



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

IMÁGENES PARA LA CLASE OBRERA: LA REVISTA *LUX*, ÓRGANO OFICIAL
DEL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS Y SU DISCURSO VISUAL
(1928-1945)

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

PRESENTA:
MIREIDA VELÁZQUEZ TORRES

TUTOR PRINCIPAL
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
FAUSTO RAMÍREZ ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
DRA. LOUISE NOELLE GRAS GAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
SUSANA SOSENSKI CORREA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, ABRIL 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. Antecedentes: el Sindicato Mexicano de Electricistas y <i>LUX</i>, órgano informativo obrero.....	21
1.1 <i>LUX</i>. La revista de los trabajadores.	21
1.1.2 Historia y línea editorial.....	21
1.1.3. Identidad gráfica y discurso visual.....	32
1.2 Antecedentes históricos: el Sindicato Mexicano de Electricistas y su papel en el escenario político mexicano (1916-1936)	41
1.2.1 La <i>Mexican Light and Power Company</i> y la conformación del obrero de la industria eléctrica.....	41
1.2.2. El Sindicato Mexicano de Electricistas y su papel en el escenario político de la posrevolución.....	47
1.2.3. La huelga de 1936 y sus repercusiones políticas y económicas para el SME.....	52
1.3 <i>LUX</i>. La revista de los trabajadores: principales ilustradores y diseño de la publicación.....	60
1.3.1. Santos Balmori Picazo.....	61
1.3.2 Antonio Arias Bernal “El Brigadier”.....	65
1.3.3. Francisco Eppens Helguera.....	76

CAPÍTULO 2
IMÁGENES PARA LA CLASE OBRERA EN LA REVISTA LUX.....87

2.1 Modelos e ideales: el hombre nuevo en la revista *LUX*.....95

CAPÍTULO 3
OTROS PROYECTOS CULTURALES DEL
SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS: UNA SEDE FUNCIONALISTA Y
EL TEATRO DE LAS ARTES.....117

3.1 El SME y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).....111

3.2 Proyectos culturales del Sindicato Mexicano de Electricistas.....130

3.2.1 La sede del Sindicato Mexicano de Electricistas y la arquitectura social.....130

3.2.2. El Teatro de las Artes.....150

CONSIDERACIONES FINALES.....163

FUENTES.....172

BIBLIOGRAFÍA.....173

ILUSTRACIONES.....182

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación sufrió los altibajos que la vida nos depara: las pérdidas, los cambios, la llegada de personas que se vuelven fundamentales y que nos acompañan en nuestros procesos. Por eso quiero agradecer el apoyo de todos mis seres amados, colegas, amigos y cómplices, que me alentaron muchas veces a retomar el trabajo de tesis y a darle, por fin, un punto final.

La gran oportunidad de reintegrarme a la vida académica y realizar el doctorado en Historia del Arte se la debo no solo al Posgrado mismo y a la UNAM, que siempre me ha acogido, sino también a la Mtra. Graciela de la Torre, quien solidariamente me impulsó a realizar esta y otras investigaciones en aras de continuar con la profesionalización de quienes trabajamos en el ámbito museístico.

Cuando decidí retomar mis estudios, me acerqué a la Dra. Deborah Dorotinsky para pedirle que fuera mi tutora, su generosidad académica, su cariño y presencia amorosa, me acompañaron en etapas muy difíciles de mi vida personal y profesional. Ella nunca perdió la confianza en que, juntas, terminaríamos este proceso y por ello siempre le estaré entrañablemente agradecida.

Mis queridas amigas, cómplices, hermanas, con las que comparto no solo intereses, proyectos, sino también el gozo de la complicidad intelectual, la sororidad y el amor incondicional. Dafne Cruz Porchini y Claudia Garay quienes me acompañaron a archivos, museos, visitas, y leyeron y releieron este trabajo incansablemente, dándome sus mejores consejos y apoyo inquebrantable, nunca tendré suficientes palabras para agradecer que estén en mi vida. De igual manera, agradezco a Luis Miguel Leon Cornejo estar a mi lado en el Museo Nacional de San Carlos, en medio de los retos que hemos afrontado y todas las

satisfacciones que esto ha significado, nuestro proyecto de amistad y colaboración seguirá dando frutos.

A mi familia humana: Sergio, Arturo, Consuelo, Ximena y Esteban, por amarme en las buenas y en las malas, por su cariño y presencia siempre. Mi familia perruna: Maples y Tokio, la vida no sería la misma sin este par.

