporáneo en ambos personajes y no olvidar su cercanía como artistas miembros de la *LEAR*, pues sus relaciones sociales se solapan y se entrelazan en ciertos momentos.<sup>101</sup> Es decir, se ha informado de la influencia de Orozco sobre Méndez, pero no se ha investigado con precisión la recepción que tiene Méndez de Orozco y lo que retoma y desecha de él. En ese aspecto, en el archivo de Leopoldo Méndez se encuentran una

---

<sup>99</sup> Eder. *Against the Laocoon*. Op. Cit., 241-242.

<sup>100</sup> Echeverría. *Vuelta de Siglo*. Op. Cit., 66.

<sup>101</sup> Prueba de ello es la declaración del propio Méndez: “Cierta vez en que invité a José Clemente Orozco a que viera nuestros trabajos en el TGP y nos diera su opinión, me respondió exactamente: “¿Para qué? ¿Acaso un torero le pregunta a otro torero cómo se torea?” Acepté lo dicho por Orozco porque comprendí la buena intención que encerraban esas palabras y no las olvido.” Méndez en Tibol. *Gráficas y neográficas*. Op. Cit., 91-92

serie de cartas, documentos y conferencias donde se hace referencia a Orozco, su forma de pintar, de mirar la revolución y el conocimiento personal entre el jalisciense y Méndez.

Una de las cartas más interesantes en este aspecto es aquella enviada por Alfredo Zalce a Leopoldo Méndez desde Manzanillo en 1937.<sup>102</sup> Entre otras cosas, Zalce apunta que ha visitado los murales de Orozco en Guadalajara, no obstante su juicio sobre ellos es político, no artístico y más que un juicio valorativo, es un ataque. Una de las líneas más reveladoras, señala: “Solo porque la reacción es muy inculta y pendeja no hace de este pintor su favorito. Tiene ataques muy sangrientos a la revolución.”<sup>103</sup> En específico Zalce se refiere al *Carnaval de las ideologías*, (fig. 11) pues detalla: “Por ejemplo, hay unos payasos; unos tienen la estrella roja pintada en la espalda junto con la suástica, mientras otros tocan la hoz y el martillo al violín.”<sup>104</sup> Con un grado de picardía agregado, la apreciación de Zalce concluye: “esas y otras chingaderas son las mejor pintadas.”

Lo que indican las líneas de Alfredo Zalce sobre los murales del Palacio de Gobierno en Guadalajara es una incompreensión del cuestionamiento que Orozco hace de las ideologías en pugna. No obstante, también revelan una de las tesis sostenidas por Didi-Huberman y que aplica para el caso de Zalce y el TGP, “Para conocer hay que tomar posición.”<sup>105</sup> Es decir, para el compañero de Méndez, *Carnaval de las ideologías* puede suscitar cercanías a la

---

<sup>102</sup> Carta de Alfredo Zalce a Leopoldo Méndez, Manzanillo 30 de Julio de 1937. CNAP-FR-LM-C4-E57-D551/4.1.2

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> No obstante la aseveración, Didi-Huberman acota: “No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos [...]” Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*. Op. Cit., 9. La posición de Alfredo Zalce es “fatalmente relativa” pero surge a partir del distanciamiento y la confrontación que toma con Orozco.

“reacción” debido a la posible confusión en la posición política que toma.<sup>106</sup> A Zalce no le agrada observar al comunismo y al fascismo como si fueran del mismo bando y entremezclados como una burla. El compromiso político, para él, pesa más en la representación visual y la claridad de ésta debe ser parte de su mensaje. Sin embargo admira la forma de pintar de Orozco.

Leopoldo Méndez tiene una posición mucho más amplia hacia Orozco. En uno de sus apuntes, Méndez se pregunta por la función social de la litografía, haciendo un rastreo histórico de los artistas mexicanos que “han rendido la mejor calidad del contenido plástico.”<sup>107</sup> Finalmente se responde: “quiero referirme en pocas palabras, al individual caso de Orozco, ya que el carácter de su obra responde claramente al sentido de nuestra pregunta inicial. Las litografías de este artista son de las que mejor revelan las reacciones particulares de su creador frente a la realidad del drama humano; así, el artista quiere expresar la verdad social.”<sup>108</sup> Leopoldo Méndez ve en las litografías de Orozco una “verdad social” que a su vez, revelan las conexiones internas de esa realidad con su creador. No obstante, al igual que Zalce, Méndez reconoce un distanciamiento en el mensaje de aquellas litografías: “en el mensaje que nos dan, no son, lo más directo?”<sup>109</sup>

Finalmente, en la conferencia *Dos corrientes en el arte* dictada en Monterrey el 14 de Octubre de 1958, Méndez señala a un “Orozco contradictorio” que pintó “obras de contenido

---

<sup>106</sup> James Oles cita la descripción que Antonio Rodríguez da sobre este panel: “Sickles, crosses, swastikas, Phrygian caps, fasces, are all mixed together in the great show of symbols, slogans and ideologies. It would seem that they are all one to the painter, that the whole war of ideas is nothing but a farce.” Antonio Rodríguez en Oles. *Orozco at war*. Op. Cit., 197.

<sup>107</sup> Escrito de Méndez. s/f. CNAP-FR-LM-1287-C1-1/3.

<sup>108</sup> *Ibíd*em, 3/3.

<sup>109</sup> *Ibíd*em. 3/3. En el original se encuentra ese único signo de interrogación.

religioso”<sup>110</sup> pero que también fue firmante del llamamiento del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de 1922, “uno de los documentos colectivos más importantes del mundo contemporáneo del arte.”<sup>111</sup> Méndez no solo ve la firma de Orozco, sino el gesto estético producto de dicha signatura: “Fue tan poderoso el impacto que produjo este documento en el corazón y la mente de Orozco que hasta el sentido satírico y violento de las palabras puede advertirse en esos sus primeros murales ¿Qué más puede exigirse a ese documento capaz de producir una obra de tal envergadura?”<sup>112</sup>

Si recapitulamos las valoraciones de Méndez encontramos que admira la forma “violenta” y “satírica” de Orozco para representar el “drama humano” y su “verdad social,” en suma una “violencia expresiva” radicalmente humanista y universal.<sup>113</sup> No obstante “el contenido religioso” le parece una contradicción, en ese sentido, a Méndez le interesan las formas de Orozco pero no sus contenidos. Esto sitúa en un plano de diálogo y tensión a *Moderna Migración del Espíritu* y *La Venganza de los Pueblos*, ambas imágenes plantean una posible “liberación” la cual se acentúa con el uso del hacha como motivo transgresor del orden y su reformulación violenta, en ese sentido, resulta imprescindible hacer notar la relación del arma punzocortante y el fuego, la relación de ambos motivos orozquistas puede ser interpretado en *La Venganza de los Pueblos* como un signo del movimiento dialéctico en la historia.

---

<sup>110</sup> Leopoldo Méndez. *Dos corrientes en el arte*. Conferencia dictada en Monterrey, 14 de Octubre de 1958. CNAP-FR-LM-01289-C1- 12/27. Méndez se refiere al retrato del Arzobispo de México, María Martínez.

<sup>111</sup> *Ibidem*, 25/27.

<sup>112</sup> *Ibidem*, 27/27

<sup>113</sup> Podría argumentarse que tanto Orozco como Méndez comparten un tipo de “*humanismo herido*” “capaz de considerar al hombre con su incompletitud misma, el pensamiento con su locura misma.” Así, “Es un humanismo no de las Luces sino del claroscuro. Nace entre la razón y los monstruos caros a Goya [...] que marcaba el momento fundamental de la cultura europea en que el extremo del realismo documental (*Los Desastres*) había sabido conjugarse con el extremo de la libertad imaginativa (*Los Caprichos*) [...] George Didi-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. (Buenos Aires, Manantial, 2018), 97-98. En contraparte la distinción de Orozco y Méndez, es que aquél separa la ideología de su arte, mientras Méndez, conjuga de forma evidente su ideología comunista con su arte, dicha mezcla es indisoluble en sus gráficas.

Irene Heller siguiendo a Levi-Strauss señala como “El fuego es el transformador.” Es lo que permite pasar “de lo crudo a lo cocido” por tanto, “Es la expresión definitiva del *Homo Sapiens*, el ser pensante que se cree como un Dios, capaz de crear su vida a la imagen de su deseo, con el despliegue del poder de su intelecto.”<sup>114</sup> El fuego desde Heráclito es movimiento, aparición y desaparición, vida y ceniza; tránsito de los opuestos y reconfiguración del ser. Este es uno de los *leitmotiv* en Orozco y que Méndez recupera para subrayar el “dinamismo dramático” que porta su Guerrillero; su cuerpo en diagonal señala el movimiento, el hacha la suspensión.<sup>115</sup> Sus pies descalzos e invisibles soportan el devenir dialéctico de la historia pues emanan de los cuerpos muertos cual “fantasma que recorre Europa” en busca de justicia.<sup>116</sup> En palabras de Orozco, esta imagen podría considerarse una “pintura de combate.”<sup>117</sup>

Ahora bien, el combate debe ser tomado de forma literal. La cuestión para Méndez es ¿Cómo retratar una guerra sin vivirla? Lo anterior nos lleva a otra bifurcación del *pathos* violento en la gráfica como testimonio directo de la batalla. *Los Desastres de la Guerra* de Goya y en particular su aguafuerte número 3, *Lo mismo*, (fig. 12) de la cual se advierte en el catálogo

---

<sup>114</sup> Irene Heller. “José Clemente Orozco: la diagonal y la cruz.” En *José Clemente Orozco: Pintura y Verdad*. Miguel Cervantes ed. (México, Guadalajara, Instituto Cabañas ed., 2010), 515.

<sup>115</sup> Para Heller, “El dramatismo trágico de Orozco está fundado en la composición diagonal y en sus diversas combinaciones, en particular la de la cruz, una de líneas inclinadas como tache” *Ibidem*, 515.

<sup>116</sup> La referencia al fantasma o al espectro es bien conocida en Marx desde *El manifiesto del Partido Comunista*, además, Renato González sugiere que, “Aparentemente los comunistas mexicanos pudieron haber leído, durante los años 30, tanto *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* como los escritos de juventud de Marx.” Renato González Mello. “Lo que puede venir” en Op. Cit., *Territorios de dialogo*. 77-78. En el texto mencionado, Marx propone: “En aquellas revoluciones [Inglesa y Francesa], la resurrección de los muertos servía por tanto, para enaltecer las nuevas batallas, no para caricaturizar las antiguas; para engrandecer en la fantasía la misión del presente, no para rehuir de su cumplimiento en la realidad; para reencontrar el espíritu de la revolución, no para dejar vagar otra vez a su espectro.” Karl Marx. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. (Madrid, Alianza, 2015), 42. La “resurrección de los muertos” es figurada en Méndez como un movimiento dialéctico “para reencontrar el espíritu de la revolución” y “vengar” a sus espectros.

<sup>117</sup> En una carta a Vasconcelos de 1924, Orozco asegura: “Sin salir de la manera abstracta que he adoptado, voy a hacer una pintura agresiva y violenta, una verdadera pintura de combate como debe ser en nuestra época.” José Clemente Orozco citado en Renato González Mello. *Orozco, pintor revolucionario?* (México, UNAM, IIE, 1995), 52.

Goya, *cronista de todas las Guerras*, “la ferocidad de la guerrilla popular la que sorprende a los soldados caídos o en una emboscada o sorprendidos mientras dormían.” Así como “El tratamiento caricaturesco de los rostros de los agresores es el juicio de valor de Goya frente al levantamiento patriótico.”<sup>118</sup> Aunado a ello, está lo más evidente entre las imágenes; el hacha que comparten el guerrillero de *La Venganza de los Pueblos*, el guerrillero de Goya y el Cristo de Orozco, los guerrilleros en el aire, en *La Venganza* hacia adelante y en *Lo mismo* hacia atrás, mientras el Cristo después de romper su cruz. El instrumento violento genera distintos gestos en cada una de las imágenes. La asimilación de estos elementos plantea un vaivén de tensión plástica de cómo Leopoldo Méndez se relaciona con las formas alegóricas y contenidos sociales de las obras aquí planteadas y el posible conocimiento que tuvo de ellas.

De tal forma, es muy probable que Leopoldo Méndez conociera directamente el panel de Orozco pues en 1939 realizó una gira de trabajo por E.U, principalmente en Nueva York, gracias a la beca Guggenheim.<sup>119</sup> Es factible que Méndez haya visitado los murales de Orozco en Hanover, no obstante se tiene noticia de *Épica de la Civilización Americana* desde 1934 gracias a Xavier Icaza quien publicó el artículo “La magna obra de Orozco” en la revista *Futuro* del 1 de Marzo de 1934, “15 días después de la develación de los frescos.”<sup>120</sup>

En el artículo mencionado, Icaza se refiere así, al panel del Cristo destruyendo su cruz, él “Siente el odio que ahora reina en el mundo:”

---

<sup>118</sup> Goya, *Cronista de todas las guerras. Los desastres y fotografía de guerra*. (Museo Atlántico de Arte moderno. Calcografía Nacional Real Academia de San Fernando, Cabildo de Gran Canaria, 2009), 86.

<sup>119</sup> Caplow Op. Cit., 153.

<sup>120</sup> Xavier Icaza. “La Magna obra de Orozco” en *Futuro*, núm 7, 1 de Marzo de 1934, 14. En Tibol, *Una vida para el arte*. Op. Cit., 151-152.



Y el Cristo revivido, el Cristo de la justicia y de la cólera del enorme San Juan, castiga al mundo y destruye su cruz, y el estruendo que causa acaba con la mentida civilización contemporánea, y con ella sus templos paganos y sus ídolos falsos y sus cañones pregoneros de odio, y sus tanques y todos sus innumerables instrumentos de destrucción que tiranizan a los buenos, a los pobres de espíritu, a los que padecen hambre y sed de justicia.<sup>121</sup>

Para Icaza, Cristo se ha levantado de su cruz para recomponer la historia en favor de la “sed de justicia.” La sublevación de la figura bizantina frente a la civilización que a Icaza le parece falsa, resuena en la composición de Méndez, seis años después, ya en plena Guerra Mundial. Las nociones de justicia y “destrucción de los símbolos” fijan el impulso violento en las obras. El “detritus histórico” de las dos imágenes indica la forma que toman sus alegorías, es decir, siguiendo a Itzel Rodríguez, “Dentro de la concepción de que el pasado persiste en el presente, los espectros se invocan en el discurso político como testigos de la continuidad o desenlace de las acciones en que se vieron involucrados.”<sup>122</sup> La noción de “espectro” que refiere la historiadora, conecta con el Cristo de Orozco y el guerrillero de Méndez, ambos colosos, pueden ser interpretados, siguiendo a la investigadora, como “vengadores:” “Estos enormes personajes apelan al imaginario bíblico del Juez supremo-Jehová-que castiga y arrasa a los infractores con ráfagas de fuego purificador. Son “vengadores” que ejercen la justicia *fuera* de un sistema legal pero dentro de una lógica de restitución moral.”<sup>123</sup>

En ambos casos, las “ruinas” señalan el pasado que sus protagonistas rechazan, en ese sentido, hay un choque o mejor dicho un “montaje de tiempos heterogéneos”<sup>124</sup> que posiciona el “testimonio político,” la “restitución moral” y la justicia como ejes rectores en la

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, 152.

