



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

**IMÁGENES QUE LUCHAN: LA CARAVANA DEL
HAMBRE EN LA PROPAGANDA POLÍTICA DEL
TALLER DE GRÁFICA POPULAR 1950-51**

T E S I S

Que para obtener el título de:

Licenciado en Historia

Presenta:

Alejandro Rodríguez George



Director de tesis: **Dr. Renato González Mello**

Ciudad Universitaria,
Ciudad de México
2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice:

Introducción	p.3
Primer Capítulo Inicia la resistencia: Circunstancias y estallido de la Caravana del hambre	
1.1 La Modernidad Industrial: Imaginarios de una utopía capitalista.....	p.7
1.2 La ruptura de la autonomía sindical: El órgano político y cultural de los mineros	p.13
1.3 La decisión de un pueblo a caminar: La Caravana del hambre y su configuración visual.....	p. 17
Segundo Capítulo El Taller de Gráfica Popular y La Caravana del Hambre	
2.1 El proceso de trabajo en el TGP: Producción y Colectividad.....	p. 22
2.1.2 El Trabajo Colectivo como ideología artística	p. 29
2.2 El Taller de Gráfica Popular y La Caravana del Hambre.....	p. 32
2.3 Análisis Iconográfico: Realismo, Romanticismo y Expresionismo; venas de combate político p.39	
Tercer capítulo: Imágenes que luchan: la propaganda como arma política	
3.1 La politización del arte: La labor del TGP.....	p.60
3.1.1 La Hoja Volante de Lombardo Toledano y su producción de sentidos.....	p.62
3.1.2 La huelga de Nueva rosita: Libro de testimonios gráficos y memorias mineras	p.68
3.1.3 El Diario del Campamento: Órgano de cultura obrera.....	p.77
3.2 La mirada minera: Ismael Casasola y José Revueltas; fotografía y escritura en resistencia.....	p.85
3.3 Conciencia de clase y la estética del compromiso.....	p.94
3.3.1 La estética del compromiso.....	p. 98
Conclusión: Memoria Visual y Cambio Social.....	p. 104
Cronología visual.....	p. 110
Bibliografía.....	p. 144

Agradecimientos:

El tiempo presente requiere de ciertas virtudes para sobrellevar la vida cotidiana, la más importante son las personas que han forjado una larga trayectoria de experiencias, conocimiento, camaradería, complicidad y sobre todo amistad. A ellos les dedico la realización de este trabajo que acumula la sinceridad que otorga el apego y la historia.

Quisiera agradecer con especial afecto a mi familia comenzando por mi Mamá que tanto amor, paciencia y sabiduría me ha brindado, sin su aplomo y sustento todo esto sería imposible estoy en deuda contigo a mi Papá que siempre se haya presente con una calidad sonrisa y un confiable ejemplo a seguir. A mi hermano José Luis y su entrañable comprensión que me sirve de guía y como respiro de los problemas, eres la persona más significativa del día a día. A mi abuela que ha sido el pilar del hogar y una lección de vida. De igual forma quisiera agradecer a mis tíos; Migue y Enrique en los que siempre puedo confiar y esperar un caluroso abrazo. A mi primo Enrique y su tenacidad, a mis primas Gina, Claudia y Ximena a quienes les debo innumerables risas, viajes y platicas. Por último a mi tía Guille y mi primo Chuy, que a pesar del tiempo y la distancia ocupan un lugar central en mi persona.

Para Brenda porque las palabras no alcanzan a describir lo que significa tu presencia y las horas de consejos, apoyo y cariño que me has brindado. Gran parte de la investigación se la debo a tu constante inspiración. Gracias por estar aquí e iluminar el porvenir.

A los que espero que estén ahí toda la vida y quienes me han enseñado a contemplar la alegría, el conocimiento y la política como parte substancial de mi trayectoria personal y universitaria, para Oswaldo de quien he aprendido tanto y se ha convertido en mi compañero inseparable, gracias amigo. A Montserrat que siempre ha sido y será mi mejor amiga y a los amigos indispensables: Donovan, Deneb, Paco, Augusto, Amanda, Sofía, Irene, Ingrid Rdz. e Ingrid de la Luz, Charles, Claudio, Mauricio, Antonio, Paco Olvera, Andrés, Christopher, Alberto e Ivan.

A los que ya han estado ahí una vida y me enseñaron a vivirla: Beat, Karyani, Hugo, Luis Alberto, Daniel, Liliana, Ana y Cecilia. Sin CCH mis experiencias carecerían de sentido. A ustedes les debo en gran medida la persona que soy.

A mi asesor Renato González Mello que con mirada crítica y comentarios siempre atinados me ha enseñado a contemplar el arte como una vertiginosa experiencia de retroalimentación, compromiso y sensatez, sin su guía esta investigación no hubiera sido posible. Gracias por el tiempo y la orientación recibida. Su ejemplo es una muestra de disciplina e inteligencia que espero algún día igualar.

A mis sinodales la Doctora María Alba Pastor, el Doctor José de Santiago, la Doctora Ana María Martínez de la Escalera y el Doctor Miguel Ángel Esquivel que accedieron a leer mi trabajo y realizar comentarios agudos y precisos sobre sus puntos fuertes y flaquezas, sus voces yacen impregnadas en mi tesis.

Por otra parte quisiera agradecer a Jaqueline Romero Yescas encargada del Fondo Leopoldo Méndez en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de Artes Plásticas, gracias a su metódica catalogación logré encontrar documentos indispensables para la redacción de mis argumentos. Con especial atención quisiera extender este agradecimiento al maestro Alberto Hajar quien fuera un comentarista externo de mi trabajo, en su experiencia, vitalidad y conocimiento se resguarda una de las figuras más importantes de la izquierda y del arte mexicano.

Finalmente y a pesar de que no es parte de mi jurado quisiera agradecer a la Doctora Rosalina Ríos y a los compañeros de Teoría Social, que reafirmaron en mí una postura crítica y decidida por vincular las temáticas de la cultura popular y la historia social con un rigor y objetividad que me mostraron el verdadero oficio del historiador.

Introducción

Existe una fotografía sobre un grupo de mujeres que lucen cansadas y furiosas, ellas portan un cartel del Taller de Gráfica Popular. La primera vez que vi dicha imagen me generó una intriga ¿Quiénes eran esas mujeres y por qué portaban dicho cartel? La cuestión me llevó a toparme con el movimiento minero conocido como la Caravana del Hambre, ocurrido en México a mediados de 1950 y principios de 1951, la imagen correspondía a la marcha que realizaron los pobladores de Nueva Rosita, Palaú y Cloete, pueblos carboneros ubicados en Coahuila.

Al solucionar la procedencia inicial de la imagen, las preguntas no dejaron de surgir: ¿Las mujeres se identificaban con ese arte? ¿Cuál era la relación del TGP en todo el asunto? ¿Las imágenes modifican la conciencia de clase y las relaciones sociales? ¿Para qué sirve la propaganda política? O más aún ¿existía algún estudio que revelara todas estas preguntas? Así inicio el largo recorrido que finalmente concluye con mi tesis de licenciatura. La posibilidad de estudiar el arte y las protestas sociales finalmente tomó forma y consolidó una interpretación histórica de quien escribe y que he pensado someramente como una historia social del arte.

Esta investigación pretende poner sobre la mesa el debate entre arte y política y brindar una lectura marxista de lo que esto refiere. Así el objetivo de este trabajo recae en estudiar las formas que ha tomado el arte, específicamente el grabado, para apoyar, dar visibilidad y contarnos una protesta obrera. El uso de imágenes que describan el proceso de resistencia social funge como un elemento particular dentro de la narrativa histórica y los estudios culturales que han tenido

una presencia constante en la historiografía contemporánea. Sin embargo estos estudios han dejado de lado la posibilidad de alentar una interpretación que descansa en ese viejo y mal visto marxismo, por ello la intención es ligar profundamente el materialismo histórico como preocupación personal con una temática que resulta apta para encontrar formulaciones certeras entre arte y política comprendidos como una dialéctica que nos brinda la posibilidad de traer a colación una propuesta de metodología y marco teórico que ofrezca una visión donde el arte depende indudablemente de las relaciones históricas que lo rodean.

De tal forma nuestra hipótesis de partida fue que la vinculación del Taller de Gráfica Popular con la Caravana del Hambre representó una propuesta política, que a través de la gráfica, expone y sintetiza una realidad histórica que persiste como memoria visual. Usando los conceptos de Cultura Obrera, Obrerismo, Romanticismo-revolucionario, Estética del compromiso y estructura del sentir se ha configurado una investigación que trata de abordar las representaciones artísticas a través del fondo histórico que las precede y los sujetos sociales que en ellas se ven reflejados.

La posibilidad de reconstruir la relación histórica entre grabadores del TGP y mineros de la Caravana del Hambre necesitó puntualizar un esquema de trabajo que lograra abordar los puntos adyacentes para brindarnos una imagen concreta de lo que fue este movimiento obrero a través de sus distintas representaciones visuales. Por ello se han abordado temáticas que abarcan la iconografía representativa de las protestas sociales, y la propaganda política como punta de lanza en el arte social, las fuentes aledañas como la prensa de la época e historiografía de los mineros han sido de gran valor para dar un sustento material a las obras del Taller así como las relaciones de clase que subyacen en el proceso artístico y social que combinan un gran tema que entrecruza líneas que siempre

fueron de un interés personal pero que resultan de suma relevancia histórica para aquellos que piensan en los tópicos de la historia del arte como una historia social que nos hable de problemáticas distintivas de los grupos que han intentado modificar la mirada e instaurar una mirada política que subsista como la memoria de las luchas peleadas y la importancia de encontrar la función social del arte.

Mineros, grabadores, políticos, reporteros y escritores fungen como los personajes principales de este evento que marcó un parteaguas en distintos niveles: La protesta minera resonó de tal forma que se inició una época denominada como el *charrismo* sindical, el TGP por su parte olvidó sus pugnas internas e instauró una iconografía propia de su estilo y logró resolver mediante la gráfica la manera más adecuada para mostrar un arte de propaganda que fuera incisivo en sus mensajes y mostrara un medio eficaz de comunicación. Para acceder a los distintos temas propuestos fue necesario repartir la forma de exposición en tres capítulos que a su vez se subdividen en objetivos más específicos.

En el primer capítulo se aborda la problemática general de los mineros, las circunstancias y el estallido de la huelga que devino en la Caravana son analizados someramente indicando las razones de fondo que se encuentran plasmadas en lo que he denominado “La modernidad industrial como una forma de utopía capitalista” en este subtema se expone la figuración que tomó la modernidad desarrollista de Miguel Alemán como una meta nacional que debía sobrepasar cualquier conflicto social de envergadura obrera. Por ello el siguiente tema analizado fue la función cultural y política del sindicato minero en estas comunidades; dicho órgano representaba el cúmulo de experiencias históricas y formas de visualizar alternativas legales a la sobreexplotación, hacerse de él significaba implementar un modelo de vida distinto en todos los ámbitos, hasta en el imaginario colectivo.

El desarraigo del sindicato significó para los mineros la pérdida de su principal institución social; por ello la decisión de caminar desde Coahuila hasta México cobra una importancia substancial para entender el proceso de visualización de los conflictos sociales. El hacerse ver resultaba particularmente importante para llamar la atención de las distintas miradas que se fueron involucrando en el conflicto. En este punto el segundo Capítulo aborda todas las posibles aristas de la relación que se formó entre el Taller de Gráfica Popular y la Caravana del Hambre; la forma de producir obras, el trabajo colectivo y la manera iconográfica de la propaganda son abordados en este ensayo, convirtiéndolo en el centro de la tesis.

El último capítulo intenta ser una mirada panorámica a los personajes más cercanos al conflicto minero y la constante presencia del Taller en cada una de las publicaciones que ofrecieron una lectura de la Caravana, así como la problemática que genera la relación entre texto e imagen. Por último se ofrece una reflexión teórica sobre el entramado social y estético que compone este evento, mostrando que las gráficas del TGP le dan una importancia significativa a la *conciencia de clase* como conciencia estética. Sin más preámbulo se ofrece la totalidad del texto.

1.- Primer Capítulo:

Inicia la resistencia: Circunstancias y estallido de la Caravana del hambre

1.1 La Modernidad Industrial: Imaginarios de una utopía capitalista.

A comienzo de los años cincuenta la política estatal tenía bajo su control a la mayoría de los sindicatos obreros. Esto derivado de un proceso económico más amplio vinculado con la impaciente necesidad de subsidiar el mercado mexicano con capital extranjero para realizar una modernización industrial en el país. Bajo este contexto estalla a mediados de 1950 uno de los últimos movimientos obreros a favor del derecho de huelga y la autonomía sindical, se le conoció como *La Caravana del Hambre*.

Los mineros del carbón en las comunidades de Palaú, Nueva Rosita y Cloete, Coahuila, abandonan sus pueblos y se convierten en caminantes proletarios que pretenden ser vistos por las autoridades estatales. Durante este proceso el Taller de Gráfica Popular dedicó su producción a retratar la forma en que se presentaron estos mineros ante la imagen del desarrollismo alemanista; forjando una *memoria visual* que postula las imágenes como elementos de transgresión social.

La mayoría de los trabajos que abordan este movimiento minero se centran en su gestación, el estallido de la huelga y en el recorrido de 1500 km de Coahuila hasta la Ciudad de México así como su breve permanencia en la capital. Dichos estudios olvidan mencionar la integración estética que aconteció a través de este

movimiento. Esta temática en específico será abordada en el segundo capítulo donde se pretende reconstruir la relación historiográfica e histórica entre el TGP y la Caravana donde observaremos sus impactos en la cultura obrera. Antes de ello es menester puntualizar las circunstancias históricas que envuelven este conflicto minero.

Historiográficamente la línea de investigación tomada por los estudios de estas épocas (1946-1951) basa sus postulados en el proceso económico de industrialización emprendido por el estado mexicano como forjador de una burguesía nacional y los negocios públicos y privados.¹ El proceso de modernización comenzó con Ávila Camacho² pero fue con Miguel Alemán que se establecieron los cambios sociales y económicos que el capitalismo necesitaba para consolidar su preponderancia sobre la justicia social de la clase obrera. De acuerdo con Juan Luis Sariego: “La etapa de las prórrogas, del arbitraje y de la supuesta

¹ La historiografía más sucinta del proceso de capitalización en la etapa de Miguel Alemán señala un énfasis en contraponer el periodo Cardenista al Alemanista como las antípodas del desarrollo del nacionalismo revolucionario, Felicitas López portillo, condensa las interpretaciones en torno a las antípodas del desarrollo del gobierno mexicano y su cercanía con el sistema capitalista: “Esta dicotomía entre un régimen justiciero orientado a la satisfacción de las demandas populares, representado por el cardenismo, y el alemanismo como protector y auspiciador de los sectores privados, no es privativa de una historiografía dada, aunque existen matices y diferencias al respecto. Todo mundo admite que se trataba, en ambos casos, del desarrollo del sistema capitalista en nuestro país, aunque con diversas modalidades, pues mientras unos ven durante el cardenismo el desempeño de una burguesía nacional a la que se le da en la puntilla en los regímenes subsiguientes, otros la ven con buen salud y madurez a lo largo del alemanismo.” Felicitas López-Portillo Tostado. *Estado e ideología empresarial en el gobierno alemanista*. México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios latinoamericanos. 1995 p. 14

² “Los enfrentamientos obrero-patronales que se presentan a partir de 1942 revisten mayor importancia debido a que para entonces el gobierno de México se ha involucrado en el conflicto bélico mundial, lo cual sirve de asidero para presionar más a los trabajadores con objeto de que comprimieran al máximo sus peticiones y colaborarán así a la derrota de los países del *eje Nazi-Fascista*. Y el capital, por su parte, no dejó de aprovechar esta coyuntura para aumentar sus tasas de ganancia chantajeando, con el mismo pretexto, al gobierno.” Jorge Basurto. *La clase Obrera en la historia de México del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)* México, Siglo XXI, 1996, v. 11. p.229

neutralidad gubernamental a la demanda de los mineros se acabó en 1946, al iniciarse el sexenio del presidente Alemán.”³

Si bien en cada uno de los diversos análisis se encuentran similitudes en cuanto a la explicación de la apertura económica a la inversión extranjera y un alejamiento del movimiento obrero⁴, es Tzvi Medin quien se da a la tarea de desentrañar la lógica de la economía política que tuvo lugar en este periodo haciendo énfasis en que el proyecto alemanista fue: “la aspiración de lograr la neutralización ideológica, que venía a implicar también en determinada medida la desmovilización política, y todo ello para dar paso a un pragmatismo técnico-económico que debía ser la llave para solucionar los grandes problemas nacionales.”⁵

Siguiendo esta lógica, el proyecto alemanista se caracterizó por utilizar un discurso que hacía hincapié en la industrialización en beneficio de las clases pauperizadas sin embargo, el pragmatismo de Miguel Alemán cobró fuerza con sus nuevos aliados extranjeros y logró establecer un presidencialismo que

³ Juan Luis Sariego. *Enclaves y minerales en el norte de México: Historia Social de los mineros de Cananea y Nueva Rosita 1900-1970*. México, CIESAS p.272

⁴ Stephen Niblo, Tzvi Medin y Jorge Basurto oscilan sus interpretaciones de concebir al proyecto alemanista como un mecanismo producto de sus relaciones de producción las cuales sostenían la inquietante necesidad de industrializar a México. Por una parte Niblo destaca la orientación pro empresarial del nuevo régimen: “El gobierno de Alemán fijó pronto un tono que favorecía a las empresas. Al presidente le gustaba decir que no tenía caso hablar de distribución hasta que hubiera algo que distribuir. La pobreza era tan grande en México que pocos discrepaban de la necesidad de industrializar y de que esto significaba medidas que favorecían a las empresas comerciales. [...] Alemán hizo un esfuerzo sistemático por dar la bienvenida a México a hombres de negocios extranjeros y brindar a importantes inversionistas en perspectiva todas las comodidades durante su estancia” Niblo R, Stephen. *México en los cuarentas, modernidad y corrupción*. México, Océano, 2008. p. 166 Dichas “comodidades” se expresan en “la paz interna del país” que en palabras de Jorge Basurto significaba “evitar los movimientos reivindicativos de los obreros con objeto de asegurar altas tasas de ganancia” Basurto, *Op. Cit.* p. 97 Lo anterior se cristalizó en las reformas a la Ley Federal del Trabajo propuesta por los patrones quienes “seguramente se sentían alentados por la política general del régimen” argumentando que los obreros tenían un “uso abusivo de sus derechos” *Ibidem* p. 105

⁵ Tzvi Medin. *El Sexenio Alemanista*. México, ERA, 1997. p.30

subordinaba los intereses de la clase trabajadora a las directrices irrevocables de la mancuerna estado e inversión extranjera. En el caso particular de la industria minera:

[...] se demostró lo despreocupados que se habían vuelto los gobiernos de los años cuarenta respecto a la propiedad extranjera. Para fines de 1950 la inversión extranjera total en México era de 566, 600,000 dólares, 20% de los cuales correspondían a la industria minera. [...] Así, los ingresos generados por las exportaciones mineras ascendían a ciento ochenta millones de dólares, alrededor de 36% de las exportaciones "mexicanas" totales.⁶

La proyección de una industria sana conlleva una serie de interpretaciones visuales que sitúan a la maquinaria mexicana como la herramienta del progreso humano, la iconografía de la época destaca por una marcada reiteración en el poder de la industria como elemento modernizador y purificador de las clases más débiles. Sin embargo la situación tangible de este imaginario se verá duramente cuestionada por los mineros quienes destacan por ser un grupo social marginado que está inmerso directamente en la producción de significados que vienen impuestos desde la cúpula del poder, de ahí la necesidad de acabar con su imaginario colectivo e imponer la imagen del desarrollismo como la meta nacional por excelencia. Así, Miguel Alemán decidió someter al movimiento obrero "a como diera lugar."⁷

Esta actitud se vio materializada en la cooptación de los tres sindicatos estratégicos que podían bloquear esta imagen del desarrollo; petroleros, ferrocarrileros y por último los mineros, fueron testigos de la nueva política de

⁶ Niblo *Op. Cit* p. 182

⁷ Mario Gill coord. *La huelga de Nueva Rosita*. México 1959 p. 7 De igual forma en 1949 se funda la Unión General de Obreros y Campesinos (UGOCM) A propuesta de un Lombardo Toledano debilitado y tras su salida de la CTM donde Fidel Velázquez "el inmortal" se haría con el poder de la gran central obrera. La UGOCM represento un esfuerzo por mantener a los sindicatos mineros, petroleros y ferrocarrileros alejados de la política estatal, sin embargo la central sufrió bajas irremediables y al final los mineros serían su único bastión, también lesionado.

enfrentamientos realizada por Miguel Alemán y su indispensable mano derecha, Manuel Ramírez Vázquez en la Secretaría del Trabajo, con una postura marcadamente anti-obrera, lograron hacerse de los sindicatos independientes más fuertes y consolidar la sumisión de los trabajadores al poder del Estado.⁸

En México se experimentaba la transformación política requerida para industrializarse; Vicente Lombardo Toledano confiaba en Miguel Alemán para realizar dicha tarea sin embargo “No sospechaba que con rapidez ‘el cachorro’ mostraría sus colmillos de tigre.”⁹ Alemán logró la formación de lo que Lenin denominó un “capitalismo monopolista de Estado.”¹⁰ Fomentar la industria requería crear una imagen que enalteciera la fuerza de la maquinaria como la clave para acabar con el retraso histórico en el país. La tierra prometida debe instaurarse mediante la peculiar energía que produce la maquinaria moderna y su poder de distribución monumental.

⁸ A días de haber tomado el poder Miguel Alemán se enfrentó con una huelga del sindicato petrolero. “Alemán no había dudado en poner fin a un paro de los petroleros, el 19 de Diciembre de 1946 por medio de la fulminante intervención del ejército en las instalaciones de la industria petrolera” Medin *Op. cit* p. 101 lo anterior consolidó una estrategia del presidencialismo frente a la disidencia obrera y sus órganos paralelos al Estado. Aunado a esto vino la toma del sindicato Ferrocarrilero, encarcelando a su dirigente Valentín Campa quien fuera miembro del Partido Comunista, así “El presidenciató, simplemente, no admitía limitación alguna fuera de aquella que se encontraba en los límites de la colaboración incondicional” *Ibidem* p. 103

⁹ *Ibidem* p. 28

¹⁰ En el diccionario de economía política de Borisov, Zhamin y Makárova se define el capitalismo monopolista de estado: “cuando los monopolios capitalistas unen su fuerza al poder del Estado burgués con el fin de mantener y afianzar el régimen capitalista, proporcionar a un puñado de magnates del capital ganancias máximas[...] Lenin definió el imperialismo no sólo como la época de los gigantescos monopolios capitalistas, sino, además, como la “época de la transformación del capitalismo monopolista en capitalismo monopolista de Estado”. *Diccionario de Economía Política*, Trad. Augusto Vidal. Moscú, 1965 consultado el 13/09/16 <http://www.eumed.net/cursecon/dic/bzm/c/capmonoesta.htm> Entre las características que Lenin destaca sobre los monopolios y su injerencia con el estado se encuentra la “privación de mano de obra mediante ‘alianzas’ (es decir mediante acuerdos entre los capitalistas y los sindicatos obreros para que estos últimos acepten trabajo solamente en las empresas cartelizadas)” Vladimir I. Lenin “El imperialismo fase superior del capitalismo” en *Obras escogidas* Moscú, Progreso, 1969 p. 185

En este sentido la minería del carbón representaba lo que Katerina Gregos denomina “el emblema de la industria moderna” así; “la maquinaria minera” recuerda y refleja el intento de la utopía industrial por encontrar en la energía del carbón el método modernizador.¹¹ La industria minera, los mineros y las subsecuentes imágenes que se desprenden de ellos formulan una suerte de *Nostalgia* en el sentido propuesto por Svetlana Boym donde se vislumbran un “anhelo por un hogar” que es mediado por la exigencia de la modernidad.¹²

De acuerdo con Terry Smith, la modernidad industrial también tiene su propia imagen, que engloba concepciones no solo visuales sino también políticas. En consecuencia la implementación de un proyecto nacional con bases capitalistas, necesita la implementación de “imágenes de la modernidad” que se suscriban a la transformación del estado y su plena alianza con el capital. Por ello, Smith se llega a preguntar si existe una iconografía de la modernidad y si ésta existe cuál es su función social.¹³

La pregunta de Smith nos da la pauta para observar la modernidad de Miguel Alemán desde la óptica de la nostalgia del Taller de Gráfica Popular donde encontramos que sus imágenes archivan la memoria popular de los distintos proyectos sociales que se han visto frustrados por la creciente cultura masificadora del “Capitalismo monopolista de Estado” y sus constantes promesas de ascenso social. El Sindicato Minero llegó a condensar estas imágenes por ello hacerse de él

¹¹ Katerina Gregos. “Poetics of restructuring: On the question of production in the contemporary section of Manifesta 9” en: *Manifesta 9 The Deep pf the modern. A subcyclopaedia. The European Biennial of Contemporary Art 2012, Genk, Limburg Belgium*. Edited by Cuauhtémoc Medina, Christopher Michael Fraga, 2012. pp. 225-227

¹² Svetlana Boym. “Nostalgia and its discontents” en *Ibidem* pp. 203-207.

¹³ Terry Smith. *Making the Modern: Industry, art, and design in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1993. p. 6

resultaba imperante para la imagen que Miguel Alemán pretendía instaurar como su utopía capitalista.

1.2 La ruptura de la autonomía sindical: El órgano político y cultural de los mineros

El Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana (SITMMSRM), se había forjado durante los años treinta y desde entonces había sido un órgano político con gran actividad reguladora en las vidas de los principales minerales de la República; Pachuca, Monterrey y Coahuila tenían las bases más activas en este proceso. Durante dos décadas su organización había logrado conseguir mejoras notables en las condiciones laborales de los trabajadores, aumentos de sueldo, salubridad, implementación de seguridad en la mina, la regulación de la jornada laboral y la consolidación de un contrato colectivo para todas las empresas, habían sido algunos de los ámbitos donde el sindicato había dejado su huella.¹⁴ Por lo tanto su presencia entre los mineros era parte indudable de su formación como trabajadores y como habitantes de los así llamados minerales.¹⁵

En este punto cabe hacer un paréntesis con sentido de aclaración. El contrato colectivo que tanto peso tenía en las ramas mineras, eran un contrato establecido

¹⁴ “En abril de 1931 -Nos cuenta Luis Reygadas- se formó en Nueva Rosita el Sindicato ‘Praxedis G. Guerrero’. Su antecedente inmediato fue un grupo de amigos que se reunía a comentar el proyecto de Ley del Trabajo y compararlo con las irregularidades existentes de la empresa. [...] sus principales objetivos eran: El sostenimiento y mejoramiento de la Ley Federal del Trabajo, el seguro obrero, la creación del banco popular y de cajas de ahorro, seguro contra accidentes, vejez, riesgos y enfermedades, reparto de utilidades y escala móvil de salarios” Luis Reygadas. *Proceso de trabajo y acción obrera: historia sindical de los mineros de nueva rosita 1929-1979*. México, INAH, 1988, pp. 40-41

¹⁵ Juan Luis Sariago remarca como el sindicato minero “fue adquiriendo progresivamente el carácter de un interlocutor y opositor de clase capaz de disputar abiertamente y cuestionar en muchos órdenes el poder del capital extranjero” Sariago, *Op. cit* p. 233

directamente con el monopolio que controlaba la extracción en la cuenca carbonífera de Coahuila y parte de Monterrey, me refiero a la ASARCO. Este consorcio estadounidense administraba la explotación minera en los principales centros desde la época de la Revolución.¹⁶

De esta forma la empresa había realizado ya la apertura de 6 tiros distintos, los primeros cinco se ubicaban en el poblado de Rosita sin embargo el sexto fue abierto unos kilómetros más alejado fundando Nueva Rosita, mineral basado en la explotación del carbón, de aquí se desprende la formación no sólo de sujetos sociales al servicio del capital sino también de ciudades denominadas enclaves o “Company Towns” donde la compañía proporciona todos los servicios a quienes trabajan para la mina; es decir, es dueña de las casas, la electricidad, el agua, las escuelas, clínicas, tiendas y hasta la traza propia de las calles está realizada para dividir y jerarquizar a los estratos sociales, pues existía el barrio obrero, que estaba cerca del tiro número 6 y el barrio de empleados de confianza que era principalmente de trabajadores norteamericanos con mejores y más servicios, incluyendo un campo de golf.¹⁷

Tomando en cuenta la disyuntiva entre la compañía y el sindicato, los estudios de Victoria Novelo, Luis Reygadas y Juan Luis Sariago reconocen la multitud de elementos concomitantes en el sindicalismo minero, y cómo éstos pueden ser

¹⁶ De acuerdo con Luis Reygadas durante la Revolución la producción minera decayó notoriamente produciendo un déficit en las pequeñas compañías, entre ellas existían carboníferas propiedad de la familia Madero las cuales fueron vendidas al consorcio *American Smelting and Refining Company* o por sus iniciales ASARCO. Reygadas *Op. Cit.* p. 28

¹⁷ Daniel González Cortes en su extraordinario estudio titulado *Ta' Oscuro el panorama. Relatos sobre los mineros del carbón* nos da un acercamiento testimonial, sintomático y estructural del significado de ser minero en la cuenca carbonífera de Coahuila principalmente de los mineros de Nueva Rosita. De aquí se aborda la temática del mineral regido por la empresa y su división geográfica, las formas de pago, la relación de la cuadrilla de trabajo y la comunidad minera en sí misma, elementos determinantes de lo que González denomina “la filosofía del minero” lo cual también puede ser entendido como la cultura minera específica. *Monografías Obreras*, Victoria Novelo Coord. México, CIESAS pp. 92-96,124.

abordados desde la perspectiva de la cultura obrera.¹⁸ Utilizar este concepto nos propicia una búsqueda donde interceden los factores políticos y sociales como detonantes de una estética vinculada de manera explícita con la peculiar forma de vida que se desarrolla en los minerales. Figurar a los sujetos que en ellos residían necesitaba de un interlocutor capaz de condensar el imaginario minero con todo y sus tradiciones de organización. De esta forma el sindicato se nos presenta como el órgano cultural por excelencia de estas formaciones sociales por lo tanto el Taller de Gráfica Popular mantendrá relaciones cercanas con distintos sindicatos, pues en ellos se encuentran los sujetos que pretende retratar.

Una vez hechas estas observaciones teóricas sobre el sindicalismo minero se puede decir que el sindicato se había transformado en un centro social donde la vida y el trabajo se entremezclaban para dar nuevas formas de organización con sus respectivas formas de cultura obrera. Por lo tanto, para el gobierno hacerse del sindicato minero significaba reconstruir estructuralmente el modo de vida de los trabajadores y anteponer un nuevo proyecto de nación frente a la cultura de la resistencia tan fomentada en estos minerales.

De esta forma en 1950 el panorama laboral que se planteaba para los trabajadores mineros hacía énfasis en la cuestión del contrato colectivo y el derecho de huelga. Ambos eran las piezas claves en la organización del trabajo y las demandas exigidas por el Sindicato. Con tales circunstancias el 15 de Mayo de 1950

¹⁸ El presente estudio pretende ahondar más en las fuentes culturales de la resistencia minera, sin embargo esto se llevará a cabo en el segundo capítulo, por ahora daremos la definición que Victoria Novelo hace del concepto Cultura Obrera el cual es central en la investigación; esta metodología se usa para: “aprehender una dimensión de la vida obrera que se expresa en formas de ser, de vivir, de crear y transformar instituciones, normas, valores, tradiciones políticas, asociacionistas, organizativas, de entretenimiento, de educación y estéticas que conforman una multiplicidad de prácticas sociales y rituales distintivas que han tenido su origen real y mítico en la esfera del trabajo, de donde surge la identidad primaria y central.” *Historia y Cultura Obrera*. Victoria Novelo Comp. México, UNAM, CIESAS, 1999. p.17

se fijó como la fecha para dar inicio a la VI convención del SITMMSRM. Este se llevaba a cabo con el propósito de elegir al nuevo comité central emanado con el voto de las diversas secciones que lo integraban.¹⁹

En un circular urgente del sindicato minero publicado en *El Popular* se dan cuenta de los acontecimientos ocurridos en la inauguración de la VI convención de este órgano y se pone de manifiesto que:

“[...] el Comité Ejecutivo General con visible violación de nuestros Estatutos, registro numerosas delegaciones de secciones y fracciones que no fueron electas legalmente en el seno de sus respectivas asambleas para asistir a dicha convención, motivando la protesta enérgica de las secciones afectadas.”²⁰

Una vez tomada la mesa directiva de la convención por Filiberto Ruvalcaba, quien ni siquiera pertenecía al sindicato, fue fácil imponer un nuevo secretario general: Jesús Carrasco, “acusándosele de ser instrumento incondicional del secretario de Trabajo Manuel Ramírez Vázquez.”²¹ La división estaba hecha, las delegaciones conocidas como “blancas” o mejor dicho gubernamentales se habían impuesto sobre las delegaciones democráticas mejor conocidos como los “rojos” quienes habían elegido como nuevo secretario a Antonio García Moreno. En la hemerografía de la época se puede constatar la resonancia que tuvo el ultraje llevado a cabo por la Secretaría del Trabajo contra el Sindicato Minero, periódicos

¹⁹ La estrategia del Estado para hacerse con el poder del SITMMSRM se basó en la legitimación de líderes ilegítimos dentro de la mesa central de la convención. “En el curso del acto se produjo un incidente grave, cuando un delegado metalúrgico de Monterrey, José Díaz denunció las maniobras de Félix Ramírez y de otros funcionarios del actual Comité Ejecutivo tendientes a integrar una convención con delegaciones falsas. *El Popular* 16 de Mayo de 1950

²⁰ *Ibidem* 20 de Mayo de 1950

²¹ Basurto. *Op. Cit.* p. 246

como *El Popular* atestiguaron el desarrollo de la VI convención y finalmente las consecuencias más álgidas de dichos eventos.²²

La lucha por obtener el reconocimiento del sindicato elegido por las bases trabajadoras fue el meollo determinante para que las secciones 28 de Palaú y 14 de Nueva Rosita estallaran las huelgas el día 25 de Septiembre y el 16 de Octubre respectivamente, al no ser escuchando el movimiento se transformó en la Caravana del Hambre. La forma en que los mineros se dieron a conocer destaca por el uso consciente de sus imágenes que empuñan una crítica contra el sistema industrial de Miguel Alemán.

1.3 La decisión de un pueblo a caminar: La Caravana del hambre y su configuración visual

Los mineros del carbón que formaron parte de la Caravana del Hambre y la resistencia minera se vieron inmersos dentro de un proceso económico el cual quizá no era de su completa comprensión pero que atacaba directamente contra su forma de vida. Un aspecto poco estudiado que enmarca esta cuestión ha sido el

²² Dentro de los meses de Mayo hasta diciembre de 1950 se registran una gran cantidad de notas y reportajes que dan cuenta del desarrollo de estos hechos. Por motivos de espacio se hace referencia únicamente al periódico *El Popular* que en los meses de Mayo, Octubre, y Diciembre 1950 registra la mayor cantidad de información. Sin embargo periódicos como *El Universal* registra únicamente tres notas en el mes de mayo sobre el conflicto minero y únicamente las presenta como un “conflicto intergremial” donde el Estado no se ha visto involucrado, de tal forma resalta el título de una nota publicada el 18 de Mayo donde se lee: *Surge la división del gremio minero*. Por su parte el *Excelsior* no registra notas de estos eventos, sino hasta Octubre cuando la movilización minera ha tomado un matiz nacional, aquí el periódico argumenta en una nota del 17 de Octubre que “Los rojos arrastraron a 250 obreros a la huelga” falseando los hechos de Rosita y evidenciando su posicionamiento político. Por último *El Nacional* en febrero de 1951 cuando la Caravana ha salido y se dirige a la ciudad de México, únicamente se acota a decir que “La industria siderúrgica va a incrementarse con Ramírez”. Encubriendo el conflicto y elogiando al secretario de trabajo, de ahí que la hemerografía marque posicionamientos políticos en favor o contra de los mineros lo que se ve reflejado en las notas dedicadas a ellos o en el simple silencio de la situación.

desarrollo de una configuración visual que encarna el sentir minero y la *nostalgia* de su lucha, la cual definió una imagen del proletariado minero mexicano frente a la imagen del modernismo alemanista.

Las imágenes que se desprenden de este movimiento social destacan por un dramatismo y una melancolía propia de quienes los representan, el TGP resulta ser un cronista que intenta vivificar la *nostalgia* de una no-pertenencia, del éxodo de 1500 kilómetros recorridos a pie y el *pathos* insurreccional que subyace en la clase trabajadora. Las imágenes de la Caravana no vienen solas, se hayan acompañadas por relatos y testimonios de los participantes y la forma en cómo ellos se ven a sí mismos. El viaje de sus vidas representa no sólo una protesta política sino el hallazgo de su identidad visual.