Mi querido Luis Vargas Santiago, la vida, que es sabia, me lo trajo de vuelta con su amorosa presencia tanto en lo personal como en lo profesional. Le agradezco su paciente escucha y acompañamiento.

Mis comas de la vida, Thalía Iglesias y Marisela Alcántara, nunca será suficiente la distancia como para no sentir las cerquita de mi corazón en todo momento.

Agradezco toda la ayuda, paciencia y comprensión de Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo a lo largo del doctorado, así como sus gestiones siempre certeras para que esta tesis llegara a buen término.

Esta investigación contó con la Beca Nacional para Estudios de Posgrado de Conahcyt, así como con el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) de la Universidad Nacional Autónoma de México, que me permitieron realizar estancias de investigación en el extranjero. Asimismo, la lectura paciente, las observaciones y correcciones de mi comité tutor conformado por las Dras. Louise Noelle Grass, Susana Sosenski, el Mtro. Fausto Ramírez y el Dr. Renato González Mello, me permitieron encaminar esta investigación y darle un nuevo sentido al trabajo originalmente planteado. Los sabios consejos de la Dra. Rita Eder, pusieron orden a muchas ideas y me ayudaron a vislumbrar nuevos diálogos visuales.

El Museo Nacional de San Carlos ha sido mi casa en los últimos cinco años, en ese proyecto he contado con el compromiso y profesionalismo de muchas personas que han compartido

connmigo el anhelo por hacer del trabajo en museos, una labor esencial en el entramado de las instituciones culturales. Mil gracias por todas las experiencias que hemos vivido.

A Francisca Torres Guzmán (1948-2019),
mi amor más grande.

La música, el cine, los libros, los museos,
los perritos, todo eso llegó a mi vida gracias a ti.
Tenía una deuda contigo, ya cumplí.

INTRODUCCIÓN

Los altos índices de analfabetismo que padecía México al finalizar la Revolución Mexicana, mostraron la urgencia de llevar a cabo una campaña cultural y educativa cuyo principal objetivo fuera brindar a miles de mexicanos las primeras letras. Sin embargo, como señala Claude Fell, el esfuerzo emprendido por José Vasconcelos desde que asumió la rectoría de la Universidad Nacional en 1920, estuvo inscrito “dentro del marco mucho más vasto de una empresa de ‘regeneración’ de México”.¹ En ese momento, y posteriormente, al asumir su cargo como Secretario de Educación Pública, Vasconcelos conformó un plan de acción que seguiría adelante en los diferentes sexenios y a través de diversas instancias gubernamentales: era indispensable alfabetizar a los mexicanos, pero también enseñarles otros hábitos de vida como la limpieza, la alimentación adecuada, la ausencia de vicios, la práctica de actividad física, entre otros valores, con la finalidad de reformar a la sociedad.

Si bien, esta cruzada de regeneración fue encabezada por el Estado mexicano emanado de la Revolución como una manera de legitimarse y afianzar su poder, durante las siguientes décadas surgieron diferentes grupos y organizaciones que compartieron con las instancias gubernamentales la tarea de conformar a un nuevo ciudadano. A medida que el movimiento obrero mexicano fue ganando visibilidad en el ámbito de la política nacional y se fue legalizando la acción sindical, dichas agrupaciones trataron de ganar influencia a la Iglesia y al propio Estado en la regulación del ser social de sus agremiados.

¹ Claude Fell, José Vasconcelos. *Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e Iberoamericanismo en el México postrevolucionario* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989), 28.

En este sentido, corporaciones como el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) representaron una vía más para la ciudadanía de los obreros —es decir, la formación de su conciencia de clase, su transformación en miembros activos de la sociedad, con derechos y obligaciones— pero también para su educación y formación política. La organización buscó ofrecer no solo un espacio físico —la sede sindical como opción frente a los edificios religiosos o las escuelas estatales— que le brindara al obrero un lugar de socialización y resguardo, en donde tendría atención médica, educación y esparcimiento. De igual manera, el sindicato construyó un modelo para definir al obrero ideal, es decir, trazó reglas de comportamiento, valores y un estilo de vida que intentaban alcanzar también el perfeccionamiento de la clase obrera en todos los niveles de su existencia.