<sup>122</sup> Itzel A. Rodríguez Mortellaro. *Alegoría y expresión: Los murales de José Clemente Orozco en la suprema Corte de justicia de la nación (1940-1941)* Tesis doctoral dirigida por Renato González Mello. (México, UNAM, IIE, 2017), 196-197.

<sup>123</sup> *Ibidem*, 165.

<sup>124</sup> Huberman. *Ante el tiempo*. Op. Cit., 39.

simbolización alegórica de la “venganza.” Los colosos de Orozco y Méndez escenifican una ruptura con el tiempo, mostrando, mediante la negación de la “civilización contemporánea,” la posibilidad de reorganizar un futuro alternativo.<sup>125</sup>

La reorganización del tiempo mediante los actos sociales, plantea, en el caso de Leopoldo Méndez, el uso de la memoria histórica y la experiencia vívida como elementos compositivos que definen el “testimonio político” de sus obras. Analizar los referentes iconográficos que portan dichas concepciones es rastrear las formas de organización visual que Méndez emplea para aprehender la realidad; en ello, Goya es su referente obligado en torno a la violencia en la guerra y sus posibles memorias.

### ***El trabajo de la memoria: Goya y la “experiencia visual” de la guerra***

Refiriéndose a su “obsesión por la realidad,” Leopoldo Méndez afirmaba: “¿Cómo podríase haberle exigido a Goya, en sus *Desastres de la Guerra*, (que debió ocuparle mucho tiempo de su vida) que no se detuviera en lo que veía a su alrededor? Que no se fijase en la vida junto a él. [...] La realidad es mucho más rica que la fantasía [...] hay una gran fantasía en la realidad.”<sup>126</sup> Se debe notar cómo Leopoldo Méndez plantea que *Los Desastres de la Guerra*, no fueron hechos en un solo momento y para siempre, sino que ocupó “mucho tiempo de su vida” con ello, Méndez le da una relevancia nodal a la memoria como producto de la experiencia directa devenida, gráficamente, en testimonio visual. La dialéctica entre la memoria, el testimonio y sus posibilidades visuales e imaginativas, correlacionan a Leopoldo

---

<sup>125</sup> En el caso de Méndez, Deborah Caplow, señala como el coloso representa una “figura metonímica” de las masas que se eleva de entre los muertos, de ahí, la emergencia de la venganza como dispositivo de reconfiguración temporal. Caplow Op. Cit., 168.

<sup>126</sup> Entrevista de Elena Poniatowska a Leopoldo Méndez. CNAP-FR-LM-01306-F1-7/12

Méndez y Francisco de Goya en las formas compositivas de mostrar lo “fantástico (y violento) de la realidad.”

Lo anterior nos lleva a visualizar la parte baja de *La Venganza de los Pueblos*, la escena trata de recopilar, mediante la masa de cuerpos regados y colgados, el elemento repulsivo y constante de la guerra; el sufrimiento, la muerte y la devastación son elementos comunes a todo conflicto bélico.<sup>127</sup> En ese sentido, estas escenas de descomposición y muerte, están muy allegadas al aguafuerte número 22 de Goya, *Tanto y más* (fig.13) donde se observa un montículo de cuerpos desperdigados, muertos todos ellos, el rostro de tres queda mirando al espectador, su boca abierta señala un grito petrificado de terror. Más al fondo se alcanza a percibir una estructura arquitectónica, lo cual señala “que una acción de guerrillas ha tenido lugar en las inmediaciones de un pueblo.”<sup>128</sup> Tanto los muertos amontonados como la estructura arquitectónica emigran a la gráfica de Méndez brindando un componente “popular” en el sentido de que una comunidad estuvo involucrada en dichos actos o son los muertos ahí representados.<sup>129</sup>

No solo los cuerpos amontonados de forma anónima son un tópico de la violencia en la guerra, la figura de los colgados es otro eslabón iconográfico en la representación de cómo se ve una guerra y sus víctimas. El propio Méndez tiene una gráfica específica de ello. En su carpeta *En el nombre de Cristo* de 1939, inspirada en hechos de la Guerra Cristera, se

---

<sup>127</sup> Para Susan Sontag, “La práctica de representar sufrimientos atroces como algo ha deplorarse y, si es posible, evitarse, entra en la historia de las imágenes con un tema específico: los sufrimientos que padece la población civil a manos del desbocado ejército victorioso.” Susan Sontag. *Ante el dolor de los demás*. (México, Penguin Random House, Debolsillo, 2018), 43.

<sup>128</sup> Goya, *Cronista de todas las Guerras*. Op. Cit., 124.

<sup>129</sup> En el caso de Goya se propone que dicha escena puede aludir al primer sitio de Zaragoza, “aunque en general aluda a las ejecuciones masivas que tuvieron lugar por todo el país.” *Ibíd*em, 124. En Méndez la estrategia es similar, la masa muerta y amorfa de cadáveres amontonados tiene su raíz en la guerrilla yugoslava pero también alude a la generalidad de la guerra fascista en Europa.

encuentra la gráfica *Profesor Juan Martínez Escobar, asesinado en presencia de sus Alumnos* (fig. 14) la cual, muestra de manera sórdida y oscura, el cuerpo del maestro colgado con una nota en el pecho. De acuerdo con la descripción de la carpeta que acompaña al grabado, la nota dice: “Se le pasó por las armas por ser un profesor que secunda las malas ideas del traidor gobierno, para pervertir a la inocente juventud y para que no vuelva a dar otro profesor estas malas ideas.”<sup>130</sup>

Para Deborah Caplow, Leopoldo Méndez se apropia de una imaginería religiosa que utiliza el martirio de Cristo a través de una “asociación irónica” con la muerte de los maestros rurales.<sup>131</sup> Dicha tendencia se acentúa con la gráfica *Ellos se defienden con lo que tienen* (fig. 15) de 1942 que compositivamente guarda una estrecha relación con *La Venganza de los Pueblos*, producida el mismo año. En *Ellos se defienden* un cura de rostro desquiciado sostiene la cruz católica como si fuera un hacha, con la cual amedrenta a dos personajes indígenas que yacen en el suelo junto a una figura de un crucifijo sin cabeza. En el espacio entre indígenas e instigador se observan cayendo unas monedas y un rosario, haciendo un juego de asociación entre el capital y la religión. Tras el cura, tres indígenas más, con machetes desenvainados y piedras parecen defender a sus compañeros caídos. La dialéctica entre *Ellos se defienden* y *La Venganza de los Pueblos* puede establecer una correlación entre opresión nacional e internacional.

En ese aspecto para Méndez el tema del anticlericalismo (que reaparece en *La venganza con la iglesia en llamas*) está conectado inevitablemente con las misiones culturales de la SEP a inicios de los treinta. La intolerancia religiosa es una constante iconográfica en las gráficas

---

<sup>130</sup> Leopoldo Méndez. *En nombre de Cristo...* (México, Editorial Gráfica Popular, 1938) S/P.

<sup>131</sup> Caplow. Op. Cit., 151.

de Méndez pues él mismo formó parte de dichas misiones, ilustrando *El maestro rural* y *El sembrador*. Por lo tanto dichas gráficas “tiene una carga afectiva muy fuerte y posiblemente estén inspiradas en experiencias vividas por el artista durante las misiones.”<sup>132</sup>

El motivo de los colgados y los indígenas amedrentados que quizá Méndez pudo presenciar en directo, lo conecta de inmediato nuevamente con Goya y la imagen, *Tampoco* (fig. 16) donde se ve a “Un militar delante de un ahorcado al que contempla con placer”<sup>133</sup> con ello, se alude al “paradigma de la violencia del ejército” y su jactancia en los peores actos.<sup>134</sup> La nota que se halla en el cuerpo colgado del maestro rural de Méndez y la Cruz-hacha del cura enloquecido, también aluden a un orgullo violento de los instigadores. Por una parte, se enfatiza la destrucción del conocimiento por “pervertir a la inocente juventud”<sup>135</sup> como señala la descripción del álbum, mientras la cruz reafirma su calidad de objeto represivo frente a los cuerpos de la comunidad indígena. Por tanto, los colgados y el orgullo violento de los instigadores, en Goya y Méndez, pueden interpretarse como “un mensaje espectacular que envilece el cuerpo humano al exhibirlo como un retazo de animal en el espacio público.”<sup>136</sup>

Siguiendo con dicho argumento, es preciso resaltar la dialéctica entre experiencia visual y el “trauma de la historia” que Méndez plantea en tanto a la representación de la memoria y “la

---

<sup>132</sup> Rafael Barajas en *Leopoldo Méndez y su tiempo: Colección Carlos Monsiváis: El privilegio del dibujo*. (México, Museo Nacional de Arte, Museo Mural Diego Rivera, 2002), 56.

<sup>133</sup> *Goya Cronista*. Op. Cit., 152.

<sup>134</sup> La práctica social de los colgados, refiere Caplow, encuentra en los linchamientos de negros en Estados Unidos, otra presencia como espectáculo de la repulsión, lo que se intenta con este tipo de muerte, es visibilizar mediante el cuerpo colgado, el dominio de quien ejerce dicha violencia y es también un mensaje de amenaza para la comunidad que lo presencia. Caplow Op. Cit., 150.

<sup>135</sup> Leopoldo Méndez. *En nombre de Cristo* Op. Cit., s/p.

<sup>136</sup> En un paralelismo contemporáneo, Iván Ruíz analiza las estrategias espectaculares del narcotráfico mexicano y sus cuerpos colgados como la fabricación de escenas violentas y la construcción de “una gramática y una semántica del horror.” Iván Ruíz. *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. (México, UNAM, IIE, 2017), 21.

vida junto a él,” misma que aprecia en los aguafuertes de Goya.<sup>137</sup> La memoria de los hechos vívidos es para Leopoldo Méndez uno de los componentes que atraviesa toda su obra, de ahí, emana su contenido popular. La construcción de una memoria visual basada en la experiencia se acentúa o explicita en Méndez, por su posición política, que gráficamente, formula una oposición clave en sus trabajos: la “violencia destructiva” y aniquiladora que busca “exhibir como retazos al cuerpo humano” de manera grotesca, le pertenece a la reacción católica, fascista o militar.<sup>138</sup> De tal forma, la “violencia dialéctica” que le responde, es legítima en tanto experiencia histórica de resistencia popular.<sup>139</sup>

En ello, la empatía, entendida como “experiencia virtual de colocarse en la posición del otro, pero sin tomar su lugar,”<sup>140</sup> se transforma en un elemento compositivo en las obras de Méndez, que alude al afecto propuesto por Ángel Loureiro, la “traza de la derrota,” la cual busca la huella de “la memoria de lo que no pasó, de lo que no pudo ser porque lo frustró la derrota de la guerra [...]”<sup>141</sup> *La Venganza de los Pueblos* carga una memoria empática que traza la derrota de la guerrilla yugoslava convirtiéndola, en un testimonio político que registra y transforma la realidad del campo de batalla.

---

<sup>137</sup> “En el trauma histórico- define Dominick Lacapra- el acontecimiento es puntual y datable. Está situado en el pasado. La experiencia no es puntual y tiene un aspecto evasivo porque se relaciona con un pasado que no ha muerto: un pasado que invade el presente y puede bloquear o anular posibilidades en el futuro.” Dominick Lacapra. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. (México, FCE, 2006), 83.

<sup>138</sup> De acuerdo con Roger Griffin la formalización de la muerte por un bien superior, indica en el sacrificio corporal el nudo expresivo de la retórica conservadora y su necesidad por enaltecer el poder militar como valor patriótico o religioso. Griffin Op. Cit., 4.

<sup>139</sup> Dicha legitimación se acentúa con la política antifascista de choque y de “clase contra clase” de los años treinta que para Reyes Palma, se basa en “La creencia en el poder transformador del arte” el cual, “se puso al servicio de la utopía social.” Haciendo de la Unión Soviética “un paradigma de seguimiento.” Francisco Reyes Palma, “Utopías del desencanto” en *Gritos desde el archivo*. Op. Cit., 27.

<sup>140</sup> Lacapra. Op. Cit., 95.

<sup>141</sup> Ángel G. Loureiro. “Los afectos de la historia.” En *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Antonio Monegal comp. (Barcelona, Paidós, Universitat Pompeu Fabra, 2007), 137.

Este testimonio político es el que Méndez ve en Goya y en *Los Desastres de la Guerra*, sin embargo la paradoja del mexicano es que su insistencia en retratar la realidad está trastocada por un efecto expresionista que agudiza las formas de representación, caricaturizando los gestos violentos de los opresores, haciéndolos irreales, y re-articulando de manera empática, las formas de resistencia que toman sus sujetos sociales; campesinos, obreros y guerrilleros, dando como resultado un montaje entre ficción e historia, experiencia y memoria, entre lo que Méndez ve (violencia destructiva) y lo que quisiera ver en la realidad (violencia dialéctica).

Las dicotomías que Méndez utiliza para visualizar la confrontación de violencias pueden ser cuestionadas desde la figura de Otto Dix, quizá el heredero más próximo a Goya; en él, la “violencia destructiva” es la única violencia realmente existente, una violencia directa y sin bandos específicos.<sup>142</sup> Mostrar sin tapujos la materialidad pútrida de los cuerpos reales, se convierte en una necesidad “objetiva” del testigo ocular.<sup>143</sup>

De tal forma, la dimensión del testimonio como registro de lo visual vívido y su simbolización política es cardinal para Méndez en su concepción materialista del arte. Por otra parte, Otto Dix, se dice “apolítico” pero la materialidad del testimonio le resulta cardinal. En consecuencia, sus gráficas se enfocan en tres vías de observación interrelacionadas entre sí, forjando una concepción visual sobre “la metamorfosis de la tierra en su pluralidad

---

<sup>142</sup> Para Eva Karcher, Otto Dix y Goya comparten una visión “universal” de lo común o arquetípico de las guerras. El acento en la devastación del paisaje y el humano compagina a ambos personajes, por lo tanto se puede hablar de una “visión goyesca” en Dix: “Dix, que compartía la visión goyesca de la individualidad de los destinos afectados por la guerra, dio un paso más adelante en sus grabados, mostrando los grados de la supresión, o en su caso aniquilación de la individualidad, estrechamente relacionada [...] con el concepto de dignidad humana.” Eva Karcher. *Otto Dix 1891-1969. “Me haré famoso o tristemente célebre.”* (España, Benedikt Taschen, 1992), 38, 41.