Es así como en los primeros días de octubre de 1950, antes de que se pusiera en marcha la Caravana, en las páginas de *El Popular* se imprime el primera grabado del TGP sobre el conflicto minero.(imagen1) La gráfica antes que la fotografía, denuncia de forma directa la peculiaridad del suceso y las implicaciones generales con el movimiento minero. En las fechas posteriores y ya iniciada la Caravana el TGP volcó gran parte de su producción a esta causa, por ello esta primer gráfica demuestra el interés político del TGP por enunciar una postura sobre los acontecimientos.

El grabado expone al secretario del trabajo Manuel Ramírez Vázquez quien tiene una expresión caricaturesca y plenamente deformada en su rostro, casi vulgar. El sujeto está postrado frente a la entrada de una mina pisoteando dos carteles donde leemos: “derecho de huelga” e “Independencia del movimiento obrero”. A un costado se mira una caja donde guarda mascararas que va colocando a un montón de cuerpos tumbados que se dirigen al acceso de la mina. El grabado

coloca a Ramírez Vázquez haciendo lo que en palabras de Marx podría denominarse “un ejército industrial de reserva” las máscaras que coloca simbolizan la ruptura en el sindicato y el uso de estrategias políticas para adueñarse y controlar al movimiento laboral. Es la expresión gráfica del “trabajo enajenado”.

Las implicaciones iconográficas de este primer grabado son claras: la denuncia política y al mismo tiempo establecer una retórica partidista. Es una propaganda que da visión de la problemática social y por ende toma una clara postura frente al conflicto, pues es un arte creado para las circunstancias específicas que lo reclaman. En este sentido el TGP crea una “didáctica visual” donde “Uno de los objetivos fue hallar la equivalencia entre palabra e imagen mediante una notable austeridad compositiva, donde la tipografía lineal se destacaba con tintas más oscuras para provocar una mayor impacto visual e incrementar el potencial comunicativo.”²³

En este sentido Mario Gill en su extraordinaria recopilación de testimonios llamada *La huelga de Nueva Rosita* nos comunica el potencial de las experiencias de aquellos mineros que fueron parte de la huelga y de la Caravana del Hambre. Por ello conocemos que Panchos Solís fue designado presidente del comité de huelga, que Adela Ochoa esposa y madre de mineros reclamaba al iniciarse la huelga: *-¿De qué ha servido la sangre derramada desde 1906?... Los derechos conquistados no podrán arrancárnoslos nunca, a pesar de las traiciones de los “panzas blancas”... O Adán Nieto diciendo: -Lo mismo en Cananea que en Rosita, los mineros han sido y son los pioneros de las luchas por los derechos obreros... Y el caso de Antonio Guajardo quien siendo*

²³ Cruz Dafne Porchini. “Puños en alto. Ilustración política en los años treinta” en *México Ilustrado: Libros, Revistas y carteles, 1920-1950*. Salvador Alviña ed. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, RM Verlag, 2014, p.41

jubilado con una pensión de 6 mil pesos, cedió este dinero para el fondo de la huelga.²⁴

Los testimonios y las imágenes que se abordaran en capítulos subsecuentes vacilan entre la *nostalgia* del abandono de sus pueblos y la cúspide de su travesía como un acto sin precedentes; para ellos: “La situación en Rosita era insoportable: sin libertad, sin alimentos, sin nada. [...] Nueva Rosita era un campo de concentración para los mineros. Al huir de él, sentían que se encaminaban hacia la libertad.”²⁵

El testimonio grandilocuente de Ángel Bassols Batalla confirma la nostalgia con que se mira a la caravana:

Esa es quizás la mayor virtud de la caravana minera de 1951: el despertar todo aquello de noble y de grande que duerme en el alma del pueblo de México. El despertar el amor y la fraternidad, el recordar que hay que ser hermanos a pesar de todo. Serán esas cualidades del trabajador las que mañana crearán el mundo nuevo: la Solidaridad y la Fe de todos los proletarios. No importa que esté distante, muy lejano aún ese día. [...]Perdurará la imagen de la caravana, y brotará mañana cuando las aspiraciones del pueblo se plasmen en realidades, como un torrente de maravillosas leyendas sobre aquellos que hicieron llorar a quienes nunca lloran. Cuando el pueblo todo sea completamente libre, honrará entonces, -igual que como se honra a los más excelsos héroes consagrados de la patria-, a los mineros de la caravana de Rosita y Cloete.²⁶

La romántica descripción hecha por Batalla tiene un sesgo que fue distintivo del movimiento minero y la Caravana; me refiero a la expresión de su travesía mediante la combinación de cánones heroicos y trágicos. La forma en que se presenta la Caravana como un suceso de resistencia corpórea le dará una amplitud visual que apela a la noción de la martirización para alcanzar la justicia. La

²⁴ Gill *Op. Cit.* p. 18-21

²⁵ *Ibidem* p. 23

²⁶ Ángel Bassols Batalla citado en Molina, Daniel. *La Caravana del Hambre*. México, Ediciones El Caballito, Universidad Autónoma de Coahuila 1978 p. 37

visibilidad de la Caravana minera esconde estrategias políticas de un discurso estético en torno a las concepciones que surgen de “lo popular” y lo obrero como momentos clave de una concepción iconográfica que pretende vislumbrar el sustento material de este movimiento.

Fue así que el 20 de Enero de 1951 los pueblos de Nueva Rosita, Palaú y Cloete salen de sus recónditos pueblos en una acción sin consulta previa de sus dirigentes pues se dice fue José González obrero de base quien propuso la caravana.²⁷ Abandonar el pueblo y emprender una larga caminata a la capital para ser vistos representaba abandonar el despojo y cumplir su éxodo como un designo mesiánico; el Taller de Gráfica Popular planteara una estrategia comunicativa donde la propaganda se presenta como el elemento central de la representación visual y su contenido político.

En este punto se necesita hacer un análisis iconográfico más puntual de los distintos grabados y carteles que el TGP realizó, dado que la historiografía social y cultural que habla de la Caravana del hambre ha pasado por alto la influencia visual que tuvo el Taller en el conflicto minero. De aquí se desprenden las relaciones sociales entre mineros, Taller de Gráfica Popular, Vicente Lombardo Toledano, Ismael Casasola, José Revueltas y Mario Gill; cada uno de ellos trató de incorporar una interpretación que fusionara los elementos de la cultura obrera con la disidencia minera.

²⁷ *Ibidem* pp.40-41

2.-Segundo Capítulo

El Taller de Gráfica Popular y La Caravana del Hambre

2.1 El proceso de trabajo en el TGP: Producción y Colectividad.

*Contra la barbarie creciente
Solo hay un aliado: el pueblo,
Que tanto sufre bajo ella.
Sólo de él puede esperarse algo.
Por tanto es lógico dirigirse al pueblo y,
Más necesario que nunca hablar su lenguaje.²⁸*

Bertolt Brech

La historicidad del Taller de Gráfica Popular nos habla de un organismo artístico presente en cuestiones tales como la política nacionalista de Cárdenas, las guerras contra el fascismo español y el nazismo alemán así como el apoyo consecutivo a la Unión Soviética, estos eventos marcan una tendencia definida en su producción. La preocupación estética del TGP fue utilizar la gráfica para demostrar los hechos sociales y políticos más fecundos de su época. El Taller pondera la gráfica para concientizar al pueblo de su lugar en las problemática sociales.

Para los años que comprenden el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) la obra del Taller se ha orientado en tres ramas importantes. Primero encontramos la vertiente que durante toda su historia siguió en pie: la denuncia política. En segundo término las imágenes en contra de la guerra fría y a favor de la paz; por último los encargos para las organizaciones sindicales. Notamos que la denuncia política puede conjugarse dentro de los encargos sindicales, sin embargo es en este punto donde la historia política del Taller de Gráfica Popular que va de la segunda

²⁸ Bertolt Brecht. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península. 1972, p.235

parte de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta cobra un matiz específico en el cual los investigadores creen ver un parteaguas dentro de la organización.²⁹

Deborah Caplow abre la pauta para rastrear las influencias externas que se visualizan en la obra de Méndez y el TGP en conjunto. La presencia gráfica de figuras como Kathe Kollwitz, Georg Grosz, Goya, John Heartfield y Josep Renau, a los que con un estudio más detallado cabría añadir a Otto Dix,³⁰ revelan una directriz política y artística que se transmite en el trabajo generacional del TGP

²⁹ Es en los textos de Humberto Musacchio, Raquel Tibol, Deborah Caplow y Helga Prignitz, donde se hace evidente el cambio de paradigma que enmarca el núcleo de la estética tallerista. Para Deborah Caplow lo más relevante de la segunda mitad de la década de los cuarenta e inicio de los 50 recae en la actividad que el Taller y especialmente Leopoldo Méndez hicieron en cuanto al desarme atómico y la paz, lo cual les llevo a experimentar una apertura de sus trabajos a nivel mundial, Caplow enuncia diversas exposiciones acaecidas en Bolivia, Polonia, China, Estocolmo y Moscú; donde la Crítica Soviética puntualizo su alejamiento de los trabajos del Taller en cuanto a su “primitivismo, uso de alegorías y expresionismo que se alejaba del realismo socialista” Sin embargo la gráfica de Stalin que data de 1950 demuestra cómo Leopoldo Méndez aún tenía preocupaciones estéticas y políticas que demostraran un acercamiento con el realismo socialista de la URSS. Deborah Caplow. *Leopoldo Méndez Revolutionary art and the mexican print*. Austin, University of Texas, 2007 pp. 219-220. En contraparte Helga Prignitz enlista tres factores que a su parecer derivaron en crisis potenciales del Taller, el regreso de Meyer a Suiza, las pugnas ideológicas internas y el cambio generacional en el TGP marcan el inicio del fin. Helga Prignitz-Poda. *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977*. México., INBA, 1992 p. 138. Esta interpretación es central para nuestra investigación, pues nuestra postura no concuerda con la de Prignitz y se tratará de argumentar que la estética del TGP no ha decaído sólo ha sufrido cambios que deben ser leídos bajo su contexto específico. Por su parte Musacchio destaca que “Para 1949, unos 50 grabadores habían trabajado en forma sistemática en el Taller. A semejanza del TGP, en los Ángeles, San Francisco y Nueva York se crearon Arts Graphics Workshops [...] para el TGP los workshops representaron más de un beneficio, pues contribuyeron ampliamente a la difusión del trabajo de los artistas mexicanos y por sus ligas con las organizaciones sindicales se llegó a elaborar un paquete audiovisual [...] que fue aprovechado por millones de trabajadores de la Unión Americana.” Humberto Musacchio. *El Taller de Gráfica Popular*. México, FCE, 2007, pp. 29-30

³⁰ Es notorio señalar los paralelismos entre Otto Dix y el Taller de Gráfica Popular, donde encontramos una fascinación y constante uso por las máscaras de gas utilizadas en la primera guerra mundial, así como un descubrimiento total frente a la inmundicia de la guerra, que se identifica con el afán de crear un testimonio ocular de los acontecimientos que están marcando su era. Pues en palabras del propio Dix: “No, los artistas no deben mejorar o convertir. Ellos son demasiado insignificantes, solo deben testimoniar” Dietmar Elger. *El expresionismo una revolución artística alemana*. Benedikt Taschen ed. 1993 p. 215

aunado a estas características, los contactos del Taller con artistas norteamericanos plantean una dimensión más universal o cosmopolita en las obras del Taller de Gráfica Popular.³¹ La dimensión que ocupa la visión internacional del TGP resguarda las influencias externas que el Taller ha amoldado a su producción y la acogida de artistas huéspedes que formaron parte central en las disposiciones internas del taller, es el caso de George Stibi y Hannes Meyer.

Es así que en 1950 han ocurrido eventos sobresalientes en el transcurso histórico del Taller. Sin duda el hecho que enmarca y cierra el primer ciclo de vida del Taller de Gráfica Popular es la creación del álbum *México: TGP, doce años de obra colectiva* editado en 1949 por la Estampa Mexicana, a cargo de Hannes Meyer. Este acontecimiento tiene dos lecturas; ambas justifican la transformación interna que tuvo el TGP en su forma de producción.

Hannes Meyer fue el artista huésped con mayor trascendencia en el Taller de Gráfica Popular, su llegada significó el contacto con los países de la órbita soviética y la creación de su propia editorial, la ya mencionada Estampa Mexicana, mediante la cual las obras del Taller eran difundidas y reproducidas a mayor escala. En este sentido Meyer resulto la cabeza económica del conjunto dado que era él quien se hacía cargo del tiraje y forma de venta de las gráficas realizadas.³²

³¹ Deborah Caplow acentúa la tendencia internacional y las relaciones del TGP con el arte de otros puntos asegurando que: "Along with Futurism, dadaism, and soviet graphic art, German expressionism with its rawness and directness and its focus on the tragic side of human existence particularly appealed to mexican artist. Politically motivated prints by Kollwitz, Grosz and Masereel corresponded to the subject matter that Mexican artist were exploring in the 1920 and 30s." Caplow *Op. Cit* p. 69

³² Cabe destacar que en el propio álbum, Meyer hace un balance de la producción del cual se concluye lo siguiente: "Producción total: 1500 copias de litos, 24,000 tarjetas; 61,375 copias de grabados. Valor Neto total: \$87,550." Estos datos tomados en 1949 Nos arrojan la importancia de Meyer a la cabeza de los números y la basta dimensión que había adquirido la producción del Taller; sin duda el trabajo colectivo resulta la pieza medular para comprender la proliferación de su

Esta primera lectura nos habla de la importancia medular que Meyer tenía en el TGP, como gestor e historiador de la producción, Meyer se preocupó por realizar una primera cuenta regresiva del trabajo producido en doce años de existencia. Los carteles antifascistas, los pro-soviéticos, las estampas de la revolución mexicana, los encargos sindicales, las obras propias de los diversos artistas y hasta los principios del Taller son recogidos en esta memoria colectiva que marca el fin de Hannes Meyer en México y la historicidad del trabajo colectivo y sus alcances gráficos.

La segunda lectura que se desprende de este álbum recopilatorio destaca la forma en que el Taller ofrece sus obras a la clase trabajadora, pues de acuerdo con las palabras de Leopoldo Méndez el álbum debía servir para “[...] que la clase trabajadora pueda ver que no todo el arte ni todos los artistas le son ajenos.” Y “[...] analizar que el arte es un oficio y una actividad socialmente útil y no un puro entretenimiento ocioso como lo pretende la filosofía burguesa.”³³ La utilidad de las estampas requiere la vinculación directa con la clase trabajadora, para ello se necesita participar con las organizaciones obreras más importantes del momento: los sindicatos.

En la parte final de la introducción a la recopilación de Doce años... Hannes Meyer hace un comentario muy sólido sobre el punto de encuentro entre el TGP y las organizaciones políticas aledañas pues “Entre siete centrales nacionales de los movimientos sindicales y campesinos y entre tres partidos nacionales ‘revolucionarios’ todos, es difícil para los artistas encontrar el camino correcto.”³⁴

obra. *México: El Taller de Gráfica Popular: Doce años de obra colectiva*. Ed Hannes Meyer. México, Estampa Mexicana, 1949 p. XXII

³³ Méndez, *Ibidem*. p. IV

³⁴ Meyer *Op. Cit.* p. XXIV

Para encontrar el “camino correcto de su obra” el TGP debió modificar la recepción de su arte, el cual estaba principalmente destinado a la difusión de las causas más sobresalientes de la clase trabajadora, por ello, “Nuestro trabajo - comentaba Mariana Yampolsky- ha sido solicitado no sólo por el tema y el sentido que le damos, sino también porque es barato y los sindicatos que no tienen dinero lo pueden utilizar con facilidad y usarlo repetidas veces.”³⁵ Los sindicatos representaron para el TGP uno de sus principales allegados tanto por el aglutinamiento obrero existente en ellos como por las consignas ideológicas que se enlazaban con las del propio Taller.

Esta cooperación entre instituciones se vería materializada con la nueva central obrera creada por disposición de Vicente Lombardo Toledano, la Unión General de Obreros y Campesinos de México (UGOCM) la cual nos cuenta Helga Prignitz, mantendrían relaciones muy cercanas debido a que esta asociación sería vecina del TGP en el edificio Nezahualcoyotl #9 las cercanía de éstos órganos se manifiesta en que “[...] el TGP organizó una recepción de bienvenida a los líderes sindicales”³⁶ Esta nueva faceta en la vida del Taller nos arroja una interpretación de su historia a inicios de la década de los cincuenta como una transformación en la ideología de sus miembros y la forma de entender la producción del arte en cuanto arte útil.³⁷

³⁵ Mariana Yampolsky en “Asamblea Gráfica”. Raquel Tibol *Gráficas y Neográficas en México*. México Secretaria de Cultura del Distrito Federal, Casa Juan Pablos, 2002 p. 125

³⁶ Prignitz *Op. Cit* p.138

³⁷ Helga Prignitz visualiza en los años de 1949-50 los gérmenes de las posteriores crisis y decadencia del Taller, esto debido a la falta de unidad interna pues el Taller de Gráfica Popular dividía sus filas en militantes del Partido Comunista –Oscar Frías, Arturo García Bustos, Francisco Mora y Elizabeth Catlett y los partidarios de Vicente Lombardo Toledano con su nuevo Partido Popular (PP), entre los que se encontraban Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán, Ángel Bracho y Pablo O’Higgins la influencia de los miembros más antiguos resonaba como factor de discusión ideológica y en la forma técnica de los grabados. *Ibidem* p. 138

El arte del Taller cambió debido a las circunstancias históricas específicas que se vivían en 1950. En este sentido cabe señalar la pregunta que se hace Marx por la permanente fascinación que nos provoca el arte griego, concluyendo que las condiciones sociales de las que surgió no podrán volver jamás. Por su parte Adolfo Sánchez Vázquez responde a esta pregunta planteando la fidelidad del arte a su tiempo:

El arte popular es el verdadero arte de su tiempo, pero por ello también es el arte capaz de vencerlo, de superarlo. La fidelidad a su tiempo no hace nunca de este arte temporal un anacronismo. Siendo fiel a su tiempo, el arte lo sobrevive y, de este modo, sigue viviendo con el movimiento mismo de la vida real. [...] El artista que corta sus raíces del *humus* popular deja de hacer suyos los sentimientos, aspiraciones e intereses del pueblo, y no siente la necesidad de hacer un arte popular.³⁸

Sánchez Vázquez acierta al darnos una definición de lo que entenderemos como la memoria visual de un pueblo, memoria que se expresa mediante las relaciones sociales del Taller y las gráficas que de ellas emanan. La faceta productiva que encara el TGP resulta inmersa en un *humus popular* que no puede traicionar, el efecto de su arte depende de su funcionalidad social.

Así, el problema central de la producción artística del Taller en estos años se encuentra inmerso dentro de la propaganda política como arma de lucha y documento estético.³⁹ Por lo tanto la dupla de la forma y el contenido se encuentra cruzado por las necesidades reales que la sociedad va imponiendo como marcas determinantes en la labor propagandística del Taller. Es decir, en estos años la

³⁸ Adolfo Sánchez Vázquez. *Las ideas estéticas de Marx*. México, Siglo XXI, 2005 pp.268-269

³⁹ Toby Clark problematiza la relación existente entre arte y propaganda, proponiendo la noción de "arte de propaganda" y cuestionándose si "¿el uso del arte para la propaganda implica la subordinación de la calidad estética al mensaje? Por otra parte ¿pueden separarse de los valores ideológicos los criterios para juzgar la calidad estética?" Toby Clark. *Arte y Propaganda en el siglo XX: La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid, Akal, 2000. p. 14 La respuesta a estas preguntas será el entrecruce necesario de la historia social y la historia del arte como momentos específicos de significación ideológica, lo cual nos permite valorar el "arte de propaganda" como un elemento consciente de figuración artística para las clases subversivas.

calidad del TGP artísticamente hablando pudo adherirse a formatos reiterativos debido a la inmediatez que debía proporcionar sus gráficas. Los sindicatos y la Caravana del Hambre no solicitan técnicas vanguardistas sino mensajes concisos.⁴⁰

Frente a este estilo de producción tenemos el concepto propuesto por Deborah Caplow, el cual vincula las necesidades ideológicas del TGP por ofrecer un arte útil que brinde imágenes que puedan sostener el discurso político de la clase obrera, me refiero al *obrerismo* que la autora destaca durante los años de 1949-50, como la preocupación central de Leopoldo Méndez.⁴¹ Este *obrerismo* servirá para comprender la nueva forma productiva que debe estar más en contacto con las organizaciones obreras. Así el sindicalismo y los movimientos sociales resultan un factor externo que va modificando la manera de entender la gráfica política, dado que estas organizaciones son el factor obrero u *obrerista* por excelencia.

En este sentido, La Caravana del Hambre representó un cuestionamiento técnico-ideológico el cual es respondido mediante la *reproductibilidad* de la fotografía y el grabado; únicamente estas dos vertientes artísticas pueden tener presencia efectiva en el transcurso de la caminata minera.⁴² Por ello estamos

⁴⁰ Elizabeth Catlett aborda la dificultad de este problema y propone una solución: “En lugar de hacer carteles falsos bien pagados, preferimos hacer carteles para los mineros de Nueva Rosita que no nos han pagado. Nuestro problema no es vivir del grabado sino salvar todos los obstáculos que nos separan del pueblo. No nos interesa si nuestra actitud es lírica o no, o si podríamos utilizar técnicas mucho más avanzadas. Estamos acordes con cualquier técnica que sirva para dar al pueblo mexicano lo que necesita” Elizabeth Catlett en Tibol *Op cit* p.78

⁴¹ Caplow. *Op. Cit* p.216 La autora señala que en el Cartel *¡Paremos la agresión a la clase obrera!* realizado para el apoyo de los mineros, se ve expresado este concepto a través de la preocupación por un *arte útil* para la clase obrera y el cambio de discurso político al remover el nombre de la CTM y colocar el de la UGOCM.

⁴² Walter Benjamin trae a colación el debate presente entre técnica e ideología pues el siglo XX ha modificado de manera radical la forma de comprender las artes y su vinculación efectiva con la sociedad. La técnica reproductiva facilita una ideología que sustente en sus postulados generales al proletariado como figura central en el movimiento de las artes y su apertura masiva. Por ello la reproducción de imágenes se presenta como el medio idóneo para demostrar posiciones políticas

argumentando que a pesar de su bifurcación de ideologías, el Taller de Gráfica Popular logró articular eficientemente la estética obrerista con su momento específico actual. La propaganda del TGP resulta un documento mayor en este acontecimiento. El conflicto de Nueva Rosita y su relato visual logra resolver el conflicto entre técnica e ideología lo cual supone la vigencia del Taller de Gráfica Popular.

2.1.2 El Trabajo Colectivo como ideología artística

El cambio organizacional del TGP resulta un punto clave en la crítica hacia su obra, para Helga Prignitz esto se ve reflejado en el hecho de que: “Al analizar el conjunto de trabajos de aquellos años, se detecta una profunda simplificación en la técnica, que se explica en la falta de cuidado implícita en la elevada producción de esa época.”⁴³ Prignitz no ahonda en la “elevada producción” y su juicio resulta esquemático centrándose más en las problemáticas de las nuevas generaciones que contaban con una visión poco clara sobre sus técnicas y minimizando el efecto del trabajo colectivo en el grupo.⁴⁴

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

⁴³ Prignitz *Op. Cit* p. 140

⁴⁴ No obstante el peso que Prignitz da a las pugnas ideológicas internas del Taller su valoración hacia el trabajo colectivo para la Caravana resulta favorable: “[...] fue posible evitar la escisión, sólo en tanto que diversas agrupaciones, ajenas al Taller propiciaron unidades de acción conjuntas, lo cual facilitó una participación colectiva del TGP. [...] Con gran entusiasmo, los integrantes del Taller se dieron a la tarea de desarrollar el tema de los mineros[...]” *Ibidem* p. 140, Por su parte Musacchio reafirma esta interpretación pues “Con todo y sus crisis, el Taller no dejó de reflejar en su trabajo los movimientos populares, como ocurrió en 1950-51, durante la huelga de los mineros de Nueva Rosita y Cloete [...] El TGP realizó grabados de la marcha para el periódico, imprimió numerosos carteles e ilustró un libro sobre la huelga” Musacchio *Op. Cit* p. 30.

En contraparte en la “Asamblea Gráfica” realizada por Raquel Tibol los miembros tienden a aludir al trabajo colectivo realizado hasta el momento (1957) su fuerza de acción, como diría O’Higgins, *fue que ligamos el trabajo gráfico a los problemas inmediatos*. Ellos eran conscientes de las necesidades históricas y preferían una gráfica con técnicas relativamente superadas pero eficientes ya que “Visualmente no hay nada tan a propósito para hacer un arte de contenido político revolucionario, como el grabado por las facilidades que ofrece para su reproducción y circulación masiva [...]”⁴⁵ El TGP centra su obra en el poder de la gráfica como memoria o conciencia histórica para ellos el ver significa recordar, y por ende actuar.

Este peso de la memoria nos habla de un proceso interno específico el cual vincula la fuerza de trabajo de los diversos integrantes con una temática delimitada por las circunstancias reales. En consecuencia el trabajo colectivo es la ideología primordial que da movimiento a toda la obra del Taller. En palabras de Juana Gutiérrez Haces:

El TGP trabajaba colectivamente tanto en la proyección y diseño del grabado como en algunas ocasiones en su ejecución. El tema propuesto siempre de orden político, social o de denuncia, era seriamente investigado, con el objeto de contar con todos los elementos necesarios para la realización de la obra; esta información servía para debatir a fondo sus principales facetas, una vez terminado el trabajo se exponía a la crítica común; con ella se buscaba precisar hasta qué punto las formas utilizadas traducían el contenido de manera más clara y directa. La discusión fue una escuela para todos, y a esto se debió la efectividad y la verdadera popularización de su trabajo.⁴⁶

⁴⁵ Xavier Moyssén. “La litografía” en *Pablo O’Higgins: Hombre del Siglo XX*. María Elena Briseño Coord. México: UNAM; Coordinación de difusión Cultural, 1992 p.33

⁴⁶ Juana Gutiérrez Haces. “El Taller de Gráfica Popular sus fundadores” en *La época de oro del grabado en México*. México, Salvat editores, 1981. p.20

Tomando en cuenta lo anterior y situándonos en la producción para la Caravana del Hambre, encontramos distintas funciones en los miembros del Taller, de acuerdo con Alberto Beltrán:

Debemos tomar en cuenta que el trabajo colectivo es un proceso que abarca diversas fases que corresponden a la idea que ha de expresarse, a la forma que se empleará para esa expresión y a la técnica que permitirá lograr esa forma; la discusión de estos tres aspectos es lo que permite mejorar el trabajo.⁴⁷

Las líneas de Gutiérrez y el testimonio de Beltrán arrojan diversos puntos centrales en donde la “popularización del trabajo” implicaba ciertas formulaciones técnicas, políticas y artísticas que debían ser resueltas por los miembros del colectivo pues en ello se basaba la vinculación del Taller con los movimientos sociales. De esta manera comprendemos como las gráficas para la Caravana del Hambre suman un total de 36 trabajos que se dividen en carteles, grabados, dibujos e ilustraciones. La distribución de tareas resulta apremiante para lograr un “arte al servicio del pueblo”⁴⁸

Ahora bien, los medios visuales donde se hayan plasmadas las ideas estéticas del TGP en torno a la Caravana son: El cartel llamado *¡Paremos la agresión a la clase obrera! ¡Ayude usted! A los huelguistas de Palaú, Nueva Rosita y Cloete* realizado por Escobedo, Mexiac y Méndez pero firmado como TGP. La ilustración del libro coordinado por Mario Gill en 1959 y titulado *La Huelga de Nueva Rosita*, donde encontramos 14 grabados firmados individualmente, la mayoría pertenece a los

⁴⁷ Alberto Beltrán en Tibol *Op. Cit* p. 128

⁴⁸ Al respecto la descripción más completa que se tiene sobre la distribución de tareas la hace Hannes Meyer en el citado álbum *Doce años...* “Por regla general, se designa una brigada de trabajo para cada tarea práctica (telón, proyecto de cartel, ilustración de un libro) puesta a las órdenes de un responsable. Esta brigada autónoma tiene que resolver todos los problemas relacionados con la tarea (compra de material, pago de honorarios a sus colaboradores, etc.) y tramita sus asuntos directamente con el cliente. Por fin tiene que entregar, a la caja central, la participación de un 20% para el TGP.” Con base en esta organización del trabajo se hará el análisis posterior de las gráficas para la Caravana. Meyer *Op. cit.* p. XXII

nuevos miembros del Taller, en tercer lugar tenemos la hoja-volante escrita por Vicente Lombardo Toledano e ilustrada por el TGP titulada *La gran huelga de los mineros: Ellos luchan por las libertades de México*. (1951) Este folleto cuenta con siete grabados. Por último está la ilustración del órgano informativo hecho por la propia Caravana y titulado *El Diario del campamento*, que tuvo 30 números y fue editado hasta que la caravana llegó a la Ciudad de México, tuvo como colaboradores a Rodolfo Dorantes, Rafael López Malo, Eugenio Múzquiz y José Alvarado entre otros, las ilustraciones se adjudican a Leopoldo Méndez y Alberto Beltrán.

La distribución de estas tareas deja entrever lo que Meyer designa como “las brigadas de trabajo” las cuales se hacen responsables del cumplimiento gráfico a realizar. Sabemos por palabras de María Luisa Martín, quien fuera de las nuevas integrantes del TGP, que las brigadas de trabajo se expresaban “Cuando cogemos un tema como el de los mineros de Nueva Rosita [...] nos ligamos unos con otros, dependemos uno del otro, entonces como el plan es colectivo la crítica también debe serlo.”⁴⁹ La colectividad como ideología artística se pone en marcha y supera las divisiones internas del Taller, su objetivo sigue siendo brindar un arte útil u *obrerista* a la Caravana del hambre, la vinculación efectiva con este movimiento demuestra que el trabajo colectivo persistía como el elemento central de la agrupación.

2.2. El Taller de Gráfica Popular y La Caravana del Hambre

La salida de la Caravana es datada por el periódico *El Popular* el día 10 de enero de 1951, antes de esta fecha la prensa se ha encargado de difundir ampliamente el conflicto, en entrevista con Adolfo Mexiac nos cuenta sobre este proceso informativo: “El TGP estaba atento a todos los asuntos en los acuerdos de esos

⁴⁹ María Luisa Martín en Tibol *Op. Cit* pp. 127-128

días, así se vinculó ese asunto (la caravana) fue muy sonado y todos los periódicos lo trataron.”⁵⁰ Procesar la información de la prensa y lanzar una imagen propagandística fue la tarea fundamental del TGP en este momento. La historiografía del Taller no ha profundizado en la magnitud que este evento tuvo para los talleristas, aclarar estos procesos es de suma relevancia para el resto de la investigación.

El 30 de Noviembre de 1950 meses antes de que partiera la Caravana, se da el primer contacto entre el Taller de Gráfica Popular y la representación minera a través de Antonio García Moreno, minero de base en la sección 14 de Nueva Rosita y secretario general del sindicato “rojo” o disidente. En la carta dirigida a Leopoldo Méndez, Moreno explica que se realizara una magna asamblea en Nueva Rosita el día 7 de diciembre a las 16 hrs. para organizar las acciones a realizar, demostrar la solidaridad y “comprobar la angustiosa situación en que se encuentran.”⁵¹ Días antes la UGOCM, vecina del TGP había mandado otra carta a Méndez donde solicitan la presencia de él y sus compañeros del Taller para organizar acciones en conjunto con el Comité Nacional en defensa de la huelga.⁵²

Ambos documentos arrojan el momento en que el Taller comenzó a trabajar en conjunto tanto con la UGOCM como con los propios mineros. Entre Noviembre y Febrero fecha en que sale la Caravana del Hambre el Taller de Gráfica Popular se dedicó a la expresión de dicho movimiento. En otro documento del fondo

⁵⁰ Entrevista a Adolfo Mexiac. Cuernavaca Mor. 8-Nov-2014

⁵¹ La carta se encuentra en el Fondo Reservado Leopoldo Méndez albergado en el Centro Nacional de Investigación, documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) con el número de catálogo: FR-LM-C7-D1707/4.2.2 Los documentos de este fondo contienen las iniciales FR (Fondo reservado) y LM (Leopoldo Méndez)

⁵² Carta de la UGOCM firmada por Isidoro Gómez, secretario general interino. Enviada el día 25 de Noviembre de 1950. Fondo Leopoldo Méndez: FR-LM-C27E1674-D3849/13.5.2 En el Archivo General de la Nación en el fondo presidentes fue posible localizar un documento titulado “Comité Nacional en defensa de Huelgas mineras” con fecha de 27 de Noviembre de 1950 con el número de catálogo 631/207 sin embargo el presente documento se encuentra extraviado.

Leopoldo Méndez correspondiente a los acuerdos y sesiones del TGP se puede leer el plan general en cuanto a la investigación del tema minero y la forma en que debía ser representado mediante el análisis de la Caravana del Hambre así como las metas que las gráficas deben tener.

En dicho documento se cuestiona: “Por qué los mineros se decidieron a hacer la caravana, no fueron razones únicas las razones de mejor salario sino razones de otro carácter. Hay que explicar este tema con claridad.”⁵³ El documento escrito a mano revela la premura de su formulación, pues no contiene una sintaxis clara, solo puntos específicos que van hilando el trabajo por realizar. Más adelante en el mismo documento se puede leer las intenciones principales del trabajo gráfico y la necesidad de: “poner en claro que no es una maniobra de protesta o de peticiones. Es para ayudar al pueblo a entender los derechos de organizarse libremente” y así expresar “Que los mineros sabían que un pueblo pequeño se puede destruir pero la unidad no.” En suma el apoyo visual serviría para “provocar el apoyo popular.”⁵⁴

Esta última frase insiste en modificar la forma en que se mira a la Caravana del Hambre, su resistencia física y social, debe representarse como un elemento clave para comprender la manera de visualizarlos pues en ello reside la “unidad que no se puede destruir.” Tomar en cuenta la complejidad del sujeto social a retratar necesitaba abordar los distintos niveles de expresión simbólica en la Caravana pues: “Los mineros ritualizaron su protesta apelando a recursos de indudable fuerza simbólica, aunque a veces contradictoria: uno de ellos llegó con una antigua bandera tricolor con la imagen de la virgen de Guadalupe [...] otros más llevaban banderas rojinegras y el estandarte de la sección 14 del sindicato, a la

⁵³ FR-LM-C25-E1472-D3072/13.2

⁵⁴ *Ibidem*

que pertenecían.”⁵⁵ Estos elementos iconográficos constitutivos de la caravana fueron recogidos en las gráficas del Taller dando un sentido social y estético a las formaciones antagónicas y ambiguas en la manera de retratar la imagen minera y su compleja mezcla entre campesinado-proletariado.⁵⁶

La política Sindicalista también juega un papel importante en las gráficas del Taller “Por ello -escribe Isidoro Gómez, Secretario general de la UGOCM, a Leopoldo Méndez- en esta lucha debemos sumarnos, fortaleciendo nuestra unidad sindical, colaborando y respaldando estos movimientos huelguísticos que serán el baluarte de la defensa de la huelga y la lucha sindical para el movimiento obrero del país.”⁵⁷ Cabe insistir en que el sindicalismo mexicano fue para “El arte público [...] su patrocinador necesario, distinto al estado bajo el dominio burgués [...]”⁵⁸

Con tales preceptos el trabajo colectivo del Taller de Gráfica Popular debía tomar en cuenta la forma artística más adecuada para expresar la problemática sindical de los mineros de Nueva Rosita, no en balde los dirigentes mineros y de la

⁵⁵ “Cabe señalar -apunta Diego Molina- que la ambigüedad de los símbolos portados ayudó a los coahuilenses a ganarse el apoyo de masones, sacerdotes, católicos, protestantes, comunistas, socialistas, gobernadores, campesinos y obreros por igual” Diego Molina. *La Caravana del Hambre* p.40 citado en Adela Cedillo Cedillo. “Dos éxodos: La caravana del hambre” en Renato González Mello et al. *Los pinceles de la historia: La Arqueología del Régimen 1910-1955*. México, Museo Nacional de Arte, Septiembre 2003-Febrero 2004, INBA, IIE, 2004. p.125

⁵⁶ La oposición del minero-campesino es analizada por Renato González Mello asegurando que es “crucial para el imaginario de los regímenes revolucionarios de México” debido a que éste imaginario encauza “un punto de referencia retórico” con el cual se puede explicar la “cultura posrevolucionaria”. Renato González Mello. “La mina, la presa, la cabaña” en *La Mirada mirada transculturalidad e imaginarios del México revolucionario 1910-1945*. Alicia Azuela, Guillermo Palacios Coords. México, UNAM, Colegio de México, 2009. p. 47, 49. Es de suma importancia tomar en cuenta este “referente retórico” de los imaginarios puesto que la propaganda del TGP hará un uso común de tal proposición, explotando formas y tipos reconocibles que apelen a la construcción de un sujeto social identificable con el campesinado y el proletariado industrial.