<sup>143</sup> La “nueva objetividad” puede ser rastreada desde estas gráficas pues, de acuerdo con Dietmar Elger quien afirma que después de un breve periodo dadaísta, Dix se consagró en un “estilo verídico” pues él “toma parte en los sucesos y comunica sus experiencias.” Elger. Op. Cit., 215.

orgánica y plástica mediante el instrumento de la guerra.”<sup>144</sup> El cuerpo mutilado, el rostro deforme y el paisaje desolado documentan “la guerra como experiencia de permanente disolución de la unidad orgánica y corporal.”<sup>145</sup> Una de las claves figurativas de la violencia es no perder de vista la violencia real que sufren los cuerpos reales y su “disolución orgánica.” Por ello, es necesario localizar el componente de la violencia humana real, su testimonio, y su transfiguración iconográfica en tensión, entre su forma “comunicativa” o su expresión “artística.”<sup>146</sup>

***Oposiciones violentas: Otto Dix y Leopoldo Méndez, dos vías de representación entre el testimonio “comunicativo” y su transfiguración “artística”***

Uno de los debates más interesantes en torno a la representación de la violencia está enraizado en la dicotomía que genera su representación imaginaria o su copia “fiel” de la realidad. En ese aspecto, *Los Desastres de la Guerra* ocupa un lugar intermedio entre el testimonio de los eventos reales (por ejemplo, la insistencia testimonial del título *Yo lo vi*) y la imaginación con que Goya reinterpreta los actos violentos (*El sueño de la razón produce monstruos*). Tzvetan Todorov señala que *Los Desastres* afirman la contundencia del “papel de la imaginación junto con la observación.” No obstante, para él, el testimonio creado por

---

<sup>144</sup> Otto Dix en Karcher. Op. Cit., 34.

<sup>145</sup> Ibídem, 35.

<sup>146</sup> Alison Sinclair propone comprender el componente violento y su testimonio en el arte de vanguardia como una cuestión de dos polos imbricados; por una parte la noción “comunicativa” de la violencia, responde a un posicionamiento político en la acción violenta, es decir, la condena o glorificación de los actos, dependiendo del compromiso político que se tenga hacia ellos. Sinclair utiliza la colección de Pablo Neruda, *España en el corazón*, para demostrar la intención comunicativa del autor, en tanto a los valores morales idealizados y enraizados en un pasado idílico de los combatientes milicianos en la Guerra Civil Española. Por otra parte, la tendencia “artística” utiliza la violencia como una alternativa que disloca el discurso académico tradicional, utilizando la “experiencia humana” como método de acercamiento al fenómeno violento, en este caso resalta, Cesar Vallejo y su *España aparta de mí este cáliz* donde el tratamiento del sufrimiento y la confusión de la guerra son tratados “de manera más exquisita y delicada.” En ese sentido, *Los Desastres de la Guerra* y el *Guernica* de Picasso son ejemplos de la ambivalencia entre intensidad comunicativa y exploración artística de la violencia real. Más adelante volveremos a los argumentos de la autora. Alison Sinclair “Disasters of War: image and experience in Spain” en *The Violent Muse*. Op. Cit., 79-83.



Goya está mucho más enraizado en la imaginación que en lo observado: “No debemos ver en Goya a un precursor de los reporteros o de los fotógrafos de guerra.” Dado que, “Los cuadros, grabados y dibujos de Goya surgen de lo que ha pensado y soñado, no de lo que ha visto.”<sup>147</sup> Para Todorov éste es un vaivén entre memoria y experiencia que nutre la sintaxis de Goya y sus visiones apocalípticas de la guerra, entre verídicas y reinventadas.

En contraparte, Juan Bordes asegura: “La intención testimonial y crítica que Goya muestra en *Los Desastres* podríamos identificarla como una estrategia fotográfica que buscaba obtener pruebas objetivas e imparciales para denunciar las crueldades de ambos bandos.”<sup>148</sup> En ese sentido, “no es aventurado afirmar que, de haber sobrevivido pocos años más hasta coincidir con la difusión de la fotografía en 1839, [Goya] habría militado entre los pintores que la defendieron [...]”<sup>149</sup> Lo que Todorov y Bordes discuten no es otra cosa que la posibilidad de la representación “artística” imaginaria o “comunicativa” concreta del momento violento explícito y cómo éste se configura mediante la memoria y sus experiencias.

Es precisamente este tránsito de la realidad a la imagen lo que puede ocasionar una confusión en tanto a la comprensión de los conflictos bélicos, Sandra Balsells opina que, “Caemos en la trampa de creer que la guerra es imagen, de manera que la devastación generada por la violencia queda reducida a una mera representación iconográfica.”<sup>150</sup> En ese sentido, “Tratar de abordar la complejidad poliédrica que entraña cualquier acontecimiento resulta una

---

<sup>147</sup> Tzvetan Todorov. *Goya a la sombra de las luces*. (Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011), 111, 113.

<sup>148</sup> Juan Bordes. “Goya, cronista de todas las guerras. *Los desastres* y la fotografía de guerra.” En *Goya cronista*. Op. Cit., 18.

<sup>149</sup> *Ibidem*, 18.

<sup>150</sup> Sandra Balsells. “Fotogramas de *Los Desastres de la Guerra*.” *Ibidem*, 65.

quimera. Podemos obtener aproximaciones a los hechos que pueden resultar extraordinariamente efectivas para comprender el mundo que nos rodea, pero no podemos ir más allá.”<sup>151</sup>

Las “aproximaciones a los hechos” compaginan con lo propuesto por Susan Sontag quien visualiza en *Los Desastres de la Guerra*, una “síntesis” entre testimonio verídico y creación artística así, la pretensión de estas imágenes es demostrar que, “sucedieron cosas *como* estas.”<sup>152</sup> La imposibilidad que tiene el grabado de retratar una escena tal cual ocurrió, a diferencia de la fotografía,<sup>153</sup> lo sitúa en un plano de diálogo con la propuesta de Giorgio Agamben sobre la “imposibilidad del testimonio” y aun así, su necesidad social.

Agamben, siguiendo a Primo Levi, propone la “imposibilidad” del testimonio por sí mismo, pues el testimonio real, no puede comunicarse dado que perteneció a la víctima real y por tanto ha desaparecido con ella.<sup>154</sup> La voz de las víctimas es la voz de un superviviente, él o ella es quien transmite el mensaje original y el más cercano al ya desaparecido. Las imágenes juegan en ello un papel intrincado entre dar testimonio “directo” de lo ocurrido o “imaginar” lo que ahí ocurrió; ésta es quizá la cuestión nodal en torno a las imágenes de guerra o violencia, ¿Cómo representar lo irrepresentable? ¿Cómo acceder, visualmente, al testimonio, siempre limitado, del sufrimiento ajeno sin hacer de él un fetiche morboso del acto violento,

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, 66-67.

<sup>152</sup> Sontag. *Op. Cit.*, 46.

<sup>153</sup> Sontag advierte sobre la “veracidad objetiva” como presupuesto de la fotografía: “Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro [...] no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir.” *Ibidem*, 45.

<sup>154</sup> Giorgio Agamben. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer III*. (España. Pre-textos, 2000), 9.

sino una denuncia desde al ámbito de las artes y su posible integración como memoria visual de eventos fatales?<sup>155</sup>

Para abordar lo complejo de dicha cuestión es necesario tomar en cuenta las “estrategias representativas” en torno al fenómeno violento y sus cambios, éticos, técnicos e iconográficos, que desde el Renacimiento, condensan lo que Vicente J. Benet llama la “visión clásica de la batalla” la cual consiste en “la elaboración de un espacio escenográfico” como “arquitectura conceptual” que pone el acento en el dinamismo del héroe y el “instante decisivo” de la batalla, ofreciendo una “visión absoluta” la cual, “[...] elabora una temporalidad que sirve para construir un efecto dramático a través del realce del momento culminante.”<sup>156</sup> Dichas características compositivas pueden verse en *La Venganza de los Pueblos*, lo cual revela su intencionalidad política y alegórica: “el control del *pathos*” para “dominar el horror dándole un sentido superior de acuerdo con programas de naturaleza moral, religiosa o política.”<sup>157</sup>

Siguiendo el argumento de Benet, la “visión clásica de la batalla” comienza a ser cuestionada por un nuevo paradigma moderno que desde Jacques Callot y sus *Misérias de la guerra* de 1663 y posteriormente Goya con *Los Desastres* en 1814 comienzan a presentar el “detalle

---

<sup>155</sup>La discusión en torno a la representación visual del Holocausto o la Shoah es uno de los debates contemporáneos más punzantes y de mayor repercusión en torno a la historia del arte actual. Prueba de ello es la exposición *Azul de Prusia* de Yishai Jusidman que para Norman Bryson reúne cuestiones precisas en torno a la “pintura de historia,” la “monocromía” como estrategia visual de las vanguardias y el “fin de la pintura” todo ello, hace “hincapié en una cuestión esencialmente infranqueable: que cualquier obra que intenta representar la Shoah llega inevitablemente a un punto límite más allá del cual no es posible proceder.” En esa medida el centro neurálgico de la cuestión es la representación de lo irrepresentable puesto que “cualquier intento por dar a la Shoah una representación visual termina por falsificar su naturaleza, puesto que su característica esencial fue su invisibilidad.” Norman Bryson. “Azul de Prusia: A la sombra de la Shoah” en Yishai Jusidman. *Azul de Prusia. Catálogo de exposición*. (Barcelona, RMVerlag, México, Editorial RM, 2016), 120-121.

<sup>156</sup> Vicente J. Benet. “Del teatro de las operaciones a la visión mecánica de la batalla.” En *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Antonio Monegal Comp. (Barcelona, Paidós, 2007), 40.

<sup>157</sup> *Ibidem*, 42-43.

concreto” o el “instante fugaz” como exploración de la “cara horrible de la guerra.”<sup>158</sup> Esta contraposición del espacio escenográfico y el detalle minúsculo pueden consolidar una ruta interpretativa entre Otto Dix y Leopoldo Méndez en torno a las formas de visualidad que ha adoptado la representación de la guerra y “el control del *pathos*,” su testimonio y las intenciones éticas de mostrar la violencia como estrategia iconográfica de reorganización estética de la realidad inmediata.

Resulta complejo averiguar si Leopoldo Méndez conoció hacia finales de los treinta y principios de los cuarenta la carpeta *Guerra* (1924) de Dix.<sup>159</sup> Las referencias iconográficas del expresionismo alemán que los investigadores sitúan en las obras del mexicano, orbitan en torno a Kathe Kollwitz, Max Ernst, George Grosz y Franz Masereel.<sup>160</sup> No obstante la posibilidad del conocimiento directo de Méndez sobre Dix, se puede realizar un contrapunteo compositivo que muestre paralelismos y discordancias entre la forma “comunicativa” de Dix y la forma más “artística” de Méndez en torno a la representación de la violencia y sus mutaciones corporales.

A diferencia de Otto Dix quien visualiza una violencia extrema que organiza todo el entorno de sus gráficas, Leopoldo Méndez puede “controlar el *pathos*” gracias a un componente que le permite trastocar y reinterpretar los actos o eventos reales: la caricatura en *La Venganza de los Pueblos* adquiere una dimensión compositiva que advierte ciertas tensiones irresueltas en la imagen. Por una parte, la construcción del enemigo es nodal para el mensaje de Méndez.

---

<sup>158</sup> *Ibidem*, 43,45.

<sup>159</sup> No obstante, José Clemente Orozco y su viaje a Estados Unidos posibilitó el contacto del muralista mexicano con obras de Max Beckman y probablemente Dix, quizá mediante él, la influencia de Dix puede ser rastreada en México.

<sup>160</sup> Michael Nungesser. “El papel de Alemania en la labor del TGP.” En Renata Von Hanffstengel et al. *Encuentros gráficos 1938-1948/ Begegnungen in der grafik 1938-1948*. (México, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1999), 41. Caplow Op Cit., 83-84, 161, 168.

Si volvemos a los cuerpos de Hitler, Mussolini y Tojo, y nos centramos en la expresión patética de sus rostros, notamos una de las características iconográficas que atraviesa toda la obra de denuncia u oposición del TGP; distorsionar los rostros como signo de rechazo. “A ellos [soldados, curas, el enemigo] se les imponen sellos de manera llamativa: símbolos, máscaras y cascos cubren sus verdaderos rostros, dándoles un aspecto inhumano.”<sup>161</sup> Beth Merfish le llama a dicha estrategia visual, la consolidación de “un símbolo tipificado de cualquier amenaza hegemónica o de la derecha.”<sup>162</sup>

La tipificación en Leopoldo Méndez adquiere una característica política (o ética) que mediante la distorsión de los rostros utiliza un esquematismo binario que estructura el mensaje gráfico. El maniqueísmo de Méndez y el TGP puede llegar a ser reduccionista y presentar la polarización de bandos bajo la consigna de “clase contra clase” como la respuesta por antonomasia a la guerra. Es gracias a la caricaturización de los rostros fascistas y la manipulación del “espacio escenográfico” de la batalla en *La Venganza de los Pueblos* que Méndez puede hacer uso de la extrema violencia como venganza requerida o necesaria, pues para Louise Rose, quien analiza el libro inconcluso de Gombrich y Ernst Kris sobre la caricatura, las “imágenes difamatorias” (caricaturescas, o aquellas que muestran el lado deforme o grotesco de un individuo) “facilitaron un descenso infernal de la violencia simbólica a la violencia real.”<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Helga Prignitz. “Soldados” en *Gritos desde el archivo* Op Cit, 57.

<sup>162</sup> Beth Merfish. “Caricatura” en *Ibíd*em, 73.

<sup>163</sup> Dichas imágenes difamatorias tienen una larga tradición iconográfica proveniente desde el Renacimiento, y que se acentúa en la Reforma y Contrarreforma, en dicha tradición, el miedo, sugiere Aby Warburg, ha consolidado el uso y creación de una “comunicación simbólica” en torno al enemigo a desdeñar, de tal forma, siguiendo a Louise Rose, “Pictures of the devil or images that identified an enemy with the devil evolved from depictions of Satan incarnate to visual allegories and finally to comic personifications.” Por su parte, Gombrich y Kris advierten, en el periodo de la segunda guerra mundial, el peligro de dichas imágenes bajo el mando nacionalista o antisemita. La deformación caricaturesca que utiliza Méndez, es también la estrategia visual del bando que ataca. Louise Rose. *Psychology, Art, and Antifascism. Ernst Kris, E.H Gombrich, and the politics of caricature.* (New Haven, Yale University Press, 2016), 102-103.

El t3pico de la caricatura como estrategia visual de agres33n, adquiere en Otto Dix, una dimensi33n testimonial que acent3a lo grotesco para consolidar una cr3tica radical a la violencia real de la guerra. En este sentido, el aguafuerte *La hora de comer en las trincheras* (fig. 17) perteneciente al portafolio *Guerra*, se hace patente la gestualidad en el rostro como s3mbolo de la precariedad primitiva de la guerra. En la imagen observamos una de las dicotom3as que Dix explor3 a lo largo de su carrera, la muerte gira en torno a la vida, en la guerra se debe vivir, comer, hacer lo cotidiano alrededor de la muerte. El vaiv3n dial3ctico que nos muestra *La hora de comer en las trincheras* destaca por exhibir la precariedad grotesca de dos cuerpos; por un lado, el soldado de rostro caricaturizado que yace envuelto en un viejo y mugroso uniforme militar. Con una mano sostiene una lata y con la otra lleva un resto de comida a su boca de gesto torpe, sus ojos ca3dos miran directamente al espectador. Al costado derecho aparece un esqueleto que se confunde y se envuelve con el mismo entorno, generando la sensaci3n circundante del mundo bajo las trincheras, la tierra excavada es parte del cad3ver y 3ste de ella. Las l3neas y manchas de Dix generan una sensaci3n de encierro y abstracci3n en el paisaje el cual, difumina las barreras entre la vida y la muerte.

Dix plasma un momento de documentaci3n cotidiana en las trincheras, en contra del momento 3pico de la batalla, mostrando lo que acontece *despu3s* del enfrentamiento y hace de la muerte una pasiva y grotesca experiencia, a diferencia de las posiciones de derecha, las cuales exaltan y engrandecen el momento de la muerte en beneficio de la patria.<sup>164</sup> Por su parte, Leopoldo M3ndez adopta o resignifica el sacrificio humano que la derecha reclama, y

---

<sup>164</sup> Ejemplo de ello puede localizarse en la “Muestra de la revoluci3n fascista” de 1932 en Italia donde se aprecia la instalaci3n de “El sagrario de los m3rtires” de Adalberto Libera y Antonio Valente que glorifica a los ca3dos en combate, haciendo un culto a la muerte y una apolog3a a la “patria eterna” como se lee en su inmensa cruz. Mark Antliff. “Fascism, modernism and modernity” en *The Art Bulletin*. (Vol. 84 No. 1 Mar 2002), 157.

lo monumentaliza para hacer de su guerrillero una “figura heroica definiendo un momento de patetismo sublime para transmitir un mensaje político o moral.”<sup>165</sup>

Nuevamente la gráfica y más en específico los retratos de Dix, ponen en cuestión la posibilidad de cualquier “patetismo sublime,” en ellos, la representación del rostro adquiere cualidades plásticas vehementes en tanto a la expresión desfigurada en las caras de los soldados retratados. Uno de ellos, *Trasplante*, (fig. 18) presenta en primer plano y sin mayor atributo, más que una camisa a rayas y el respaldo de una cama; el rostro desfigurado de un soldado anónimo. Sin un ojo, y casi como si se pudieran observar los sesos expuestos entrelazados con el resto de la carne amorfa. El ojo restante de mirada penetrante ve directamente al espectador, es una de esas imágenes “que regresan la mirada.”<sup>166</sup> Es un retrato que puede considerarse intimista, brutalmente honesto, quizá conmovedor y hasta grotesco. En palabras de Vicente Benet, ésta es “la fuerza dramática de la proximidad.”<sup>167</sup>

La gráfica de Otto Dix sobre los cuerpos, el paisaje y los rostros de las trincheras requiere de una “dramática proximidad” que adquiere un sentido verídico en la experiencia detallista de sus obras, en sus propias palabras: “Yo estudié detalladamente la guerra. Hay que describirla de forma realista para que pueda ser entendida. El artista quiere trabajar para que los otros vean cómo fue [...] Yo escogí el reportaje verídico de la guerra.”<sup>168</sup> Este “reportaje verídico” encuentra en la violencia extrema de la mutilación corporal la forma idónea para dar testimonio “de que falta por exponer una parte de la realidad: lo repulsivo.”<sup>169</sup>

---

<sup>165</sup> Benet. Op. Cit., 40.

<sup>166</sup> Walter Benjamin habla de las obras que regresan la mirada como una de las formas en que se expresa su “aura” de originalidad irreplicable. El grabado como técnica multireproducible pone en duda el aura de las obras. Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (México, Ítaca, 2003), 42-46.

<sup>167</sup> Benet. Op. Cit., 53.

<sup>168</sup> Otto Dix en Elger Op. Cit., 216.

<sup>169</sup> Otto Dix en Eva Karcher. Op. Cit., 34.

La violencia de la guerra es el motor repulsivo en la obra de Otto Dix, que se vale de ciertas características de la caricatura, no para burlarse de las víctimas, sino en un sentido más psicológico, captando sus gestos y rasgos más esenciales.<sup>170</sup> En cambio para Leopoldo Méndez, deformar el rostro es una clave estilística que expone el esquematismo binario de muchas de sus obras, sus figuraciones de héroes y villanos, clase trabajadora versus explotadores, antifascismo contra fascismo le impiden profundizar en un mayor cuestionamiento hacia el uso de la violencia, por el contrario, su justificación, no sobrepasa la crítica que Walter Benjamin apunta contra una “naturalización de la violencia” basada en un evolucionismo social que justifica los medios de acuerdo a fines superiores.<sup>171</sup>

La contraposición de Otto Dix y Leopoldo Méndez ofrece una vía interpretativa para brindar una posible respuesta a las configuraciones iconográficas de la violencia y sus significados morales y metafóricos. En ese sentido, tanto Goya como Orozco, Dix y Méndez ofrecen formas de mirar hechos históricos que implican la destrucción de la guerra. La pregunta que se planteaba al iniciar este apartado, ¿Cómo representar lo irrepresentable del dolor y la violencia de la guerra? Se puede responder, a través de Ranciere que, “No hay nada que sea “irrepresentable” en el régimen estético del arte.”<sup>172</sup> Con ello se alude a que no hay una sola vía de representación de la violencia puesto que el arte político las transforma constantemente

---

<sup>170</sup>De acuerdo con Louise Rose: “Distortion and exaggeration functioned not only as mechanisms of horror or humor but also as techniques of subtle reconfiguration bringing new truths –psychological, social and political- into view” Rose Op, Cit., 97-98. Siguiendo dicho argumento, Rose apunta cómo la “expresión facial” se convierte en un signo de exploración patológica y por lo tanto una “herramienta de análisis psicológico” *Ibidem*, 108.

<sup>171</sup> Benjamin señala: “En el empleo de medios violentos para lograr fines justos el derecho natural no ve problema alguno, como el hombre en su “derecho” a dirigir su propio cuerpo hacia la meta que se persigue. Según la concepción iusnaturalista (que sirvió de base ideológica para el terrorismo de la Revolución francesa), la violencia es un producto natural, como una materia prima, cuyo empleo no plantea problemas mientras no esté al servicio de fines injustos.” Walter Benjamin. *Crítica de la violencia*. Eduardo Maura Zorita ed. (Madrid, Biblioteca Nueva, 2010), 88. Más adelante retomaremos dichas palabras para una crítica a la violencia dialéctica.

<sup>172</sup> Jacques Ranciere. *Ensayos sobre estética y política*. Steven Corcoran ed. (México, FCE, 2019), 171.



a pesar de aquél límite impuesto por el testimonio de la persona que vivió acontecimientos traumáticos.<sup>173</sup> Por el contrario, “las obras de arte <<modernas>> tienen que convertirse en testigos éticos de lo irrepresentable.”<sup>174</sup>

Dix escoge la posición del testigo y rechaza las pretensiones estéticas: “No, los artistas no deben mejorar o convertir. Ellos son demasiado insignificantes, sólo deben testimoniar.”<sup>175</sup>

Por su parte Leopoldo Méndez apela a cierta “pedagogía sobre lo pernicioso:” “Meditando sobre el carácter de nuestra obra hasta hoy, nos damos cuenta de que el pueblo necesita de las cosas agradables, *tanto como del alerta contra lo que le es pernicioso y, por lo mismo, desagradable.*”<sup>176</sup> Lo desagradable que menciona el autor es precisamente la forma que elige para “controlar el pathos” y cifrar un mensaje moral en escenas dramatizadas.<sup>177</sup> No obstante las distancias planteadas, en ambos casos encontramos una política del testimonio visual basada en posiciones éticas, que a su vez, tienen resultados estéticos del fenómeno violento. De tal forma, podríamos hablar de un “realismo de la transfiguración” que construye “una clave del mundo humano.”<sup>178</sup> No obstante “la clave” que figuran Dix y Méndez utiliza

---

<sup>173</sup> Para Sandra Balsells: “Sólo la persona que haya sobrevivido a la pesadilla de un conflicto bélico tendría derecho a afirmar que conoce suficientemente el horror de la guerra. Para el resto, la guerra es una mera intuición, una aproximación lejana.” Balsells Op. Cit., 66. La noción del testimonio y la víctima son dos ejes conceptuales en torno a la violencia en el arte; una mirada contemporánea al problema es abordada por Carmen Bernárdez Sanchís, quien propone “[...] nombrar también a aquellos cuyos nombres se diluyen generalmente en la categoría genérica de <<víctimas>> o <<caídos>>. Recuperar sus nombres responde a la necesidad de identificar y nombrar para rescatar la condición de la humanidad dentro de la barbarie. Carmen Bernárdez Sanchís. “Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX.” en *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Valeriano Bozal ed. (Madrid, A Machado Libros, 2005. La balsa de la medusa), 83-84.

<sup>174</sup> Ranciere Op. Cit., 171.

<sup>175</sup> Otto Dix en Elger. Op. Cit., 215.

<sup>176</sup> Leopoldo Méndez en Tibol, *Gráficas y neográficas*. Op. Cit., 124-125. Subrayado mío.

<sup>177</sup> Una crítica puntual en torno a un “exceso de tristeza en el TGP,” la hace Juan O’Gorman: “Generalizando, se puede decir que el trabajo del TGP da una fuerte impresión de tristeza. Ésa es una de las razones por las que el pueblo rechaza la obra del TGP. La obra de Posada es satírica, burlesca, da la impresión de una vacilada constante, y la obra del TGP, con todo lo excelente que es, da la impresión de que México es un país ahído de tristeza.” Juan O’Gorman en *Ibidem*. 86.

<sup>178</sup> Adolfo Sánchez Vázquez señala la dialéctica de un realismo más allá de lo figurativo y como copia fiel de la realidad: “No basta apelar a las formas visibles de la realidad exterior, a la figura, para que podamos hablar de pintura realista. El verdadero realismo comienza cuando esas formas o figuras visibles son transformadas

“valores negativos” tales como la deformación, la distorsión o los fragmentos para organizar sus aproximaciones y testimonios representacionales de la violencia humana.<sup>179</sup> Transfigurar la realidad en metáfora política y moral en el caso de Méndez y dar testimonio de las transfiguraciones deformes del cuerpo humano en la guerra de Dix son los resultados de los entramados estéticos de sus imágenes.

Por otra parte, dicha transfiguración adquiere dimensiones éticas que separan de forma radical a ambos artistas. Para Dix, es una transformación decadente que emite un juicio de valor, que de acuerdo con Robert Heynen, postula la crisis de la masculinidad en la posguerra, de ahí su insistencia en la deformación de los cuerpos masculinos.<sup>180</sup> En cambio, la dimensión moral en Méndez, actúa en la deformación del rostro para la clase explotadora y el martirio corporal en los trabajadores como uno de los señalamientos de la guerra fascista y la explotación capitalista, baste recordar su grabado *El accidente* (fig. 19) de 1935.<sup>181</sup> El

---

para hacer con ellas una clave del mundo humano que se quiere reflejar y expresar. [...] el realismo necesita rebasar la barrera de la figuración, en una superación dialéctica que reabsorba las figuras y formas reales para elevarse a una síntesis superior. La figura real, exterior, es un obstáculo que tiene que ser superado para que el realismo no sea propiamente figuración, sino transfiguración.” Adolfo Sánchez Vázquez. *Las ideas estéticas de Marx*. (México, Siglo XXI ed. 2005), 86. Para un debate en torno a los usos representacionales e ideológicos de los distintos realismos (realismo socialista, realismo mágico, nueva objetividad, neorrealismo) en el periodo de entreguerras vid. Ruth Ben-Ghiat. *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*. (Berkeley, University of California Press, 2004), 32-33.

<sup>179</sup> Carmen Bernárdez señala la deformación, la distorsión, los fragmentos, el desorden, lo efímero y deteriorado como “valores negativos” en oposición al arte clásico de valores como el equilibrio, la belleza y la proporción. La negatividad de dichas categorías funciona como “recursos artísticos” que apelan al “mecanismo perceptivo y las emociones del espectador” en la representación de la violencia. Bernárdez Op. Cit., 95-97.

<sup>180</sup> Robert Heynen. *Degeneration and revolution, radical cultural politics and the body in Weimar Germany*. (Boston, Brill, 2015. Historical Materialism book series.), 305. De acuerdo con Heynen, Dix contraponen lo masculino, roto, degenerado a lo femenino, violento y sexualizado para generar una crítica a la “pérdida de la masculinidad” después de la guerra, por ello la contraposición de sujetos que resaltan la diferenciación de cuerpos y expresiones es una vertiente propia de los cuestionamientos de Dix hacia lo grotesco y degenerado. *Ibidem*, 265-268.

<sup>181</sup> Pilar García advierte cómo las imágenes del TGP en torno a los obreros y campesinos adquieren un vaivén entre “héroes y mártires” ya sea como “redentor social” y “liberador” o aquel mártir “que ofrece su vida o sufrimiento intenso, acaso tormentoso en pro de la justicia social y la lucha de clases y en defensa de sus convicciones.” Pilar García de Germeño. “Héroes y Mártires” en *Gritos desde el archivo*. Op. Cit., 141. En *La Venganza de los Pueblos* dicha oposición es patente.

testimonio de la violencia y su forma visual involucra un contenido ético que moldea las representaciones de Dix, Goya, Méndez y Orozco.

Por tanto, el paradigma ético de las imágenes de guerra, propone Vicente Benet, reside en “los difuminados umbrales que existen entre el *ver* y el *saber*, entre la representación icónica del hecho y la verdad experimentada.”<sup>182</sup> La representación de la violencia adquiere un vaivén dialéctico entre la visión sensitiva que pretende “desvelar una cierta *verdad*” mediante la memoria subjetiva, el trauma y el horror del momento (Dix), “para encontrar en ella lo que hay de único en toda experiencia.”<sup>183</sup> Por otra parte está el “acto” de “plasmear un momento histórico” una “visión de la realidad” y con ello, “reconducir a través de la imagen *el modo de ver de un hecho específico*.”<sup>184</sup> (Méndez).

Tomando en cuenta la polaridad entre “desvelar una cierta verdad” propia de toda experiencia concreta y “el modo de ver un hecho específico” como una visión panorámica del acontecer social, surge la yuxtaposición de Otto Dix y Leopoldo Méndez la cual, es compartida o profundizada por la política visual del antifascismo de los años treinta y cuarenta. El testimonio “comunicativo” de los exiliados y las reformulaciones “artísticas” del TGP y Leopoldo Méndez, colocan en el centro neurálgico de sus representaciones una “violencia contra la violencia” basada en las consignas retóricas que permean la cultura visual del momento; “clase contra clase,” Frente contra frente.” Es decir una “violencia dialéctica” que en términos estéticos, Méndez expresa en el juego de montajes que transfigura, mediante referencias iconográficas a Goya, Dix y Orozco la violencia real, en venganza política justificada. La alegoría que se formula a partir de ese movimiento dialéctico, posibilita los

---

<sup>182</sup> Benet. Op. Cit., 51.

<sup>183</sup> *Ibíd*em, 50.

<sup>184</sup> *Ibíd*em, 50.

múltiples significados de *La Venganza de los Pueblos* y la forma en que despliega y sintetiza una historia.