⁵⁷ *Óp. Cit* Fondo Leopoldo Méndez FR-LM-C27E1674-D3849/13.5.2

⁵⁸ Alberto Hajar. “Pablo O’Higgins contribución política” en *Pablo O’Higgins voz de lucha y arte: Antiguo colegio de San Ildefonso 21 de Oct 2004-27 de feb 2005/Palacio de Minería 4 de nov 2004- 30 de enero 2005*. México, UNAM, CONACULTA, 2005 p. 42

UGOCM habían escrito a Méndez para conformar una organización en defensa de la huelga que contara con representaciones visuales claras.

En otro de los resolutiveos interinos del TGP se lee una lista de tareas acomodada por tres incisos y más abajo un listado de los miembros correspondiente a los incisos. En el inciso a) se lee “carteles pintados” abajo; Monroy, Fanny, Elena. En el punto c) se encuentra “folleto sobre el problema de los mineros” y más abajo se enlista los nombres de quienes llevaran a cabo esta tarea: “Fanny-nacho-mora-Pablo-Leopoldo-Elena-Monroy; Dibujos-Mariana-Mexiac.”⁵⁹ El resolutiveo está fechado el 23 de febrero de 1951 el folleto mencionado alude al escrito por Vicente Lombardo Toledano llamado *La Gran huelga de los mineros*, el cual contiene siete grabados del Taller. Con este resolutiveo se dan a conocer los participantes más activos en las tareas y el verdadero trabajo colectivo para la Caravana del Hambre.⁶⁰

Un día más tarde otro resolutiveo es puesto en la mesa del TGP el cual orienta a realizar una “venta de monografías y grabados donados por miembros del Taller” para así juntar fondos y hacer un donativo a la resistencia minera.⁶¹ Este documento argumenta la complicidad total que el TGP ha puesto en los mineros y su organigrama *obrerista* para mostrarse útiles a la causa de la clase obrera en diferentes flancos.

⁵⁹ Fondo Leopoldo Méndez FR-LM-C25-E1472-D3072/13.2

⁶⁰ A pesar de existir una primera gráfica realizada para el periódico *El Popular* en diciembre de 1950, es hasta febrero con estas asambleas que el Taller decide hacer un paréntesis en su trabajo más importante, que recae en la conferencia mundial por la paz a realizarse en 1952.

⁶¹ Entre los grabados a subastar se encuentran un Minero de Francisco Mora, Zapata de Escobedo, la Decena trágica de Mexiac, Madre yucateca de Zalce, Campesina de Raúl Anguiano, En el Mercado de Pablo O’Higgins, entre otros, en total son 13 grabados los que irán a subasta y los precios varían entre \$20 hasta \$80 pesos. CNAP-LM-FR-C25E1517-D3312/13.4.1

Observamos que el trabajo colectivo del Taller de Gráfica Popular fue muy diverso para lograr cubrir el curso de los acontecimientos, la parte receptora de este arte político era un sujeto social específico: la Caravana minera. Sin embargo se tienen pocos testimonios que hablen directamente de la relación Taller-Caravana, el más sobresaliente es una carta dirigida a Alberto Beltrán y firmada por Francisco Peña y Luis Muñoz, mineros de Nueva Rosita. En el documento se lee:

En nombre de todos los compañeros mineros de la huelga de 16 de Octubre de 1950 estamos permitiéndonos hacer presente a usted y a todos los demás compañeros de los Talleres de Gráfica Popular por la valiosa cooperación moral y económica de que hemos sido objeto al ayudarnos a encausar la lucha en defensa de la resolución de nuestro problema.⁶²

La carta está fechada en Julio 14 de 1956, cinco años después de la Caravana del Hambre, los participantes siguen teniendo contacto efectivo con aquellas organizaciones que tomaron parte en el movimiento, lo cual nos habla de la importancia que realmente tuvo la gráfica del Taller para los mineros, pues el hecho de seguir en contacto a pesar de la derrota de su movimiento señala que la memoria colectiva de estos pueblos rescata la solidaridad brindada y nos informa cómo fue experimentada su recepción.

Un testimonio de Pablo Méndez aclara y sintetiza la forma de trabajo de su padre y cómo se vivió la vinculación entre Taller y mineros:

⁶² CNAP-LM-C27-E1731-D3913/13.5.2 La carta continúa pidiendo a Beltrán que se comunique con Mario Gill “a efecto de que se siga trabajando sobre el libro en el que ustedes tan bondadosamente nos están ayudando.” Esto revela que posterior a la Caravana el Taller siguió de cerca el desarrollo de los habitantes de la zona carbonífera y su testimonio visual serán las gráficas para el libro mencionado. Es difícil aclarar si los grabados que aparecen en este libro son hechos expresos para él o ya habían sido realizados con anterioridad.

Esa noche de viernes el cuarto adjunto a la recámara permaneció con la luz hasta la madrugada. A la mañana siguiente, al pasar rumbo al baño, pude ver sobre el retirador un gran pedazo de linóleo ya grabado y el suelo lleno de virutas, resultado de las incisiones hechas al mismo. Más tarde Leopoldo enrolló sobre sí mismo el linóleo que al tener una base de yute era maleable, con el rollo bajo el brazo mi padre salió al TGP.

Semanas después una mañana de sábado Leopoldo despertó muy temprano y dijo ‘ándale pelón, acompáñame’ y salimos rumbo a quién sabe dónde, abordamos y transbordamos tranvías que nos llevaron al puente de Nonoalco. Ahí mi padre se abrazó y platicó con algunas personas y amigos que yo conocía bien, empezaron a hacer una valla y de pie esperamos por un tiempo. De pronto se hizo un gran silencio, la cima del puente se llenó de hombres, mujeres y niños que venían caminando con banderas, carteles, pancartas; fueron recibidos con vivas, aplausos, gritos. De pronto me di cuenta que los carteles que portaban estos hombres, mujeres y niños cansados que venían caminando desde Coahuila era el grabado realizado en una noche. *¡Paremos la agresión a la clase obrera! ¡Ayude usted a los huelguistas de palau!* Seguimos acompañando la marcha; de las casas salían familias completas para ofrecer agua, café con pan, fruta, tamales; la Ciudad de México abría sus brazos a los huelguistas.⁶³

Las palabras de Pablo Méndez traducen una experiencia sintomática de la acogida por parte de Leopoldo Méndez y otros conocidos a la Caravana del Hambre, si las palabras de Pablo son ciertas, los carteles del Taller acompañaron a la marcha minera probablemente desde Nueva Rosita hasta la Ciudad de México.⁶⁴

⁶³ Pablo Méndez. “Testimonio de Nueva Rosita” texto de muro en *Leopoldo Méndez y el Taller de Gráfica Popular. Pasión sobre papel*. México, 12 de Marzo a 30 de Septiembre de 2015. Museo del Estanquillo.

⁶⁴ Es muy probable tomando en cuenta la invitación hecha por Arturo García Moreno para el 7 de Diciembre de 1950 que en ese momento Leopoldo Méndez haya entregado los carteles a los mineros, en la misma Nueva Rosita, antes de que los mineros partieran hacia la capital. Esta suposición tiene bases históricas que datan de las entrevistas realizadas por José Revueltas a ciertos mineros caravaneros. Por ejemplo Revueltas entrevistó a Florencio Alfaro “Le pregunté cuántos kilómetros habrían recorrido hasta ese momento. ‘Cuatrocientos cuarenta y cuatro’ respondió con la precisión de un contador público.” Más Adelante, después de pasar una noche con la Caravana, Revueltas narra cómo a la mañana siguiente los mineros estaban “en espera de la orden para marchar hacia Saltillo” Casasola, Ismael. *La Caravana del Hambre*. Textos de José Revueltas y Victoria Novelo. México, Fototeca del INAH, Universidad Autónoma de Puebla, series Iconográficas 1, 1986. p. 14 y 26. Sin embargo no existen pruebas fehacientes que así lo cercioren, en cambio la fotografía

Más allá de ser una hipótesis temporal, esta estrategia visual invita a desarrollar un estudio iconográfico que nos muestre el oportuno uso de signos y figuras que mediante técnicas expresionistas, realistas o románticas manifiesta una imagen definida de lo que el Taller entendía por clase obrera.

2.3 Análisis iconográfico: Realismo, romanticismo y expresionismo; venas de combate político.

La cuestión de la obra gráfica del TGP se enfoca en la función social de la propaganda política. Los efectos que las imágenes deben producir en la conciencia colectiva es una de las problemáticas que el Taller de Gráfica Popular logró plantear mediante su obra. Lo anterior se vincula inmediatamente con la técnica de representación y la dicotomía entre forma y contenido; lo cual se resuelve postulando que el TGP usó técnicas realistas, expresionistas y románticas para solucionar la amplitud del mensaje y la imagen específica a mostrar.

Es menester puntualizar de donde proceden las influencias estilísticas del TGP y subrayar su adecuación en tanto formas retóricas de expresión artística que guardan un componente social singular. El expresionismo como teoría pictórica rescata en sus postulados más profundos la necesidad de rebelarse contra “las realidades sin alma” y “regenerar la condición humana” de esta manera “La Revolución consiste entonces, en que el arte ya no aspira a copiar lo real sino en que engendre una realidad.”⁶⁵ Sus gráficas ponderan un primitivismo social que pretende alertar sobre la decadencia humana y sus consecuencias, es un arte punzante que dibuja una preocupación social intrínseca en cuanto al *phatos* de la

de Ismael Casasola con el grupo de mujeres cargando el cartel fue tomada en el en el transcurso de la Caravana de Nueva Rosita.

⁶⁵ Lionel Richard. *Del expresionismo al Nacionalsocialismo: Arte y cultura desde Guillermo II hasta la república de Weimar*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. p.51

degradación humana por la explotación capitalista, de ahí adquiere una fuerza que busca redimir a la sociedad mediante el poder del arte.

El TGP se apropia de esta rebelión contra la decadencia humana y figura símbolos y alegorías que acompañan toda su producción y refieren a la unidad de regeneración y degradación que en sus gráficas es mostrada, en palabras de Caplow, como “agentes sociales en resistencia a la opresión”⁶⁶ por ello surge la sustancia dramática que emerge en las gráficas como dialéctica de la lucha visual de clases.

Si el expresionismo en el TGP nos muestra el complejo entramado popular que se reviste de incesantes luchas contra la injusticia, el realismo advierte la naturaleza grandilocuente de la clase trabajadora. Aquí la influencia soviética es notoria en tres aspectos; primero cabría destacar las fórmulas para dibujar los cuerpos obreros, un volumen avasallador e imponente, planos contrapicados que aumentan la altura y brindan un halo de incorruptibilidad, no obstante las gráficas del TGP no se someten por completo al canon oficial soviético.

En segundo término -la clase obrera- es el centro de la discusión estética e ideológica, por último el Taller compagina en su producción con “Una de las ideas fundamentales del constructivismo [que] fue la propagación del ‘arte productivo’”⁶⁷ así “[...] vieron en el cartel una especie de laboratorio estético para trabajar sobre las formas vanguardistas del arte más acorde a las ideas sociales avanzadas.”⁶⁸ De esta forma resulta que las expresiones gráficas del Taller guardan

⁶⁶ Caplow *Op Cit* p. 135

⁶⁷ Elena Barhatova. “cartel: una imagen del proletariado” en *Vanguardia Rusa. El vértigo del futuro*. México, INBA, Palacio de Bellas Artes, 2016. p.340

⁶⁸ *Ibidem* p. 331

una fecunda influencia del constructivismo ruso y su posterior referente el realismo socialista.⁶⁹

En última instancia el romanticismo-revolucionario del que habla Leopoldo Méndez puede ser entendido no tanto como un estilo artístico *per se* sino como un modo de producción empleado por el Taller, en palabras de Méndez: “Nuestra tarea es educar al pueblo haciendo reproducciones que reflejen en forma y en espíritu lo que es el paisaje y lo que es el hombre en México.”⁷⁰ Con tal objetivo, retratar al hombre y su naturaleza adquiere una ambigüedad que puede ser resuelta bajo la óptica que propone Henri Lefebvre en cuanto al romanticismo-revolucionario.

Lefebvre destacan dos tipos de romanticismos, por un lado el alemán, definido como “cosmológico” y el francés “antropológico” que se preocupa por crear “imágenes-figuras, imágenes que son seres humanos vivientes, representativos” con esta distinción Lefebvre apunta que en el nuevo romanticismo-revolucionario, “lo posible” es la fórmula que motiva la búsqueda del “vacío espiritual en lugar de enmascararlo” pues dentro de la posibilidad existe la contradicción y la oposición: “Todo romanticismo se funda en el desacuerdo, en

⁶⁹ Además de las ya señaladas influencias cabe destacar la cercanía que guarda el TGP con las organizaciones que podrían considerarse sus homólogos rusos; los estudios ROSTA y TASS, el primero estuvo activo durante la revolución de Octubre hasta la guerra civil, encabezado por Maiakovsky y Malevich. Mientras los estudios TASS, encabezados por Pavel Sokolov-Skalia, fueron la vanguardia propagandística en torno a la segunda guerra mundial y el ataque nazi, sus carteles muestran paso a paso la visión soviética de la guerra. Ambas organizaciones utilizaron las técnicas litográficas y con especial atención a la serigrafía dedicaron su producción a un vasto número de carteles que son considerados “como uno de los puntos más álgidos en la historia de los carteles y posters soviéticos de propaganda.” *Windows on the war: Soviet TASS posters at home and abroad 1941-1945*. Art Institute of Chicago from July 31 to October 23, 2011. pp. 13-21

⁷⁰ Leopoldo Méndez en Tibol *Op Cit* p. 82

el desdoblamiento y en el desgarró” así “El romanticismo-revolucionario rechaza lo real inmediato en nombre de un posible más real que lo real.”⁷¹

Las definiciones de Lefebvre hacen eco en la forma en que el TGP mira su propia producción, la tarea de hacer realidad *lo posible* consiste en brindar la mayor cantidad de arte útil a la clase obrera, generando una dialéctica de la “nostalgia de la plenitud” donde se afirma un sentimiento “trágico y heroico que implica una ‘cuenta pendiente.’”⁷² Para el TGP el romanticismo-revolucionario se resuelve ofreciendo un arte de calidad que despierte la “cuenta pendiente” en sus receptores y les facilite una toma de postura que trate de resolver lo real mediante lo posible. Así las tres venas que nutren el cuerpo iconográfico del TGP definen interacciones que van siendo moldeadas en cuanto a las exigencias que la realidad va imponiendo, tal es el caso de la huelga minera que aquí nos ocupa.

La Caravana del Hambre necesitaba de un “arte de propaganda” que sirviera para enarbolar una imagen de carácter realista y a la vez popular.⁷³ Ahora bien, como lo mencionábamos al inicio de esta investigación, la *Nostalgia* que ofrece la Caravana del Hambre se expresa mediante la dicotomía de una presencia fatalista que acentúa el desarraigo sufrido y por lo tanto la universalidad de su

⁷¹ Henri Lefebvre. *Hacia un romanticismo revolucionario*. presentación de Rémi Hess. Buenos Aires, Nueva Visión, 2012. pp.41-62

⁷² Rafael Argullol. *La atracción del abismo: un itinerario del paisaje romántico*. Barcelona, Acantilado, 2006. p. 43

⁷³ Brecht analiza el carácter del contenido realista y popular: “Así coinciden de forma natural, los lemas carácter popular y realismo. Es de interés para el pueblo, para las amplias masas obreras, obtener de la literatura (en este caso del grabado) imágenes de la vida fieles a la realidad, y las imágenes de la vida fieles a la realidad sirven, en realidad, únicamente al pueblo, a las amplias masas obreras, y deben ser, por tanto, absolutamente comprensibles y provechosas para ellas, populares, por tanto.” Brecht. *Op. Cit.* p. 235 La comprensión efectiva de las imágenes realistas atienden a un tipo específico en la representación en el sentido de ofrecer un mensaje directo e interpretado de una forma concisa, por ello las obras del TGP reformulan figuraciones ya conocidas y ampliamente usadas.

injusticia. En ello se basa la creación de tipos iconográficos visiblemente reconocibles, esto es lo que Deborah Caplow llama *Obrerismo*.

Este *obrerismo* es entendido por Caplow como la importancia inmediata del arte de proveer a la clase trabajadora imágenes con un estricto sentido vinculado a los intereses obreros.⁷⁴ Esta definición es eminentemente social, pero la clave estética para comprender la dialéctica que poseen las gráficas *obreristas* sobre los trabajadores, se encuentra en lo que Pilar García denomina como “un papel mesiánico, como constructor de un nuevo orden social [...] o bien en una actitud de mártir que ofrece su vida [...] en pro de la justicia social y la lucha de clases y en defensa de sus convicciones.”⁷⁵

Esta ambivalencia de sentidos entre la misión histórica de la clase obrera y los sufrimientos acaecidos es dibujada como la solución práctica de la denuncia estética. Así, el arte de propaganda resuelve las líneas temáticas del Taller de Gráfica Popular, haciendo de la misma iconografía una nueva perspectiva del arte social como dialéctica épica y dramática. Esta tendencia se encuentra marcada por la insistencia del Taller en hacer un arte útil para la clase trabajadora, y que encuentra ecos en una iconografía que remarca la vida de estos actores como el elemento necesario para entregar un arte significativo que enriquezca sus tradiciones y formas populares de resistencia.⁷⁶

⁷⁴ Caplow *Óp. Cit* p.216

⁷⁵ Pilar García de Germeños “Héroes y Mártires” en *Gritos desde el archivo Grabado político del Taller de Gráfica Popular*. México, Colección Blaisten/Centro Cultural Universitario Tlatelolco 2008 p. 141

⁷⁶ Alberto Hajar propone que: “En un país tan complejo como México, todo planteamiento popular parte del mismo acervo tradicional pero le da orientaciones diversas. La del TGP es una orientación de singular importancia que ha llegado a confundirse en situaciones concretas de agitación y propaganda, con la única posibilidad de servir a las luchas populares [...]” Alberto Hajar. *50 años del TGP*, México, Conaculta 1987. p. 21

En efecto, las formas iconográficas del TGP se encuentran plasmadas en dos caminos reconocibles por una parte el *obrerismo* que condensa el vaivén del realismo épico y el expresionismo dramático por otro lado lo *posible* de hacer real el “romanticismo-revolucionario” que el propio Méndez acuña como autocrítica y que enmarca un modo de producción característico de esta agrupación.⁷⁷ Por ello, forman parte de una misma unidad estética con la cual brindan una aportación a las corrientes iconográficas en materia política. Se puede afirmar que dentro del contenido gráfico del TGP se encuentran tipos reconocibles de tendencias de significación social. Así, la iconografía de la protesta en el TGP tiene simbolismos que sintetizan la lucha épica de sus participantes contra el drama de la opresión.

De esta forma las referencias iconográficas para la Caravana del Hambre, las encontramos a partir de 1948 con el uso de símbolos que van formando parte de una retórica política de lo que se entiende por la violencia a las clases oprimidas. Son distintos los carteles que muestran las mismas conjugaciones formales para brindar un mensaje sólido, por ejemplo Mariana Yampolsky y Arturo García Bustos crearon un cartel para el Congreso en Pro de la Paz, donde se lee: *El pueblo de México defiende la paz* (Imagen 2). En él se destaca una familia compuesta por un hombre con martillo y una mujer tras de él con un niño en brazos, esta

⁷⁷ Leopoldo Méndez define su concepción del romanticismo-revolucionario como una forma útil de ligar los intereses del pueblo con la producción de sus gráficas y admitir una autocrítica a las formulaciones románticas del TGP: “Muchas veces quienes ven desde afuera 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. Hay romanticismos y romanticismos. 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. Ciertamente fue un romanticismo haber comprado esa máquina [...]” Méndez en Tibol *Op. cit* p. 122. El romanticismo de Méndez también propone una forma iconográfica de representación: “Quizá porque en México hay tanto color y tanta luz resulta interesante calcular el impacto del blanco y el negro en grandes proporciones.” *Ibidem* p. 112

composición será básica en las obras venideras, lo cual hace referencia a la importancia que el TGP daba a la unión familiar como el elemento más vulnerable de la clase social.⁷⁸

Otro elemento destacado de este cartel, que será una constante en las gráficas que figuran la violencia son las bayonetas que provienen desde un extremo de la imagen y que apuntan hacia el pecho del campesino, esta connotación de la violencia externa, ajena y anónima es un simbolismo clave para entender la producción de este periodo.⁷⁹ Pues la violencia como componente esencial del capitalismo y la guerra fría es reflejando en estos simbolismos. En contraparte la familia se representa como el nivel primario de la resistencia, lo observamos en este cartel, en los trabajos para Nueva Rosita y uno más titulado *detengamos la guerra* (imagen 3) donde ambos elementos, bayonetas y familias conjugan una dicotomía iconográfica que expresan sistemáticamente las preocupaciones sociales del TGP en ese momento. Tanto en los carteles para la conferencia de Paz como en los de Nueva Rosita las connotaciones violentas remarcan las amenazas hacia el pueblo; depende de éste detenerlas (imagen 4)

⁷⁸ Este cartel es reproducido en el libro de Helga Prignitz y detalla lo que serán motivos reconocibles entre la violencia y los cuerpos de la clase obrera como la única arma en su defensa. Prignitz *Op. Cit* p.138

⁷⁹ Las bayonetas como símbolo de ataque son utilizadas frecuentemente por los posters soviéticos producidas por el estudio TASS en el periodo que abarca la segunda guerra mundial. Uno de los ejemplos más destacados es el poster titulado: "La madre patria llama" donde una monumental mujer vestida de rojo aclama a los civiles para que se unan al ejército, tras de ella un cúmulo de bayonetas enmarca su figura. Por su parte Adam Jolles, analizando otro poster donde las bayonetas, junto con lápices y pinceles apuñalan a Hitler nos cuenta que esta referencia procede de Maiakovski en su poema ¡A casa! (1925) Una de sus líneas reza: "Yo quiero que la pluma se equipare a la bayoneta." Aludiendo a la importancia de las artes en el terreno político. Adam Jolles "The visual language of TASS" en *Windows of the war Op. Cit* p.41, 65-66. Cabe señalar que en la tradición del TGP las bayonetas son un símbolo recurrente que sintetiza ya sea la amenaza externa o un elemento de protección propio en las estampas dedicadas a la Revolución mexicana.

En este sentido la función propagandística de los carteles y grabados realizados tanto para la conferencia de la paz como para la Caravana del Hambre queda patente en la iconografía utilizada por parte de los miembros del Taller que sirve para retratar figuras obreras que son vistas como una contradicción de sentidos que se expresan entre la gallardía y audacia de los personajes contra la melancolía y tristeza que provocan sus gastados cuerpos. Esta dialéctica da fuerza al contenido estético y social de la obra, lo cual aunado con la alta productividad de estos años da respuesta a la supuesta falta de innovación técnica de la cual son criticados constantemente.⁸⁰

Humberto Musacchio hablando sobre la crítica que Juan O 'Gorman hace de las estampas del Taller las cuales se ven sumergidas en una iconografía que resalta la tristeza y aridez del pueblo mexicano, rescata las palabras de Méndez quien argumenta que las gráficas del TGP debían retratar la alegría del pueblo pero también dar un sentido de alerta contra los posibles enemigos que éste podía tener. Este debate entre la expresión desolada y el sentido de alerta se resuelve para Musacchio en considerar: "Lo que discutían dar alegría o provocar raptos místicos, era sobre todo la función de la propaganda y no precisamente el papel central del arte, que en todo caso es producir una emoción de orden estético."⁸¹ La propaganda resulta tener una iconografía particular que fusiona la necesidad expresiva del retrato estético y su convicción realista del apoyo social.⁸²

⁸⁰ Leopoldo Méndez respondiendo a esta crítica precisa que: "Ángel Bracho, uno de los compañeros de mayor personalidad, nos ha demostrado cómo es posible-atendiendo a las críticas justas-repetir con la misma pasión seis y siete veces un mismo grabado. Las susceptibilidades no caben en nuestro medio. El hecho de que nuestros trabajos se parezcan o no, es secundario; en todo movimiento hay similitudes. Lo importante es que podemos afirmar que hemos creado una escuela de grabado" Tibol *Op Cit* p. 116

⁸¹ Musacchio *Op. Cit* p. 34

⁸² Humberto Musacchio citando las palabras de Gombrich nos ofrece el fundamento para comprender las gráficas del TGP con una visión mucho más expresionista, pues "la caricatura ha

La renovación estética requiere permitir a la propaganda la posibilidad de encontrar en el grabado lo que Antonio Rodríguez denomina “un arma de combate para el pueblo” “Así el grabado se volvió por su espíritu una versión del mural en otro ‘lenguaje’; por su capacidad de movimiento; un mural más activo.”⁸³ Lo que da un valor a la obra del Taller, es el uso de un lenguaje popular que sintetiza un contenido simbólico en la documentación histórica.

En última instancia la función iconográfica e ideológica del TGP es valorar los sucesos históricos para brindar una lectura estética que pueda ser útil en el proceso de transformación social del pueblo mexicano. Raúl Anguiano con elocuentes palabras resumió la función del Taller de Gráfica Popular en la historia del arte y en la historia social de México:

Frente a otras expresiones artísticas y culturales que rehúyen la realidad, la obra del TGP aparece como el fiel termómetro de la historia contemporánea de México, cuando se revise la historia de la primera mitad del siglo XX, sin duda que los materiales del TGP figurarán entre los documentos más importantes para esa investigación. Los artistas que en cierta forma nos hemos formado en el TGP hemos permanecido ligados a nuestra raíz popular.⁸⁴

Esta concepción del Taller como documentador de la trama social del siglo XX se fija en formas iconográficas específicas que recaen en la significación de *lo popular* entendido como el talente más profundo en el proceso de representación visual como memoria histórica y conciencia de clase. Su iconografía tiene un sujeto social específico que pretende constituirse como tal a través de su representación y

sido expresionista siempre” Afirma Gombrich. “Pero algo muy distinto era ‘la idea de una caricatura seria, de un arte que deliberadamente altera las apariencias de las cosas, no para expresar un sentido de superioridad, sino tal vez de amor, admiración o temor’ Los expresionistas concluye este escritor ‘sintieron tan intensamente el sufrimiento humano, la pobreza, la violencia, y la pasión, que se inclinaron a creer que la insistencia en la armonía y belleza en arte sólo podían nacer de una renuncia a ser honrado’ Los miembros del Taller de Gráfica Popular compartieron al menos en parte esta convicción y la proyectaron en su obra y su presencia social.” *Ibidem* p. 19

⁸³ Rodríguez, Antonio. *60 años del TGP*, México, Conaculta, 1997 p. 12

⁸⁴ Raúl Anguiano en *Óp*. Cit Tibol p. 111

así cobrar impulso y realizar una perturbación en la historia, lograr el *salto de tigre* del que Walter Benjamin hablaba al romper el *continuum* de la historia y finalmente lograr la transformación radical de la misma.

La propaganda política del Taller logra cumplir con su función de memoria visual y resguardo histórico mediante el uso consciente de los estilos expresionistas, romanticistas y realistas. Esta ambivalencia de significados queda retratada en uno de los grabados que sirvió para ilustrar el libro coordinado por Mario Gill, *La huelga de Nueva Rosita*; el grabado está firmado por Guillermo Bonilla y carece de título. (imagen5) La imagen contiene dos instancias delimitadas que muestran una representación de la lucha de clases. La mirada se fija en el robusto hombre que ocupa gran parte del grabado y que resulta ser una escenificación de una máscara económica, el cual por una parte firma benevolentemente un convenio de trabajo ante lo que parece ser un reclamo de un minero, mientras que a la inversa, el hombre del contrato lo destruye y deja ver su verdadero rostro que deformado- intencional o de poca calidad técnica- goza de la ruptura del contrato.

Este hombre resalta por lo caricaturesco de su verdadero rostro y la polaridad existente en él. Esta figuración responde a lo que Marx denominó las máscaras que personifican las relaciones económicas.⁸⁵ La intención de Bonilla es evidente al tratar de escenificar la disparidad existente en esta relación económica que a su vez remarca dos formas de vida que se ven enfrentadas por los tres niveles subsecuentes con que cuenta la imagen.

El lado izquierdo del grabado al que podríamos denominar como la personificación del modo de vida capitalista contiene escenas que ejemplifican con breves detalles la forma de entender la lucha visual de clases. La fábrica humeante

⁸⁵ Karl Marx. *EL Capital crítica de la economía política Libro primero el proceso de acumulación del capital*. México, Siglo XXI editores V. 1 p.104

y carcelaria, los lujos, como el golf, una casa que parece de dos pisos y el dinero disponen su confrontación con el lado derecho al que podríamos llamar como la iconografía del *obrerismo*. En este polo la figura que encabeza la dicotomía es un minero de rasgos martirizados que señala las dificultades impuestas por el modo de vida de minero; entre ellas destacan en tres niveles, el trabajo, la familia y las exigencias laborales.

He aquí dos visiones, un tanto bosquejadas, pero de fuerte impacto visual que intentan moldear el posicionamiento político de la imagen. Lo que en el lado burgués representa las ganancias extraídas mediante la plusvalía, el lado obrero lo confronta, *martirizando su vida a favor de la justicia social*. El expresionismo de las dos figuras centrales apoya la tesis de Gombrich donde la caricatura pasa a ser un arte serio que denuncia y exagera los rasgos para producir un rapto de honestidad.⁸⁶

La honestidad que denuncia se expresa a través de las gráficas que hablan sobre la resistencia de la comunidad, en el trabajo de Helena Huerta (Imagen 6) apreciamos en primer plano a dos mujeres que sostienen un letrero que dice “Hasta el fin con los mineros”; en la parte posterior de la imagen se logra reconocer una multitud que también sostiene una pancarta con la leyenda “Estamos con la huelga” Esta imagen queda inscrita dentro de una iconografía de protesta, donde las figuras retratadas muestran la unión como elemento clave de la colectividad minera.

Las dos mujeres que aparecen en primer plano mantienen el puño cerrado, símbolo inequívoco de la camaradería y las luchas populares; el hecho de que sean dos mujeres es una correspondencia directa con la forma en que se organizó la

⁸⁶ Vid *infra* nota 84

propia Caravana del Hambre, donde existen registros de la participación activa de las mujeres como elemento central en todo el movimiento.⁸⁷ La inclusión femenina en las gráficas del TGP no es un elemento novedoso pues dentro de su propia tradición las mujeres son retratadas con motivo de la fraternidad, la unidad familiar o como el motor de la colectividad.

La insistencia del Taller por remarcar la fraternidad como una forma de romanticismo encuentra en la solidaridad el tema predilecto para justificar que el sentimiento acompaña una posición de clase específica. En el grabado de María Luisa Martín (imagen 7) observamos a un minero que recibe de las manos de dos pequeñas niñas, un apoyo económico, a espaldas de estos personajes se visualiza la silueta de los caravaneros rumbo a la ciudad de México.

Los gestos y posicionamiento de las figuras centrales crea una atmósfera de nostalgia y melancolía, en ese sentido la gráfica está hecha para aludir directamente a los sentimientos de quien la mira. Por otra parte la imagen puede ser tildada de realista porque está basada en un hecho que las fuentes afirman sucedió, pues al avanzar por Ciudad Victoria, Tamaulipas, Mario Gill narra cómo en el ejido de Cuauhtémoc los niños de la escuela donaron todos sus ahorros para los mineros, causando la exaltación sentimental de éstos.⁸⁸

⁸⁷ Prueba de ello es la formación de la Alianza Femenil Socialista “que organiza la subsistencia y el auxilio de los huelguistas más necesitados y con brío realiza tareas de agitación y propaganda” Molina, *Op. Cit.* p. 34

⁸⁸ “El jefe de la sociedad de alumnos y el jefe de la caravana, se saludaron. Dos generaciones se estrecharon en un abrazo. Los niños serios como hombres; los hombres lloraron como niños. Ciro Falcony, con un nudo en la garganta, apenas si pudo dar las gracias cuando pusieron en sus manos los ahorros escolares: \$17.50” Gill *Op. Cit.* p. 26 La conexión realista de la impronta está dada por las fuentes que constatan el acontecimiento, la recopilación de Mario Gill data de 1959 mientras que el libro de Diego Molina está editado en 1978, lo cual nos habla de que el grabado de María Luisa es una relectura de un hecho histórico directo de la Caravana lo cual arroja el posicionamiento realista del grabado como un cronista visual.

En este aspecto las formas de representación gráfica que aluden a la experiencia histórica como un cúmulo de afectos y tendencias románticas se inclinan por presentarnos la solidaridad como el sentimiento básico de la clase obrera. Esta sacralización del sentimiento no es casual, Hannes Meyer aborda las gráficas del Taller en comparación a los retablos:

La dramatización de algunos episodios, la presentación del ambiente interior o exterior de un acontecimiento parecen a veces inspiradas por los RETABLOS, pinturas primitivas, que el creyente dedica a la Virgen Morena o al Santo de su iglesia explicándole su salvación en un accidente o su milagrosa curación de una enfermedad mortal. En el retablo se presenta tal hecho en forma directa, realista y con los colores crueles de la localidad...tal como le gusta al artista del TGP.⁸⁹

Para el Taller de Gráfica Popular recoger las tradiciones de un pueblo necesariamente implica resignificarlas como posibles símbolos de resistencia. El efecto dramático que genera el expresionismo busca mediante gestos melancólicos producir un sentido mesiánico que ilumine el devenir de la clase.⁹⁰ En este sentido las gráficas del TGP “Son sus remedios populares contra los males sociales y la maldad humana.”⁹¹

A semejanza de este grabado existe uno más de Fanny Rabel (imagen 8) donde observamos en primer plano a una anciana bendiciendo a la caravana, hecho también recogido por las fuentes.⁹² El aspecto mesiánico es tangible en esta

⁸⁹ Meyer *Op. cit* p. X

⁹⁰ Deborah Caplow declara que este expresionismo está ligado con la situación real del proletariado mexicano, pues no se podía representar a figuras idealizadas bajo la óptica del realismo socialista, si aún no se superaba la opresión que ejercía el capitalismo mexicano en las clases bajas. El mesianismo es propio de quien aún no ha superado dicha contradicción. Caplow *Op. Cit* p.134

⁹¹ *Ibíd*em p. VIII

⁹² “De todas las rancherías campesinos pobres salían de los jacales al encuentro de los caravaneros llevándoles comida, fruta o por lo menos una expresión de simpatía. Aquellas mujeres demasiado pobres, que no tenían nada que ofrecer, dieron a los mineros de la caravana lo único que podían dar: su bendición. Con lágrimas en los ojos las abuelas campesinas hacían una torpe cruz con sus dedos nudosos y santiguaban a la caravana. Esa bendición del pueblo acompañó a los mineros en todo su largo recorrido” Gill *Op. Cit* p. 26

imagen, la caravana está sumergida en el movimiento histórico y tiene un designio preciso, la sacralización de su obra provee de simbolismos inequívocos de lo que Bolívar Echeverría cree ver en el mesianismo de Walter Benjamin, un maniqueísmo puro entre las tinieblas y la luz, la lucha de los opuestos, la lucha de clases acumulada que expresa la necesidad de: “encender en el pasado la chispa de la esperanza.” De otra forma “ni los muertos estarán a salvo.”⁹³

El último grabado que aparece en el libro recopilatorio de Mario Gill es quizá el más logrado de esta carpeta, firmado por Adolfo Mexiac, (Imagen 9) la imagen nos muestra con trazos detonantes los símbolos de la injusticia propiciada por el gobierno mexicano a los mineros de Nueva Rosita, Palaú y Cloete. De izquierda a derecha se nos muestra un panorama mutilador para la naturaleza y la clase trabajadora, con trazos verticales, Mexiac configura una diversidad de chimeneas humeantes, signo de contaminación ambiental, un hombre de traje que da la espalda a la escena lleva consigo un maletín donde se alcanza a leer “Investments in Mexico” al cual le dan la bienvenida el presidente Miguel Alemán, el Secretario del Trabajo, Ramírez Vázquez, y un personaje que yace postrado sobre sus rodillas, muy probablemente el nuevo líder del sindicato oficial Jesús Carrasco. Para culminar la escena observamos a un minero atado por el torso y con dos bayonetas apuntándole, este sujeto reaparece en el cartel titulado: *¡Paremos la agresión a la clase obrera!* el cual es el más significativo del movimiento.