### **Tercera Parte.**

#### **“Violencia dialéctica:” Configuraciones políticas y estéticas**

Se partió del concepto de Bolívar Echeverría sobre la “violencia dialéctica” y como éste se visualiza en *La Venganza de los Pueblos* que comparte su oposición motriz, la cual, se basa en la “superación de lo precario:” “Se trataría de una violencia practicada como autodisciplinamiento que lleva al sujeto de la violencia [...], a trascenderse, a cambiar un nivel más precario y elemental de vida por uno más pleno y satisfactorio.”<sup>185</sup> Así, “Es la fórmula de una manera de ejercer la violencia [...] emplearla de manera “sublimadora”, “productiva” en tanto que dialécticamente superadora.”<sup>186</sup> Este efecto sublimador, productivo y superador marca necesariamente una ruptura temporal, pues la “violencia dialéctica” “Es un giro histórico que revierte radicalmente la situación real de la condición humana.”<sup>187</sup>

Para que el contenido dialéctico de la violencia se haga posible en su forma “productiva” o de ruptura, Echeverría señala lo insostenible de una “escasez absoluta” que pone de manifiesto la necesidad de supervivencia: “La escasez absoluta es una condición que vuelve a la existencia humana cosa de milagro, afirmación desesperada, siempre en peligro, en medio de una amenaza de destrucción omnipresente.”<sup>188</sup> La amenaza, el peligro y la

---

<sup>185</sup> Echeverría. *Vuelta de Siglo*. Op. Cit., 61.

<sup>186</sup> *Ibidem*, 65.

<sup>187</sup> *Ibidem*, 70.

<sup>188</sup> *Ibidem*, 63.

destrucción que señala Bolívar Echeverría son exactamente las características patológicas que Leopoldo Méndez utiliza en su grabado para estructurar una respuesta violenta a la “escasez absoluta” que significó el avance nazi sobre Europa en 1942.

Ahora bien, la problemática nodal de la imagen se posiciona en torno al uso “justificado” que se le brinda al acto violento (a la venganza), en ese sentido, la “legitimidad” de la violencia corre de manera paralela a su uso iconográfico. Dicho de otra forma, el dolor y la muerte ajenos que pretende representar *La Venganza de los Pueblos* se transforman, en palabras de Carlos Guevara Meza, en una “estética de la vitalidad y una política de la confrontación” que presuponen el control de la violencia y sus excepciones.<sup>189</sup>

La vitalidad del guerrillero coloso, emana, paradójicamente, de los cuerpos muertos regados en la imagen, la confrontación y el choque visual que genera la oposición vida-muerte hace posible la contradicción de una violencia que defiende la vida. Lo problemático de dicho planteamiento está en los “fines justos” que evoca y los medios legítimos o ilegítimos para alcanzarlos.<sup>190</sup> Para Benjamin éste es un círculo vicioso en donde “los medios legítimos por una parte, y los fines justos, por la otra, se hallan entre sí en contradicción insuperable.”<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Para Carlos Guevara Meza dicha “estética vitalista” encuentra tradiciones superpuestas en torno al “vértigo de la acción” y “la exaltación del héroe y la lucha” ya sea desde el romanticismo, el futurismo, o “nombres como Sade, Nietzsche y Rimbaud” mientras la “política de la confrontación” “se transforma en el afán de administrar la vida y la muerte a través del control de la violencia y la excepción.” Carlos Guevara Meza. “La voz del dolor. La violencia entre la estética y la política.” en *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura. Memoria IV Encuentro de Investigación y documentación de artes visuales*. (México, CENIDIAP, INBA, 2012), 27-29.

<sup>190</sup> De acuerdo con Walter Benjamin: “El significado de la distinción de la violencia entre legítima e ilegítima no es evidente sin más. Hay que cuidarse finalmente del equívoco iusnaturalista, para el cual dicho significado consistiría en la distinción entre violencia con fines justos o injustos.” Benjamin. *Crítica de la violencia*. Op. Cit., 90.

<sup>191</sup> *Ibidem*, 89.

Por tanto, la contradicción como motor dialéctico de la imagen sirve de manera “estructurante” a la violencia que ahí se representa. Leopoldo Méndez no se cuestiona el uso de la violencia por sí misma, sino el “uso moral” de la venganza antifascista de “los pueblos.” No hay que olvidar el nombre del grabado, pues en él, yace cifrada la posición política y ética del autor, llamada por él mismo, un “romanticismo-revolucionario” que adopta un papel técnico en su producción:

Muchas veces quienes ven de fuera al TGP han considerado que nuestras tendencias son románticas; ahora que estamos revisando nuestra labor general, creo que esa crítica es justa, la acepto, pero agrego que esas tendencias son romántico-revolucionarias. [...] Fue justamente por nuestro deseo romántico de prestar nuestra colaboración al pueblo mexicano con el más amplio tiraje que pudiéramos realizar, lo que nos hizo adquirir la prensa litográfica de pruebas y la prensa mecánica para grabado que -según dice nuestro historiador Hannes Meyer- le sirvió a Daumier para hacer algunos trabajos.<sup>192</sup>

La referencia a Daumier y la necesidad del amplio tiraje para el pueblo de México colocan a Méndez como un heredero romántico de la revolución litográfica planteada por el francés.<sup>193</sup> En ese sentido, “el pueblo” al que una y otra vez señala Méndez, descansa en un constructo nacionalista que permite colocarlo como punto de cohesión identitaria frente a la amenaza externa. Así, la figura disimulada de Emiliano Zapata que se visualiza en *La Venganza de los Pueblos* adquiere preponderancia visual al pensarlo como símbolo de cohesión social entre “los pueblos” de México y Yugoslavia.

Con ello, Méndez introduce una “política de la confrontación” pero también una “política de la empatía,” usar al héroe patrio, al lado de una guerrilla antifascista, es la manera afectiva

---

<sup>192</sup> Leopoldo Méndez en Tíbol. Op. Cit., 122.

<sup>193</sup>De acuerdo con Louise Rose, Daumier es uno de los pilares del arte político moderno, pues en su caricatura integra el “comentario social, el análisis psicológico y la experimentación técnica” tendencias que encuentran un paralelismo visual con Goya entre las visiones fantásticas y las escenas documentales. Rose Op. Cit., 103, 106. El “romanticismo-revolucionario” de Méndez también hace uso de dichas tendencias gráficas. Además las tendencias gráficas antes mencionadas encuentra eco indiscutible en José Guadalupe Posada, el mayor referente de compromiso estético y político para Méndez, su romanticismo también pasa por Posada.

en la que el autor justifica la revuelta popular y la violencia extrema contra Hitler y compañía. El “romanticismo-revolucionario” de Méndez despliega una identificación empática que implica “ver en el otro lo que antes se ha visto en sí mismo.”<sup>194</sup> Este reconocimiento entre “los pueblos” posibilita sumarse a su venganza, en ese aspecto, la carga simbólica de Emiliano Zapata reintroduce la noción de justicia social como ruptura del orden establecido y su superación dialéctica en la “unión y consenso del grupo.”<sup>195</sup>

Si volvemos a las concepciones de la “violencia dialéctica” encontramos que unión y ruptura polarizan la “creatividad” colectiva de dicho elemento: “Una violencia dialéctica o de trascendencia, parece estar en el fondo de la vida humana civilizada; una violencia que sería propia de todas las construcciones del mundo social levantadas por el ser humano [...] Se trata de una violencia radicalmente creativa que saca al ser humano del *continuum* de la naturalidad; que reprime, por un lado y fortalece por otro [...]”<sup>196</sup>

La “violencia radicalmente creativa” empata con aquella lectura que David Harvey hace de Marx y las transformaciones socio-espaciales de la modernidad como una “destrucción creativa” que enfatiza las tradiciones subterráneas que perduran y las rupturas necesarias para la transformación del orden social.<sup>197</sup> En ese sentido, *La Venganza de los Pueblos* puede entenderse como una síntesis iconográfica de la “destrucción creativa,” y la trascendencia

---

<sup>194</sup> Guevara Meza Op. Cit., 33

<sup>195</sup> Eduardo González Calleja estudia las diversas tipologías de la violencia en las ciencias sociales, una de ellas apela a cierto momento “fundador” donde lo simbólico actúa en distintos niveles: “La violencia puede interpretarse como un signo de afirmación de la individualidad que propende a la ruptura, y que acelera la dinámica social, ya que la exaltación vitalista y mesiánica de la furia destructora conlleva la modificación de los grupos y los sistemas sociales. Sin embargo, de forma más común, la violencia social es un factor de cohesión ya que, al simbolizar y recrear la potencia vivida colectiva y ritualmente, asegura la unión y el consenso del grupo.” Eduardo González Calleja. *Asalto al poder. La violencia política organizada y las ciencias sociales*. (España, Siglo XXI ed, 2017), 38-39.

<sup>196</sup> Echeverría. *Vuelta de siglo*. Op. Cit., 62-63.

<sup>197</sup> David Harvey. *Paris, Capital de la modernidad*. (Madrid, Akal, 2008), 5-6.

dialéctica que adquiere, mediante el montaje de héroes nacionales y villanos internacionales que escenifican una ruptura violenta del tiempo. He ahí la alegoría de la “violencia como partera de la historia” que expresa esta imagen.

No se trata de realizar una apología de la violencia como momento necesario de transformación, sino comprender su uso estético en circunstancias específicas como lo fue el periodo entre la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra mundial cuando el mundo se convirtió en un lugar violento y por ende, los artistas del momento ocuparon dicho motivo para transfigurar en sus obras, mensajes políticos y sociales con una base ideológica compartida.<sup>198</sup> No obstante, por ello se han rastreado las cercanías y lejanías visuales con Goya, Dix y Orozco, para explicitar distintas configuraciones iconográficas del gesto o motivo violento, acentuando cómo Leopoldo Méndez retoma de Goya el uso de la memoria como una noción de la experiencia visual, la posibilidad del testimonio realista que comparte con Dix y las formas apocalípticas y alegóricas de Orozco, que denuncian el “drama humano” de manera radicalmente expresiva. Sin embargo, más allá de las correspondencias iconográficas, existe un elemento político en *La Venganza de los Pueblos* que la aleja de los referentes ya mencionados. La violencia en la gráfica en cuestión, es organizada, el entorno luce irracional pero la masa tiene un objetivo único, se arremolina en torno a los cuerpos de Hitler y compañía, en un acto subversivo que pretende poner fin a la guerra. La insurrección como estrategia visual y política entra en escena.

---

<sup>198</sup> La integración de distintos motivos iconográficos dentro de una “cultura internacional de la izquierda” corresponde a las directrices ideológicas de los Frentes Populares que impregnan con sus principios las diversas organizaciones de la segunda mitad de los treinta, pues de acuerdo con John Lear: “El viraje hacia el Frente Popular facilitó la adopción por parte de los artistas de la LEAR de diversas influencias y medios expresivos, al tiempo que se privilegiaba la cultura internacionalista de la izquierda como fuente de solidaridad y de inspiración.” Lear Op. Cit., 21.



Eduardo González Calleja tiene el estudio más sistemático sobre la violencia política organizada y sus análisis en diversas ciencias sociales, en ese aspecto, la insurrección, “puede ser caracterizada como todo movimiento armado de masas que pretende el asalto directo o indirecto a instancias significativas del poder político.”<sup>199</sup> Para Leopoldo Méndez la insurrección es el tránsito requerido y necesario para la reorganización radical de la sociedad, ello, adquiere una historicidad precisa del hecho violento, su uso debe entenderse “en relación con las estructuras sociales que la encierran”<sup>200</sup> así, “Como dijo Engels en el *Anti-Dühring*, la violencia no es el motor de la historia, sino la partera que ayuda a que nazcan los cambios cualitativos que se han ido gestando de forma dialéctica en la estructura social.”<sup>201</sup>

Leopoldo Méndez no era un agente violento ni un defensor de la guerra y su podredumbre, tampoco tuvo interés en lastimar a seres humanos, ni ser un vociferante en favor de las armas como el camino adecuado para la revolución.<sup>202</sup> No obstante, su convicción política en la revolución socialista, hacen de su arte un paradigma de representación social: La violencia organizada de la clase obrera es la única violencia que puede transformar la sociedad.<sup>203</sup> Esta

---

<sup>199</sup> González Calleja. Op. Cit., 31.

<sup>200</sup> *Ibidem*, 53.

<sup>201</sup> *Ibidem*, 69.

<sup>202</sup> Dos eventos paradójicos recalcan esta tendencia. Por una parte en 1940, Siqueiros junto con Luis Arenal y Antonio Puyol usaron las instalaciones del TGP para planear un atentado contra Trotsky al más puro estilo estalinista. No obstante Méndez no tuvo nada que ver en ello y fue encarcelado un par de días por dichos actos. A partir de ese momento Méndez toma distancia de las políticas más radicales del PCM y de Siqueiros y su intransigencia violenta. En un segundo momento muy posterior, en 1949-50 es galardonado con el premio “Stalin de la paz” nombre por demás paradójico, no obstante dicho galardón evidencia las posturas en torno a la violencia y la guerra de Méndez, su personalidad, de acuerdo con su hijo Pablo, revela a un ser pacífico pero sumamente contrariado por el sino violento de la vida. Entrevista a Pablo Méndez. 27-2-19, Museo del Estanquillo.

<sup>203</sup> Iconográficamente esta tendencia es patente en Méndez una y otra vez, no obstante se debe ser precavido con la sentencia arriba expuesta, pues en ella, se aprecia un “obrerismo” de primer orden que, de acuerdo con Alberto Híjar, es “una desviación romántica:” “[...] la desviación obrerista es propia de un género populista que especifica el “servir al pueblo” como “servir a los obreros” y sostiene que toda causa obrera es buena de por sí y todo burgués sólo se redime si vive para hacer lo que los obreros manden.” Méndez cae en un obrerismo romántico de servicio al pueblo y redención de clase, sus obras siguen esta línea de forma repetida. Alberto Híjar. “Notas sobre cultura obrera.” En *Monografías obreras. Tomo I.* (México, CIESAS, Cuadernos de la casa chata, 1987), 16.

es una sintaxis compartida por la izquierda antifascista de los años treinta y principios de los cuarenta, la consigna de “Frente a Frente” y con ella, la lucha de clases como motor de la historia, se impregnan del paradigma que Walter Benjamin advirtió en las artes de la época; bajo una “estética de la guerra” el fascismo propone “estetizar la política” mientras el comunismo responde “politizando el arte.”<sup>204</sup> La posición política de Méndez es también su posición estética.

Por tanto, en términos de Bolívar Echeverría que pueden explicar el uso de la violencia en las imágenes del TGP, observamos que:

La violencia dialéctica de la política de izquierda es una “violencia pacífica” (valga el aparente oxímoron): no reacciona en los mismos términos en que está hecha la declaración de guerra del Estado moderno contra todo brote de rebeldía. Pero es una violencia que no renuncia a destruir el aparato y los “usos y costumbres” que reproducen la subsunción capitalista y que reprimen, sea en silencio y por las buenas o también escandalosamente y por las malas, la sujetividad política del ser humano.<sup>205</sup>

La toma de partido que el Taller de Gráfica Popular toma por la “violencia dialéctica” o “pacífica” en el periodo que transcurre desde su fundación en 1937 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, lo vuelve un centro neurálgico para la izquierda artística internacional, el uso de la violencia en sus imágenes debe entenderse en ese contexto preciso. Si nos detenemos a pensar el significado del nombre Taller de Gráfica Popular, podemos observar que se trata de ejes rectores entrelazados y sobrepuestos en la vida del propio Méndez. Cooperación, técnica y mensaje, posibles sinónimos al nombre del grupo que también demuestran las implicaciones de ser un taller, entendiendo por ello, un centro donde la enseñanza de las artes (grabado en este caso), revitalizan la tradición bajo una concepción romántica de servicio al pueblo, produciendo imágenes políticas de pedagogía social. Quizá,

---

<sup>204</sup> Benjamin. *La obra de arte en su época*. Op. Cit., 96-99.