El grabado contiene una alta calidad en los trazos y la forma de retratar a los personajes y el panorama, sin embargo es la manera en que se produce el mensaje lo que hace de éste, un documento político de primer orden. Mexiac no duda en culpabilizar al presidente de la república y al secretario del trabajo como los principales opositores de la clase trabajadora, este tipo de denuncia es de uso

⁹³ Bolívar Echeverría. *Valor de Uso y Utopía*. México, Siglo XXI, pp. 147-148

tradicional en los grabados del TGP, ya que como habíamos visto anteriormente, los tipos iconográficos se expresan en figuraciones moldeables como lo son el caso burgués o la forma obrera, aquí la forma burguesa en contra del pueblo tiene nombre y apellidos.

La fuerza en los trazos permite a Mexiac reinterpretar la toma de Nueva Rosita por las fuerzas militares del gobierno federal, condensando una realidad expresiva de forma única. El minero de piel desnuda; atado de brazos, con bayonetas en el pecho y un rostro que enfatiza con sus expresiones es el elemento central de la denuncia, sus facciones rígidas y mirada mordaz expresan una desazón e impotencia total, está sojuzgado por enemigos invisibles que se apoderan de su tierra, mientras su gobierno lo ignora, su mirada es de odio, es de clamor y también impone al espectador, lo hace partícipe, pues alude a la fórmula de Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor.”⁹⁴ Mexiac enfrenta el expresionismo con la realidad, nos invita a tomar postura y concientizarnos sobre nuestro lugar en la lucha de clases.

Mientras en el grabado de Mexiac observamos el clamor de la injusticia, el cartel principal del movimiento (Imagen 10), recurre a una fórmula heroica donde el romanticismo, el realismo y el expresionismo se hacen patentes como momentos específicos de significar al sujeto social y su clase. Todos los grabados analizados se hacen partícipes de estas mezclas estilísticas, que colocan a la producción del TGP como una secuencia de interpretaciones y discursos que originan y retoman elementos simbólicos que colocan a la clase obrera como una dualidad constante de acciones y sensaciones. El cartel principal del movimiento nos habla de ello.

⁹⁴ Franz Fanon. *Los condenados de la Tierra*. Prólogo de Jean-Paul Sartre. México FCE, 1973, p. 182

¡Paremos la agresión a la clase obrera! grita la bandera que sostiene un minero; esta vez fornido y con alcances semejantes al realismo socialista, donde su cuerpo es exaltado con tenacidad, entereza y fuerza. Su mano izquierda adquiere proporciones monumentales al enfrentarse a una bayoneta anónima que apuntala su corazón. Tras este brazo defensor la figura de una madre con su hijo en brazos condensa la situación de los representados. Una figuración de trazos simples que alude directamente al obrerismo iconográfico, pues el minero aparece aquí como la clase obrera frente a un rival violento y por consecuencia nocivo.⁹⁵

El realismo de la fórmula es significativo pues la expresión que guarda en su rostro distingue una integridad cualitativamente ejemplar. En contraparte la mujer parece indefensa, cansada y hasta vieja, es el reflejo de la carencia, la martirización y ese peculiar romanticismo-revolucionario que integra gran parte de la obra del Taller. La tristeza que O’Gorman les criticaba se hace patente como pareja intrínseca al realismo, la revolución no llega sin martirio y a la vez este martirio es el que se eleva como expresión máxima de la resistencia minera. Dialéctica en movimiento que encarna dos polos en la misma figura, el hombre y la mujer encuentran en sus expresiones la habilidad propagandística de significar cuerpos de trazos firmes como herramienta política.

No en balde Jesús Álvarez Amaya diría sobre este trabajo:

Obra maestra de la gráfica, este cartel cumple su función plástica y social; ilustra la lucha de la clase obrera con medios propios de su género; armonía, composición, equilibrio de blancos y negros; la forma expresa el enfrentamiento desigual. Cortando el linóleo con trazos gruesos y firmes, extendiendo la mano con la palma hacia abajo se sintetiza la resistencia y el

⁹⁵ En una entrevista realizada a Adolfo Mexiac el 17 de Noviembre de 2014, Mexiac confiesa el trabajo colectivo requerido para este cartel: “Yo hice el dibujo, tomé como modelo a Jesús Escobedo, es el que toma la bandera, lo grabó Leopoldo Méndez” Entrevista a Adolfo Mexiac, Cuernavaca Mor. 17-11-14

alto al ataque. Los rostros de la pareja denotan el pesado oficio minero, las privaciones y el hambre.⁹⁶

La minería como recurso explicativo de las contradicciones del capitalismo resalta no sólo como modo de figuración iconográfica sino también como una realidad constante. El cartel *paremos la agresión a la clase obrera* destaca como uno de los trabajos propagandísticos más agudos del TGP, su fuerza participa en una estrategia comunicativa que involucra la ideología política del mensaje con la firmeza de los dibujos. El realismo se pone en marcha para estallar la denuncia y justificar el poder de la elaboración estética.

Siguiendo esta tónica donde los carteles exploran las relaciones entre ideología y estética, existen dos carteles más que abordan la Caravana minera, ambos han sido poco estudiados debido a su corta difusión pero aluden a composiciones representativas de las formulaciones concretas del arte de la propaganda. En *La arqueología del régimen*⁹⁷ se reproduce uno de estos carteles y resulta muy interesante analizar la composición de éste.

En la parte superior se lee: *Cananea 1906 Nueva Rosita y Cloete 1951*. Más abajo el mensaje continúa: *La caravana huelguista minera es la lucha del pueblo de México por sus derechos y libertades APOYEMOSLA*. (imagen11) El cartel está realizado para el comité de defensa de las huelgas mineras. La referencia histórica del cartel a la huelga de Cananea como elemento de reconocimiento popular del inicio de la Revolución Mexicana nos habla de una retórica específica que el Taller de Gráfica Popular trabajó cotidianamente en sus obras. La historia es la historia de la lucha de clases. Así los trabajos de la Caravana sustentan una ideología que está arraigada en aquel fantasma que aún recorría Europa en esos momentos.

⁹⁶ Jesús Álvarez Amaya. *60 años del TGP*. México, INBA, 1997 p.38

⁹⁷ *La arqueología del régimen 1910-1955, los pinceles de la historia*. México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2003 p. 24 cat. 115

El grabado del cartel presenta a la vanguardia de la Caravana en ella los mineros son representados en ese trance entre proletario-campesino que lleva huaraches y sombrero, los personajes centrales enarbolan la bandera de México, el estandarte de la sección 14 del sindicato y más atrás se logra observar la bandera de México pero esta vez con la Virgen María como escudo. El Taller será insistente en representar la cabeza del movimiento y difuminar el resto de la columna que serpentea el panorama, retratar la Caravana es hacer notar el cúmulo de seres humanos que viajan en ella.

El siguiente cartel reza *La mortandad de niños por hambre y enfermedades en Rosita y Cloete, es grande ayudemos a los que quedan* es un trabajo fichado por Helga Prignitz y atribuido a Méndez, Jesús Escobedo y Elizabeth Catlett,⁹⁸ (Imagen 12) en él observamos la monumentalidad de una madre que cubre su rostro en una posición de pleno duelo mientras sostiene el famélico cuerpo de su hijo muerto. La forma tiende a un expresionismo recalcitrante en la figura muerta del niño, si bien en las gráficas posteriores, (imágenes 13 y 14) la madre resguarda con vigor a su primogénito en este cartel la impotencia de la progenitora insiste en la denuncia de la hambruna como talante principal del movimiento minero.

En estos grabados los sujetos que componen la Caravana son vistos con tintes expresivos donde la familia es el núcleo de las penalidades más grandes; no obstante nuevamente las imágenes resaltan ese *pathos* épico que guardan las acciones de la clase obrera; como el grabado de Sarah Jiménez (imagen 15) donde aparecen cinco personajes en primer plano con rostros que cubren toda la parte baja de la imagen, al parecer el grabado hace referencia a la entrada de la caravana a la Ciudad de México, el momento culminante de la caravana se resume en las

⁹⁸ Prignitz *Op. Cit* p. 141

expresiones de confianza y seguridad que los cinco personajes portan al haber cumplido su éxodo.

La faceta heroica del movimiento se ve inmersa en la representación de la cabeza de la marcha, encarar el camino simboliza demostrar el proceso de resistencia corporal a la inmediatez del ambiente. El obrerismo alcanza cumbres retóricas que postulan a la clase obrera como un ejemplo moral, estético y finalmente revolucionario que mediante el desarrollo de sus acciones inscriben símbolos específicos que sirven para comprender la producción iconográfica del TGP.

Estas imágenes forman parte de lo que Renato González Mello ha llamado las “retóricas visuales” del arte mexicano del siglo XX. Lo cual “se refiere a la manera en que se organiza la vista: lo que se le demanda, lo que permite el despliegue de símbolos.”⁹⁹ Ese despliegue de símbolos permite la sincronía visual con el imaginario minero como elemento concomitante de una estética política que va determinando las retóricas utilizadas en el arte de propaganda.

En este sentido la cultura obrera se convierte en el método más coherente de explicación del arte de propaganda, pues no es una producción directamente realizada por los propios trabajadores, pero tampoco es una significación indiferente a sus modos de vida propiciados por la comunidad, ni tampoco pretende ser ajeno a la forma en cómo se representa las identidades que brinda el trabajo como factor central en este tipo de cultura. Pues como señala José de Santiago el TGP “comprendió [...] que un de las más importantes funciones de la plástica es la aplicación consciente de sus recursos en el proceso político, y dentro

⁹⁹ Renato González Mello. “El mapa, la taxonomía y las flechas” en *Estética y Emancipación: Fantasma, Fetiche, Fantasmagoría*. Mariana Botey, Cuauhtémoc Medida Coords. México, UNAM, Siglo XXI, 2014 p. 140

de esta perspectiva ponderó el trabajo como la fuente primigenia de la producción material como de la condición humana.”¹⁰⁰

El *obrerismo* del Taller de Gráfica Popular muestra una serie de alegorías que implican una tradición simbólica propia y aprendida mediante las influencias externas que van moldeando una diversidad de mezclas estilísticas que colocan al imaginario minero como centro de la exploración artística, estableciendo un diálogo directo con sus receptores. Es en estos trabajos donde más se puede apreciar los valores factuales que distinguen la totalidad de su obra; la técnica del grabado, offset, scracht y el linóleo representan componentes que congregan un cúmulo de referencias temáticas, de contenido y tipográficas.¹⁰¹ De esta manera podemos concluir que las gráficas mineras son en sí mismas un arte proletario que permite incluir la ideología de la lucha de clases como factor estético que modifica el universo simbólico del Taller y las relaciones sociales entre el arte y los sujetos que pinta.

Por ello la obra del TGP se encuentra posicionada dentro de este espectro de representaciones obreras, donde la identidad minera surge como un elemento iconográfico reconocible a lo largo de los diversos signos estéticos del arte social. Trabajo y protesta van unidos en la iconografía socialista de México en el siglo XX, fundan la dialéctica necesaria para comprender los movimientos sociales como

¹⁰⁰ José de Santiago “Justificación” en *Pablo O’Higgins Hombre del Siglo XX*. María Elena Briseño coord. México, Coordinación de difusión cultural, UNAM, 1992. p. 11

¹⁰¹ Ernst Fischer en su extraordinario estudio *La necesidad del arte* nos ayuda a comprender la polivalencia entre el tema, contenido y la significación argumentando que: “Por sí solo el tema no determina una forma particular; pero el contenido y la forma, o el significado y la forma, se unen íntimamente en una interacción dialéctica. El tema sólo se eleva a la categoría de contenido en virtud de la actitud del artista, pues el contenido no es únicamente *lo que* se presenta sino también *cómo* se presenta, en qué contexto, con qué grado de conciencia social e individual.” Ernst Fischer. *La necesidad del arte*. Barcelona, NeXos, 1993. p. 155

actores principales de los cambios políticos y como personajes centrales en la obra de muchos artistas contemporáneos.

El fantasma del socialismo seguía presente en la sociedad y en las artes, su función más que retórica aún permanecía ligada a la tesis XI de Marx sobre Feuerbach: “Los filósofos [y los artistas] no han hecho más que *interpretar* el mundo de diversos modos pero de lo que se trata es de *transformarlo*.”¹⁰² Las gráficas del Taller de Gráfica Popular y la cultura obrera intentaban hacerlo.

¹⁰² Marx, Karl. *Escritos sobre materialismo histórico*. Madrid, Alianza, 2012 p.39

3.-Tercer capítulo:

Imágenes que luchan: la propaganda como arma política

3.1 La politización del arte: La labor del TGP

Una vez realizado el análisis iconográfico de las obras se necesita enfatizar la relación que éstas guardan con el medio en donde fueron impresas; ya sea la compilación realizada por el periodista Mario Gill titulada *La huelga de Nueva Rosita*, el folleto de Vicente Lombardo Toledano llamado *La gran huelga de los mineros: ellos luchan por las libertades del pueblo mexicano* o *El Diario del Campamento* órgano informativo editado entre periodistas y mineros; así como el foto-reportaje de Ismael Casasola y José Revueltas. Es de suma importancia vincular de manera precisa la relación entre texto e imagen que existe entre los grabados y los escritos correspondientes, esto nos dará el toque final de la producción del Taller de Gráfica Popular y su politización del arte.

Es necesario resaltar que los trabajos gráficos para la Caravana del Hambre van acompañados por textos que imprimen un carácter político al conjunto de las obras; no podemos pasar por alto la tarea del análisis textual junto con el ya realizado análisis iconográfico. Una vez comprendida la dimensión del texto en la obra del TGP es necesario hacer una cronología de los eventos a través de los grabados. Por una parte el texto nos indica la situación real de los mineros mientras que los grabados experimentan esta situación a modo de denuncia visual condensando su componente artístico y social. Resulta particularmente interesante proponer que los grabados del Taller cumplen con una función de memoria visual pues nos van narrando los acontecimientos de Nueva Rosita desde los primeros

días de la huelga hasta el final de la Caravana del Hambre ya en la Ciudad de México. El talante de su gráfica reside en el acontecer mismo de la historia.

Los cuatro trabajos que fundamentan la relación política del Taller de Gráfica Popular con la caravana minera resultan documentos que imprimen distintas lecturas sobre el mismo acontecimiento, Lombardo Toledano, Mario Gill y José Revueltas, cada quien en su propio medio representa una lectura política y una forma de visualizar la trayectoria minera. Los Grabados del TGP se suman a estas lecturas y finiquitan una imagen redonda de todo el acontecer obrero.

Para analizar estos cuatro trabajos debemos entender ciertos puntos que servirán de guía cronológica y visual al tratar estos documentos. Antes que nada cabe remarcar la importancia del texto en las obras del Taller de Gráfica Popular, sus dibujos suelen ir acompañados de mensajes escritos que redimensionan la totalidad de la obra. La propaganda política debe dar un mensaje claro que depende en gran medida del texto que se mire en los carteles o los medios escritos donde se publica. Desde sus obras en donde se apoya al frente soviético, el uso de texto en carteles es recurrente por lo tanto analizar los grabados a la par del texto resulta la clave para la comprensión de la estética obrerista del Taller.

En el capítulo anterior analizamos el *phatos* que se guardan en las gráficas del Taller, su mezcla entre romanticismo, realismo y expresionismo son marcas constantes en la producción y refieren la comprensión de un sujeto social específico. El *obrerismo* de Méndez y compañía relata y revela las formas en que el TGP manifestaba su producción y la forma de relacionarse con otros agentes que pudieran integrarse bajo el concepto de *obrerismo*, el cual especifica una postura

política.¹⁰³ Una figura esencial en este aspecto es sin duda Vicente Lombardo Toledano.

3.1.1 La Hoja Volante de Lombardo Toledano y su producción de sentidos.

Vicente Lombardo Toledano es una figura por demás polémica en el discurso de la izquierda mexicana del siglo XX, su cercanía con Lázaro Cárdenas y su mandato en la CTM lo colocaron en un lugar privilegiado en la política nacional. Sin embargo su retórica “marxista” siempre estuvo encaminada a la legitimación de la revolución nacional mediante el marco institucional. Al parecer las formulaciones de sus teorías materialistas se condensaban en el apoyo a las campañas electorales tanto de Manuel Ávila Camacho como de Miguel Alemán.¹⁰⁴ Su paso por la CTM ayudó a centralizar las grandes corporaciones obreras y crear un lento pero

¹⁰³ Alberto Híjar esboza las dos tendencias políticas que contiene la formulación obrerista. Por una parte el obrerismo “intelectual” o “populista” encierra la demanda de “servir al pueblo” “[...] y sostiene que toda causa obrera de por sí es buena y todo burgués sólo se redime si vive para hacer lo que los obreros manden.” Esto dice Híjar esconde una transfiguración particular de la explotación capitalista, el hecho de que los obreros urbanos, suelen asimilar valores provenientes de una ideología burguesa y proyectarlos como aspiraciones. Por lo tanto este “servir al pueblo” puede convertirse en un *izquierdismo infantil* que es enfrentado por la otra concepción obrerista la cual “[...] es también parte íntima de la vida de comunidades combativas de trabajadores. Suele aparecer como acumulación histórica, como cultura orientada ideológicamente, sin conciencia precisa de por qué se ejerce.” Alberto Híjar. “Notas sobre cultura obrera” en *Monografías obreras*, Victoria Novelo Coord. México, CIESAS, Cuadernos de la casa chata. Tomo I pp.17-18. Si hacemos un balance de las connotaciones políticas del obrerismo y tratamos de contraponerlo con el concepto cultural de Deborah Caplow donde también la formulación “servir al pueblo” es central; tenemos que efectivamente el servicio que realiza el TGP a través de sus gráficas condensa “la acumulación histórica” que reviste una memoria cultural pero que sí suelen hacer un reduccionismo en sus gráficas que presenta al burgués únicamente redimido por la heroica fuerza obrera. Por lo tanto las contradicciones del obrerismo son patentes en las gráficas del Taller, el servicio al pueblo, no aparece como una forma intelectual rebuscada pero si expresa una lucha de clases esquemática. Sin embargo el mensaje visual debe ser concreto y apelar a las reducciones en favor de las politizaciones. Caso contrario refleja el discurso lombardista donde el “servir al pueblo” si ejerce una pretensión de dirigente máximo de los intereses obreros.

¹⁰⁴ Tzvi Medin aborda el alineamiento de Toledano con Ávila Camacho para respaldar la candidatura de Miguel Alemán: “De acuerdo con su propio Testimonio, Lombardo Toledano, luego de haberlo acordado con Ávila Camacho, se preocupó por reunir a los representantes de la CTM, LA CNC, la FSTSE y el PC, y los unificó tras la candidatura de Alemán.” Medin *Op. cit* p. 26

progresivo sometimiento sindical dirigido por un aparato burocrático liderado por Fidel Velázquez. El discurso de Vicente Lombardo Toledano fungió como elemento crucial para la institucionalización de la oposición, al fundar su propio partido el Partido Popular (PP) únicamente se reforzó la idea de que el sistema político mexicano marchaba bien, sólo necesitaba reajustarse con ciertas críticas institucionales que Toledano realizaría frente a su Partido.¹⁰⁵ Cabe mencionar, que Lombardo Toledano aun con este discurso seguía siendo la cabeza visible del movimiento obrero.¹⁰⁶

Si bien Toledano fue uno de los personajes cercanos al Taller de Gráfica Popular, sus discursos no siempre seguían la misma línea, el TGP siempre se preocupó por dar un arte útil a las causas popular, por ello no se puede entender la producción de éste sin la dimensión multi-reproductiva de su obra. Recordemos que Walter Benjamin enuncia el cambio de paradigma dentro de las corrientes artísticas del siglo XX, las cuales están marcadas por el sesgo tecnológico y la posibilidad incesante de su reproducción.¹⁰⁷ Los folletos y volantes se convierten en el nuevo medio de difusión político, la ciudad como telón de fondo ofrece las

¹⁰⁵ En este sentido nuevamente Tzvi Medin aporta claridad a la cuestión clave de la institucionalización de la oposición: “Esta institucionalización de la oposición política era básica en la concepción del proyecto democrático alemanista. Ella debería proporcionar la estabilidad política en el marco de una estructura democrática formal cuyo objetivo básico sería el de la completa integración política de las posibles fuerzas centrífugas en el marco del sistema existente.” Lo cual significa inevitablemente la “renuncia a la contienda por el poder real, ya sea explícita o implícitamente” *Ibidem* p. 67-68

¹⁰⁶ No obstante Stephen Niblo es un crítico mordaz de la postura de Lombardo y asegura: “La quiebra moral del movimiento obrero dominante era ilustrada con claridad por Lombardo Toledano al seguir apoyando las iniciativas de Alemán; incluso llegó al extremo de condenar a los petroleros por haber tenido el atrevimiento de intentar mejorar sus condiciones de trabajo. La posición de Lombardo nunca fue más patética.” Niblo *Op. cit* p. 171-172.

¹⁰⁷ Benjamin asegura que el grabado fue el primer arte en donde la reproductibilidad técnica tuvo un impacto trascendente que logró instaurar este arte como un paladín de la innovación tecnológica: “Con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegara a selo también gracias a la imprenta [...] Con la litografía la técnica de la reproducción alcanza un nivel completamente nuevo.” Benjamin, *Op. Cit* p.39

posibilidades de ampliar su circulación y convertirse en un efectivo canal de propaganda. En este sentido *la reproductibilidad técnica del arte* se equilibra con la producción del Taller sin este mecanismo de difusión las obras del TGP no podrían considerarse elementos concomitantes de la cultura obrera. Su masificación es necesariamente su talante político. Con quién llevar a cabo la difusión de la obra era una cuestión ideológica que empataba con la política de Lombardo Toledano.

Teniendo presente la reproducción de folletos y volantes podemos analizar cómo el discurso político que impregna las representaciones gráficas para Nueva Rosita y Cloete significa la apropiación de una identidad minera la cual se inserta en una cultura obrera más generalizada que trata de concebir la difusión de una imagen política en contra de la corrupción del sistema. En este sentido El volante titulado *La gran huelga de los mineros, ellos luchan por las libertades de México* de Vicente Lombardo Toledano que data de 1951¹⁰⁸ se presenta como un intento por dar una interpretación política de los hechos.

En el folleto, Lombardo Toledano dice sentirse orgulloso de la energía y tenacidad con que los mineros han tratado de defender sus derechos, y afirma que este movimiento es “[...] uno de los más dramáticos y significativos que registran las luchas sociales de México” ya que “Esta es una lección valiosa para la clase obrera, en primer lugar; pero también para todos los mexicanos sin distinción de clases sociales.”¹⁰⁹ El tono en que se encuentra escrito el folleto, devela las prioridades de Lombardo Toledano en materia política, su romanticismo hacía la clase obrera le permite enarbolar una apología al sistema institucional mexicano:

¹⁰⁸ Recordemos que en capítulo anterior se hizo posible establecer la cronología del trabajo en el TGP gracias a los documentos del Fondo Leopoldo Méndez, donde se recalca el mes de febrero como el trabajo rigurosos para la caravana *Vid Infra* p. 42

¹⁰⁹ Vicente Lombardo Toledano. *La gran huelga de los mineros, ellos luchan por las libertades de México*. México, Volante, 1951. p. 4

Lo más importante consiste en que la conciencia nacional comprende que los mineros no sólo están defendiendo sus intereses de clase, sino que al mismo tiempo están librando una esforzada batalla en defensa de libertades y derechos que han sido consagrados por la Constitución de la República y por nuestras leyes y que, en consecuencia, forman parte inseparable de nuestro régimen constitucional.¹¹⁰

Es inquietante pensar que el discurso de Toledano para esta época siga encabezando la principal oposición institucional, su presencia introduce relaciones de poder donde la clase obrera debe ser institucionalizada para lograr un canal político que asegure la legalidad del régimen. Lombardo Toledano habla desde una posición de poder estratégica y utiliza términos como la “Conciencia nacional” para enfatizar la vía institucional como la forma adecuada de solucionar los problemas.¹¹¹

Este viraje en el discurso político no está únicamente representado en Lombardo Toledano, la izquierda mexicana en general se encuentra sumida en una crisis que desvirtuó los procesos que pretendió dirigir o reivindicar.¹¹² De esta situación surge la pregunta: ¿Qué papel jugaba el Taller de Gráfica Popular como promotor de las causas sociales más apremiantes dentro de este discurso en crisis de la izquierda?

¹¹⁰ *Ibidem* p. 10

¹¹¹ En el año de 1952 Vicente Lombardo Toledano se lanza como candidato a la presidencia por parte de su Partido Popular, es notorio que en este folleto defiende la cara constitucional del sistema pues su candidatura está próxima y su postura debe concordar con los diversos grupos de poder que nutren las filas de su partido, disidentes del Partido Comunista como Diego Rivera y Leopoldo Méndez se acercan al PP de Toledano en sintonía con la retórica dominante de la izquierda institucional.

¹¹² “Al adoptarse en nuestro país el lenguaje de los anticomunistas norteamericanos, -dice García Cantú- se divulgo que los principios del internacionalismo proletario eran antinacionales [...] El Partido Comunista fue juzgado como agencia extranjera y combatido por contener principios contrarios a México.” García Cantú, Gastón. *Idea de México: El socialismo*. México, FCE, CONACULTA, 1991, p. 722 Niblo ahonda en esta posición y remarca: “El tono antiobrero del gobierno era muy claro” Niblo *Op. Cit* p. 172

Con el folleto de Toledano y las gráficas del TGP es posible adentrarse en una lectura dirigida a un ámbito de la representación artística como mediador entre las experiencias históricas de la clase obrera y sus portavoces del ala izquierda. Las ilustraciones de TGP datan de la reunión consolidada entre TGP y UGOCM en Noviembre de 1950 vecinos de edificio y militantes del PP lombardista.¹¹³ El Taller es consciente de que trabaja en compañía de diversas organizaciones políticas, sus integrantes militan en ellas y se enfrentan en debates políticos; no obstante su estética sigue perteneciendo a la índole de la denuncia y propaganda.

Los siete grabados que integran el volante de Toledano insinúan una postura política y a la vez dan otra lectura al propio folleto (Imágenes 16-20). Mientras Lombardo en su postura paternalista se preocupa por glorificar un movimiento obrero que arreglara los defectos del sistema democrático, los grabados del Taller se encargan de retratar sucintamente el cuerpo de la clase trabajadora. Trazos expresionistas que encuadran una situación dramática son efectivos para declarar de manera visual cómo lucen aquellas personas que viajan lentamente a pie por sierras y veredas. El movimiento de la Caravana es el objeto de estudio de estas gráficas (imágenes 16); su constante agilidad serpentea entre la multitud y muestra la frecuencia de la solidaridad (imagen 17), no son imágenes que se reducen a ilustrar un discurso político, son imágenes que pretenden ser un discurso político pues reivindican a la sección 14 como la abanderada del movimiento y por lo tanto la vanguardia de la resistencia. (imagen 18)

Las tendencias que se adscriben en esta carpeta de grabados oscilan de manera constante entre ese romanticismo-revolucionario y el *obrerismo* que vincula

¹¹³ El 25 de Noviembre Isidoro Gómez invita cordialmente a Leopoldo Méndez a la sesión en la UGOCM para determinar: “conforme a la orden que debemos establecer para los acuerdos que con este motivo (el de la huelga minera) se tomen” CNAP-FR-LM C 27-E1674-D389/13.5.2

la forma de entender a la clase obrera y la forma de representarla (imagen 19). Mientras Toledano gasta tinta en encauzar la lucha de intereses obreros en una lucha política constitucional, el TGP se preocupa por estrechar los lazos entre la distinción que Bolívar Echeverría hace de lo político y la política.¹¹⁴ Es decir, lo político para el TGP se condensa en la formulación del pathos obrerista de lo *popular*, pues de acuerdo con Bolleme Genevieve “[...] decir la palabra ‘popular’ implica e instituye un lugar de enunciación.”¹¹⁵ El discurso de Toledano refleja los círculos de la política mexicana y sus pretensiones paternalistas mientras que las gráficas del Taller desdoblan una interpretación cambiante de lo que se identifica como clase obrera (imagen 20), por lo tanto su papel en la izquierda mexicana es forjar mediante representaciones concretas una memoria visual del sujeto que dibuja, o sea de la clase popular.

En este sentido Alberto Hajar propone que los movimientos sociales como la Caravana del Hambre “[...] han procurado una significación de la clase obrera en su conjunto y han popularizado, dentro de los límites regionales y sociales, símbolos, signos y señales de su presencia histórica. Apropiarse de estos significantes es la consigna para superar lucubraciones sobre significados

¹¹⁴ La distinción hecha por Bolívar Echeverría rescata posiciones cercanas a Aristóteles y el *Zoon politikon*: “Lo político, es decir, la capacidad de decidir sobre los asuntos de la vida en sociedad, de fundar y alterar la legalidad que rige la convivencia humana, de tener a la socialidad de la vida humana como una sustancia a la que se le puede dar forma. Lo político, la dimensión característica de la vida humana [...]” Esta concepción se opone diametralmente a la política: “la *política pura*, constituida por el conjunto de actividades propias de la “clase política”, centradas en torno al estrato más alto de la institucionalidad social, el del estado, aquel en que la sociedad existe en tanto que *sociedad* exclusivamente “política”. Echeverría *Op. cit.* p.77-80

¹¹⁵ Bolleme Genevieve da la definición más amplia y flexible del término popular: “lo que le concierne al pueblo, le pertenece, le es propio, hace impresión sobre él, usado entre el pueblo, bueno para él, útil para conciliar su afecto [...] la ambigüedad constante de sus definiciones teje un campo político.” Bolleme Genevieve. *El pueblo por escrito significados culturales de lo popular*. México, Grijalbo, 1990. p. 53 A partir de esta definición se puede enriquecer el concepto de la estética popular que maneja el Taller como fundamento de un arte con conciencia de clase.

abstractos.”¹¹⁶ La apropiación de significados que contienen una declaración sobre lo popular es la respuesta a la posición del TGP como agente visual y cronista de los movimientos sociales de la primera mitad del siglo XX. La historia de la izquierda mexicana no sería la misma sin las contribuciones del Taller. Politizar el arte fue su tarea fundamental por medios colectivos que trataban de enriquecer una “retórica visual” que involucraba lo popular y lo obrero como el centro del debate organizacional.

3.1.2 *La huelga de Nueva Rosita: Libro de testimonios gráficos y memorias mineras*

*Al abrir este librito
Pues me dispensa, señor;
Se bien que está mal escrito,
Pues no soy un trovador.
Todo lo que está aquí escrito
Lo saqué de mi memoria
Para darles recuerdo
Que les sirva como historia.*¹¹⁷

Agapito.

Así pues las imágenes que el Taller de Gráfica Popular brindó a la Caravana del hambre no están solas, se encuentran determinadas por sus medios de publicación y estos a su vez por su contenido ideológico, por ello su arte resulta un medio eficaz de politización estética. En este sentido Carlos Manuel Velasco Gil, mejor conocido bajo el seudónimo de Mario Gill¹¹⁸ decidió en 1959 junto a otros periodistas como Horacio Quiñones, Armando Rodríguez, Juan José Morales y los

¹¹⁶ Híjar *Op. Cit* p. 28

¹¹⁷ Maltos Ruíz, Agapito “el corrido de los mineros” en Gill, *Op. Cit* p.82

¹¹⁸ Mario Gill fue un escritor y periodista que “se inclinó por las luchas sociales y se inició como formador del periódico *El Machete*, fundador de la Sociedad Mexicana de Amistad con la URSS.” *Diccionario Porrúa Historia, biografía y geografía de México*. México, Porrúa, 5ª edición, 1986 p. 3095.

mineros Agapito Maltos Ruíz y Manuel J. Santos hacer una recopilación histórica titulada *La huelga de Nueva Rosita* donde encontramos la elaboración de un relato romántico popular que tiende a conjugar de manera directa las catorce gráficas del TGP con los textos vertidos en esta edición.¹¹⁹

En la dedicatoria que Gill ofrece a los mineros expresa su desesperanza hacia el movimiento obrero mexicano culpando de esta situación a los líderes y gobernantes que han “confabulado para hacer de las organizaciones obreras instrumentos a su servicio o simples apéndices gubernamentales.”¹²⁰ La retórica usada por Gill pretende argumentar que los textos y grabados que ha recopilado son la memoria consciente de un pueblo y sus luchas así como la concreción de la decadencia de las consignas proletarias.

En los antecedentes de la huelga minera Gill enumera las circunstancias que hicieron posible el deterioro de las relaciones entre el sindicato minero, la empresa y el Estado. En este breve recuento aparece el ya mencionado grabado de Guillermo Bonilla (capítulo 2, imagen 5) que escenifica “las máscaras económicas” que encubren las verdaderas relaciones entre patrones y trabajadores. En este punto cabe cuestionarse si los grabados fueron premeditados para el texto o bien fueron hechos directamente para ilustrar la problemática de 1951 en Nueva Rosita y Cloete.

¹¹⁹ Algunas de estos grabados como el de Guillermo Bonilla, Fanny Rabel, Elena Huerta, Sarah Jiménez y Adolfo Mexiac ya fueron analizados en el capítulo anterior. Concluyendo que su “retórica visual” implementa formas iconográficas de significar la minería, las cuales brincan entre la tragedia redentora y el mesianismo heroico de los sujetos proletarios; lo que da como resultando un aspecto distintivo del arte de propaganda y de la propia clase obrera. Ahora toca el turno de analizar su integración con el texto lo cual nos ofrece la posibilidad de verificar las funciones del obrerismo como elemento central en las lecturas de la cultura obrera mexicana.

¹²⁰ Gill *Op. cit* p. 5

La cuestión puede ser aclarada en una carta recibida por Alberto Beltrán en 1956 donde el remitente, Luis Muñoz, un minero de Nueva Rosita, le indica que ha adjuntado las fotos que el señor Mario Gill ha pedido y le pide que sigan en contacto para la completa realización del libro que Gill coordina.¹²¹ Esta carta revela no sólo el proceso de coordinación del libro sino también el miembro del TGP a cargo del proyecto: Alberto Beltrán resulta con su trayectoria de ilustrador de libros, el miembro que coordinó los esfuerzos entre Taller, mineros y Gill para la realización de este texto.

El segundo capítulo de Gill titulado *La huelga* nos da la clave para identificar cómo funciona la producción del TGP para la ilustración de libros. Al inicio de la introducción el autor relata como “Los obreros trabajan arrastrándose por los cañones inundados que no tienen arriba de 60 centímetros de altura. Se trabaja con métodos primitivos. No hay garantía para la vida del trabajador...”¹²² Esta denuncia está acompañada por el grabado de Francisco Mora, militante del Partido Comunista y de los miembros más antiguos del Taller; este grabado presenta una lectura visual de este párrafo. (imagen 21) Revisando el trabajo de Mora encontramos referencias iconográficas en donde muestra un constante interés por la figura del minero, lo cual nos habla de un proceso artístico que ha llevado a Mora a explorar las posibilidades estéticas de los cuerpos mineros.¹²³

En esta gráfica en particular, como lo dice el párrafo, los mineros se arrastran por cañones inundados, con unos equipos rudimentarios y prácticamente

¹²¹ Luis Muñoz le dice a Beltrán: “Le suplico se entreviste con el Lic. Mario Gill a efecto de que se siga trabajando sobre el libro en el que ustedes tan bondadosamente nos están ayudando” CENIP LM-C27-E1731 D 3913/13.5.2

¹²² Gill *Op. Cit* p. 15

¹²³ Hannes Meyer en la recopilación de los primeros doce años del TGP aborda el trabajo de Francisco Mora y especifica: “En 1947 hizo una colección de grabados sobre la vida de los mineros de Pachuca” También se adjuntan tres tipos de grabado sobre los mineros, en los cuales se observa la preocupación de Mora por el trabajo dentro de la mina. Meyer *Op. cit.* p. 100

desnudos, Francisco Mora intenta interpretar de manera gráfica como luce el texto de Gill.¹²⁴ Lo que nos habla de una ilustración premeditada exclusivamente para el libro editado en 1959, los esfuerzos en conjunto aglutinan una temática que ya ha sido abordada con anterioridad pero que se sigue manifestando como un tópico especial en la obra del Taller en los años cincuenta; los miembros jóvenes han sido impactados por el acontecer de la Caravana y retoman la protesta para figurar nuevos aportes gráficos a la historia visual de los mineros. Beltrán y los nuevos integrantes se auxilian mutuamente y ofrecen una serie de gráficas que expresa una calidad artística de gran nivel y un poder en los simbolismos de la denuncia.¹²⁵

La ilustración de libros figura como una de las principales actividades del TGP; dar forma a las palabras comprendía una labor de interpretación que ofrecía enriquecer la lectura y demostrar las intenciones prácticas de los grabados. En este sentido Alberto Beltrán fija su atención en la ilustración de libros como un método riguroso de significación estética. Para el libro de Gill, Beltrán realiza un grabado

¹²⁴ Este método de interpretación de un texto y realización de una imagen proviene de Alberto Beltrán, quien tenía la mayor experiencia en este campo: "Su método utilizado para ilustrar libros se basaba en: informarse de la manera como se iban a imprimir, incluso él mismo se dirigía al taller para enterarse de los costos, del tamaño, de si iba a ser a color, o en blanco y negro; después recomendaba los elementos o técnicas a seguir, como el *offset*. La imprenta. Los tipos y sus tamaños. Paso segundo, realizaba cuatro o cinco veces la lectura del texto. La primera la hacía de manera general e iba anotando las partes más originales, la segunda la llevaba a cabo para captar la fuerza del texto, y de acuerdo a ello decidía la predominancia de los blancos, los negros y el grosor de la línea. Adaptaba la técnica al contenido, la cual podía ser: a pluma, pincel, grabado en metal, madera, linóleo, litografía, *scratch*, carbón o serigrafía." Fabiola Villegas Torres. *Alberto Beltran y el libro ilustrado*. México, Conaculta, 2007. p.64 Es posible que Beltrán aconsejara esta metodología a los miembros del TGP pues recordemos el trabajo era colectivo pero quien se encargaba del proyecto delimitaba las directrices a seguir.

¹²⁵ Otra de las referencias que nos ayudan a situar la presencia de los nuevos miembros del Taller como una parte esencial en el trabajo artístico es el álbum titulado *145 años de lucha: Homenaje al pueblo Mexicano* donde se repiten los mismos grabadores que en el libro de Gill, estos trabajos inauguran una nueva generación en el TGP pero que continúa con las tradiciones de trabajo establecidas por los miembros más antiguos. Ernesto de la Torre Villar. *Ilustradores de libros guion bibliográfico*. México, UNAM, 1999. p. 41

con tintes románticos que modifica la forma de entender la relación entre texto e imagen. (imagen22)

Atendiendo a la cultura obrera que se desarrolló en el seno de la Caravana, Beltrán decide fabricar la escena en la que el trovador de la marcha, Agapito Maltos Ruíz compone “el corrido de los mineros” que igual forma parte de esta recopilación. Beltrán se había destacado por tener preocupaciones ligadas íntimamente a la configuración de la cultura popular, por ello el corrido de los mineros le sirve para explorar las posibilidades de retratar una melodía popular a manera gráfica. Esto resulta una tradición constante en las filas del TGP: tomar elementos de la cultura obrera y dibujarlos a manera de expresión popular.

Ernesto de la Torre Villar llama a esta metamorfosis de texto a imagen “la transformación del pensamiento en belleza” pues “antes de la palabra se grabó la figura.”¹²⁶ La dialéctica que integra las imágenes del Taller y la narrativa de Gill compone una proposición muy particular de un relato sobre la cultura obrera y sus modos de significar su propia historia. Como Benjamin lo advertía: “Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma.”¹²⁷

La ilustración de la “vida cotidiana” es puesta en pausa para figurar la “vida en la protesta” con escenas específicas que nos narran las acciones de los mineros en los grabados de esta carpeta, los cuales pueden dividirse en dos posturas: las acciones realizadas por la Caravana y la represión sufrida en ellos. Lo cual también corresponde al constante vaivén del texto en donde se hacen presentes estas dos polaridades; la exaltación de los mineros como héroes sin gloria y la funesta actuación de las autoridades gubernamentales.

¹²⁶ *Ibidem* p. 11

¹²⁷ Benjamin *Op. cit.* p.40

La represión se figura en tres niveles dominantes: hacia el pueblo, sobre los mineros y dentro del trabajo. En el pueblo la brutalidad cobra fuerza con el grabado de Amado Salazar (imagen 23) donde se observa el sometimiento de Nueva Rosita por fuerzas del ejército. El grabado destaca el cerco al pueblo manifestado a través de fusiles, signo distintivo del TGP para la violencia. Tras los fusiles y un alambrado que rodea la escena, se logra visualizar un contingente de personas que sostiene un letrero donde se lee: “Caravana de Nueva Rosita”. La imagen a su vez está contextualizada por la investigación de Horacio Quiñones quien a través del Buro de Información Pública saca a la luz una conversación telefónica entre el entonces presidente Miguel Alemán, el Secretario de Trabajo Manuel Ramírez Vázquez y el gobernador de Coahuila Raúl López Sánchez.¹²⁸

La embestida del régimen y su tónica “antiobrera” se hace patente en el grabado de Salazar. Caso similar; pero esta vez figurando la represión hacia los mineros está el grabado en conjunto de Sarah Jiménez y Alberto Beltrán (imagen 24) donde el texto de Juan José Morales también aborda la temática de la represión y contra qué luchan los mineros.¹²⁹ La gráfica no duda en exponer visualmente estas contrariedades y figura el sometimiento en la batalla de Nueva Rosita. Con rostros pesados, los dos personajes principales, minero y soldado, son un acercamiento a lo que más al fondo se vive como una lucha directa entre elementos

¹²⁸ La conversación narra la oposición de Manuel Ramírez Vázquez a finiquitar el conflicto minero, mientras que el gobernador de Coahuila Raúl López Sánchez advierte “ya arreglé el conflicto de los mineros y el sindicato ya están de acuerdo” a lo que Ramírez Vázquez contesta: “Lo de Palaú se puede arreglar, lo de Rosita no... porque están fuera de la ley, Raúl, son minoría” Gill *Op. cit* p. 44 El texto íntegro de la conversación telefónica es transcrito en el libro de Gill y es una de las principales fuentes de información en torno al gobierno y el conflicto minero.

¹²⁹ “Contra todo esto luchan los mineros de Nueva Rosita: contra la burla a las leyes, la violación a sus derechos, el terror patronal, la explotación, el envilecimiento, el crimen, el saqueo, contra una situación, en fin, que resulta inconcebible a 39 años de la revolución[...]” Juan José Morales. “Santa Smelting” en *La huelga de Nueva Rosita*, *Ibidem* p.122

del ejército que levantan mazos contra mineros que llevan sombrero y banderas. El cuerpo minero está en la encrucijada de la represión.

Por último la violencia en el trabajo se hace presente en el grabado de Xavier Iñiguez (imagen 25), Esta vez acompañado por un Memorándum dirigido al actual presidente Adolfo López Mateos.¹³⁰ En el texto se identifican ocho puntos que remarcan las condiciones actuales de Nueva Rosita, en donde se hace énfasis en la creación de una cooperativa industrial que beneficiara a aquellos participantes en la huelga de 1950. El grabado expresa las dificultades en el trabajo mediante una división tangible que hace una red cuadriculada que separa a una familia minera compuesta por tres personajes, la madre es el personaje principal y su postura es dramática en exceso, componente del romanticismo-revolucionario. Tras la red, dos figuras de traje representan una vez más al ámbito empresarial y maligno para los mineros. El *obrerismo* martirizador y de enemigos específicos sigue presente en todas estas gráficas.

Los trabajos subsecuentes muestran la otra cara de la moneda y exaltan el valor de la camaradería y la fraternidad, Ángel Bracho (imagen 26) Elizabeth Cattleth (imagen 27) y Xavier Iñiguez (imagen 28) devuelven la fuerza simbólica al mesianismo que porta la Caravana, sus imágenes muestran el éxito de concluir la caminata, la unión y los pesares sufridos en el camino. Es meritorio cómo se circunscriben estas imágenes con su texto, La Caravana resulta una acción heroica que consiste en finalizar el recorrido de 1500 km, el gobierno pudo no acceder a las

¹³⁰ En este punto es esencial señalar que el firmante de este memorándum es el minero Manuel J. Santos, en compañía de Antonio Robles, Manuel Valero y Urbano de León, desconocemos la procedencia de los otros tres mencionados, posiblemente mineros. Sin embargo Manuel J. Santos fue parte integral de la Caravana del hambre en 1951, en la presente recopilación uno de los capítulos titulado “los intelectuales con los mineros” en donde el periodista Antonio Rodríguez entrevista a Santos y él exalta a la hermana del presidente Mateos; Esperanza López Mateos, quien en 1950 visitó Nueva Rosita y figuró como la única presencia “política” en el conflicto. No es casual que este libro editado bajo el mandato de López Mateos acceda a tales postulados.

demandas obreras pero por sí misma la caminata minera guarda connotaciones épicas.

De esta forma encontramos que los textos y grabados recopilados por Mario Gill establecen un dialogo que contiene una carga eminentemente política. La historia de las clases populares es escrita mediante este doble discurso. Las acciones que acontecieron durante la gestación, el recorrido y la represión de la Caravana del Hambre destacan por un dramatismo propio de las gráficas que sustentan la dinámica de la clase popular al momento de enfrentarse a un poder visiblemente superior que el de ellos. Los textos coordinados por Mario Gill no pueden considerarse como una investigación historiográfica; no obstante es un libro testimonial que en términos de James Scott sustenta una *cohesión de clase* que se hace visible mediante la expresión de la unidad que impone el trabajo y con él las determinaciones de la vida minera.¹³¹

La minería mexicana posee las características necesarias para mostrar tipos precisos de sensibilidad estética e interpretaciones políticas que muestran la dinámica existente entre la resistencia física y la *cohesión de clase* con lo cual van forjando su propia identidad y su presencia como clase social. Así, los eventos de Nueva Rosita configuran lo que Juan Luis Sariego señala como la forma más

¹³¹ James Scott en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* propone el *discurso oculto* como una forma de resistencia específica de las clases subordinadas que realizan en la mayoría de las veces a espaldas del poder que los oprime. Sin embargo existen ciertas subculturas como los mineros y los marineros que se ven forzados a expresar una militancia política más aguda debido a sus condiciones laborales: “Su trabajo tiene un nivel excepcionalmente alto de peligro físico y requiere en consecuencia un grado correspondiente de camaradería y cooperación para minimizar los riesgos. [...] para ellos, todos los aspectos de la vida social-el trabajo, la comunidad, la autoridad, las diversiones-sirven para ampliar y agudizar su perspectiva de clase” James Scott. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, Ediciones ERA, 2000. p.165

finiquitada de la identidad de un pueblo y su formación en tanto conciencia de clase.¹³²

A esto se adhiere la ritualización de las protestas enarboladas por la Caravana del Hambre, el rito como parte significativa en la resistencia se hace presente a través de la acumulación de símbolos que están condicionados por las circunstancias de la vida en la mina. Juan Luis Sariego demuestra cómo el enclave minero representa una forma de vida que va modelando y distinguiendo la cultura minera de cualquier otro tipo de desarrollo social, las expectativas y delimitaciones de Nueva Rosita, Palau y Cloete giran en torno a la mina, las generaciones se han acoplado a una forma de trabajo que integra todas las particularidades de su identidad y clase social.¹³³

La caravana del hambre propone una relectura de la cultura minera como un discurso político donde las representaciones gráficas son necesarias para comprender el proceso histórico en su conjunto. Por su parte los personajes envueltos en el conflicto minero como Vicente Lombardo Toledano o Mario Gill expresan discursos que utilizan la experiencia histórica de los caravaneros para lograr penetrar en la conciencia colectiva del grupo y exponer el sentir de sus miembros.

En este sentido uno de los textos más interesantes por analizar es *El diario del campamento* que refiere la experiencia propia de los mineros en su Caravana y la

¹³² "La represión al movimiento de huelga y a la Caravana del Hambre de los mineros del carbón de Nueva Rosita (Coahuila) puso fin a una trayectoria ascendente de búsqueda de identidad y unidad de clase." Sariego, Juan Luis. "La cultura minera en crisis" en *Coloquio sobre cultura obrera*. Coord. Victoria Novelo. México, CIESAS, Cuadernos de la casa Chata. 1987 p. 143

¹³³ Sariego señala tres niveles de oposición entre el enclave empresarial y la cultura minera que se genera a partir de él, las formas de organización social, el trabajo y la comunidad están penetradas por el trabajo pero lo rebasan y configuran nociones de identidad que todo el pueblo constituye en su conjunto. *Ibidem* p. 138

hazaña de cruzar a pie el territorio mexicano. Por lo tanto este documento se convierte en el último medio en el cual el TGP logra realizar una cronología visual que politiza y postula la conciencia de clase como el centro del debate estético y social.

3.1.3 El *Diario del Campamento*: Órgano de cultura obrera.

El Diario de Campamento fue publicado por primera vez el martes 13 de Marzo de 1951, los periodistas que participaron en su elaboración fueron: Rodolfo Dorantes, Rafael López Malo, Eugenio Muzquiz, Carlos Rojas, José Alvarado y Reynaldo Salazar, lo ilustraron Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán y Ernesto Guasp; fue editado en la Impresora Periodística Comercial y cuenta con 30 números.¹³⁴ El boletín cuenta con columnas que aluden a las actividades de la Caravana en la Ciudad de México, las negociaciones con el gobierno, que suele ser la noticia más amplia del día y que aparece escrita en tercera persona lo que evidencia una narrativa apelativa y por lo tanto un oficio periodístico de por medio; aunque también queda patente su posición frente a la caravana.¹³⁵

Quizá las secciones más reveladoras de la tónica en el diario son las denominadas “lo que son las cosas” y “Caravaneros” o bien, se publican cartas de hijos mineros a sus padres o viceversa. Estas secciones dan cuenta de los nombres de los participantes, sus oficios, pensamientos y sentimientos; además de su humor

¹³⁴ Los nombres de los participantes en *el Diario del Campamento* son revelados únicamente hasta el final de su tiraje en el número 30 el martes 17 de abril de 1951. *EL Diario del Campamento* se encuentra resguardado en el Centro de Estudios Lombardo Toledano.

¹³⁵ En varios números del *Diario del Campamento* se llega a mencionar al “reportero de la caravana” su nombre no se especifica pero alude a cualquiera de los participantes de la prensa que al parecer vivieron días consecutivos en el asentamiento de la Caravana en el Deportivo 18 de Marzo al llegar a la ciudad de México, la nota del día también revela una posición clara en el conflicto y su respaldo al movimiento.

y experiencia al haber logrado el recorrido desde Coahuila hasta la Ciudad de México. Todo lo anterior convierte a estas pequeñas notas en la fuente principal donde se puede escuchar la voz de los mineros y comprender la forma en la que aprehenden su propia historia.

También el diario ofrece una columna dedicada a valorar las opiniones de la prensa ajena sobre el movimiento. Por otra parte los números: 4-10,14,16-17,20,22,23, 28 y 29 son los que se hayan ilustrados ya sea por grabados de Méndez, dibujos de Beltrán o caricaturas de Guasp. Por consiguiente el cúmulo de información que se vierte en este diario debe ser analizado desde la óptica de la cultura obrera con tal de ofrecer una lectura que lo vincule con la propaganda política hecha directamente por el movimiento social y sus allegados. Así como un elemento clave en el relato visual de la caravana pues las experiencias personales de ciertos mineros sirven para crear un dialogo con la memoria visual del conjunto.

En la primera edición se dice que los mineros han llegado a la Ciudad de México el sábado pasado, o sea el 10 de Marzo, la página hace un recuento de la forma en que Lombardo Toledano, el senador Juan Manuel Elizondo, Isidoro Gómez, Adán Nieto y David Alfaro Siqueiros fueron los encargados de recibir a los caravaneros. La tónica del discurso varía de acuerdo con la nota informativa que se lea. En el primer número la nota que encabeza el diario anuncia: “México acogió con cariño a la Caravana” las notas subsecuentes hablan sobre la ayuda que ha recibido los mineros por parte del senador Manuel Elizondo, el Lic. Rafael López Malo y la alianza de tranviarios que donó \$1000 para las familias de Nueva Rosita; misma situación con la sección 5 del Sindicato Minero de San Luis Potosí que aportó la suma de 10,000 pesos para las familias en huelga.¹³⁶

¹³⁶ *Diario del Campamento*, Martes 13 de Marzo 1951, No 1

Mientras esta primera edición únicamente muestra noticias en torno a la llegada de la Caravana, los números subsecuentes van matizando posturas y lecturas políticas en torno a su problemática. El segundo número apela a la solidaridad social que se ha formado en distintos grupos como los estudiantes, azucareros agrupados en la CTM y telegramas de apoyo. Aparece la sección “lo que son las cosas” que describe a ciertos integrantes de la caravana y describe las funciones internas de los miembros así como rememora sus antiguos oficios con un toque de humor y sarcasmo:

Nadie hubiera imaginado que magníficos carboneros como Pedro Martínez, paileros como Sixto Bustos, bomberos como Antonio Olivares, torneros como Valeriano Leija, rayadores como Manuel Velasco [...] fueran tan buenos haciendo tortillas de harina bajo la lluvia.¹³⁷

Resulta imprescindible tomar en cuenta la forma en que los mineros se presentan a sí mismos a través de esta sección, cada número describe las experiencias cotidianas de sus miembros y muestra en otra sección denominada “caravaneros”, nombres y experiencias de los integrantes.¹³⁸ Esto contrasta con la sección denominada “lo que dice la prensa” anunciando diversos titulares de periódicos que muestran su postura ante la llegada de la Caravana, resaltan los

¹³⁷ *Diario del Campamento*. Miércoles 14 de Marzo, 1951 no.2

¹³⁸ Resalta el tono satírico de estas publicaciones que juguetea con la confianza existente entre los miembros de la Caravana que se han llegado a conocer íntimamente y participan en una comunicación interna que es sumamente compleja de estructurar, sin embargo el humor de las notas infiere que a pesar de su intensa marcha, la confianza en su comunidad genera expresiones que se mofan de las adversidades y utilizan la risa como detonante de su espacio: “Gilberto Garza minero de Cloete, tropezó con algunas dificultades en su nueva <<chamba>> de cartero en el campamento. Se quejaba ayer de la falta de una buena nomenclatura. Nos decía: este <<compa>> y nos mostraba una carta a él dirigida, tenía su “domicilio” en la orilla de esta banqueta. He tenido que buscar mucho para encontrarlo en aquel delicioso césped al pie de la pared del gimnasio. La lluvia lo hizo cambiar anoche de “residencia” Ibidem No. 2 De igual forma sucede en la sección “Lo que son las cosas” donde se recoge la expresión de un minero al saber que el dueño de la ASARCO cambiará las instalaciones de la minera, irónicamente el minero acierta una crítica social: “Me gustaría ver al gringo Sanford (gerente) cargando la chimenea (150 metros) en el espinazo.” *Diario del Campamento*. Sábado 18 de Marzo, 1951 No. 4

juicios de valor tan distantes entre periódicos como *Novedades*, *El popular*, *Excélsior* y *Atisbos*, analicemos las posturas.

Novedades anunciaba: “Indiferencia capitalina y curiosidad del turismo enmarcó la entrada de la caravana” Mientras que *El Popular* genera otro matiz: “El pueblo de México recibió con enorme simpatía a los heroicos mineros de Rosita. Centenares de miles de personas dieron la bienvenida a la Caravana” *Excélsior* minimiza la grandilocuencia del *Popular*: “Pacífica, silenciosamente sin que haya registrado el menor desorden por su presencia la caravana de mineros [...] entró ayer a la ciudad.” Nuevamente *Atisbos* subraya la faceta “heroica” del movimiento: “Luchando contra todo y contra todos, llegaron los mineros y empieza a resplandecer la verdad, cincuenta mil personas aclaman a la caravana.”¹³⁹

Las contradicciones entre los titulares saltan a la vista y queda de manifiesto la relevancia general en la prensa capitalina pero la recopilación de titulares refleja el interés del movimiento por contraponer lo que se dice *sobre* ellos y lo que ellos dicen sobre sí mismos. El discurso público de la prensa contrasta con el *discurso minero* que surge desde el seno de la Caravana, como la carta recibida por el minero Refugio Saucedo por parte de uno de sus diez hijos, “el joven Joel” donde éste le dice: “Sólo quiero que sepa que nunca lo olvido y que cada momento pienso en su sacrificio al lado de sus compañeros quienes como usted luchan por un noble ideal que es el que realmente les conforma y anima cada vez que sienten flaqueza o cansancio”¹⁴⁰ La posibilidad de publicar los pensamientos ligados a la experiencia cotidiana de los personajes cercanos a la caravana y de sus propios miembros es

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ *Ibidem*

reveladora para presentar lo que en términos de Raymond Williams se denomina como una “estructura del sentir.”¹⁴¹

Analizar *El Diario del campamento* y las gráficas del TGP contenidas en él, mediante la *estructura del sentimiento* de Williams, nos posibilita arrojar directrices en cuanto a la forma de encarar la producción de significados provenientes desde la prensa capitalina y esta experiencia o *conciencia práctica* que hace de esta publicación *documentos humanos* como los mineros se refieren a esta compilación de cartas y hábitos de resistencia que intervienen directamente en las formas de autorepresentarse como sujetos que pese a todas las penalidades sufridas continúan en pie de lucha y no dudan en brindar su vida por la defensa de sus derechos.¹⁴² Las expresiones contenidas en el *Diario del campamento* demuestran cómo quieren ser percibidos los mineros; por ello es quizá la palabra *heroico* la que más llega a repetirse. Esto trae de nueva cuenta el concepto de *obrerismo* como el

¹⁴¹ Raymond Williams define que la estructura del sentir “Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentamiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las y las experiencias efectuadas y justificadas. [...] Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no del sentimiento contra el pensamiento, sino del pensamiento tal como es sentido y el 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, Las Cuarenta, 2009 p. 175

¹⁴² *El Diario del campamento* está lleno de expresiones que enaltecen a la Caravana tales como “la actitud digna y valiente de los mineros” “la disciplina ejemplar de los mineros” *People’s world* de los Ángeles se refiere a la Caravana como “épica” “heroico ejemplo de conciencia de clase de la clase obrera.” En otro texto se dice que los mineros “son el ejemplo de las mejores virtudes mexicanas: la dignidad, el decoro y la decencia personal” En las cartas se lee a los remitentes decir: “Como siempre soy un admirador y sé justipreciar el sacrificio heroico de usted y sus compañeros” Los maestros de la ciudad de México expresan su solidaridad hacia “el glorioso y viril movimiento”. De igual forma resaltan las frases que condesan la naturaleza del diario del campamento y lucha: “El Diario del Campamento es como los mineros, no se vende” y la sentencia del Nigromante “Uno es nuestro dolor, una nuestra alegría, uno nuestro peligro y una nuestra esperanza” *Diario del Campamento* números: 1, 8, 6, 5, 13.

eje político sobre el cual descansan todas las posibles visiones acerca de la Caravana del Hambre.

Si bien la palabra escrita produce y configura una serie de sentidos que son otorgados por quien la escribe, es menester subrayar que en el *Diario del Campamento* las palabras adquiere una dimensión estética que va acompañada de la producción del Taller de Gráfica Popular. Es notorio que cuando el texto quiere ser acentuado en su carácter heroico y de sacrificio se utilice a la par imágenes del TGP que resalten esta condición.

El grabado (imagen 29) que aparece en el número 4 del diario, aborda la temática de la caminata, pues se encuentra enmarcado por la historia de José Ángel González que “está decidido a escribir un libro sobre el método perfecto de caminar 1400 kilómetros.”¹⁴³ Con trazos verticales se delimita a los personajes que a su vez contrastan con las líneas horizontales que asemejan el constante movimiento de la Caravana. Con el uso incisivo del buril Leopoldo Méndez da a la fuerza de los trazos un sentido de movimiento

Esta gráfica ya había sido utilizada para la hoja volante de Vicente Lombardo Toledano *La gran huelga de los mineros...* (Imagen 16) Cabe resaltar que en ambas publicaciones, exceptuando la portada de la hoja volante, el grabado en cuestión es el primero en aparecer, pues reinterpreta la fotografía de Ismael Casasola, donde se observa a un grupo de mujeres sosteniendo un cartel del TGP, (imagen 30) por lo tanto el grabado se puede leer como la correspondencia directa que hace Leopoldo Méndez con las fotografías de Casasola y los propios mineros.

El uso de los mismos grabados en ambas publicaciones evidencia la necesidad de crear una imagen sólida que permita identificar la cronología y la

¹⁴³ *Diario del Campamento*. Viernes 18 de Marzo 1951, No. 4

memoria de los mineros como propaganda específica.(imagen 31) No es necesario hacer múltiples interpretaciones temáticas sobre los mineros, pues los grabados existentes abordan de manera puntual la cotidianeidad y los rasgos típicos de la Caravana (imagen 32 y 33), así combaten de manera visual una retórica modernista centrada en el desarrollo industrial que pretendía olvidar, velar o nulificar a los sujetos que son visibles en esta transición, los grabados del TGP, con su peculiar sentido melodramático de la historia enuncian desde una posición concreta sobre lo popular un obrerismo que antecede y sobrepasa la imagen que la modernidad alemanista pretendía instaurar en el México de la década de los cincuenta.

En este sentido es preciso destacar que los siete grabados aparecidos en la hoja-volante de Toledano y que nuevamente reaparecen en el diario del Campamento marcan el camino de la Caravana, mientras que los grabados restantes (imágenes 34 y 35) y los dibujos de Beltrán (Imágenes 36-37) se encargan de visualizar el campamento y su enfrentamiento con las autoridades en la Ciudad de México. Así, se logra establecer una dinámica general del modo de vida que los mineros han adoptado al abandonar su suelo natal.

Esto viene remarcado por las cartas que reciben y en donde se expresan lo sentimientos más sencillos y profundos de sus familiares, ejemplo de ello aparece en el número 16 del Diario donde bajo el título de “Carta de un minero a su hijo” se puede leer con grandes faltas de ortografía pero una visión lúcida y humilde del conflicto es la más plena “estructura del sentir” a la que apelan todos los testimonios sobre la Caravana, la carta está acompañada por un grabado inédito,

donde figura el rostro triste y fatigado de un minero, la pasión de quien escribe se ve reflejada en la gráfica de Méndez (Imagen 38)¹⁴⁴

En efecto, el conjunto de obras del Taller y las publicaciones donde aparecen conservan un dialogo romántico-revolucionario que mediante gráficas con pretensiones realistas y expresionistas muestran y vivifican la memoria visual de un grupo determinado. Politizar el arte es necesariamente ilustrar la “estructura de sentimiento” y permitir que las imágenes narren la construcción histórica de la conciencia de clase.

Esta cronología visual intenta reconstruir la historia social de los mineros y puntualizar los procesos en que se vieron envueltos. Este mérito de los trabajos del Taller no es único y se conjuga con una serie de fotografías de los Hermanos Mayo y particularmente de Ismael Casasola donde se resalta la labor del foto-reportaje como elemento constitutivo de una “retórica visual” que demuestra los alcances técnicos de la fotografía en una etapa de la historia mexicana en que las imágenes y reportajes gráficos cobran una importante presencia en los medios de comunicación como revistas impresas y diarios a color.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Secundino Zapata se dirige a su hijo Ascención y le habla en los siguientes términos, la carta conserva su escritura que revela su procedencia: “[...] como quiera devo de desirte que no te dejes venser por el tiempo tan frio ni por el ambre ni por todo lo que se les atraviere en cualquier carácter llo i tu y todos sabemos que es una lucha istorica nunca vista en defensa de la ley del trabajo [...] ahora quieren pisotear lo mas sagrado que emos tenido por los antepasados asi es que sigue adelante asta ber el fin o el resultado de esto. [...] sigue adelante no te detengas al necesitarse yo estare con ustedes y en esta forma todos los mexicanos que tengan estos sentimientos estarán con ustedes lo liase que nos aligan dejado avandonados sin que comer pero nosotros beremos la forma de vivir mientras que ustedes ban peliando lo que les pertenece todo lo de ustedes todo lo que es justo todo lo que es vida.” *Diario del Campamento*. Sábado 31 de Marzo 1951, No 16

¹⁴⁵ El análisis puntual sobre la influencia de las revistas en la vida del México de los años cincuenta y particularmente el retrato que hacen los Hermanos Mayo de la Caravana del Hambre para estas publicaciones ya fue investigado por José Raúl Pérez Alvarado en su tesis de licenciatura en Historia titulada *La Caravana del Hambre. Movimiento de los mineros de Nueva Rosita Coahuila vista por los Hermanos Mayo*. Donde asegura que: “nos encontramos en la época de oro de las revistas ilustradas” y como “[...] fue el momento en el que la prensa se vio subyugada por los intereses

Por lo basto del tema no se indagará más allá en el papel de los medios impresos en al ámbito de la difusión de la naciente cultura de masas, únicamente nos enfocaremos en valorar el aporte de Ismael Casasola y José Revueltas, en lo que puede considerarse un reportaje con tomas fotográficas y un estilo definido de literatura realista que guardan la mirada minera como elemento de protesta visual que explica y da sentido a las personalidades de quienes integraron el movimiento.

3.2 La mirada minera: Ismael Casasola y José Revueltas; fotografía y escritura en resistencia

En el reportaje de José Revueltas e Ismael Casasola publicado en la revista *Hoy* el 17 de febrero de 1951 se aborda la intimidad y vida cotidiana de los mineros. El escrito abarca los primeros kilómetros de la marcha, antes de entrar a Saltillo. Las fotografías de Casasola se concentran en temas bien delimitados tales como el sufrimiento corporal expresado mediante tomas directas a los pies de los caravaneros y las mujeres como símbolo de unidad y heterogeneidad en el grupo.¹⁴⁶

gubernamentales y empresariales que enrarecían y distorsionaban la información periodística del país.” José Raúl Alvarado Pérez. *La Caravana del Hambre. Movimiento de los mineros de Nueva Rosita Coahuila vista por los Hermanos Mayo* Tesis para obtener el grado de licenciado en Historia. Asesor Aurelio de los Reyes, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013. p.41. No es casual que en esta etapa el gobierno mexicano también *subyugaran* a los sindicatos disidentes, cooptando a la prensa y líderes sindicales logra instaurar un régimen presidencialista que sustentaba su poder en la recién formada “Revolución Institucional”

¹⁴⁶ Adela Cedillo es quien analiza a detalle las fotografías sobre la Caravana del Hambre, distinguiendo las tomas de Casasola y los hermanos Mayo. Sobre Casasola abunda que los dos tópicos que remarcan sus fotografías de los pies sirven para expresar “el sentido de penitencia de la marcha.” Lo mismo acontece con las mujeres “a pesar de no representar ni la centésima parte del contingente” su ambivalencia de sentidos provoca ese tan referido trance entre el campesinado rural y el obrero urbano, tanto que “*El Popular* definía esa ambigüedad al señalar que eran Adelitas

Entre las tomas más destacadas que combinan ambos tópicos aparece una fotografía de un grupo de mujeres en marcha portando el cartel *¡Paremos la agresión a la clase obrera!* del Taller de Gráfica Popular, es una visión que se acerca a la definición propuesta de la “estructura del sentimiento” y su pathos obrerista que muestra las ambivalencias entre las penalidades y el mesianismo como foco del movimiento. Esta imagen condensa la esencia de la Caravana Minera, el *discurso oculto* se hace visible y las retóricas visuales impactan de manera contundente. A la par el texto de Revueltas condensa imágenes literarias que se acercan a la definición que el TGP usó para el realismo: “El hombre en relación con su atmósfera en que se mueve.”¹⁴⁷

El texto gravita entre de las circunstancias más vivas del medio ambiente y las peculiaridades de sus participantes mientras que las fotografías guardan simbolismos de una constante sacralización de la puesta en escena de la Caravana. La dupla de estos hombres hizo de este reportaje un acercamiento sintomático, artístico y político a la realidad imperante de los mineros. Comencemos por valorar el texto de José Revueltas.

El texto escrito por el duranguense oscila entre su filiación comunista y su clara inmersión en el misticismo y coraje característico del autor el cual hace que su léxico rose en la lírica narrativa mientras va disgregando la intimidad de la masa obrera. Su visión casi a ciegas del primer encuentro en la oscuridad con esos seres proletarios, impregna un asombro ante el desierto de Saltillo repleto de cuerpos

y Valentinas proletarias” Adela Cedillo Cedillo. “La caravana del hambre” en *Arqueología del régimen*. México Patronato del Museo Nacional de Arte, INBA 2003 p. 126-127

¹⁴⁷ La definición proviene de los archivos del TGP, en un documento escrito a mano se alcanza a leer dicha propuesta y también cómo el realismo es entendido como un “colectivismo en el método” FR-LM-03070-2/2

dormidos, de gente mística que casi tiene un designio mesiánico.¹⁴⁸ Han salido del inframundo industrial para redimir a la sociedad completa, Revueltas se percató y desborda su descripción en beneficio de la multitud, aquella multitud que nunca ha visto pero que parece conocer desde lo más íntimo de su condición humana.

El primer encuentro nocturno que describe Revueltas comienza con desacatos y actitud desconfiada por parte de los mineros que hacían guardia, ellos reclamaban: “Los periodistas nomás han venido para decir mentiras de nosotros” a lo que Revueltas contesta que únicamente “íbamos ahí a convivir con ellos, justamente para informarle la verdad y nada más que la verdad.”¹⁴⁹ Únicamente la verdad tangible y cotidiana de esa misma noche es la que José Revueltas se dio a la tarea de rescatar, la verdad encerrada entre la oscuridad nocturna y el poco fuego que calentaba los cuerpos de aquellos hombres sigilosos. Revueltas no se limita a preguntar, las por demás sabidas causas de su caravana, ni tampoco pretende ser una entrevista formal entre emisor y receptor, decide convivir frente a frente, conocer sus nombres y viejas vidas mineras, generar la empatía mediante la narrativa.

Revueltas escribe mientras Casasola describe. Los flashes de la cámara recogen la realidad visual del momento: la vida en la carretera y la resistencia que esto implica. Así, el hacerse visibles requiere construir una imagen propia. Texto e imagen se funden para establecer una dicotomía entre el arte y la realidad política, pues no olvidemos que este hecho es en su más profunda raíz un hecho político. La Caravana del Hambre fue una acción organizada con claros objetivos, el ser vistos

¹⁴⁸ Adela Cedillo argumenta que el texto de Revueltas puede ser leído como “un tópico órfico o dantesco, de contacto con seres del inframundo. También el amor media como recompensa, pero en este caso es el que manifiesta el escritor hacia ese cuerpo social fragmentado de 4,500 cabezas, esparcidas en el piso” Cedillo *Op. Cit* p. 126

¹⁴⁹ Ismael Casasola, José Revueltas. *La Caravana del Hambre reportaje-fotográfico* México, Universidad de Puebla, INAH 19-? p. 12

y escuchados es uno de ellos. De esta forma la organización minera discurre entre la visibilidad del conjunto y la acción estética de darse a conocer mediante su caminata. Deciden caminar para ser vistos, para que la corrupción se haga visible en sus carnes, en sus hijos muertos, en sus pies cansados y en su coraje de caminar más de 1500 km hasta la famosa capital, nunca antes vista por muchos de ellos. La dupla de estos hombres es lo que ofrece en su reportaje.

Si bien las tomas de Casasola son un tanto apresuradas, no carecen de técnica ni motivación secuencial, el descanso nocturno, la curación de heridas, la comida y la ambivalencia de personas que componen la Caravana son temáticas que Casasola intenta mostrar para ofrecer un cuerpo constante de quietud y movilidad. Las imágenes son argumentadas por el texto de Revueltas, quien se sorprende con la disciplina y organización de la clase obrera:

Nosotros-es preciso confesarlo-, esperábamos encontrar una muchedumbre de seres famélicos y lastimosos, desesperados y sin disciplina, dispuestos a convertirse en levadura de cualquier violencia anárquica, pero en cambio nos encontramos con este Florencio Alfaro [...] seguro de sí mismo, convencido en absoluto de la justicia de su causa y carente del todo de la menor fanfarronería¹⁵⁰

Es fundamental apreciar el acercamiento que Revueltas hace de los mineros pues constituye un elemento básico de los postulados de la historia social; reconocer a la multitud como el sujeto definitivo que construye la historia. José Revueltas escribe las experiencias básicas de estos mineros, juntar *gobernadora*¹⁵¹, la caminata del joven minero conocido como el *Múcuero* que ha ido hasta Saltillo por

¹⁵⁰ *Ibidem* p. 14

¹⁵¹ Los leños para la fogata son llamados por los mineros *gobernadora* “[...] merced a una divertida corrupción, fruto acaso del cada vez más extenso influjo de la política sobre las gentes” Dirá Revueltas sobre el nombre del leño, no dejando de lado la metáfora entre este arbusto “de aspecto desolado y terrible” y el influjo político del cual se han adueñado estos caminantes. *Ibidem* p. 16

una veladora, el frío a menos diez grados, la organización del campamento, dividido por las especialidades del trabajo¹⁵² y La Calera donde por las mañanas tomaban café; calentaban tortillas y esperaban el clarinete con la orden de partida.