<sup>205</sup> Echeverría. *Vuelta de Siglo*. Op. Cit., 80.

sin ser conscientes de tal término, pero tomando partido por él, el TGP sigue de cerca la “destrucción creativa” de Marx.

Finalmente, llegamos al punto clave de la investigación, ¿*La Venganza de los Pueblos* sintetiza y representa una alegoría violenta del devenir dialéctico de la historia en su versión materialista? Para responder dicha pregunta, debemos volver brevemente a la alegoría en Walter Benjamin y cómo ésta puede ser trasladada a la gráfica de Méndez, tomando en cuenta los montajes de tiempo que se visualizan en la obra y los elementos iconográficos que profundizan en los significados de la violencia y sus “ruinas” sociales.

### ***La alegoría moderna y los “desechos de la historia”***

Los “desechos de la historia” y el motivo de la ruina ya señalados por Rita Eder, son la clave interpretativa para visualizar en *La Venganza de los pueblos* una alegoría discontinua sobre las transformaciones sociales y el tiempo precipitado y convulso que adquieren con la insurrección violenta. En ese sentido, para Romina Rodríguez, la alegoría en Benjamin indica un tiempo inconcluso que no se consume sino que se activa como “relámpago” de un “pasado intemporal” el cual, necesita la articulación con el presente.<sup>206</sup>

De tal forma, la alegoría barroca pone el acento en una dialéctica precisa, por una parte la naturaleza es vista como una “eterna caducidad” mientras la historia es, “la historia de la decadencia, de las ruinas.”<sup>207</sup> Ello, imprime un carácter melancólico a la toma de posición frente a los fragmentos y ruinas excluidas de la historia pues, “En la ruina todos los tiempos

---

<sup>206</sup> Romina E. Rodríguez. “El proceso de alegorización en Walter Benjamin: límites y potencialidades.” En *Eikasia: Revista de filosofía*. No. 56, 2014, 53. Recurso electrónico: <http://revistadefilosofia.com/56-04.pdf> revisado el 09/09/2019.

<sup>207</sup> *Ibíd.*, 54.

convergen y divergen, se separan y entrechocan como calaveras mudas en el oleaje de un ahora sin presente.”<sup>208</sup> Finalmente, “La alegoría es entonces la estructura de la tristeza.”<sup>209</sup>

Este montaje entre los tiempos rotos y su re-ensamblaje en “un futuro que tiene como horizonte una promesa de justicia”<sup>210</sup> es el centro “intemporal” y de una “multiplicidad de sentidos” que adquiere *La Venganza de los Pueblos* como alegoría. Es la composición en sí misma la que brinda esta lectura; el suelo de la composición se corresponde con la parte superior, de manera opuesta pero dialéctica; abajo, se encuentra el pasado y lo petrificado del tiempo, la violencia destructiva, los colgados y los niños muertos. Arriba, el futuro, simbolizado por el hacha en medio del fuego, sobrevolando las ruinas humanas, en un dinamismo fugaz que no se consume pero que promete justicia. El centro de la imagen encara el presente de la guerrilla yugoeslava y su batalla contra el fascismo alemán. Así, “La alegoría, pese a mostrar una historia en pleno dinamismo y cambio similar al de las plantas, se fija en la ruina y petrifique el instante fugaz.”<sup>211</sup> Por todo ello, la obra de Méndez representa la “dialéctica en suspenso.”

Siguiendo a Walter Benjamin y la paradoja de los tiempos fragmentarios que requieren las “imágenes dialécticas” que él propone como sistema de conocimiento materialista, el choque de temporalidades heterogéneas es el motor de la “dialéctica en suspenso:” “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello

---

<sup>208</sup> Federico Galende citado en *Ibíd.*, 54.

<sup>209</sup> *Ibíd.*, 55. Para una breve historia de las mutaciones estéticas, iconológicas y retóricas de la alegoría y su doble discurso vid. Rodríguez Mortellaro *Op. Cit.*, 15-22.

<sup>210</sup> *Romina Op. Cit.*, 55.

<sup>211</sup> *Ibíd.*, 58.

en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras imagen es la dialéctica en reposo.”<sup>212</sup>

*La Venganza de los pueblos* cumple con dicha caracterización, “lo que ha sido” (la iglesia en llamas, la multitud de muertos, niños estrangulados y personas colgadas) se une mediante un “relámpago” (el fuego, el hacha, el guerrillero coloso) a la “constelación” (la revuelta popular como movimiento que conjuga los distintos tiempos ahí representados). Finalmente la inserción disimulada de Emiliano Zapata en la guerrilla yugoeslava es el enlace de los tiempos superpuestos y a la vez, revela una presencia histórica de la experiencia mexicana en la revolución como una “escena popular” que, en palabras de Adolfo Quinteros, miembro del TGP, muestra “la psicología de un pueblo en formación.”<sup>213</sup>

En suma la alegoría que presenta *La Venganza de los Pueblos* utiliza el “detritus histórico” de la guerrilla yugoeslava para formular un montaje de escenas en distintos tiempos, que se conjugan mediante la presencia de la insurrección, la cual, encarna una “violencia dialéctica” que postula la necesidad social de reprimir violentamente, cierta realidad comandada por el avance nazi y en su lugar colocar la “venganza” como forma de “autosuperación disciplinada” y “destrucción creativa” basada en la justicia y en la pretensión de que esta gráfica sea leída como el testimonio realista de un comunista mexicano, influenciado por el expresionismo y su *pathos* visual, líneas generales de un “realismo-expresionista” de común denominación entre los círculos antifascistas de la época.

---

<sup>212</sup> Benjamin. *Libro de los pasajes*. Op. Cit., 464.

<sup>213</sup> Las palabras de Quinteros son nodales para comprender el uso de Zapata en la gráfica como motivo de resistencia popular mexicana ante el mundo entero: “Considero que al plantear en la estampa escenas populares de contenido social directo, se establece una punta de lanza que presente a propios y extraños, aquí y en el extranjero, lo que es el verdadero mexicano con sus altas y bajas, con sus diferentes capas socioeconómicas, la psicología de un pueblo en formación.” Adolfo Quinteros en Tíbol, *Graficas y neográficas*. Op. Cit., 115.

Este andamiaje o “constelación” que realiza Méndez, no es propio del autor, sino que sigue de cerca una política visual de la izquierda comunista frente a la guerra fascista. Por ello, el último paso de esta investigación es remontar los desechos de la imagen y precisar de qué manera el montaje, resultó una estrategia compositiva para mostrar el caos circundante de la guerra. Volver al antifascismo mexicano y sus conexiones con el exilio alemán mediante *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* donde apareció *La Venganza de los Pueblos*, es el último análisis que circunscribe, expande y consolida las vías políticas, visuales y sociales aquí investigadas.

**Conclusiones: “Remontar los desechos:” *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*, una constelación contra el fascismo**

La publicación de *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* durante mayo de 1943, un año después de México entrar a la guerra y en los momentos más crudos de las batallas, corresponde a una serie de interacciones que se trazaron en los círculos antifascistas del país, teniendo en *Alemania Libre*, el movimiento sucesor de la Liga Pro-Cultura Alemana,<sup>214</sup> y en el TGP un polo de acción, dedicado a la reproducción de imágenes. Los principales mediadores entre ambos grupos fueron Hannes Meyer y Leopoldo Méndez.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> La Liga Pro-Cultura Alemana dejó de tener la misma influencia hacia 1940-41, principalmente por dos motivos a destacar. Por una parte existió una marcada oposición entre los miembros comunistas y trotskistas, estos últimos comenzaron a difundir propaganda anti-soviética que los primeros no toleraron, hecho que aceleró el deceso de varios de sus miembros más radicales. Finalmente en 1940 murió Alfons Goldschmidt, presidente de la Liga, “cuya autoridad moral y científica de alguna forma había mantenido aún la unión de la Liga.” Brígida Von Mentz y Verena Radkau. “Notas en torno al exilio político alemán en México, 1939-1946.” En Brígida Von Mentz y Verena Radkau et al. *Fascismo y antifascismo en América latina y México: Apuntes históricos*. (México, Ediciones de la casa Chata, SEP, 1984), 46-47.

<sup>215</sup> El encuentro de Meyer y Méndez lo documenta Helga Prignitz quien asegura que, “La afiliación de Hannes Meyer a la Asociación de Amigos del Teatro de las Artes-dirigido por el discípulo de Meyerhold, Seki Sano, y Xavier Guerrero-seguramente fue el enlace con el TGP, ya que Aguirre, O’Higgins y Méndez eran miembros activos de esa asociación. El Teatro de las Artes era el punto de encuentro de intelectuales mexicanos y exiliados interesados en el arte.” Prignitz. *El Taller de Gráfica Popular*. Op. Cit., 81.

La amistad e interacción de ambos personajes se convierte en una cultura política antifascista y pro-comunista que visualmente puede ser sintetizada y explicada, como se ha hecho en este ensayo, a través de *La Venganza de los Pueblos* y sus configuraciones estéticas ya analizadas. Además de lo ya rastreado, esta imagen fue seleccionada por Hannes Meyer para formar parte del *Libro Negro*, tomando en cuenta que la litografía ya se había publicado en el periódico *Alemania Libre* en Noviembre de 1942, por lo tanto y para cerrar estas reflexiones se hará referencia a la síntesis visual que genera el Libro Negro y cómo ésta genera una “constelación” de “imágenes dialécticas” sumamente violentas.

*El Libro Negro del Terror Nazi* puede ser considerado, siguiendo a Benjamin, un “montaje literario” el cual, se funda en “los harapos, los deshechos” para “alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.”<sup>216</sup> La metáfora literaria del método del montaje, se concreta en la experiencia del exilio alemán en México, el cual puede ser considerado, de acuerdo con Brígida Von Mentz y Verena Radkau, como “una estación de tren:” “Para estos autores y quizá para otros exiliados, los años en el contraste de México, tan diferente a la Europa de la que venían y a la que en algún tiempo regresarían, significaron un periodo de ensimismamiento, de reflexión y, precisamente por eso, años sumamente creativos [...] De esta manera quizás, México resultó ser un fecundo lugar de creación literaria, pero sólo un paso, una “estación de tren.”<sup>217</sup>

Las oposiciones entre la *cercanía* y *separación* de la guerra son para los exiliados alemanes los vínculos que desarrollan con las organizaciones mexicanas, como el TGP, que se

---

<sup>216</sup> Benjamin. *Libro de los pasajes*. Op. Cit., 462.

<sup>217</sup> Von Mentz y Radkau. Op. Cit., 59.

encuentran en una posición similar ante la guerra.<sup>218</sup> La “estación de tren” que fue México puede desplegarse a través de las tensiones entre “violencia dialéctica” y “violencia destructiva” que se encuentran en *Libro Negro del Terror Nazi* el cual, también se construye a través de un realismo-expresionista que conjuga diversas realidades sociales bajo los sufrimientos y dolores de la guerra mundial, dando como resultado un *pathos* común a los grupos antifascistas de comunistas alemanes y mexicanos.

Para Deborah Caplow, *El Libro Negro del Terror Nazi* fungió como una colaboración internacional que creó o posibilitó la intersección de distintas historias y miradas sobre el avance nazi.<sup>219</sup> Cincuenta y seis escritores y veintitrés artistas visuales formaron parte de la publicación, la cual contiene 164 fotografías y 95 dibujos y grabados, de los cuales 18 pertenecen al TGP.<sup>220</sup> En tales términos, el historiador Alexander Stephan refiere: “*El Libro Negro*, en ese momento, tal vez fue la publicación de emigrados más importante del mundo, permitió a los exiliados expandir su influencia más allá de las fronteras de México.”<sup>221</sup>

La intención del libro corresponde con los objetivos del movimiento Alemania Libre, los cuales se enfocan en “ayudar a eliminar el régimen de Hitler desde sus raíces. Estamos a favor de la destrucción total del aparato estatal de los nazis [...]”<sup>222</sup> La declaración explícita

---

<sup>218</sup> El movimiento dialéctico entre “acercamiento-separación” es el vaivén plástico que toma la forma y la posición del conocimiento para el exiliado: “Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*: acercamiento con reserva, separación por deseo. Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no roto, perdido, imposible hasta el final. Tal es, después de todo, la posición del exilio [...]” Huberman. *Cuando las imágenes...* Op. Cit., 10.

<sup>219</sup> Deborah Caplow. “*El Libro Negro del Terror Nazi en Europa: An international artistic and political collaboration in Mexico city.*” En *El Taller de Gráfica Popular: Vida y arte.* (Georgia Museum of art 13 de Junio a 13 de Septiembre de 2015. University of Georgia, 2015), 18.

<sup>220</sup> *Ibidem*, 21.

<sup>221</sup> Alexander Sthepan citado en *Ibidem*, 21. Traducción mía.

<sup>222</sup> Wolfgang Kiessling en Von Mentz, Radkau. Op. Cit., 51. Kiessling tiene la obra más importante en torno al exilio alemán y el movimiento Alemania Libre en México, no obstante no hay traducción de ella. Wolfgang Kiessling. *Alemania Libre in Mexiko. Ein beitrag zur Geschichte des antifaschischen Exils (1941-1946).*



una “eliminación necesaria” que recuerda a la definición de Bolívar Echeverría en torno a la “violencia dialéctica” y su “imposición estratégica de anular ciertas posibilidades de vida en favor de otras que son reconocidas como las únicas realmente indispensables para la supervivencia de la comunidad.”<sup>223</sup>

El movimiento Alemania Libre, de tendencia comunista, su revista del mismo nombre, la editorial “El Libro libre” fundada en 1942 y su publicación mayor *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*,<sup>224</sup> se fundamentan en una lectura política, compartida con Leopoldo Méndez y los miembros del TGP, sobre la necesidad de intervenir en la realidad y sus tiempos desajustados: “Nos proponemos ser el centro que reúne a todos los antifascistas y llevar adelante el movimiento antinazi... -refiere Kiessling- nuestro programa sólo es válido en la *época de transición* hasta que caiga Hitler [...] Se puede ver a nuestro programa como uno de *tiempo limitado* y con metas delimitadas también.”<sup>225</sup>

La “época de transición” y su “tiempo limitado” señala una de las consignas clave del imaginario comunista y el exilio en el tiempo de la guerra: una vez finalizado el conflicto, la “transición” entre territorios y naciones se convertirá en “construcción” o reconstrucción del lugar propio; por tanto, fijar la atención visual en los desechos y los harapos explicita la justicia social en torno a los proyectos sociales truncos o imposibilitados por la guerra, que, paradójicamente, posibilitan otro tipo de relaciones y confluencias; tales como las de La Liga Pro-Cultura Alemana entre 1938 y 1939, la colaboración entre Josep Renau, Rodríguez Luna,

---

(Berlín, RDA, Akademie Verlag, 1974). La traducción de extractos y citas de ella corresponde a las autoras aquí citadas.