Este reportaje nos da la posibilidad de comprender los postulados que los allegados a la cultura obrera hacen sobre las figuraciones que las distintas ramas artísticas, literatura y fotografía en este caso, pueden hacer. José Revueltas sentencia: “Pensé que no hay nada más extraordinariamente mágico que la palabra del hombre, que todo lo puebla, que todo lo transmite, que todo lo crea.”¹⁵³

A la par del fulgor de las palabras de Revueltas la expresión fotográfica de Casasola intenta mostrar las condiciones de vida de la Caravana. En palabras de Revueltas, Ismael lucía como “Un intrépido y moderno guerrero del periodismo” sus fotografías oscilan entre el resplandor de la caminata y las experiencias cotidianas de la caravana. Las tomas de Casasola “[...] tienen la capacidad de acercarnos a la gente y a las cosas de otro tiempo y provocarnos emoción por ellas. [...] tal vez la compañía de una gente con el carácter y sensibilidad de José Revueltas despertó en el fotógrafo un interés especial por construir con esmero el relato visual del movimiento minero.”¹⁵⁴ Este relato visual forma parte de un cúmulo de imágenes y significados culturales que abarcan todo el recorrido de la Caravana, por consiguiente difunden una imagen concreta sobre la resistencia minera y su carácter popular.

¹⁵² José Revueltas toma los nombres de distintos soldados: “Tiburcio Huerta, Ernesto Garza y Mariano Duran.” Sobre la organización por oficios en el campamento y caravana Revueltas piensa que esto “[...] facilitaría una convivencia más comprensiva y en cierto sentido familiar” *Ibidem* p. 24

¹⁵³ *Ibidem* p. 14

¹⁵⁴ *Ibidem* p. 7 Esta es una introducción que acompaña al foto-reportaje en la edición consultada hecha por la Universidad de Puebla y coordinada por el INAH, no está firmada por ningún autor.

Adela Cedillo en el artículo “La caravana del hambre” aparecido en *La Arqueología del régimen* nos da la claves para la interpretación de las fotografías de Ismael Casasola. De acuerdo con la investigadora las tomas de Casasola se resuelven en un “sufrimiento purificador”: “Al demostrar esta disposición al martirio, los caravaneros fueron recibidos, como Cristo el día de la entrada a Jerusalén.”¹⁵⁵

Analizar el texto de Cedillo sirve para argumentar los tipos visuales mediante los que se concreta una memoria visual en la forma específica de *obrerismo* que conjuga visualmente las antípodas del mismo discurso: el drama y la cúspide épica permiten a estas imágenes dialogar como elementos concomitantes de una misma tendencia; la identidad minera tiene su propia imagen.

Las fotografías de Casasola hacen énfasis en dos temas particulares: el deterioro corpóreo que se expresa a través de este “sufrimiento purificador” y su contraparte; el sentido heroico representado por la temática de las mujeres. Sobre este aspecto: “Las fotografías también expresan su férrea voluntad de no detenerse, su entusiasmo, su triunfalismo.”¹⁵⁶ La dialéctica *obrerista* que se encuentra en las imágenes del TGP también la encontramos en las fotos de Ismael Casasola y el texto de Revueltas. Todo lo anterior se hace presente en una sola imagen que muestra con avidez el movimiento de la Caravana del Hambre.

Es la fotografía de un grupo de mujeres llevando consigo el cartel *¡Paremos la agresión a la clase obrera!* (imagen 30) “La euforia por el desarrollismo” es puesta en entredicho con esta imagen. Los simbolismos que guarda describen la realidad histórica de la clase obrera y su proceso social en los medios visuales de la época.

¹⁵⁵ Cedillo *Op. cit.* p. 127

¹⁵⁶ *Ibidem* p. 128

La fuerza de la imagen desata el contenido que existe tras las expresiones artísticas cuando éstas se conjugan con los ámbitos de las protestas sociales.

El contingente está compuesto por catorce mujeres adultas y una niña. Cada una de ellas lleva consigo grandes gabardinas, bufandas, bolsas con utensilios básicos, cobijas o rebosos con los que se cubren la cabeza. Esto habla de las condiciones climatológicas de la zona. Caminan sobre una carretera que parece un tanto desgastada y árida. En sus zapatos se llega a notar el constante deterioro y la tierra que cubre sus pies. Atrás de la multitud se llega a observar un molino de viento y un poste de electricidad, simbolismos crecientes del desarrollismo alemanista y su falsa esperanza para las comunidades obreras. En suma son figuras proletarias que humildemente marchan hacia el Distrito Federal.

La imagen se centra en un grupo compuesto por cuatro mujeres adultas y una niña quienes ven fijamente a la cámara. Sus miradas es lo que más impacienta. Increpando al ojo que las observa, como si de antemano supieran que esta imagen sería la muestra concreta de su lucha, su mirada, es una mirada política.¹⁵⁷ Ojos que relatan la carencia y el coraje; el conflicto entero de una sociedad, la tenacidad de un pueblo, es el embate del capitalismo y la organización obrera que esto conlleva.

La mirada del espectador se enfoca en la mujer que cubre su torso con el cartel *¡Paremos la agresión a la clase obrera!* esta imagen demuestra cómo el arte del Taller es usado por los sujetos que son representados en él, lo cual comprueba su efectividad como medio de comunicación propagandística. Sin él la fotografía no tendría la misma fuerza simbólica, pues al portarlo, las mujeres se reconocen como la clase obrera. “[...] cada rostro expresa la singularidad de una experiencia que no

¹⁵⁷Al respecto Walter Benjamin argumenta que “[...] las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política” Benjamin *Op. cit* p. 58

se diluye en el conjunto de la escena.”¹⁵⁸ Mientras la experiencia obrera se conjuga en los rostros de las mujeres los trazos de Méndez acompañan el destino de la clase. El “arte de propaganda” del TGP logra su plena realización al ser usado por los sujetos que le dan vida. Así a través de la gráfica expone y sintetiza una realidad histórica.

Casasola se postro al costado izquierdo del camino en una posición un tanto vertical para lograr una mayor amplitud y captar el constante movimiento del conjunto a destacar; tras el grupo de mujeres se logra visualizar tres carteles más del TGP. Es una composición inmersa en el desarrollo propio de la Caravana. El hecho de enfatizar la participación femenina recalca que “en una época en que las mujeres no eran ciudadanas plenas [...] las coahuilenses ejercieron su derecho a incorporarse en un movimiento de resistencia civil”¹⁵⁹. La necesidad de luchar a la par de sus esposos, hermanos e hijos es el incipiente cultural para derribar la desigualdad existente entre géneros, pues solo unidos lograrán la justicia social que tanto anhelan.

De acuerdo con Adela Cedillo las fotografías de la Caravana son “una prueba realista e irrefutable del esfuerzo derivado de las convicciones”¹⁶⁰. La imagen se convierte en un documento social que da testimonio realista de una protesta obrera. Esto nos habla de una dualidad entre el “arte de propaganda” del TGP y la

¹⁵⁸ *La Caravana del Hambre foto-reportaje s/a. Op. cit p.8*

¹⁵⁹ Adela Cedillo profundiza en la percepción que Casasola hace sobre la participación femenina y argumenta que a pesar de reflejar una cierta autonomía, dentro de la Caravana las mujeres seguían destinadas a las labores domésticas como la comida, la curación de los enfermos y cuidar a los niños. Esto aumenta al comparar el trabajo de los hombres quienes “ostentan los simbolismos más claros de poder: encabezan los contingentes, portan las banderas, leen los periódicos se entrevistan con los funcionarios, levantan las manos para votar...ellos deciden.” Cedillo *Op. Cit* p.128 A pesar de que los hombres son quienes llevan a cabo las tareas políticas, la imagen de las mujeres y el cartel nos aproxima a otra forma de entender el uso de los signos entre los géneros, aquí son ellas quienes se apoderan de la política y su arte.

¹⁶⁰ *Ibidem* p. 126

toma fotográfica de Casasola. Ambas propuestas estéticas corresponden a la *reproductibilidad técnica del arte* y su democratización.

Para Gisele Freund, la fotografía “es un modo de expresión típico de la sociedad tecnológica”¹⁶¹ que remarca las circunstancias específicas y el gusto de cada época. Su poder reside en su reproducción masiva y el acceso que esto permite. Es la *democratización del arte* en cualquier capa social. Al igual que la fotografía la litografía y el grabado esconden el mismo poder de reproducción multitudinaria, lo cual significa tomar una postura al momento de enunciar las propuestas estéticas.

El uso del grabado *¡Paremos la agresión a la clase obrera!* Por las mujeres en la fotografía de Casasola demuestra la importancia que tuvo la gráfica del TGP para este movimiento obrero. La consolidación de una retórica minera a través de su expresión visual nos habla de un aporte estético que muestra cronológicamente el proceso de gestación, desarrollo y consumación de un movimiento social específico. Las mujeres de la fotografía puede que hayan pasado al anonimato, junto con ellas, el mismo cartel se ha difundido entre la masa y para aquellos caminantes no tiene importancia la autoría del Taller sino la presencia de que estas imágenes atestiguaron su propia historia.¹⁶²

Evaluando conjuntamente los grabados producidos por el Taller de Gráfica Popular; las fotografías tomadas por Ismael Casasola, los textos de Revueltas, Lombardo Toledano, Mario Gill y el *Diario del Campamento* podemos confrontar los

¹⁶¹ Gisele Freund. *La fotografía como documento social*. Trad. Josep Elias, Barcelona, Gustavo Gili, 2004. p. 8

¹⁶² De acuerdo con Alberto Hajar, para que una obra de arte alcance un verdadero postulado popular debe confundirse en el anonimato de la masa, para que ésta pueda considerarla como una acompañante fiel a su estilo de vida y convertirse en “acervo popular puro” 50 años del TGP. 1937-1987. México, Museo del Palacio de Bellas Artes, Museo Nacional de la Estampa, Galería José María Velasco, Octubre/noviembre 1987. p. 21

relatos y sintetizar estas experiencias como agregados particulares de la formación de una estética del compromiso la cual pretende establecer vínculos definidos con una ideología que sustente y difunda la conciencia de clase como el elemento detonante de cualquier figuración *obrerista* al final de ello se trata la politización del arte.

3.3 Conciencia de clase y la estética del compromiso

A lo largo de esta investigación he tratado de fundamentar, a través de los conceptos de *obrerismo*, romanticismo-revolucionario y cultura obrera, cómo se transforma un movimiento social con el uso de imágenes. Ahora es necesario argumentar si las gráficas del Taller de Gráfica Popular, junto con las fotografías de Casasola, *El Diario del Campamento*, la recopilación testimonial de Mario Gill y el texto de José Revueltas nos pueden arrojar indicios de lo que en el discurso marxista se define como la conciencia de clase del proletariado a través de una estética del compromiso que manifiesta la necesidad de mantener un vínculo indisoluble entre las protestas sociales y los relatos visuales que las acompañan.

La propaganda como arma de lucha requiere ser identificada como una expresión propia de las artes plásticas, su motivación subyace en una estética particular que toma prestados los vehículos formales de las vanguardias y los reinterpreta con un contenido que indica una convulsión social concreta. Su uso inevitablemente apela a una conciencia de clase específica desentrañar cómo ésta se desenvuelve visualmente será la última tarea a resolver.

Antes de proseguir es necesario definir los conceptos claves de conciencia de clase y la estética del compromiso, para después evaluar si ambos pueden ser

entrelazados mediante las aportaciones del TGP y compañía. Para definir estos conceptos desde una óptica marxista se esbozaran las ideas expuestas en torno a ellos por dos filósofos que penetran en la densidad de sus definiciones.

Para adentrarnos en la conciencia de clase el marxista húngaro Georg Lukacs con su libro *Historia y Conciencia de clase* es imprescindible así mismo sus teorías estéticas nos serán de gran utilidad para enfocarnos en el entramado que nos corresponde. Por otra parte Raymond Williams aporta definiciones marxistas a la teoría cultural, entre ellas se encuentra la estética del compromiso. Aunque Williams lo piensa para la literatura, sus aportaciones son de una calidad abarcadora y pueden funcionar para las artes gráficas.

El aporte decisivo que entrelaza los conceptos antes señalados se encuentra en Valentin Voloshinov quien en su obra *Marxismo y filosofía del lenguaje* instaure una manera de correlacionar la ideología, la conciencia y los signos (en este caso estéticos) que la componen. Si bien a lo largo de la investigación se ha usado el concepto de *Conciencia de clase* como elemento central en la protesta de los mineros es necesario recalcar y definir sus aproximaciones en torno a la experiencia estética que originó los procesos culturales que surgieron mediante la significación de la Caravana Del Hambre.

Por lo tanto Lukacs teoriza el arduo proceso que la clase del proletariado debe tener para configurar su verdadera conciencia de clase que reside directamente en su posición en los medios de producción que finaliza su destino en una *objetividad práctica*.¹⁶³ Lukacs instaure una forma de entender la conciencia de clase no como la suma de las percepciones individuales de los sujetos que

¹⁶³ Lukacs define que "La fuerza y superioridad de la verdadera conciencia de clase práctica radica justamente en la capacidad de percibir, tras los síntomas disociadores del proceso económico, la unidad de este como evolución de conjunto de la sociedad." Georg Lukacs. *Historia y Conciencia de clase*. La Habana Cuba, Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, 1980 p.103

conforman una clase, sino la posición significativa que ocupan en los procesos productivos. Por lo tanto la forma en que su acción histórica es determinada por su engranaje social es al mismo tiempo la conciencia que debe guiar esta acción en su versión más radical que significa la real toma del poder.

Por su parte Marx llega al meollo de la capacidad de la construcción social de la conciencia y aclara la cuestión: “No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.”¹⁶⁴ De esta forma “La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres en su proceso de vida real”¹⁶⁵ Así, las representaciones, el lenguaje y las ideas de los seres humanos están ampliamente condicionadas por su posibilidad real en el campo de la vida diaria y su inserción en un lugar específico dentro de la división social del trabajo.

La Caravana del Hambre en términos de Lukacs nunca se planteó ni por equivocación una toma general del poder; en este sentido su conciencia de clase no maduró lo suficiente para comprender *la misión histórica de su clase*. Sin embargo, las aclaraciones de Marx nos sirven para elaborar una concepción de la conciencia de clase donde la inmediatez del mundo manifiesta una sensibilidad específica que deviene tal únicamente mediante las relaciones sociales que explicita la división social del trabajo.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Karl Marx, Friedrich Engels. *La ideología Alemana*. Madrid, Akal, 2014. p. 21

¹⁶⁵ *Ibidem* p. 21

¹⁶⁶ Marx elabora dos concepciones que integran la totalidad de la ambivalencia que subyace en la conciencia. Por una parte señala: “La conciencia es, ante todo, naturalmente conciencia del mundo *inmediata* y sensible que nos rodea y conciencia de los nexos limitados con otras personas y cosas [...]” Este tipo de conciencia “gregaria o instintiva” se transforma en “la conciencia de la necesidad de entablar relaciones con los individuos circundantes es el comienzo de la conciencia de que el hombre vive, en general dentro de una sociedad” *Ibidem* p. 25

La organización que produjeron los mineros de Nueva Rosita, Palú y Cloete queda inscrita en este tipo de conciencia, donde las relaciones inmediatas con el entorno generan ciertas preposiciones sensibles, así pues la situación específica que generó su posición dentro de los medios de producción nos posibilita hablar de un crecimiento general en su conciencia de clase, sin embargo no podemos argumentar que ellos representaban lo que Lukacs considera una “verdadera conciencia de clase.”

En contraparte sí podemos especificar que fueron portadores de intereses concretos de su *inmediatez sensible*: la lucha por el derecho a huelga y la libre elección sindical significaron para ellos el momento cúspide de sus vidas. Por ello su conciencia de clase sí juega un papel determinante en sus representaciones ya sea como elemento cohesionador entre la misma clase o como imagen central hacia la opinión pública adyacente. Su conciencia oscila entre las determinaciones históricas de su momento que coinciden con el presidencialismo mexicano y la ambigüedad de la así llamada clase obrera.¹⁶⁷

Ahora bien si la conciencia de clase juega un papel determinante en la relación con el medio es necesaria situarla como un aparato de decodificación de signos para valorar la inmediatez de la gráfica y su influjo en la experiencia concreta. Valentin Voloshinov ¹⁶⁸ nos da la llave para entender la conciencia como

¹⁶⁷ Es notorio señalar como en el discurso de los mineros siempre se enfatiza en postular como al enemigo público número uno al secretario del Trabajo Ramírez Vázquez y que la justa intervención del presidente sería la que finiquitara el conflicto. También ya hemos analizado que el sujeto social del minero deriva de las transformaciones sufridas entre el campesinado norteño y el naciente proletariado urbano. Sus simbolismos y fenotipos acuden como elemento circunstancial en su propia definición. Por ello las gráficas del TGP ofrecen una visión entremezclada de la fuerza mesiánica del proletariado y el dramatismo del despojo rural.

¹⁶⁸ Algunos investigadores como el semiólogo V. Ivanov han dudado de la autoría de este libro adjudicándola a Mijail Bajtin sin embargo otros como Morson y Emerson descalifican esta teoría. La traductora y prologuista de la presente edición Tatiana Bubnova, advierte que “el problema de la

un producto que se realiza mediante la concatenación de signos que constituyen una “cadena de la creatividad ideológica”¹⁶⁹ con tal concepto Voloshinov establece relaciones materiales entre los signos ideológicos y su concreción en la conciencia particular y colectiva. Por añadidura nuestra y en relación a la Caravana del Hambre y su gráfica se especifica que esta conciencia tiene un sesgo particular de clase que se ve impreso en el recorrido visual donde encontramos sus signos ideológicos más particulares.

Si la conciencia está inmersa en la producción y trasmisión de signos individuales y colectivos la forma en que se hace presente queda enmarcada en lo material: “La conciencia sólo puede manifestarse en una imagen, en una palabra, en un gesto significativo, etc. Fuera de este material queda un desnudo acto fisiológico no iluminado por la conciencia, es decir, [...] no interpretado por los signos.”¹⁷⁰ El acto de concebir una estética que interpreta los signos que surgen de un colectivo organizado imprime un carácter de compromiso en su función ideológica por lo tanto el compromiso define la forma que tomara el signo en la conciencia y su exposición material en la imagen.

3.3.1- La Estética del Compromiso

Raymond Williams propone en su texto *Marxismo y literatura* las concepciones de “alineación y compromiso” para situar el tipo de literatura mediante sus significados y formas de interpretación basándose en que el compromiso expresado en literatura debe reconocer la “[...] inevitable conexión existente entre

autoría sigue abierto”. Valentin Volóshinov Nikoláievich. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. Tatiana Bubnova. Argentina, Ediciones Godot, 2009. p. 9

¹⁶⁹ “Esta cadena ideológica se tiende entre las conciencias individuales y las une. Los signos surgen, pues, tan sólo en el proceso de interacción entre conciencias individuales. La misma conciencia individual está repleta de signos. La conciencia sólo deviene conciencia al llenarse de un contenido ideológico, es decir signico, y por ende, sólo en el proceso de interacción social.” *Ibidem* p. 31

¹⁷⁰ *Ibidem* p. 33

las verdaderas relaciones sociales de un escritor”¹⁷¹ en efecto, el compromiso para Williams se encuentra íntimamente ligado a la posición real que un escritor, en nuestro caso, un artista visual, tiene en las relaciones de clase determinadas por una época y un lugar específicos.

Cabe destacar que Williams subraya la cercanía y polaridad entre alineación y compromiso, pues asegura que la alineación “expresa una experiencia específicamente seleccionada a partir de un punto de vista específico”¹⁷² con la cual salta a la vista de primer instancia estudiar aquel “punto de vista específico”, la problemática gira en torno a la diferencia central en la alineación como punto de vista monolítico y el compromiso como resultado de un punto de vista condicionado por las relaciones sociales realmente existentes.

La parte activa del compromiso, nos dice Williams, se presenta en dos formas sustanciales; un formalismo que elude de manera indirecta o directa a una problemática social concreta o un estilo de “romanticismo tardío” donde el autor de la obra reacciona mediante una posición “sensible” frente a un movimiento social. Ambas posturas definen el tipo de compromiso que se asumirá. Sin embargo Raymond Williams utiliza concepciones maoístas cercanas a las artes para definir en qué estriba el verdadero compromiso con una tendencia política marcada. Para Mao, el compromiso se deriva de la *integración* como momento decisivo pues ésta se involucra directamente con la escritura popular “incluyendo la escritura en colaboración”

Esta colaboración constituye una reformulación fundamental en la forma de entender el compromiso, pues “El compromiso, si significa algo, es seguramente

¹⁷¹ Williams *Op. Cit* p. 234

¹⁷² *Ibidem* p.228

consciente, activo y abierto: una toma de posición.”¹⁷³ Así, la toma consciente de una tendencia que se mueve a través de las relaciones sociales define el compromiso y el papel del escritor, en el caso que analiza Williams, o en nuestro caso los miembros del Taller definen su compromiso en la tendencia de su obra.

La conciencia de clase y el compromiso estético son partes integrales de la teoría marxista en el terreno ideológico, pero también encuentran un eco en la praxis estética. En el caso del Taller de Gráfica Popular encontramos que su “arte de propaganda” para la Caravana del Hambre puede acceder a una posición cercana a la conciencia de clase y sin duda representa un ejemplo sustancial de compromiso estético. Su función iconográfica y su discurso retórico sobre la clase obrera instauran un modelo de comprensión visual que necesariamente debe recurrir a la historia para redimensionar su significado más profundo.¹⁷⁴

Para entender este significado Raymond Williams propone tres niveles de acercamiento al compromiso, los ya mencionados formalismos y romanticismos y la vía marxista que radicaliza y reconoce “las verdaderas relaciones sociales de un escritor” por lo tanto los trabajos del TGP, el *Diario del Campamento*, las fotografías de Casasola y el texto de Revueltas pueden ser vistos desde estos tres parámetros, así encontraremos cuál es el compromiso de cada uno de ellos hacia la caravana y si en su discurso existe o se hace referencia a una conciencia de clase específica.

Determinar la función social del arte reside en encontrar los significados que sustenta y su puesta en práctica. Con el Taller de Gráfica Popular es notorio

¹⁷³ *Ibidem* p.229

¹⁷⁴ En este sentido las palabras de Sánchez Vázquez cobran un matiz esencial para comprender la conciencia del artista que ofrece su trabajo como un valor de uso para la clase y el compromiso que esto conlleva: “Cuando el artista se enfrenta a la realidad, no la toma para copiarla, sino para apropiársela, convirtiéndola en soporte de una significación humana” Sánchez Vázquez *Op. Cit* p. 102

que constantemente Leopoldo Méndez se refiere al trabajo realizado en el TGP como arte realista entendido como una forma específica de servir al pueblo.¹⁷⁵ Monsivais opina que el trabajo del taller “es realista en el sentido de atenerse a formas muy reconocibles”¹⁷⁶ por tanto la ideología del TGP oscila entre un “elogio a la clase obrera” y el pleno uso de sus grabados como “deseo romántico de prestar nuestra colaboración al pueblo mexicano con el más amplio tiraje que pudiéramos realizar.”¹⁷⁷

La producción ideológica que llevó a cabo el TGP para la Caravana del Hambre tiene una lógica interna que responde a postulados conscientes sobre la realidad social de la clase obrera. Francisco Reyes Palma subraya la doble intención que sustentan las gráficas del Taller, por una parte la “claridad en el mensaje político” que se encuentra ligada a “su uso como elemento de agitación.”¹⁷⁸ En el trabajo realizado para los mineros encontramos estos dos elementos que entrelazan la exposición visual de la conciencia de clase y comprometen a quien las porta y las mira a situarse en una posición frente a los mineros.

La retórica visual que ofrecen los trabajos de Méndez y compañía apunta a un orden claro, las gráficas si están inmersas en la dinámica de clase y esto representa un compromiso que requiere conocer y ser parte de las relaciones

¹⁷⁵ Leopoldo Méndez en la entrevista realizada por Raquel Tibol argumenta que en los principios del TGP ‘han hecho hincapié en su carácter realista’ el cual ‘permitía llegar a las masas’ *Op. Cit* Tibol p. 112-113 Esta definición de realismo se acerca mucho a la propuesta por Bertolt Brecht: “Realismo significa: aquello que descubre el complejo causal social/ desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan/ escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana [...]” Brecht, *Op. Cit* p.238

¹⁷⁶ Carlos Monsivais. “Leopoldo Méndez: la radicalización de la mirada” en *Leopoldo Méndez y su tiempo Colección Carlos Monsivais - el privilegio del dibujo 1902-2002*. México, Museo Nacional de Arte, Museo mural Digo Rivera, Editorial RM, 2002 p. 33

¹⁷⁷ Leopoldo Méndez en *Op. Cit* Tibol. P. 122

¹⁷⁸ Francisco Reyes. *Leopoldo Méndez: El oficio de grabar*. México, Conaculta, Ediciones Era, 1994. p. 18

sociales cercanas al movimiento obrero mexicano, lo cual está permeado por la presencia de Lombardo Toledano y sus órganos obreros la UGOCM y el PP, así como aquellos miembros del Taller que seguían militando en el Partido Comunista, el compromiso es algo serio para ellos, no se trata de aparentar ser un *intelectual orgánico* o como Alberto Hijar lo llama un “*tiralinea*” que trata de guiar al movimiento obrero desde posiciones contrarias o sin conocimiento de su realidad tangible.

Esta realidad, o compromiso con el realismo se formula mediante las gráficas del Taller con su ya estudiada connotación de mesianismo heroico y martirización corpórea la cual es acentuada con técnicas específicas: “En el aspecto técnico, aparece con frecuencia la utilización del velo para el sombreado, con un movimiento de paralelas que solía hacerse angustioso, semejante a llamaradas.”¹⁷⁹ La técnica figurativa de Méndez no es propia del maestro, sus alumnos de segundas generaciones en el Taller se apropian de esta formulación estética y vinculan la angustia con la dignidad de la lucha.

Lo anterior debate directamente con la interpretación de Helga Prignitz quien ve en las gráficas de este momento un trabajo menor a comparación de sus años de inicio. No obstante se deben comprender las gráficas de la Caravana en su preciso contexto político y la premura de su marca.¹⁸⁰ Así, encontramos que los miembros nuevos del TGP no se limitaron a copiar la técnica de Méndez, sino a seguir una línea ideológica impuesta por las formas gráficas a representar.

¹⁷⁹ Reyes Palma *Op. Cit* p. 17

¹⁸⁰ Si revisamos la cronología del TGP en los años de 1950-51 resulta impactante el número de compromisos en los que se ven envueltos, solo por mencionar algunos destacan la conferencia en pro de la paz, la exposición de arte moderno realizada en bellas artes y coordinada por Fernando Gamboa, el folleto *Queremos vivir* auspiciado por el Comité Mexicano por la Paz, así como los congresos de la CTAL y la UGOCM. Reyes Palma *Op. Cit* p. 161

Aunque las formas de simbolizar a la clase obrera y sus enemigos resulten un tanto esquemáticas, la concepción ideológica que está implícita en ellas demuestra un compromiso real en los sentidos Postulados por Raymond Williams; ofrece una lectura formalista, se encuentran vinculadas con un “romanticismo tardío” y en una posición marxista reconocen las inevitables relaciones sociales entre el pueblo y quien escribe, pinta o fotografía para ellos.

La conciencia de clase es expuesta mediante trazos definidos que instauran una forma peculiar de presentar a la clase obrera, sus formas culturales de resistencia y sus enemigos. A pesar de que Leopoldo Méndez no figura en los grabados realizados para el libro de Mario Gill, otras de las grandes personalidades del TGP, Alberto Beltrán, Fanny Rabel, Adolfo Mexiac o Xavier Iñiguez visualizan el *obrerismo* de Méndez como táctica necesaria para acceder a los significados ocultos de la clase obrera.

De esta forma, lo heroico en la Caravana es haber recorrido 1500 km a pie, la resistencia física dota de integridad a sus acciones, sin embargo la misma caminata es muestra de su angustia, la estética del TGP encuentra en esta ambivalencia de sentidos el nudo de su expresión. La forma de trazar esta experiencia concierne a la historia política del Taller y el cambio generacional suscitado en sus filas dado que la utilidad de su arte sigue siendo el paradigma esencial de los miembros, el compromiso y la conciencia se ven reflejados en los debates internos de la agrupación.

El impacto generado por la Caravana del Hambre en el TGP es notorio, pues los nuevos integrantes enfrentan un movimiento apremiante que necesita una postura gráfica clara y que se da gracias a la influencia de los miembros más experimentados como Méndez, O’Higgins y Beltrán, pero también combina las

urgencias ideológicas del grupo nuevo, como resultado tenemos una estética del compromiso que no vacila en retomar figuraciones ya usadas anteriormente pero significándolas de manera renovada para transmitir un mensaje preciso: la conciencia de clase aún se juega en la política y en el arte. El rescate visual y cronológico que el TGP plantea mediante su arte propagandístico hace de este desarrollo un evento donde el compromiso y la conciencia determinan la persistencia del arte a su tiempo.

El arte que condensa el movimiento de Nueva Rosita, ya sea en carteles, gráficas para el *Diario del Campamento*, el folleto de Toledano o el libro de Mario Gil; además de las fotografías de Casasola y la narrativa de Revueltas nos muestra el proceso de figuración pertinente que el compromiso puede generar, no ya mediante la mera empatía, si no con el uso concreto de la conciencia de clase generada a partir de la cultura obrera que se desenvuelve y penetra a todos los involucrados en el movimiento.

Conclusión: Memoria Visual y Cambio Social

La memoria colectiva de los mineros de Nueva Rosita, Palú y Cloete yace en aquellos libros que guardaron su experiencia política, económica y social; pero también y con un talante distinto, se encuentra plasmada en la estética del compromiso que logró salvaguardar la presencia histórica de sus participantes. Las tramas que condensan la historia social de los mineros norteros nos enseñan a percatarnos y movilizar la mirada para encontrar a aquellos sujetos que perdidos en la profundidad del desarrollismo mexicano saltan a la vista y demuestran que el arte debe estar siempre presente en las protestas sociales; pues es ahí donde mayor arraigo puede encontrar.

El socialismo de la Unión Soviética con todos sus tremendos defectos y aciertos seguía presentando la forma de vida distinta a la conocida, la única alternativa para aquellos comprometidos con el movimiento de las clases obreras. Stalin y sus purgas aún no figuraban como el *terror* (cabe mencionar que en 1952, Méndez ganó la curiosa presea denominada premio Stalin de la paz) El Taller de Gráfica Popular, José Revueltas, así como Vicente Lombardo Toledano y Mario Gill tenían sus graves dudas frente al Partido Comunista Mexicano y sus prácticas, pero eso no significaba dar la espalda a la idea del socialismo. Por el contrario, presentaba la posibilidad de generar discursos tangibles que la izquierda pudiera integrar en su formación y aceptar las críticas de sus miembros.

La Caravana del Hambre, muestra cómo materialmente las distintas izquierdas mexicanas no pudieron organizar ni dar dirección a un movimiento que de crecer más hubiera significado un punto de quiebre entre la recién nacida alianza PRI-Gobierno; las izquierdas no supieron cómo actuar, ni tampoco lograron unificar un discurso potente contra el oficialismo de Alemán, el presidencialismo se mantenía con una capa de “revolución nacional” que lo protegía como el régimen que aún sustentaba las luchas armadas de 1910. Las contradicciones saltan a la vista pues Miguel Alemán no se presenta como el enemigo público de la izquierda, siempre se habla de “camarillas de poder” “compadrazgo” o “secretarios corruptos” pero la figura del presidente queda intacta. Si la izquierda no ve a su enemigo en el presidente, salta esa estructura y ataca al imperialismo de Estados Unidos, Lombardo Toledano lo llega a plantear como el enemigo de la clase obrera mexicana.

Miguel Alemán representa la industrialización del país, paso necesario para un salto cuantitativo a los postulados soviéticos del desarrollo, sin embargo el rumbo de la industrialización no debe ser guiado por las “camarillas en el poder”,

el discurso de la izquierda enaltece la figura del obrero como el “hombre nuevo” y por lo tanto como la directriz a seguir. Para conseguir la dirección obrera se necesita una imagen que muestre el camino y sus sollozantes sacrificios, así como sus impactantes logros, la dialéctica entre cambio social y memoria visual se hace patente.

El corporativismo instaurado por Cárdenas dio el paso decisivo para aglutinar a los trabajadores en grandes centrales obreras. Decisión que apresuró la cooptación del movimiento obrero como una clase radicalmente política que tendría la libertad de autogestionarse dentro de sus sindicatos, pero estos serían administrados por el gobierno. Sin embargo aquellos años treinta reflejan en la pintura mexicana un auge indudable de un mexicanismo revolucionario, de un apoyo desmedido a la figura de Cárdenas, el discurso de la izquierda entonaba con el discurso oficial. La memoria visual que nos ofrece ese periodo enfatiza de manera rotunda la figura del campesino y el trabajador urbano como los constructores de la nueva patria, construcción guiada por el presidencialismo y su máxima figura. Enaltecer a Cárdenas muchas veces significaba enaltecer al pueblo y su valor patriótico.

Caso distinto aparece con Miguel Alemán, la ruptura visual es inevitable, el presidente se mueve a través de sus propios medios visuales y la clase trabajadora se aparta de la figuración que anteriormente los colocaba en el centro del debate político. El obrero constructor del mañana pasa a ser el obrero que sufre y mitiga las dolencias del hoy. Una nueva memoria visual hace frente a los paradigmas contradictorios del capitalismo mexicano.

La clase obrera sigue siendo el sujeto que construirá el mañana pero esta vez, contra su propia figura, las cargas sociales y su sufrimiento visual se han

agudizado, la industria prometida ha llegado con fetiches y lucubraciones que engañan su propio desarrollo, el sindicalismo ahora es netamente oficial y los medios de combate han quedado sesgados, la disidencia obrera adquiere un matiz ilegal que el gobierno indefinidamente pretende achacar a un ideal extraño a la nación y que se encuentra ligado inexpugnablemente a la *mano invisible* del socialismo soviético.

Los trabajadores mexicanos no suelen ser tan radicales como el gobierno los pinta y aun así representan una amenaza directa al proceso de industrialización. Los ferrocarrileros, petroleros y mineros son sometidos como “enemigos del progreso” las dirigencias sindicales si apoyaban sus postulados ideológicos en un marxismo peculiar, lleno de lecturas distintas e interpretaciones chocantes que configuraban sujetos sociales con tendencias certeras sobre su posición en los medios de producción. Pintar tales tendencias es la memoria visual que condensa el Taller de Gráfica Popular en las expresiones sobre el último sindicato en ser sometido. Los mineros más que los ferrocarrileros y petroleros fueron representados visualmente y condensaron en pocos meses el sentir obrero de la época.

Es notorio cómo en *El Diario del Campamento* los mineros se presentan como herederos de la huelga de Cananea en 1906 sienten la necesidad de justificar sus raíces históricas pues su lucha es más importante que aquella huelga; dado que ahora se juegan los derechos laborales que condensó el inicio de la revolución y esto sería traicionar a sus antepasados. La memoria en ellos juega un papel central pues sus comunidades han sido constantemente sometidas y constantemente se han levantado para reclamar lo que es suyo por derecho. La historia de Nueva Rosita, Palaú y Cloete está llena de movilizaciones que enfrentaron distintos parámetros para conseguir el contrato colectivo, instaurar la seguridad social, la

escuela y la traza de su pequeño pueblo, todo vive en la memoria de los mineros. Su sesgo característico podría decirse es la cultura obrera que ha respaldado sus luchas.

Cuando estalla la huelga de 1950 y posteriormente la Caravana ninguno de ellos llegó a pensar que este sería su último intento por configurarse a sí mismos frente a la mirada nacional y el desarrollismo aplastante. El arte que surge para estas comunidades es la concreción de una trayectoria de altibajos y de premuras que finalmente condensa y sintetiza una realidad histórica. El dinamismo existente en la estética de este movimiento se incrusta en un contexto donde las artes se renuevan técnicamente, al igual que la sociedad misma, pero la evolución tecnológica es desigual y en caso contraproducente, las ideologías se juegan en todo terreno, el TGP por su parte sigue apostando por una técnica rudimentaria y una ideología que utiliza la memoria para agitar y propagar una idea específica sobre el ideal de sociedad a realizar.