<sup>223</sup> Echeverría. *Vuelta de Siglo*. Op. Cit., 63.

<sup>224</sup> En total la editorial “El Libro Libre” publicó veintiséis libros de los cuales veinte fueron en alemán y seis en español. Anna Seghers y su libro *La Séptima cruz* fue publicado en ambos idiomas, Leopoldo Méndez realizó la portada del libro. Caplow Op. Cit., 21

<sup>225</sup> Wolfgang Kiessling en Von Mentz, Radkau. Op. Cit., 51. Subrayado mío.

Siqueiros, Luis Arenal y Antonio Pujol (ambos miembros del TGP), en 1940 en *Retrato de la burguesía* en el Sindicato de Electricistas y finalmente en 1942-43, la relación del movimiento Alemania Libre y el Taller, mediante la “amistad artística” de Hannes Meyer y Leopoldo Méndez.

Este cúmulo de relaciones sociales, artísticas y políticas es el que se visualiza en el *Libro Negro del Terror Nazi* y *La Venganza de los pueblos*. El ojo de Hannes Meyer vio entre ellos la correspondencia o, en términos benjaminianos, la “constelación” que despliegan entre sí. De tal forma, se insiste, siguiendo la pregunta de Benjamin: “¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista?”<sup>226</sup> Sin titubear responde: “La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños [...] Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total.”<sup>227</sup>

*La Venganza de los pueblos* y con ella, *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* tienen la “captación plástica” de aquellos “pequeños momentos” que exponen el “acontecer total.” Organizando los despojos de la historia, el TGP y los exiliados alemanes en México, acceden a un tipo conocimiento de la violencia en la guerra, mediante el método visual del montaje, realizando la dialéctica que Benjamin enuncia en cuanto al método marxista de acercamiento plástico a la realidad. Dichas obras nos enseñan a movilizar, organizar y descubrir la mirada histórica de un grupo de rebeldes artistas que confiaban en la utopía socialista y en el arte para conocer las relaciones sociales, en el montaje para adentrarse a ellas, en el

---

<sup>226</sup> Benjamin. *El Libro de los pasajes*. Op. Cit., 463.

<sup>227</sup> *Ibíd.*, 463.

expresionismo para denunciarlas y, sobre todo en la revolución para cambiar el mundo trastocado que les tocó vivir.

La alegoría de la historia que muestra *La Venganza de los Pueblos* se compagina con la descripción que Antonio Castro Leal hace de los ensayos en la introducción al *Libro Negro*, los escritos ahí reunidos, “representan la opinión antifascista internacional” pues sus autores “han sido testigo en alguna parte de Europa, desde los campos de España hasta las estepas y los bosques de Rusia de cómo se desencadenó el nazismo sobre los hombres, las instituciones y los pueblos.”<sup>228</sup> Siguiendo dicho argumento, Castro Leal, apunta la “falacia política” que ha implementado el fascismo, falacia que corresponde a una alteración temporal: “En el momento crítico en el que el mundo no sabía qué camino tomar, el nazismo propuso y forzó la más vieja y la más reaccionaria de las soluciones: el retorno a un pasado regido nada más por la fuerza y la violencia.”<sup>229</sup> Por tanto, *El Libro Negro*, “con sus documentos, con sus testimonios, y con el juicio de todos los escritores que lo han escrito, ayudará a saber lo que es el nazifascismo y mucho de lo que ha hecho para hundir al mundo en un “nuevo orden” que es el orden de los círculos del infierno,”<sup>230</sup>

La conjugación entre *ver* y *saber* utilizada en la iconografía de la guerra, reaparece en el *Libro Negro*; para *saber* lo que es el nazismo se necesita de los testigos que *vieron* “los círculo del infierno” así, “cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos –el lenguaje y la imagen- son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias

---

<sup>228</sup> Antonio Castro Leal. “Introducción” en *El Libro Negro del Terror Nazi*. Op. Cit., 11.

<sup>229</sup> *Ibíd*em, 12.

<sup>230</sup> *Ibíd*em, 13.

recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación.”<sup>231</sup>

La puesta en escena de *La Venganza de los Pueblos* y la recopilación del *Libro Negro del Terror Nazi* constituyen una constelación dialéctica entre el ver y el saber; con ello, apelan a la metodología propuesta por Didi-Huberman para acercarse al conocimiento visual y testimonial del Holocausto: “Contra todo lo inimaginable” ya que “junto con las herramientas para la desaparición, había también que *hacer desaparecer los archivos, la memoria de la desaparición*. Una manera de mantenerla, entonces y para siempre, en su condición de inimaginable.”<sup>232</sup> Propuesta similar al ensayo que cierra *El Libro Negro*, “Destrucción total del régimen nazi-fascista” de Lombardo Toledano, donde se habla de la dificultad para imaginar las cifras de muertes en territorio europeo mientras el libro se publica, pues “Los latinoamericanos no conocemos los pelotones de ejecución hitleriana” no obstante, “en tanto exista un régimen hitleriano en cualquier parte del mundo, la amenaza estará suspendida sobre América Latina.” Por lo tanto, “El mundo no vivirá tranquilo hasta la desaparición del nazismo. [...] Para que el mundo pueda vivir, hace falta que el nazismo, sus líderes, sus respaldadores y aquellos que siguieron sus órdenes terroristas, mueran.”<sup>233</sup>

Las palabras de Toledano que cierran el libro, hacen eco de la “violencia dialéctica” aquí rastreada y la necesidad de una “destrucción creativa” que reordene el mundo mediante las “ruinas de la historia” que se visualizan mediante la lectura del *Libro Negro*. Por tanto dicha publicación y sus imágenes de los desechos humanos de la guerra, pueden ser leídas como

---

<sup>231</sup> Huberman. *Imágenes pese a todo*. Op. Cit., 49.

<sup>232</sup> *Ibidem*, 42.

<sup>233</sup> Vicente Lombardo Toledano. “Destrucción total del régimen nazi-fascista” en *El Libro Negro*. Op. Cit., 277, 279.

un “acontecimiento visual” que reúne, reordena y remonta, los paradigmas éticos y representacionales en torno a la violencia en la guerra: “ni lo invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el ícono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sabio). Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí *el ojo de la historia* por su tenaz vocación de hacer visible.”<sup>234</sup>

“Una simple imagen, inadecuada pero necesaria” eso es *La Venganza de los Pueblos* su montaje de tiempos e iconografías sobre la guerra, postula una alegoría moderna sobre la historia y “la violencia como partera” de ésta. La estética del realismo expresionista nace dentro de una terrible confluencia social, el fascismo, su visualización iconográfica e ideológica puede ser rastreada desde Leopoldo Méndez y sus posturas políticas que se transfiguran en sus gráficas como memorias sociales que pretenden incidir o transformar la realidad. Así, *La Venganza de los Pueblos* es una imagen dedicada al futuro con la consternación del pasado.

Esta consideración sobre los tiempos y la intersección del arte con la realidad es la que comparten Méndez, Goya, Orozco y Dix mientras sus mensajes morales o políticos corren en distintas vías. No obstante, todos ellos, tuvieron una pretensión de ser universales con sus obras, de retratar a la humanidad en su complejidad violenta y mostrar un testimonio plástico de la forma en que vieron y entendieron sus tiempos. De tal forma el análisis visual y político de las gráficas de Leopoldo Méndez demuestra la complejidad de la síntesis iconográfica y

---

<sup>234</sup> Huberman. Op. Cit., 67.

el montaje de la memoria realizado por el autor para captar el devenir de la historia social y sus flujos ideológicos y temporales.

Las gráficas antifascistas del Taller de Gráfica Popular llevan a su límite los postulados clásicos del realismo, “dibujar la realidad que no se ve” es un acto de resistencia política que utiliza el arte como arma de combate y testimonio sobre esa lucha. El estatus de documento artístico que los mismos integrantes dan a su trabajo, habla de una proyección histórica sobre su quehacer, pues eran conscientes de que estaban captando el movimiento inaudito de su tiempo, sentían las contradicciones y las dibujaban para resguardar su propia visión revolucionaria de la historia. Sus imágenes son parte estructural del ritmo y sentir de aquellos años de guerra y utopía.



(fig.1) Leopoldo Méndez. *La Venganza de los Pueblos*. Linóleo, 25x 20cm, 1942. Museo del Estanquillo.



(fig. 2) Kate Kollwitz. *Levantamiento*. Aguafuerte, 29.5 x 31.7 cm, Davidson Gallery, Seattle, 1899.





(fig.3) Leopoldo Méndez. *Fascismo I*. grabado en madera, 15x 17 cm, 1936. Art Institute of Chicago.



(fig.4) Luis Arenal. *Progom*. 1936. Museo del Estanquillo.



(fig. 5) Leopoldo Méndez. *Aprende, América ¡El Fascismo amenaza a los países Americanos!* 31.7 x 23, litografía. y (fig. 6) Leopoldo Méndez. *Franco Hombre de honor jura defender la República.* 31. 7 x 23, Litografía



(fig. 7) Leopoldo Méndez. *La "toma" de Madrid en Noviembre de 1936*. 28 x 48, litografía.



(fig. 8) Luis Arenal y Antonio Pujol. *El Fascismo Alemán*. 47x 67.8 cm. Litografía, 1939 Art Institute of Chicago.



(fig. 9) John Heartfield. *Madrid 1936*. Fotomontaje. 1936.

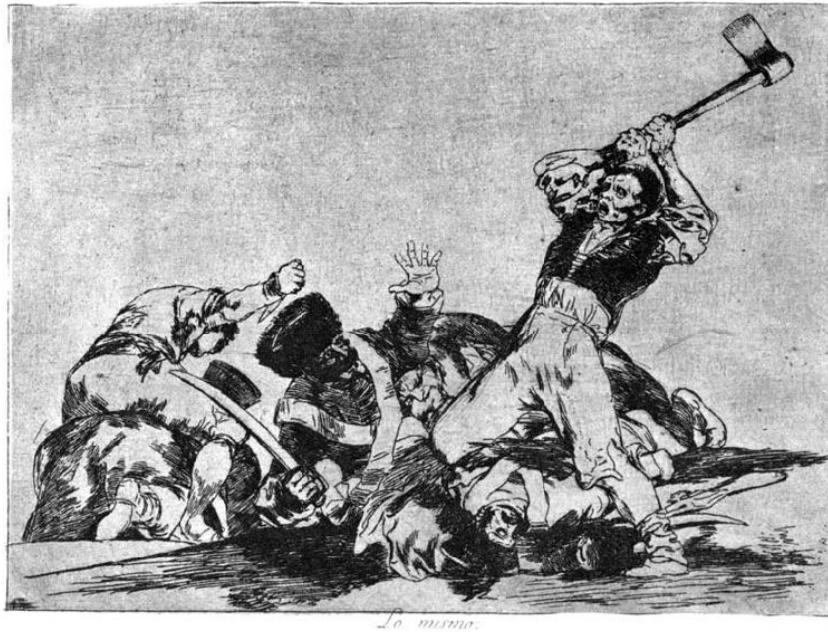


(fig. 10) José Clemente Orozco. *Moderna migración del espíritu*. Panel en *Épica de las civilizaciones americanas*. Fresco, 1933.



(fig. 11) *Carnaval de las ideologías*. Muro Palacio de Gobierno Guadalajara. Fresco, 1937.





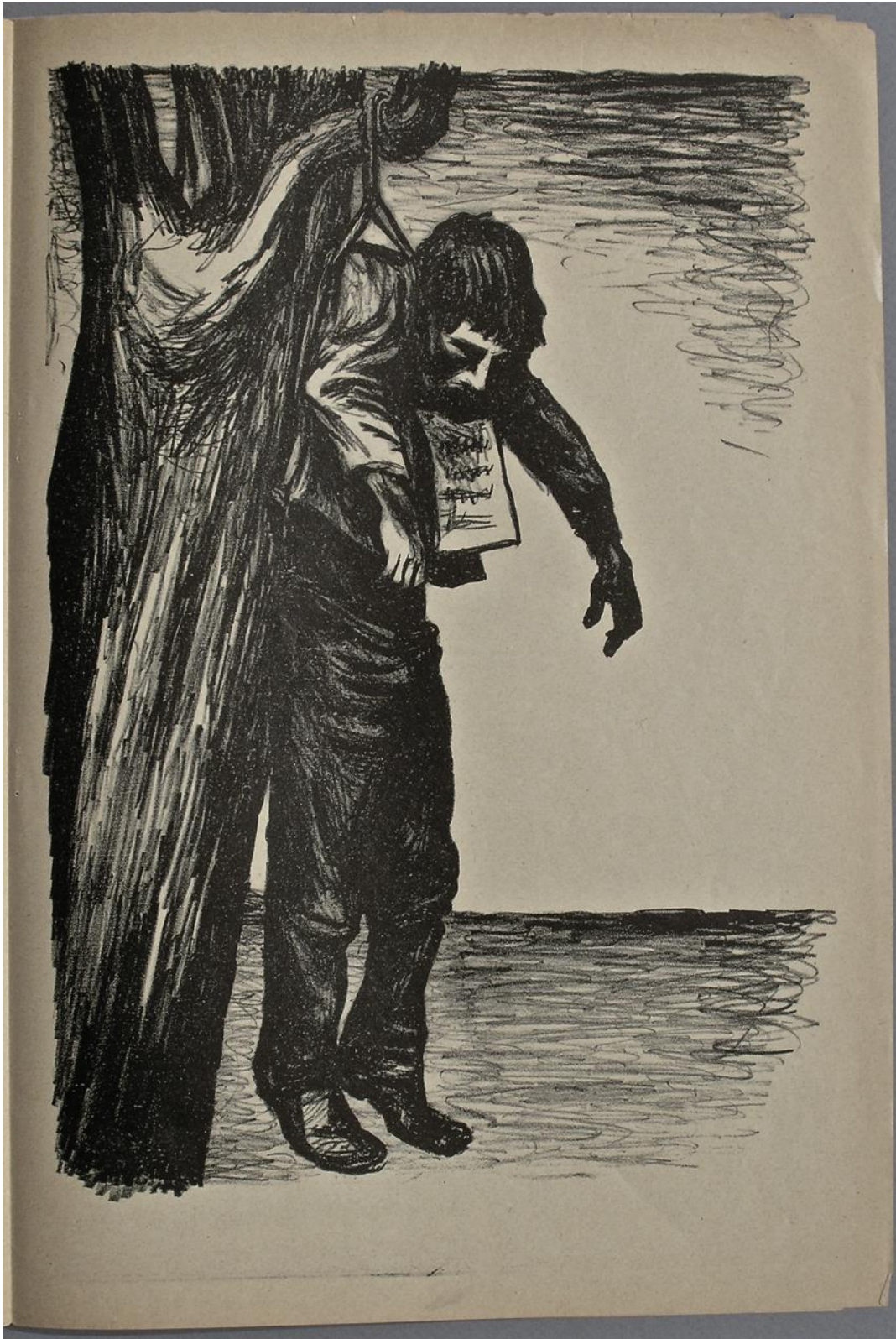
(fig. 12) Francisco de Goya. *Lo mismo*. Desastre 3. *Los Desastres de la guerra*. (papel). Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. 248 x 341 mm. 1863. Aparece en Todorov, Tzvetan. *Goya: a la sombra de las luces*. p.115



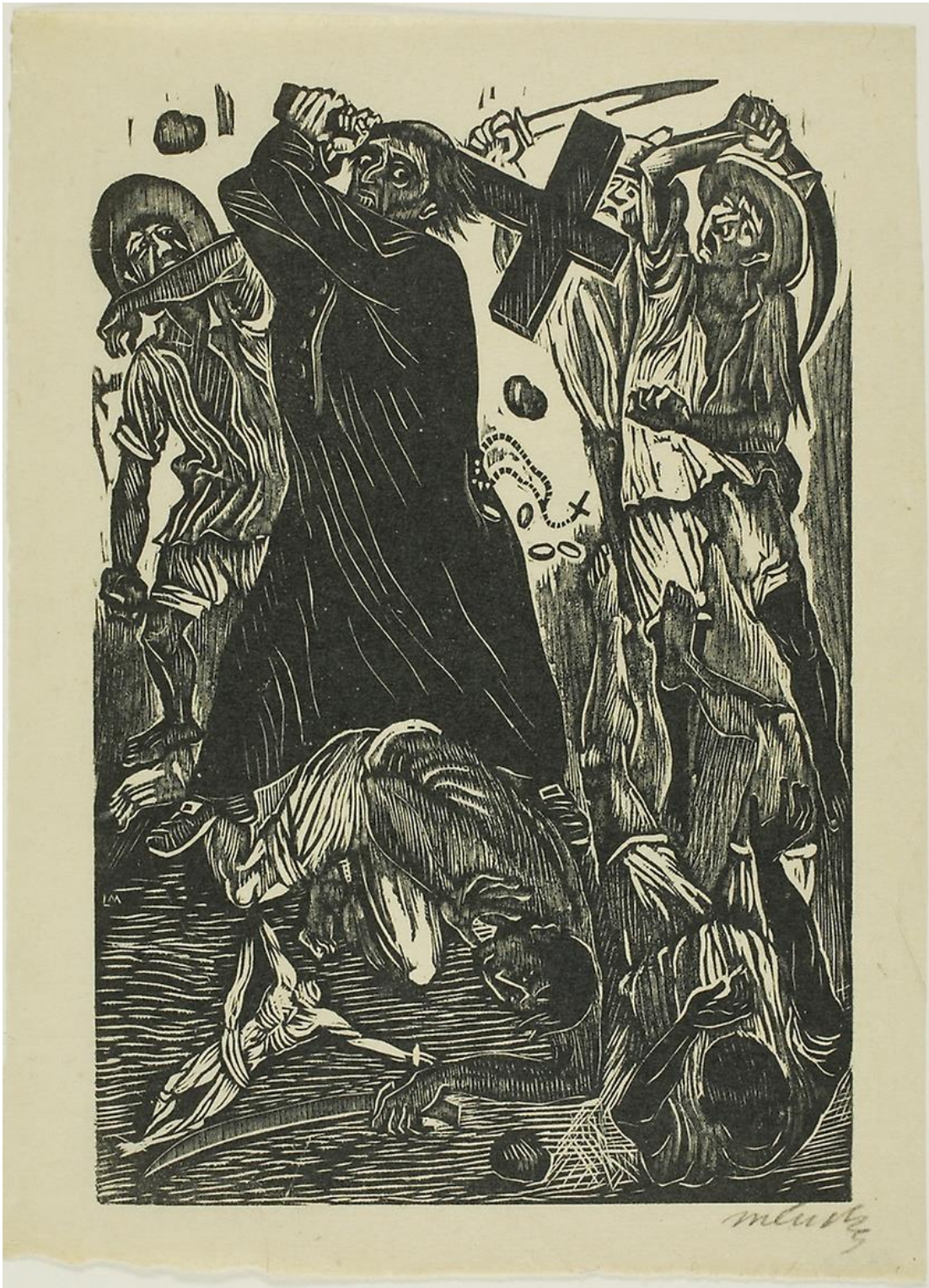
*La Venganza de los Pueblos. Detalle.*



(fig. 13) Francisco de Goya. *Tanto y más*. Desastre 22. Aguafuerte y buril, 162 x 253 mm. En *Goya Cronista de todas las guerras*.



(fig. 14) Leopoldo Méndez. Mto. *José Martínez Ramírez*. Litografía, 1939.



(fig. 15) Leopoldo Méndez. *Ellos se defienden con lo que tienen* grabado en madera, 150x210mm, 1942.



(fig. 16) Francisco de Goya. *Tampoco*. Desastre 36. Aguafuerte y buril. 154x207mm.



(Fig. 17) Otto Dix. *La hora de comer en las trincheras*. Aguafuerte. 1924. Portafolios *Guerra*.



(fig. 18) Otto Dix. *Trasplante*. Aguafuerte y punta seca, 20x14.8 cm, 1924.





(Fig. 19) Leopoldo Méndez. *El accidente*. Grabado en madera, 1935.

## **Bibliografía:**

Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Elena Llorens Pujol trad. Barcelona, Gustavo Gili ed. 2002.

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer III*. Antonio Gimeno Cuspinera trad. España. Pre-textos, 2000.

Alain Badiou, Pierre Bourdieu et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires, Eterna cadencia editora, 2014.

Barbosa Sánchez, Alma. *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*. México, UAM-Iztapalapa, Ediciones del Lirio, 2010.

Ben-Ghiat, Ruth. *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*. Berkeley, University of California Press, 2004.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Introducción Bolívar Echeverría, Andrés E. Weikert trad. México, Ítaca, 2003.

------. *Crítica de la violencia*. Eduardo Maura Zorita ed. Héctor A. Murena Trad. Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

------. *El libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero trads. Madrid, Akal, 2017.

Brígida Von Mentz y Verena Radkau et al. *Fascismo y antifascismo en América latina y México: Apuntes históricos*. México, Ediciones de la casa Chata, SEP, 1984.

Caplow, Deborah. *Leopoldo Méndez revolutionary art and the Mexican print*. Texas University of Texas Press, 2007.

Didi Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Inés Bértolo trad. Madrid, Antonio Machado libros, 2013.

------. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Antonio Oviedo trad. y nota preliminar. Buenos Aires, Adriana Hidalgo ed., 2015

------. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Mariana Miracle trad. Barcelona, Paidós, 2017. Biblioteca del presente, 27.

------. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2018.

Echeverría, Bolívar. *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI ed. 1998.

------. *Vuelta de Siglo*. México: Era, 2010.

*El Libro Negro del Terror Nazi. Testimonio de escritores y artistas de 16 naciones.* Comité de redacción, Antonio Castro Leal, Anna Seghers, Ludwing Renn et al. México, El Libro Libre, 1943.

*El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva.* Hannes Meyer ed. México, La estampa mexicana, 1949.

*El Taller de Gráfica Popular: Vida y arte.* Georgia Museum of art, University of Georgia, 2015.

Elger, Dietman. *Expresionismo: Una revolución en el arte alemán.* Myrian Benchon trad. Koln, Benedikt Taschen, 1991.

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

González Calleja, Eduardo. *Asalto al poder. La violencia política organizada y las ciencias sociales.* España, Siglo XXI ed., 2017.

González Mello, Renato. *Orozco, pintor revolucionario?* México, UNAM, IIE, 1995.

Goya, *Cronista de todas las guerras. Los desastres y fotografía de guerra.* Museo Atlántico de Arte moderno. Calcografía Nacional Real Academia de San Fernando, Cabildo de Gran Canaria, 2009.

Griffin, Roger Matthew Feldman. *Fascism critical concepts in political Science.* London, Routledge, 2004, V.3 fascism and culture.

*Gritos desde el archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular.* Edición de Pilar García Germenos y James Oles. Colección Blaistein/ Centro cultural Universitario Tlatelolco. Verano 2008-Invierno 2008.

Harvey, David. *Paris, Capital de la modernidad.* José María Amoroto Salido trad. Madrid, Akal, 2008. Cuestiones de antagonismo, 53.

Heynen, Robert. *Degeneration and revolution, radical cultural politics and the body in Weimar Germany.* Boston, Brill, 2015. Historical Materialism book series.

*Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo.* Valeriano Bozal ed. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005. La balsa de la medusa.

Inclán Fuentes, Carlos. *Perote y los Nazis: Las políticas de control y vigilancia del Estado mexicano a los ciudadanos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).* México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Veracruz, editora de gobierno del Estado de Veracruz, 2013.

*José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934.* Renato González Mello and Diane Miliotes eds. Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, 2002.

*José Clemente Orozco: Pintura y Verdad.* Miguel Cervantes ed. México, Guadalajara, Instituto Cabañas ed., 2010.

Jusidman, Yishai. *Azul de Prusia. Catálogo de exposición.* Barcelona, RMVerlag, México, Editorial RM, 2016.

Karcher, Eva. *Otto Dix 1891-1969. "Me haré famoso o tristemente célebre."* Carlos Carames trad. España, Benedikt Taschen, 1992.

Lacapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica.* Teresa Arijón trad. México, FCE, 2006.

*Lázaro Cárdenas: Modelo y legado. Tomo II.* Lourdes Martínez Ocampo ed. México, INEHRM, 2009.

Lear, John. *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940.* México, INBA, Grano de Sal, 2019.

*Leopoldo Méndez y su tiempo. Colección Carlos Monsiváis. El privilegio del dibujo.* México, Museo Nacional de Arte, Museo Mural Diego Rivera, CONACULTA, INBA, 2002.

Lionel Richard. *Del expresionismo al nazismo arte y cultura desde Guillermo II hasta la república de Weimar.* Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Colección punto y línea.

*Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955.* México, INBA, MUNAL, UNAM, IIE, 2003.

Marx, Karl. *El Capital, crítica a la economía política.* Trad. Wenceslao Roses, México, FCE, 2014.

-----, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte.* Elisa Chuliá trad., introducción y notas. Madrid, Alianza, 2015.

Milito, Diane. *Lo que puede venir: El Taller de Gráfica Popular y el grabado político mexicano.* Chicago: The Art Institute of Chicago, Yale University Press, 2014

*Monografías obreras. Tomo I.* Victoria Novelo Coord. México, CIESAS, Cuadernos de la casa chata n.142, 1987.

*Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950.* México, Secretaría de Cultura, Palacio de Bellas Artes, Philadelphia Museum of Art, 2016.

*Política y (po)ética de las imágenes de guerra.* Antonio Monegal comp. Barcelona, Paidós, Universitat Pompeu Fabra, 2007.

Prignitz-Poda, Helga. *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977.* México, INBA, 1992.

------. *Estampa y lucha. 80 años del Taller de Gráfica Popular 1937-2017.* México, INBA, 2018.

Ranciere, Jaques. *Ensayos sobre estética y política.* Steven Corcoran introudcción y ed., Miguel Ángel Palma Benítez trad. México, FCE, 2019.

Renata Von Hanffstengel et al. *Encuentros gráficos 1938-1948/ Begegnungen in der grafik 1938-1948.* México, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1999.

Reyes Palma, Francisco. *Leopoldo Méndez: El oficio de grabar.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes, ERA, 1994.

Rodríguez Mortellaro, Itzel A. *Alegoría y expresión: Los murales de José Clemente Orozco en la suprema Corte de justicia de la nación (1940-1941)* Tesis doctoral dirigida por Renato González Mello. México, UNAM, IIE, 2017.

Rodríguez Prampolini, Ida. *El Arte Contemporáneo. Esplendor y agonía.* México, UNAM, IIE, 2006.

Rose, Louise. *Psychology, Art, and Antifascism. Ernst Kris, E.H Gombrich, and the politics of caricature.* New Haven, Yale University Press, 2016.

Ruíz, Iván. *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso.* México, UNAM, IIE, 2017.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx.* México, Siglo XXI ed. 2005.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás.* Aurelio Major trad. México, Penguin Random House, Debolsillo, 2018.

*Territorios de diálogo. México, España, Argentina. Entre los realismos y lo surreal.* México, UNAM IIE, CONACULTA, MUNAL, 2006.

*The Violent Muse. Violence and the artistic imagination in Europe 1910-1939.* Jana Howlett y Rod Mengham eds. Manchester, Manchester University Press, 1994.

Tibol, Raquel. *Gráficas y Neográficas en México.* México, Casa Juan Pablos-Secretaria de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2002.

------. *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental.* México, FCE, 1984.

*Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura. Memoria IV Encuentro de Investigación y documentación de artes visuales.* México, CENIDIAP, INBA, 2012.

*Tiempos Violentos/ Shattered Glass.* Mariana Sáenz y Azul Aquino eds. México, Museo de Arte Carrillo Gil, 2010.

Todorov, Tzvetan. *Goya a la sombra de las luces.* Noemí Sobregués trad. José María Ridaó prólogo. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011.

Westheim, Paul. *El Grabado en madera.* Mariana Frenk trad. México, FCE, 1954.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura.* Guillermo David trad. Buenos Aires, La Cuarenta, 2009.

### **Hemerografía y Recursos electrónicos:**

*Alemania Libre.* Ludwig Renn, Dir. México, 1942.

Antliff, Mark. "Fascism, modernism and modernity" en *The Art Bulletin*. Vol. 84 No. 1 Mar 2002.

Bataille, George. *La estructura psicológica del fascismo.*  
<https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=86>

*Contemporáneos. Revista mexicana de cultura.* Bernardo Ortiz de Montellano. Dir. Mayo 1931, año 3, núm. 36.

Rodríguez, Romina E. "El proceso de alegorización en Walter Benjamin: límites y potencialidades." En *Eikasia: Revista de filosofía*. No. 56, 2014, 53. Recurso electrónico: <http://revistadefilosofia.com/56-04.pdf> revisado el 09/09/2019.

Torres, Sebastián. "<<Mirarse la cara>>: venganza, memoria y justicia, entre Hobbes y Spinoza." en *Anacronismo e irrupción: Justicia en la Teoría política clásica y moderna.* . (Argentina, UBA, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias sociales, mayo-nov, 2012, Vol. 2, Núm. 2). Recurso electrónico: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20120713062300/2\\_3.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20120713062300/2_3.pdf)

Stojanovic, Stanislav. "La contribución de Yugoslavia en la victoria sobre el fascismo" en *El País*. 25 de Mayo de 1985. Recurso en línea: [https://elpais.com/diario/1985/05/25/internacional/485820013\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/05/25/internacional/485820013_850215.html)

**Archivos y repositorios:**

Archivo General de la Nación

Archivo Leopoldo Méndez, CENIDIAP.

Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista

Hemeroteca y Biblioteca Nacional

Archivo Museo del Estanquillo

**Entrevistas**

Pablo Méndez 27-2-19. Museo del Estanquillo