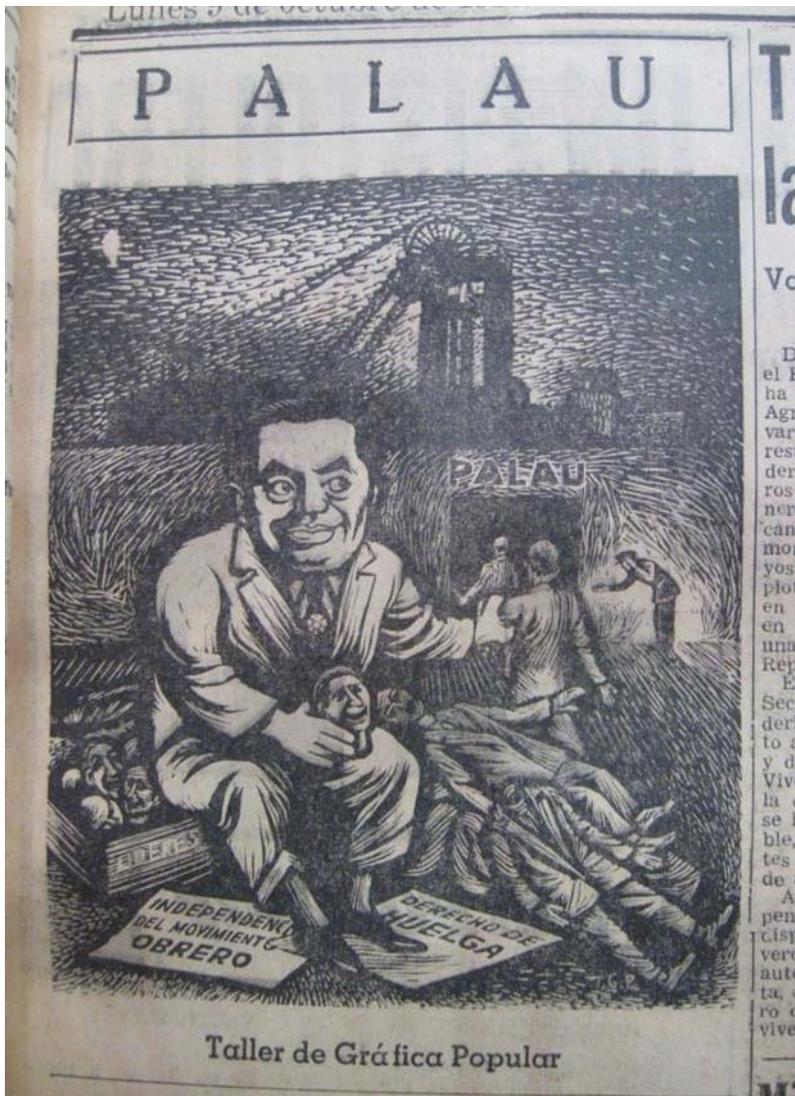
La historia gráfica del México de Siglo XX nos enseña que este tipo de arte siempre ha tenido una constante preocupación por mostrar los sucesos más apremiantes en que viven sus autores. Desde José Guadalupe Posada, Francisco Díaz de León y el TGP el acontecer histórico encuentra resguardo en sus grabados. Por ello los mineros de Nueva Rosita aseguran una permanencia gráfica que guarda su experiencia real, "la estructura del sentimiento" en torno a la Caravana del Hambre encuentra en la propaganda política del Taller de Gráfica Popular el medio idóneo para sobrevivir a la investida del tiempo y lograr producir líneas temáticas que abarcan la totalidad de experiencias que conduce el hecho de levantarse en contra de una imposición del capitalismo dirigida por el gobierno.

La memoria visual del conjunto de experiencias y sus postulados de clase entrega una forma específica de reconocer y abordar a los movimientos obreros como una totalidad en sí mismos. La cultura obrera no puede ser desterrada de los análisis historiográficos ya que representa el esfuerzo colectivo de un pueblo por mantenerse vivo a través de los medios culturales disponibles. En este sentido el Taller de Gráfica Popular no traiciona sus postulados más profundos y sirve al pueblo a verse así mismo, a identificarse con un tipo de arte que es para ellos, pues son ellos los representados, el cambio de paradigma ya no es entre lo figurativo y lo no figurativo, es entre quienes hacen arte para la cultura obrera y quienes viven a través de ella.

El cambio social se vive mirando las gráficas de la Caravana del Hambre, sus fotografías muestran en carne viva a aquellos hombres y mujeres que trataron mediante su presencia, su cuerpo e imagen realizar una transformación política en el sistema. La propagación de su imagen responde a intereses de clase conscientes y compromisos pendientes. Las imágenes por sí mismas no pueden transformar al mundo pero la acción que reside en ellas sí.

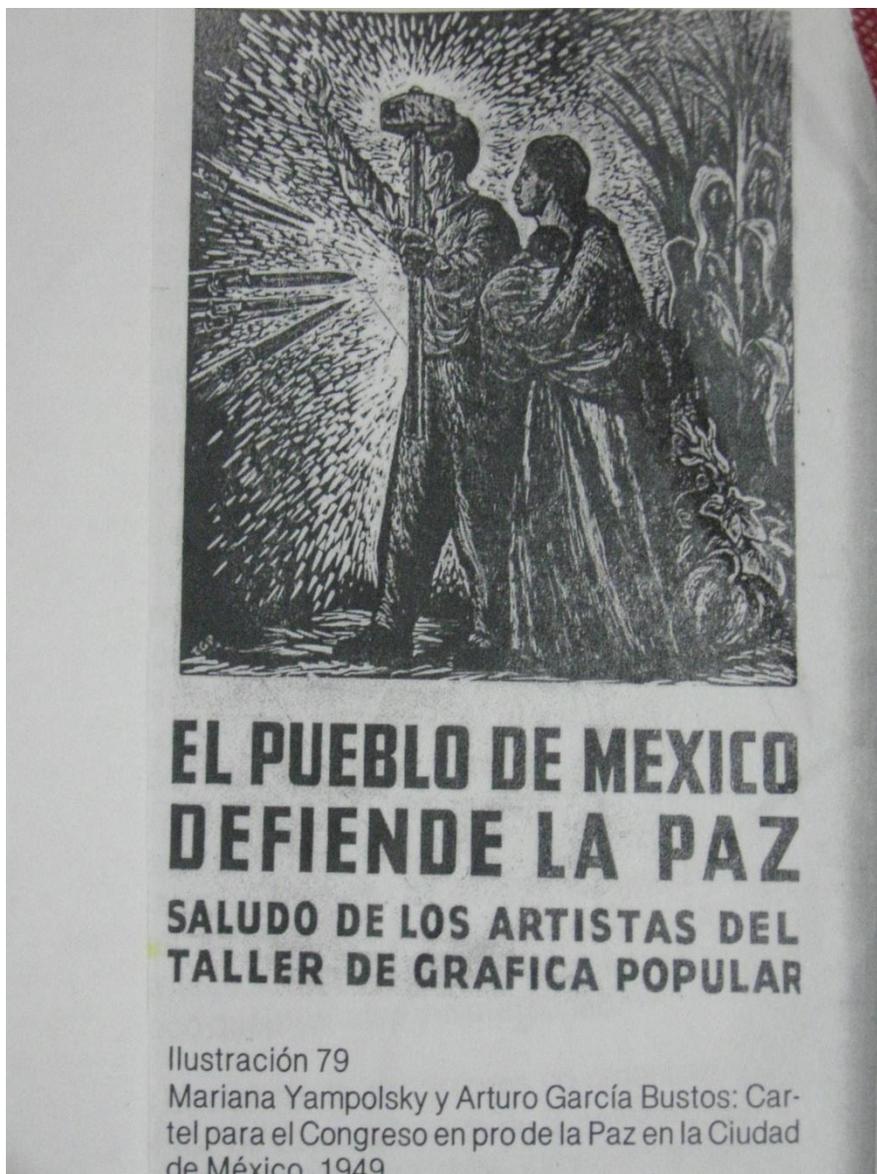
Estudiar al Taller de Gráfica Popular en conjunto con el movimiento minero de la Caravana del Hambre nos ofrece proponer que la memoria visual de un grupo puede ser el arma que produzca un cambio social significativo. Solo falta poner en marcha las imágenes que guardan esta historicidad y luchar porque la conciencia de clase que se ha vertido en ellas instaure un camino de revoluciones y transformaciones que por fin logren realizar el ideal socialista volcado en sus trazos. Las imágenes que luchan están en la historia, recogerlas, analizarlas y ponerlas en práctica es tarea de los que aún viven pensando en un mejor porvenir.

Cronología Visual



(Imagen 1) Palaú. Taller de

Gráfica Popular en *El popular*.



(imagen 2) *El pueblo de México Defiende la paz*. Taller de Gráfica Popular. 1949.



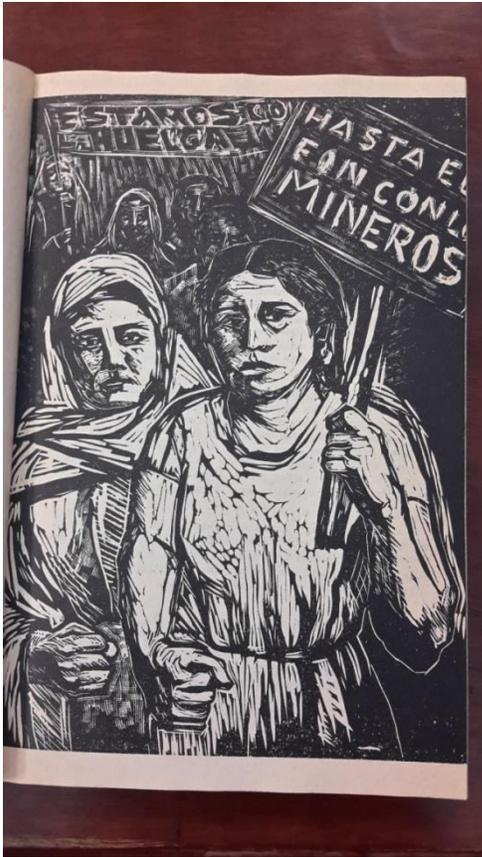
(Imagen 3) Alberto Beltrán. *Detengamos la Guerra*. Linografía. 1950



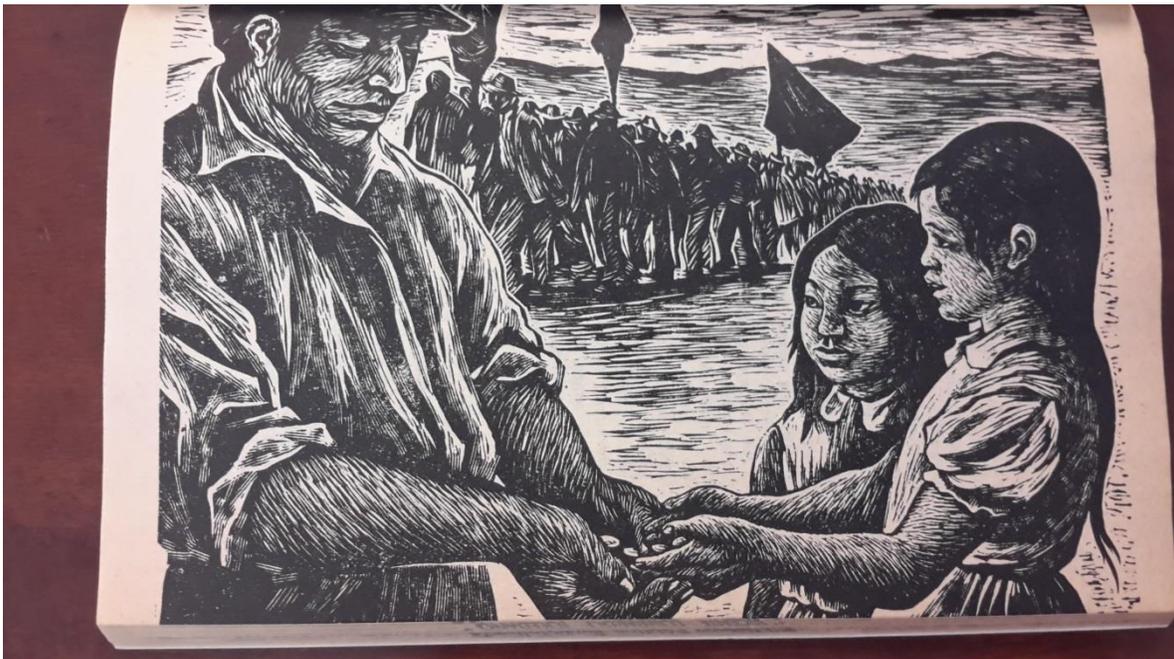
(imagen 4) Alberto Beltrán. *Conferencia continental americana por la paz.*
Linografía 1951



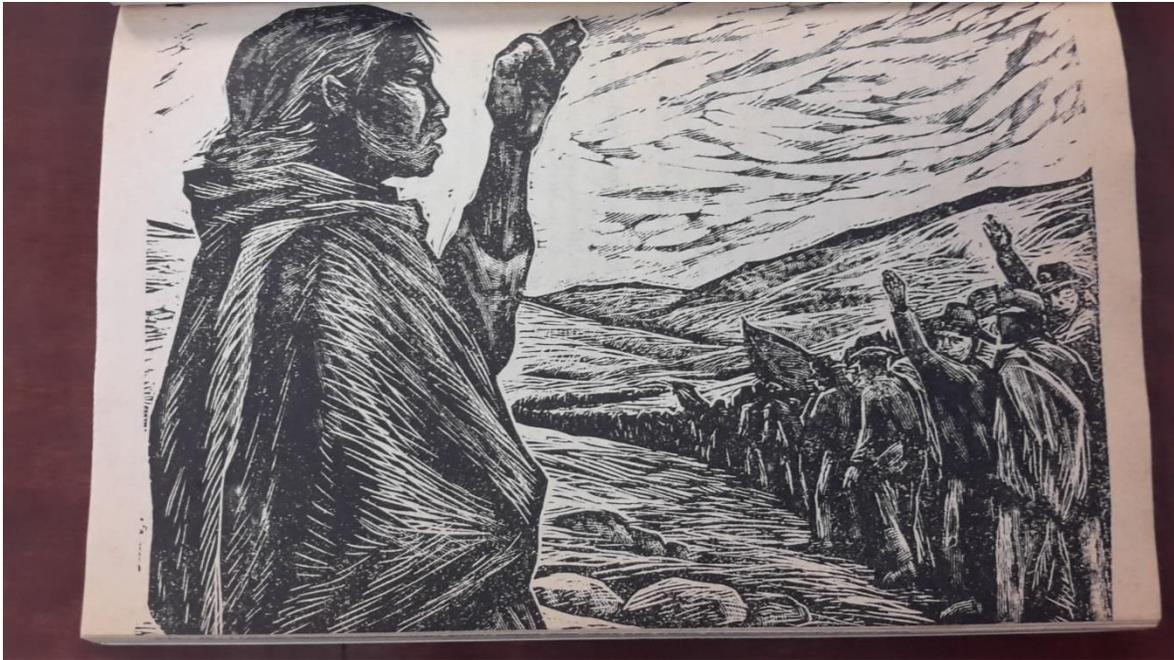
(imagen 5) Guillermo Bonilla s/t aparece en Mario Gill *La huelga de Nueva Rosita* 1959



(imagen6)Elena Huerta *La huelga de Nueva Rosita*. Mario Gill coord. 1959



(imagen 7) María Luisa Martín *La huelga de Nueva Rosita*. Mario Gill coord. 1959 grabado.



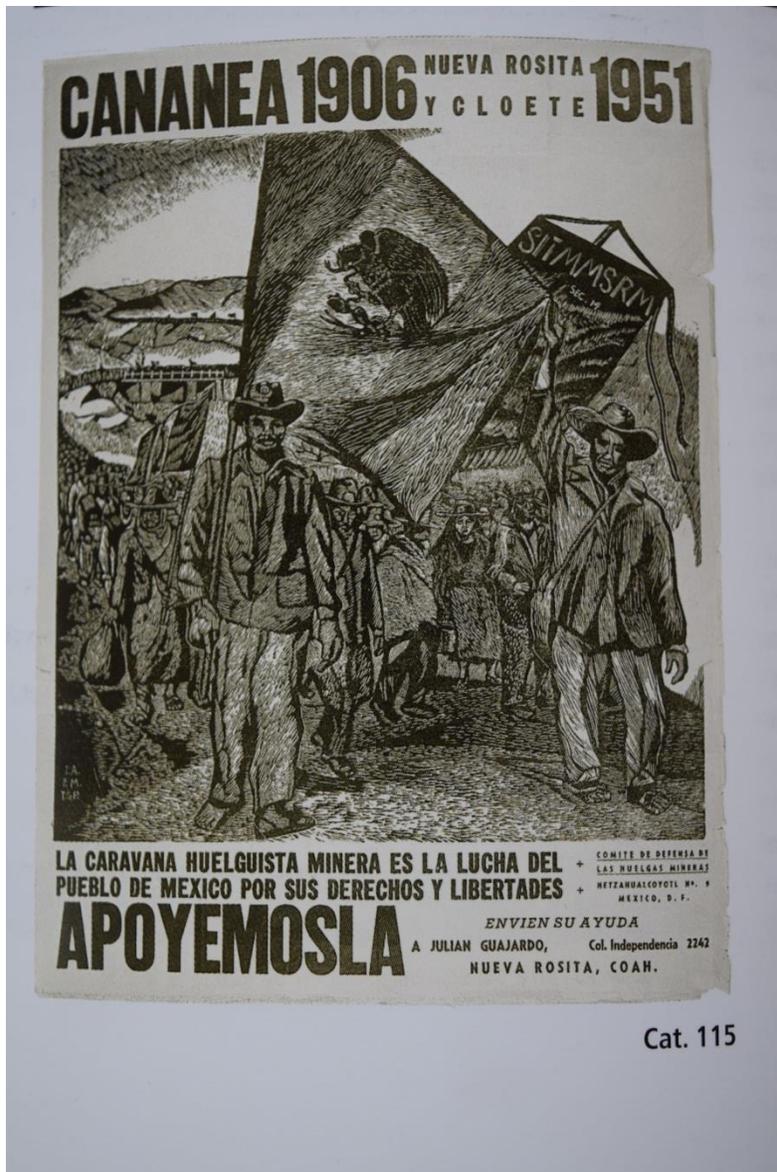
(imagen 8) Fanny Rabel. *La huelga de Nueva Rosita*. Mario Gill coord. 1959, grabado.



(Imagen 9) Adolfo Mexiac *La huelga de Nueva Rosita*. Mario Gill coord. 1959 grabado.

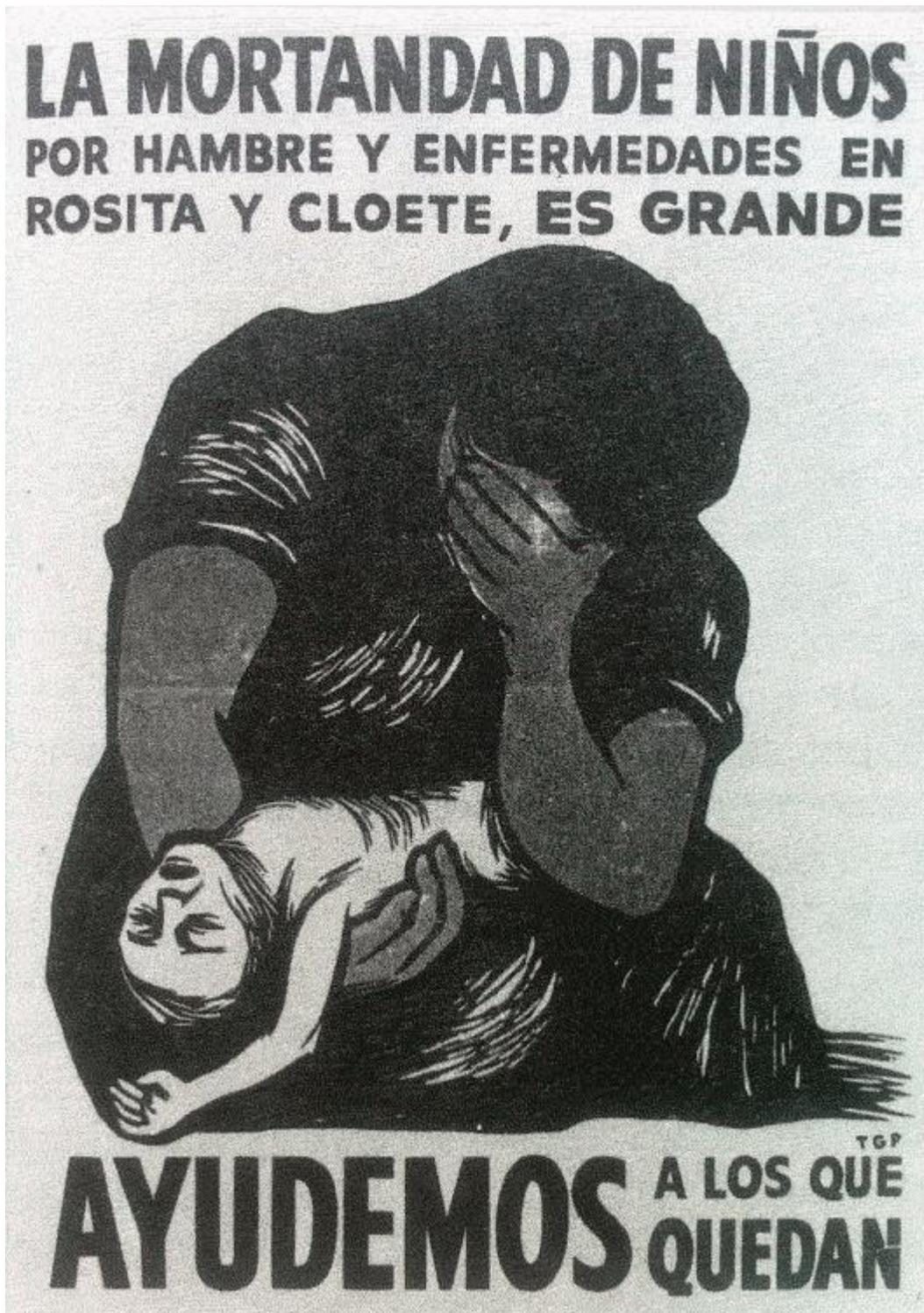


(imagen 10) *¡Paremos la agresión a la clase obrera! Ayude usted a los huelgusitas de Palau, Nueva Rosita y Cloete!* Taller de Gráfica Popular, Leopoldo Méndez, Jesús Escobedo, Adolfo Mexiac. 1951 Impresión tipográfica y linografía.



Cat. 115

. (Imagen 11) *Cananea 1906, Nueva Rosita 1951*. México, Taller de Gráfica Popular y Comité de Defensa de las huelgas mineras, 1951. Cartel Impresión tipográfica directa y linografía.



(imagen 12) *la mortandad de niños por hambre y enfermedades en rosita y cloete es grande* Taller de Gráfica Popular, Leopoldo Méndez, Jesús Escobedo y Elizabeth Catlett. 1951. Linografía.



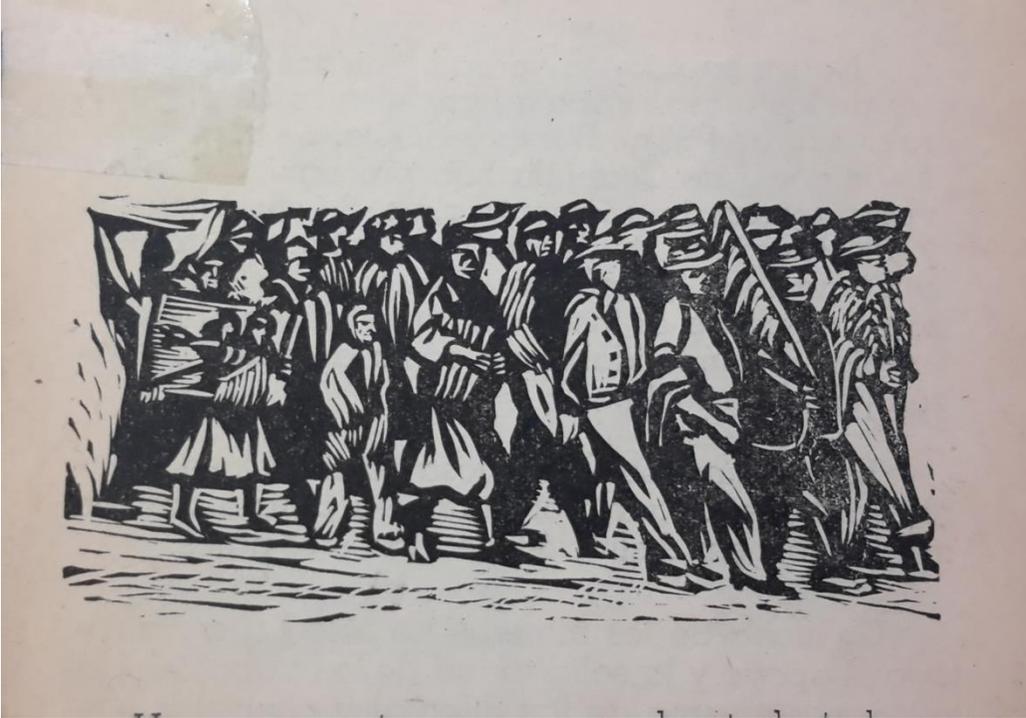
(Imagen 13) s/t. Taller de Gráfica Popular en *La Gran Huelga de los mineros ellos luchan por nuestras libertades*. 1951.



(imagen14) s/t. Taller de Gráfica Popular en *La gran huelga de los mineros ellos luchan por nuestras libertades*. 1951.



(imagen15) Sarah Jiménez. *La huelga de Nueva Rosita* Mario Gill coord. 1959 grabado.



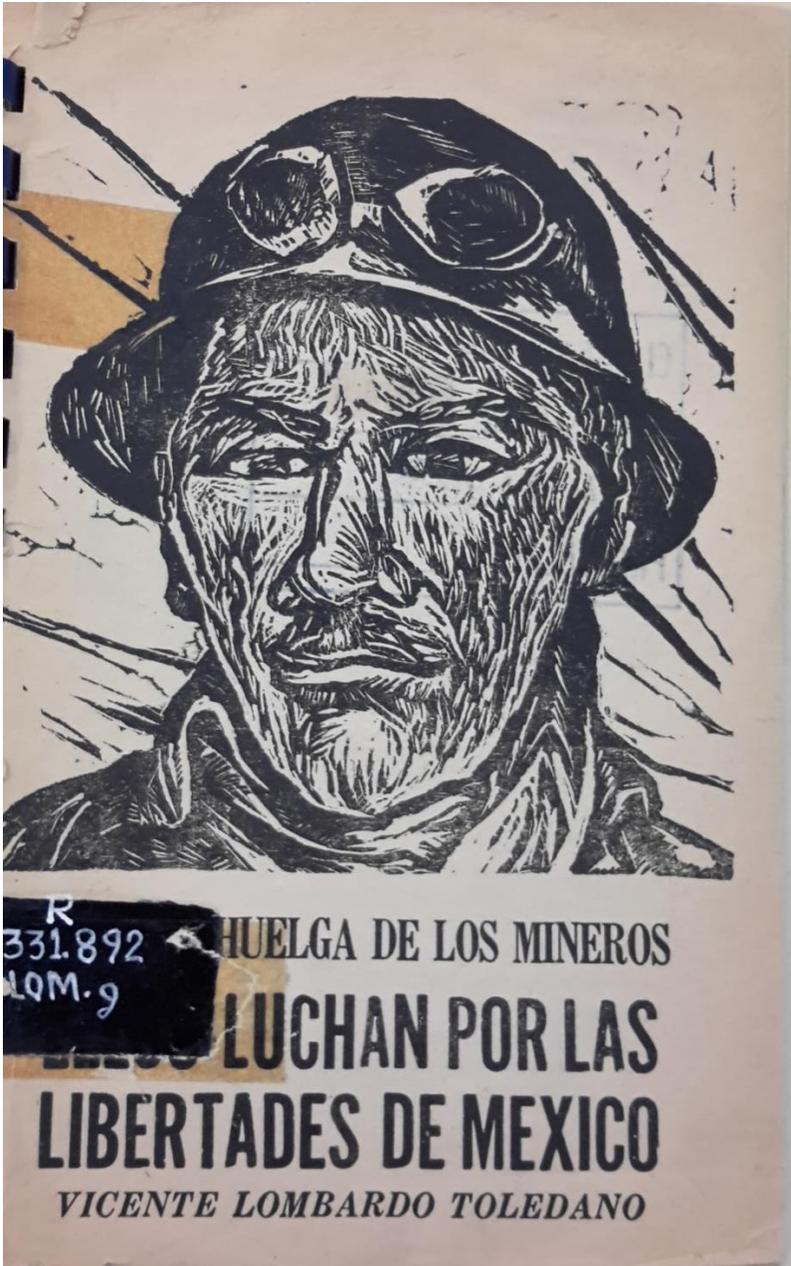
(imagen16) Taller de Gráfica Popular *La Gran huelga de los mineros ellos luchan por las libertades de México*. Escrito por Vicente Lombardo Toledano 1951.



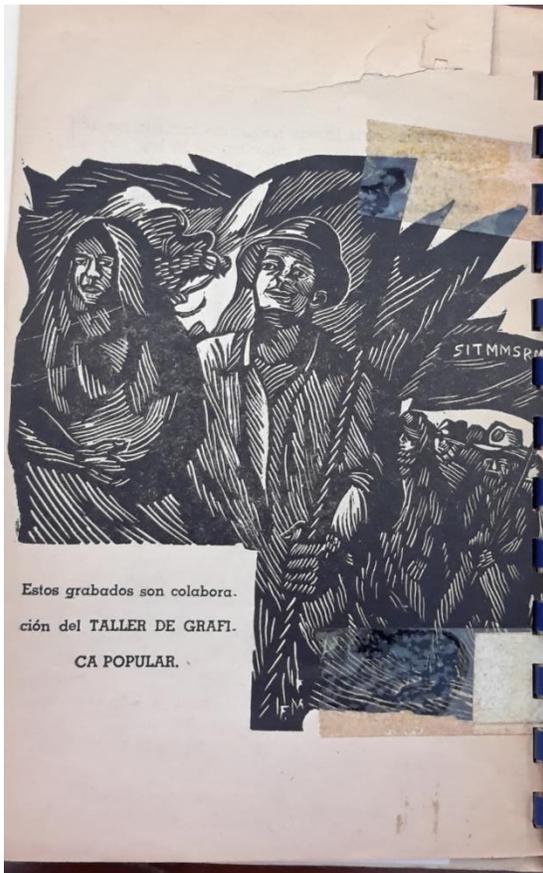
(imagen17) S/T. Taller de Gráfica Popular. En *La gran huelga de los mineros ellos luchan por las libertades de Mexico*. 1951.



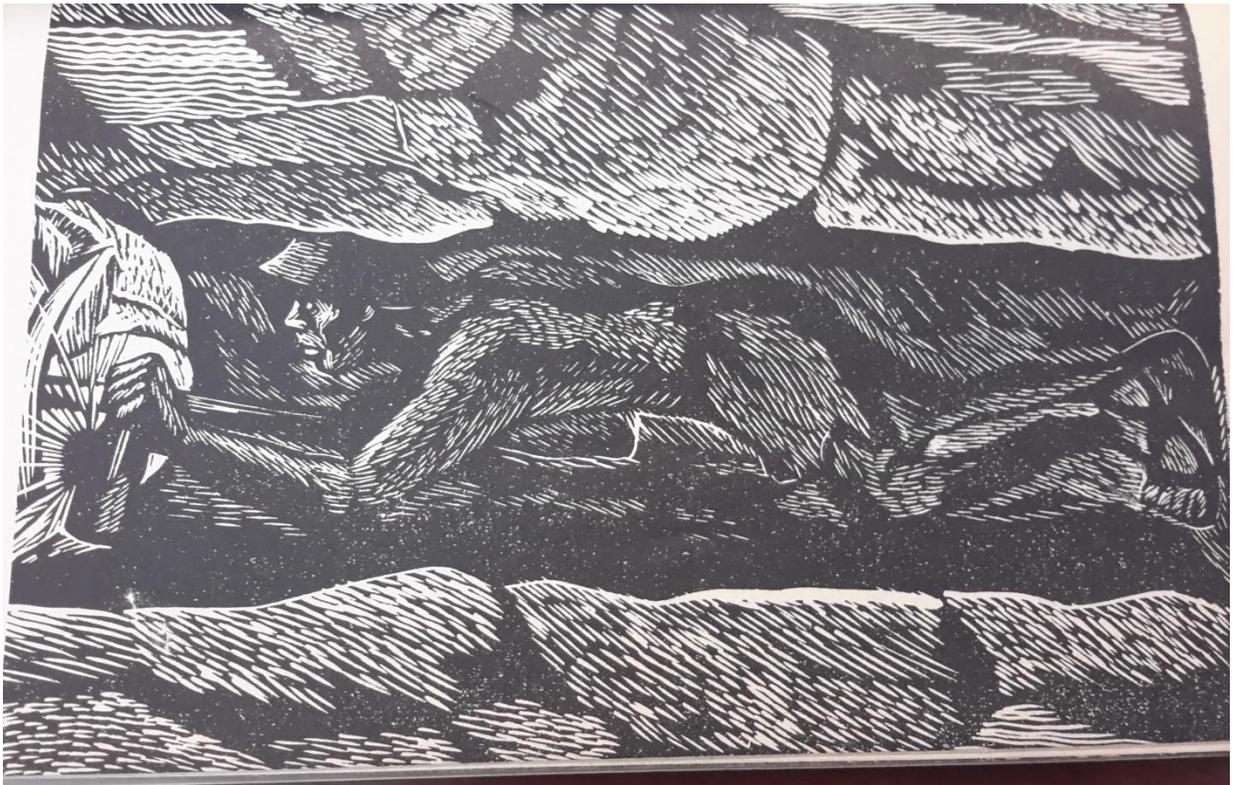
(imagen18) s/t. Taller de Gráfica Popular en *La gran huelga de los mineros ellos luchan por las libertades de México*.1951.



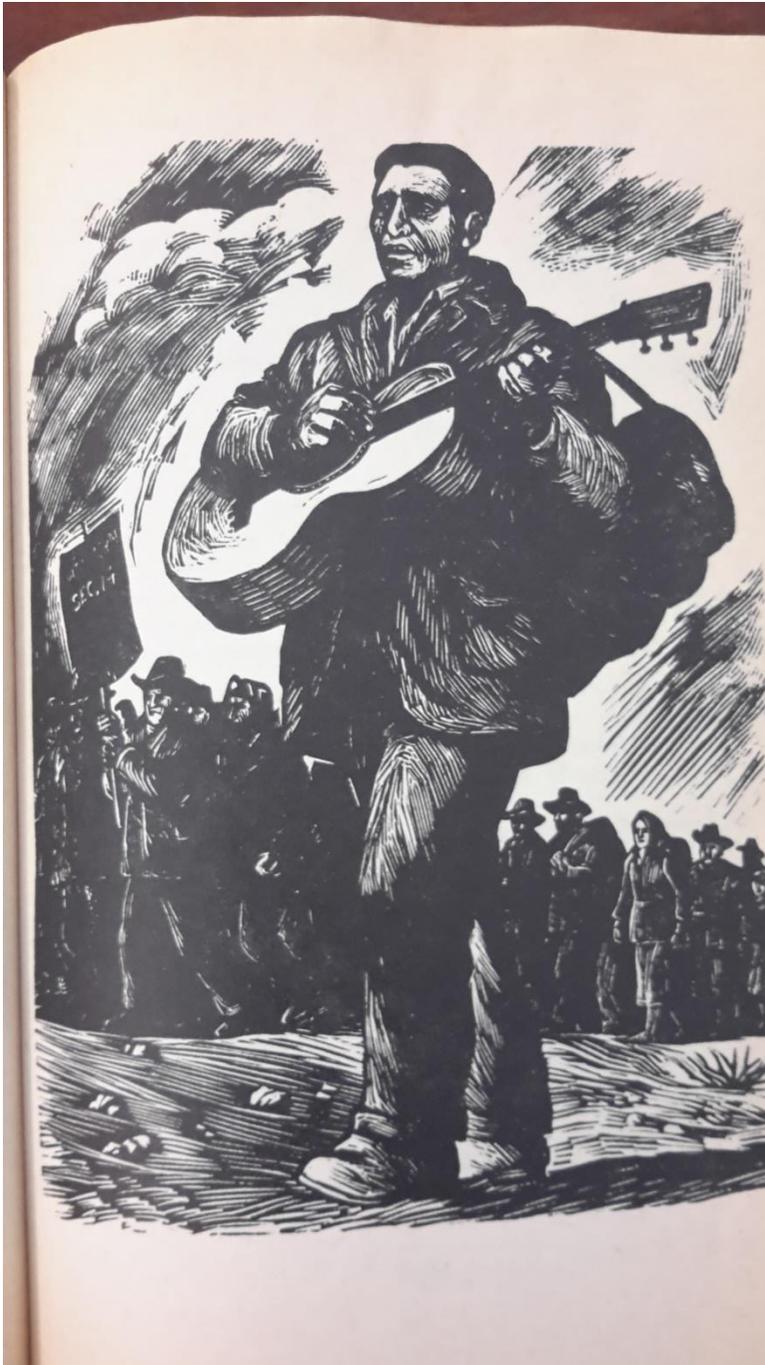
(imagen19) s/t. Taller de Gráfica Popular. En *La gran huelga de los mineros ellos luchan por las libertades de México*. 1951.



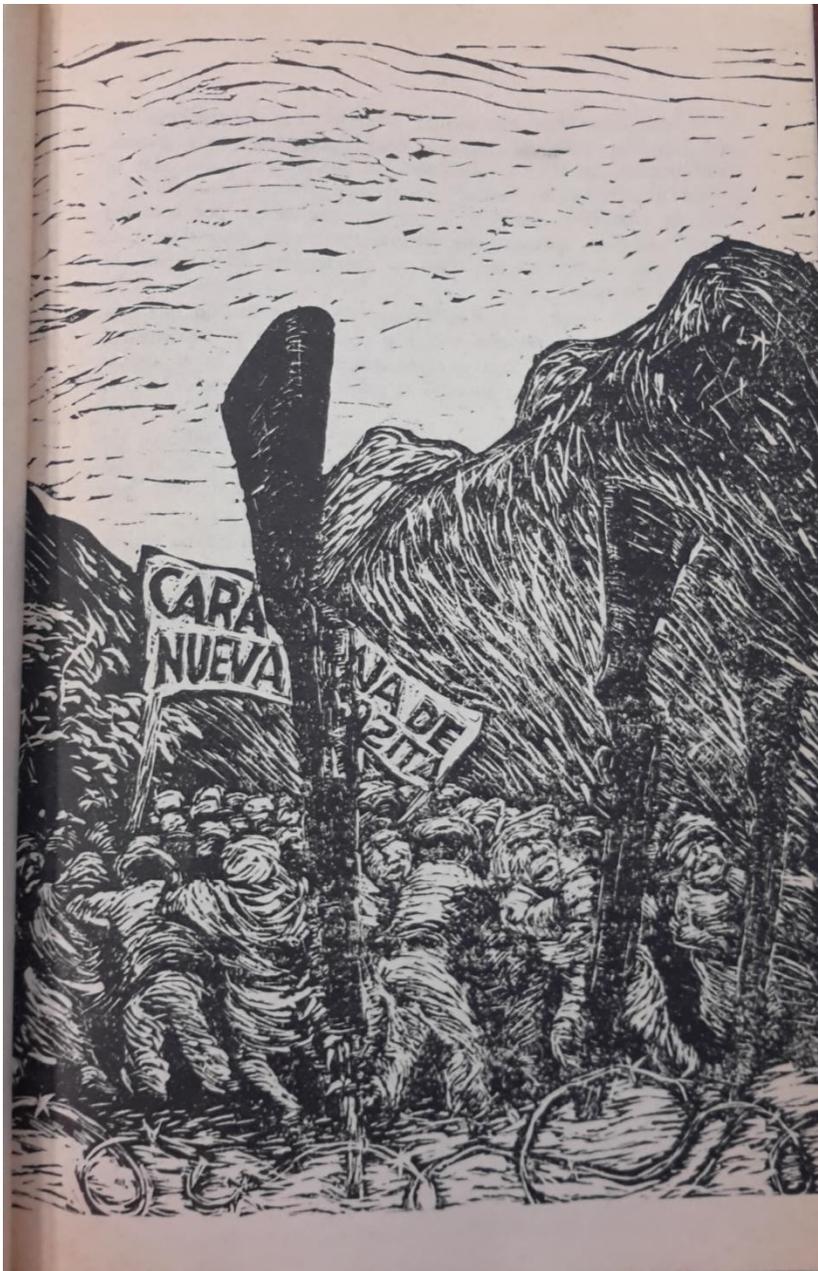
(imagen20) s/t. Taller de Gráfica Popular *La Gran huelga de los mineros ellos luchan por las libertades de México.* 1951.



(imagen21) Minero. Francisco Mora. En *La huelga de Nueva Rosita*, 1958.



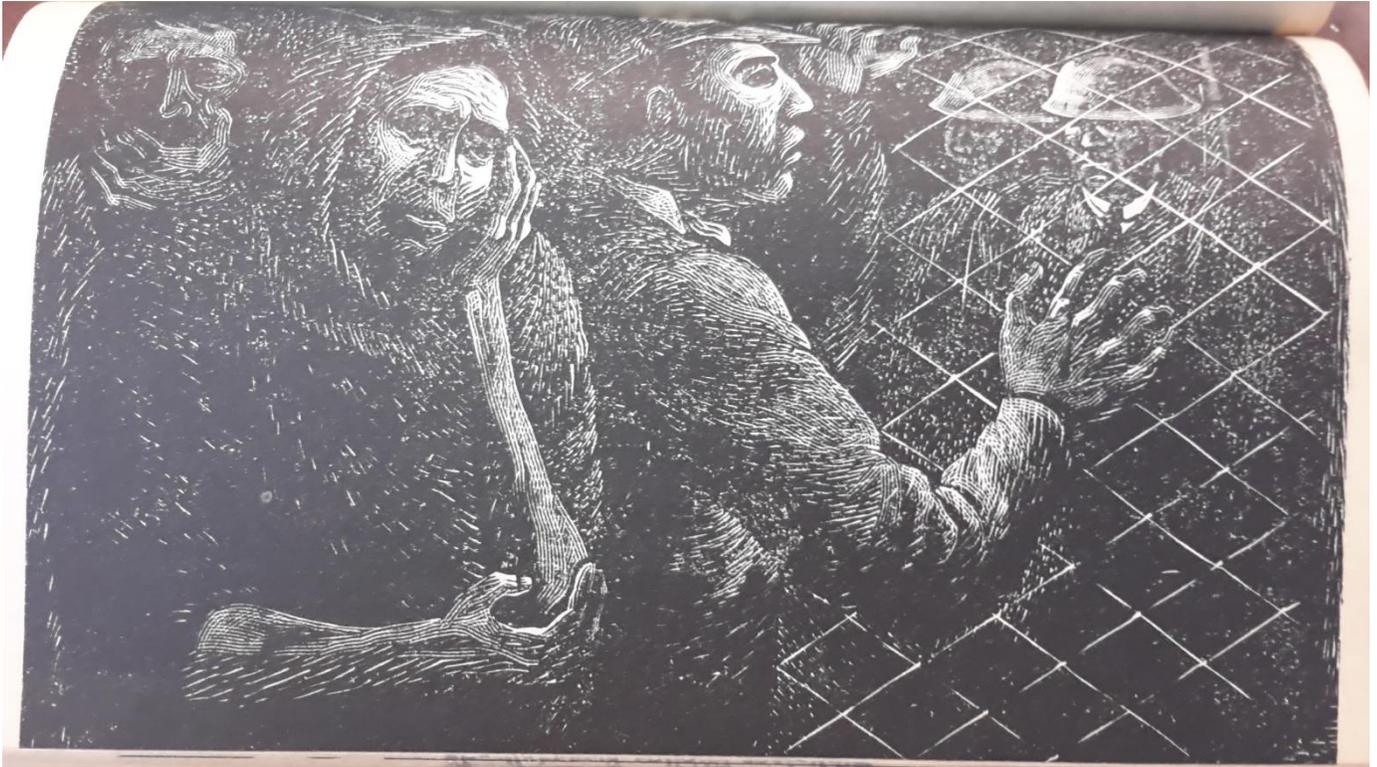
(imagen22) *Agapito Maltos Ruiz*. Alberto Beltrán. En *La huelga de Nueva Rosita*. 1958.



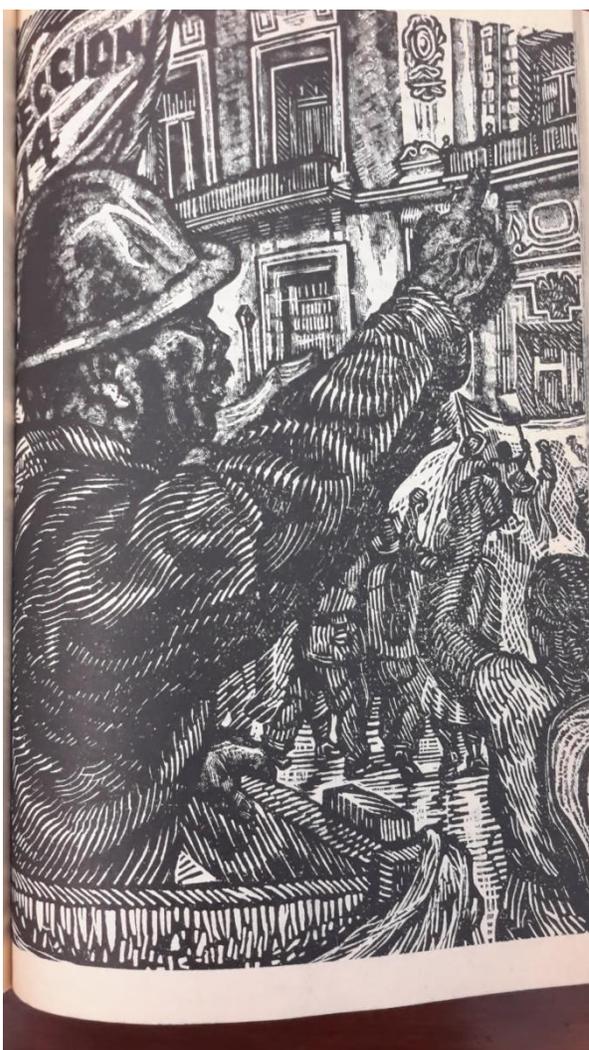
(Imagen23) S/T. Armando Salazar. En *La huelga de Nueva Rosita*. 1958.



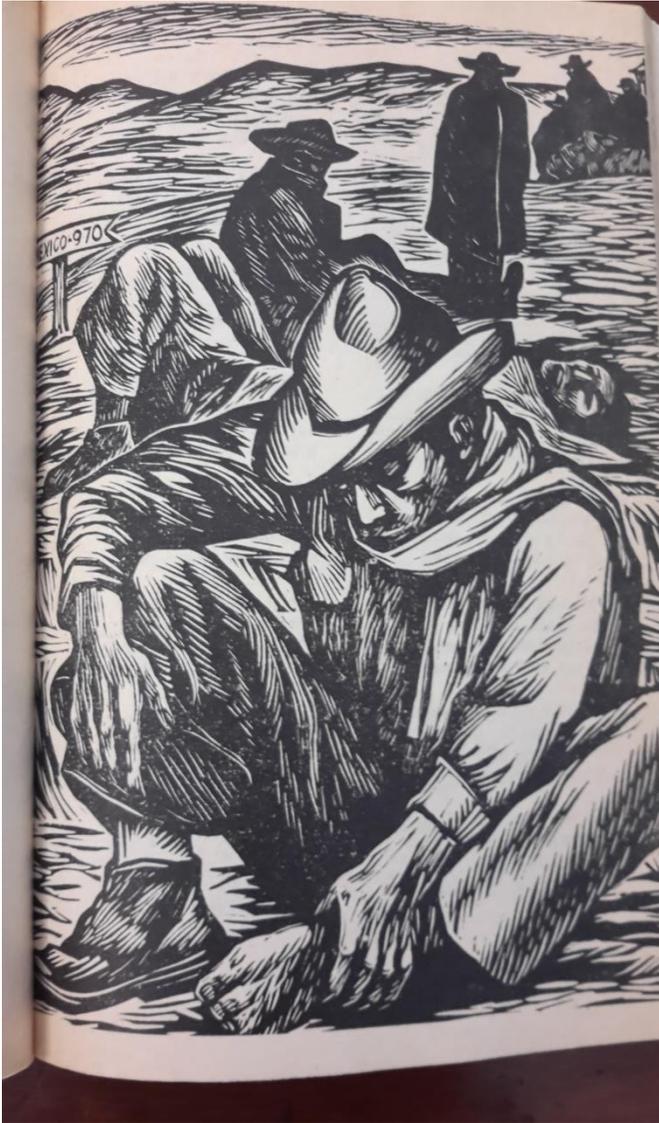
(Imagen24) S/T. Sarah Jimenez, Alberto Beltrán. En *La huelga de Nueva Rosita*. 1958.



(Imagen25) s/t.Xavier Iñiguez. En *La huelga de Nueva Rosita*, 1958.

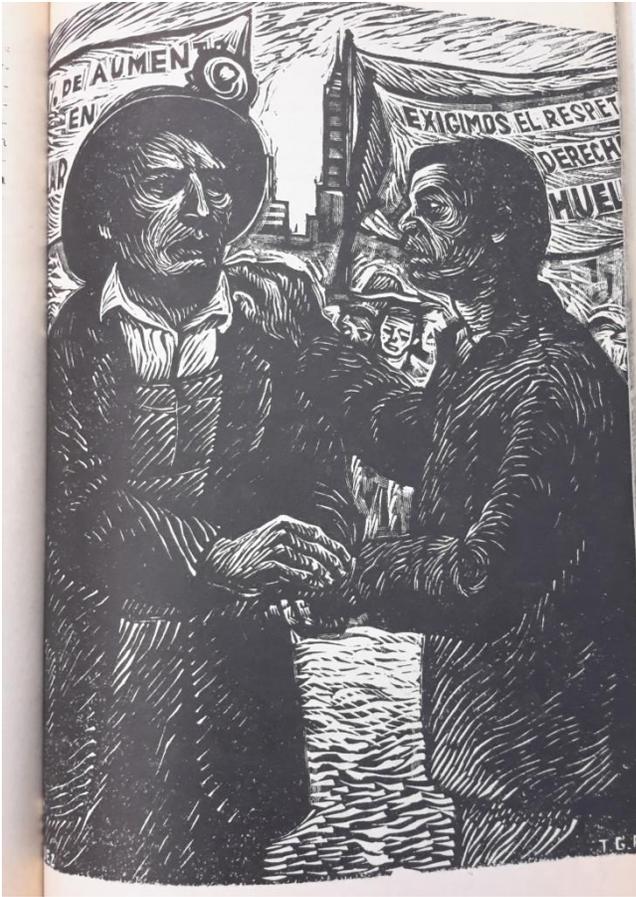


(imagen26) S/t. Ángel Bracho. En *La huelga de Nueva Rosita*, 1958.

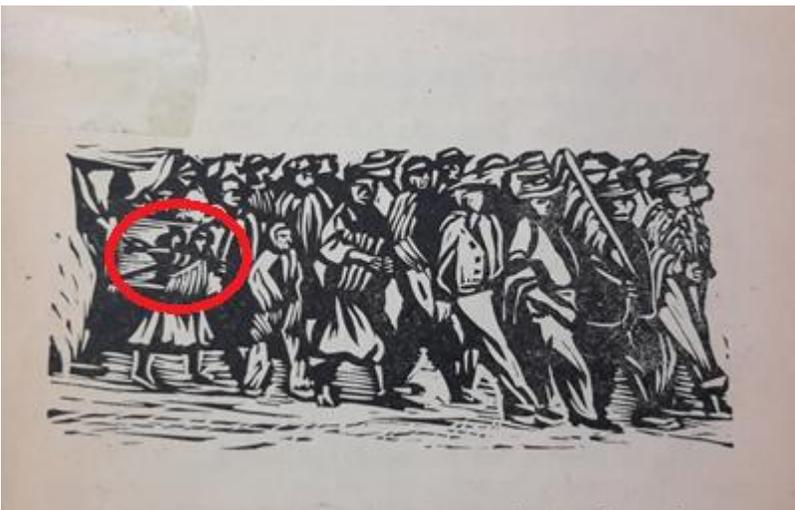


huelga de Nueva Rosita, 1958.

(imagen27) Elizabeth Cattleth. En *La*



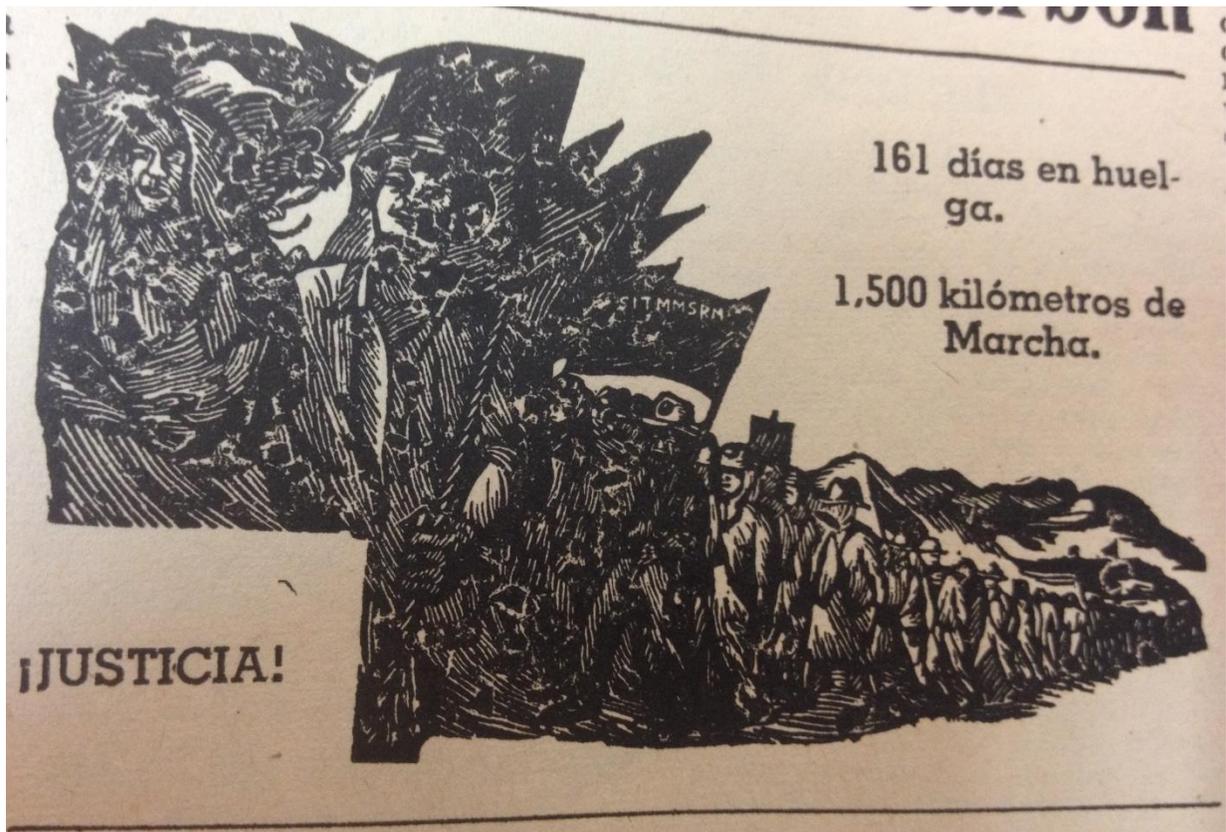
(imagen28) s/t. Xavier Iñiguez. En *La huelga de Nueva Rosita*. 1958.



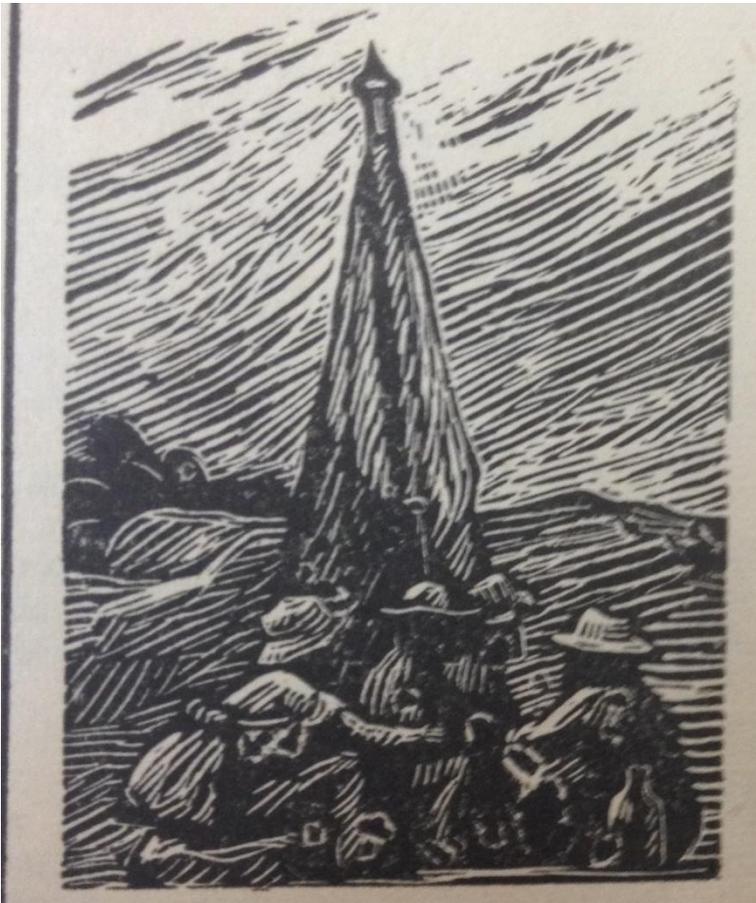
(imagen29) s/t. Taller de Gráfica Popular.



(imagen30) S/T Casasola, Ismael. En Revueltas, José. *La Caravana del Hambre*. 1951

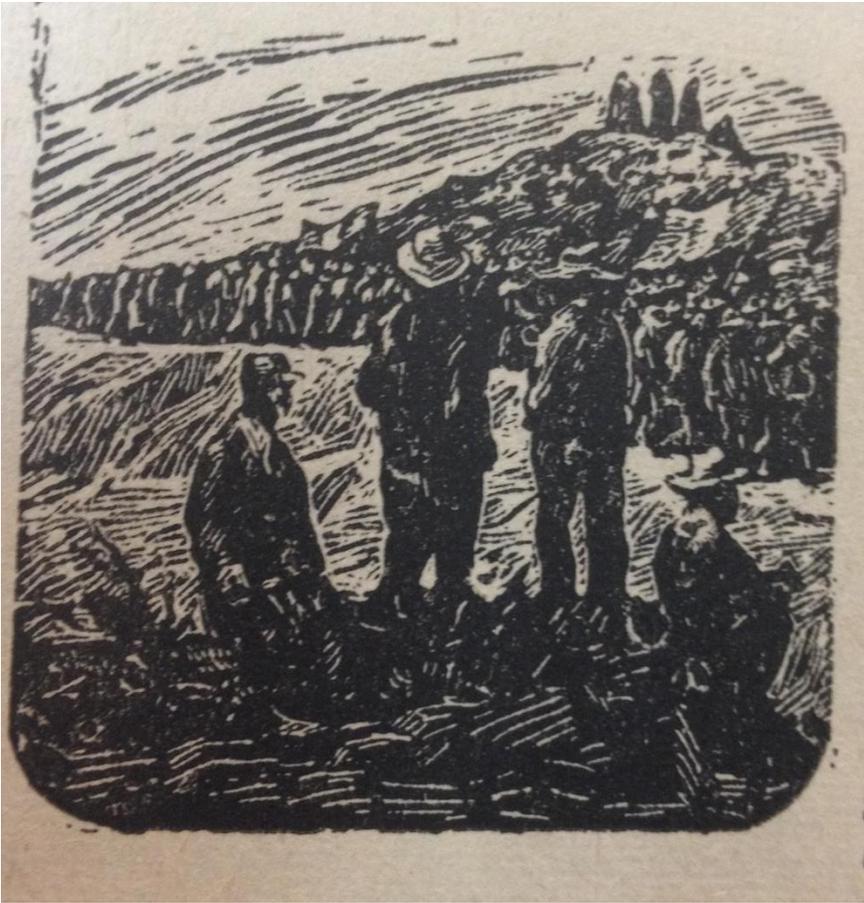


(imagen 31) ¡Justicia! Taller de Gráfica Popular en *El Diario del Campamento*. 1951.



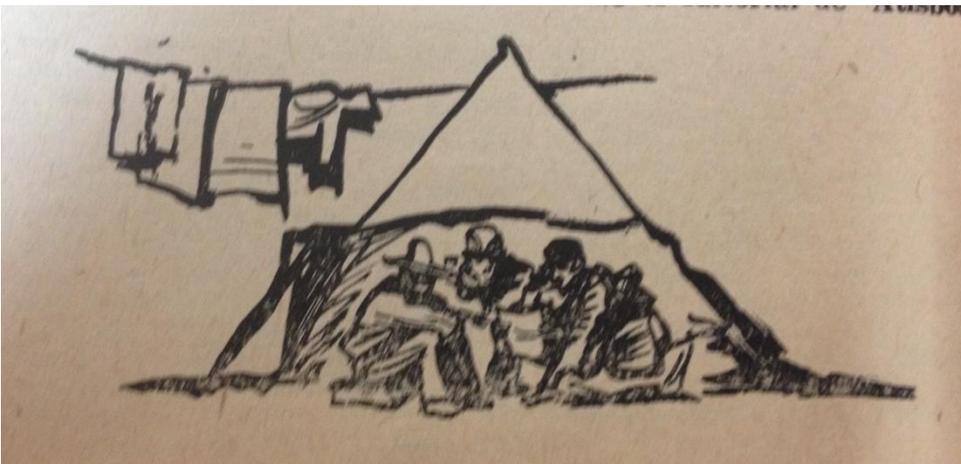
(imagen32) s/t. Taller de Gráfica

Popular. En *Diario del Campamento*. 1951.



(Imagen33) s/t Taller de

Gráfica Popular. En *El Diario del Campamento*. 1951.



(imagen34) s/t

Taller de Gráfica Popular. En *Diario del Campamento*. 1951



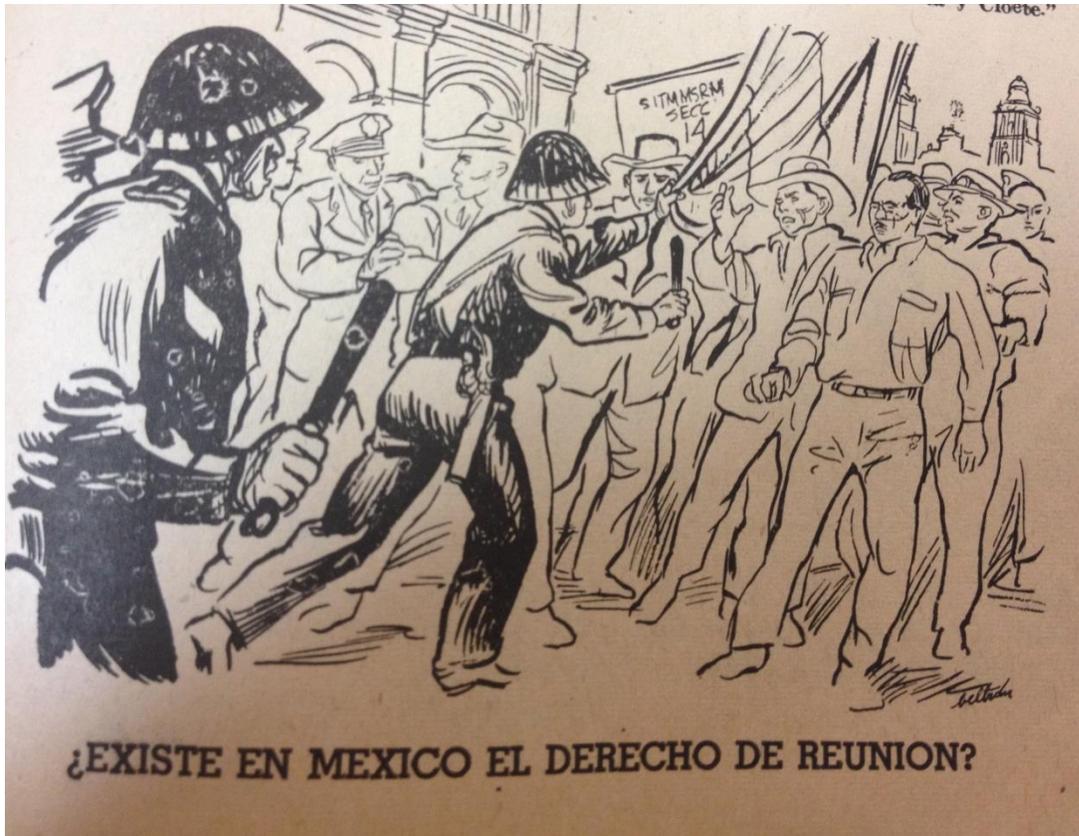
(Imagen35)

s/t Taller de Gráfica Popular. En *El diario del Campamento*. 1951



(imagen36) S/t. Alberto Beltrán. En *El Diario del*

Campamento. 1951



(Imagen37) s/t. Alberto Beltrán. En *Diario del Campamento*. 1951.



(Imagen38) s/t Leopoldo Méndez. En *El Diario del Campamento*. 1951.

Bibliografía:

Alvarado Pérez, José Raúl. *La Caravana del Hambre. Movimiento de los mineros de Nueva Rosita Coahuila vista por los Hermanos Mayo* Tesis para obtener el grado de licenciado en Historia. Asesor Aurelio de los Reyes, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo: un itinerario del paisaje romántico*. Barcelona, Acanalado, 2006.

Basurto, Jorge. *La clase Obrera en la historia de México del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)* México, Siglo XXI, UNAM, IIS, 1996, v. 11.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weiert, prologo Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003

Brecht Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península. 1972

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

Clark, Toby. *Arte y Propaganda en el siglo XX: La imagen política en la era de la cultura de masas*. Trad. Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 2000.

Coloquio sobre cultura obrera. Coord. Victoria Novelo. México, CIESAS, Cuadernos de la casa Chata. 1987

Dietmar Elger. *El expresionismo una revolución artística alemana*. Benedikt Taschen ed. 1993

Diccionario de Economía Política, Trad. Augusto Vidal. Moscú, 1965

Diccionario Porrúa Historia, biografía y geografía de México. México, Porrúa, 5ª edición, 1986

Echeverría, Bolívar. *Valor de Uso y Utopía*. México, Siglo XXI, 2014

El Taller de Gráfica Popular: Doce años de obra colectiva. Ed Hannes Meyer. México, Estampa Mexicana, 1949

Entrevista a Adolfo Mexiac. Cuervanaca Mor. 8-Nov-2014

Estética y Emancipación: Fantasma, Fetiche, Fantasmagoria. Mariana Botey, Cuauhtémoc Medida Coords. México, UNAM, Siglo XXI, 2014

Fanon, Franz. *Los condenados de la Tierra*. Prólogo de Jean-Paul Sartre. México FCE, 1973

Fondo Reservado Leopoldo Méndez albergado en el Centro Nacional de Investigación, documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP)

Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*.

García Cantú, Gastón. *Idea de México: El socialismo*. México, FCE, conaculta, 1991

Genevieve, Bolleme. *El pueblo por escrito significados culturales de lo popular*. México, Grijalbo, 1990

Gill, Mario coord. *La huelga de Nueva Rosita*. México 1959

Gutiérrez Haces, Juana María. *Historia del Arte mexicano*. México, Salvat Editores, 1981

González Mello Renato et al. *La Arqueología del Régimen*. México, INBA, IIE, 2004

Gritos desde el archivo Grabado político del Taller de Gráfica Popular. México, Colección Blaisten/Centro Cultural Universitario Tlatelolco 2008

Hijar, Alberto. *50 años del TGP*, México, Conaculta 1987

Historia y Cultura Obrera. Victoria Novelo Comp. México, Instituto de Investigaciones Dr José María Luis Mora, CIESAS, 1999

La Caravana del Hambre. Textos de José Revueltas y Victoria Novelo. México, Fototeca del INAH, Universidad Autónoma de Puebla, series Iconográficas 1, 1986.

La Mirada mirada transculturalidad e imaginarios del México revolucionario 1910-1945. Alicia Azuela, Guillermo Palacios Coords. México, UNAM, Colegio de México, 2009.

Lefebvre Henri . *Hacia un romanticismo revolucionario*. Presentación de Rémi Hess. Buenos Aires, Nueva Visión, 2012.

Lenin, Vladimir. “El imperialismo fase superior del capitalismo” en *Obras escogidas* Moscú, Progreso, 1969

Leopoldo Méndez y el Taller de Gráfica Popular. Pasión sobre papel. México, 12 de Marzo a 30 de Septiembre de 2015. Museo del Estanquillo.

Leopoldo Méndez y su tiempo Colección Carlos Monsivais - el privilegio del dibujo 1902-2002. México, Museo Nacional de Arte, Museo mural Digo Rivera, Editorial RM, 2002

Lombardo Toledano, Vicente. *La gran huelga de los mineros, ellos luchan por las libertades de México*. México, Volante, 1951

López-Portillo Tostado, Felicitas. *Estado e ideología empresarial en el gobierno alemán*. México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios latinoamericanos. 1995

Lukacs, Georg. *Historia y Conciencia de clase*. La Habana Cuba, Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, 1980

Manifesta 9 The Deep pf the modern. A subcyclopaedia. The European Biennial of Contemporary Art 2012, Genk, Limburg Belgium. Edited by Cuauhtémoc Medina, Christopher Michael Fraga, 2012.

Marx, Karl. *EL Capital crítica de la economía política Libro primero el proceso de acumulación del capital*. Trad. Pedro Scaron, México, Siglo XXI editores T. 1 V. 1

Marx, Karl. Engels, Friedrich. *La ideología Alemana Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Trad. Wenceslao Roces. Madrid, Akal, Cuestiones de Antagonismos Serie Clásicos, 81, 2014

Marx, Karl. *Escritos sobre materialismo histórico*. Selección, Trad. y notas César Rendueles, Madrid, Alianza editorial, 2012

Medin, Tzvi. *El Sexenio Alemán. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*. México, ERA, colección problemas de México, 1997

México Ilustrado: Libros, Revistas y carteles, 1920-1950. Salvador Alviña ed. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, RM Verlag, 2014 il.

Molina, Daniel. *La Caravana del Hambre México*, Ediciones El Caballito, Universidad Autónoma de Coahuila

Monografías Obreras, Victoria Novelo Coord. México, CIESAS, SEP. 1987

Musacchio, Humberto. *El Taller de Gráfica Popular*. México, FCE, 2007

Niblo R, Stephen. *México en los cuarentas, modernidad y corrupción*. México, Océano, 2008.

Pablo O'Higgins voz de lucha y arte: Antiguo colegio de San Ildefonso 21 de Oct 2004-27 de feb 2005/Palacio de Minería 4 de nov 2004- 30 de enero 2005. México, UNAM, CONACULTA, 2005

Pablo O'Higgins: Hombre del Siglo XX. María Elena Briseño Coord. México: UNAM; Coordinación de difusión; Cultural, 1992

Prignitz-Poda, Helga. *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977.* México Insituto Nacional de Bellas Artes, 1992

Reyes, Palma Francisco. *Leopoldo Méndez: El oficio de grabar.* México, Conaculta, Ediciones Era, 1994.

Reygadas, Luis. *Proceso de trabajo y acción obrera: historia sindical de los mineros de nueva rosita 1929-1979.* México, INAH, 1988

Richard, Lionel. *Del expresionismo al Nacionalsocialismo: Arte y cultura desde Guillermo II hasta la república de Weimar.* Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Rodríguez, Antonio. *60 años del TGP,* México, Conaculta,

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

Sariego, Juan Luis. *Enclaves y minerales en el norte de México: Historia Social de los mineros de Cananea y Nueva Rosita 1900-1970.* México, CIESAS 1988.

Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia.* Trad. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones ERA, 2000.

Smith, Terry. *Making the Modern: Industry, art, and design in America.* Chicago, University of Chicago Press, 1993

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

Torre Villar, Ernesto de la. *Ilustradores de libros guión biobibliográfico.* México, UNAM, 1999

Vanguardia Rusa. El vértigo del futuro. México, INBA, Palacio de Bellas Artes, 2016

Villegas, Torres Fabiola. *Alberto Beltran y el libro ilustrado.* México, Conaculta, 2007.

Volóshinov Nikoláievich, Valentin. *El marxismo y la filosofía del lenguaje.* Trad. Tatiana Bubnova. Argetina, Ediciones Godot, 2009

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura.* Trad. Guillermo David, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009

Windows on the war: Soviet TASS posters at home and abroad 1941-1945. Art Institute of Chicago from july 31 to October 23, 2011

Hemerografía:

EL Diario del Campamento. México D.F 13 DE Marzo-17 DE ABRIL 1951 *El Nacional.* México D.F. periodico oficial del gobierno, Mayo 1950.

El Popular Diario al Servicio de la Nación. México, D.F, Mayo 1950-marzo 1951. Manuel O. Paredes Director y gerente general.

El Universal. Presidente: Miguel Lanz Duret, Director Gegorio López y fuentes Mayo 1950

Excelsior. México, D.F. Director Gilberto Figueroa, Octubre 1950

Archivos consultados:

Archivo General de la Nación

Biblioteca y Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada

Centro de Estudios filosóficos, políticos y sociales Vicente Lombardo Toledano.

Centro Nacional de Investigación, documentación e Información de Artes Plásticas