De la misma manera en que el Estado o la Iglesia se valieron del uso de imágenes para educar, convencer y moldear conciencias, otros grupos encontraron en este medio la vía ideal para la transmisión de mensajes, especialmente considerando la proliferación de revistas ilustradas y el creciente consumo de imágenes que éstas promovían, aunado a ello, el cine y otros medios de comunicación masiva comenzaron a hacer del discurso visual un sistema de comunicación que corría paralelo al discurso escrito, con sus propias reglas y códigos. En los años 1920-1930 se publicaron en México diversas revistas de corte político que hicieron de la imagen su principal estrategia para llegar a un mayor número de población, siendo las voceras de diferentes grupos y organizaciones políticas. Dentro de las más importantes se encuentran *El Machete*, órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México y posteriormente del Partido Comunista Mexicano (1924)², *Crisol. Revista de crítica* (1929-1958), *Revista Futuro* (1933-1946),

² Sobre *El Machete* como órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México (SOTPE), véase John Lear, “La revolución en blanco, negro

proyecto editorial de Vicente Lombardo Toledano. Muchas de estas revistas contaron con el auspicio estatal para lograr su supervivencia y otras se desarrollaron de manera independiente, como voceras de organizaciones que buscaron visibilidad y presencia en la vida política nacional. Este es el caso de la revista *LUX*, órgano oficial del SME, la cual comenzó a editarse en 1928 y que subsiste hasta la actualidad como publicación electrónica.³

LUX tiene como principal particularidad ser el medio de difusión de una corporación obrera, hecho que la convierte en proyección de la historia del SME y sus intereses políticos y económicos, pero también en documento que permite seguir la evolución de la clase obrera mexicana a través del siglo XX. Sin embargo, el principal interés que me llevó a elegirla como objeto de estudio fue su discurso a nivel visual –centrado en sus portadas como ejercicio principal de producción de discursos– en el que abundaron los mensajes políticos, pero también un trasfondo pedagógico y aleccionador cuyo objetivo último fue moldear la consciencia de los obreros de la industria eléctrica, para responder a los ideales posrevolucionarios de transformación social. De igual manera, en el aspecto formal la publicación sirvió de soporte para la promoción de imágenes y diversos ejercicios visuales de vanguardia tanto en ilustraciones como en fotografía, por lo cual se posiciona como un

y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, en *Signos Históricos*, núm. 15, enero-junio, 2006, 108-147. Sobre publicaciones de otras organizaciones obreras como la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) o la propia revista *LUX* véase, John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940* (México: Libros Grano de Sal, 2019).

³ Desde los años veinte, muchas de las instancias oficiales que se crearon en los gobiernos posrevolucionarios decidieron también publicar sus propios “órganos de comunicación”. De este modo surgieron, por ejemplo, *El sembrador* (SEP), *El maestro rural* (SEP), *Irrigación* (Secretaría de Recursos Hidráulicos), y más adelante ya creado el Instituto Nacional Indigenista (INI) otras como *Acción Indigenista*. También los institutos de investigación publicaron sus propias revistas: la *Revista Mexicana de Sociología*, por ejemplo, publicada por el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. En todas estas publicaciones las imágenes jugaron papeles importantes como propaganda comercial, ideológica, política, de gremio etc.

documento invaluable para analizar la relación entre los artistas mexicanos y la clase obrera posrevolucionaria.

De acuerdo con Peter Krieger, “la iconografía política explora el potencial epistemológico de la imagen en los procesos políticos” y a diferencia de los estudios politológicos que enfocan sus interpretaciones en las palabras, “las investigaciones estéticas ofrecen un entendimiento más complejo y completo de la política: las imágenes no se reducen a una función decorativa ni afirmativa de las construcciones verbales, pues constituyen un propio medio de expresión, con un lenguaje visual específico”.⁴ En este sentido, uno de mis intereses principales al abordar el estudio de la revista *LUX*, y especialmente de las portadas de la publicación, es analizar el proceso de conformación de una iconografía de la clase obrera en México, sus características y fuentes, así como la manera en que el SME buscó crear su propia identidad e ideario y difundirlos a través de las imágenes, para lograr que el sindicato se transformara en uno de los ejes rectores en la vida de sus miembros. La naturaleza propagandística de las ilustraciones que circularon en la revista *LUX* tenía también la finalidad de convencer, crear opiniones, encauzar comportamientos, influir en “la actitud fundamental del ser humano”.⁵

El estudio de publicaciones periódicas como parte del análisis de la circulación de imágenes en el siglo XX es un campo que ha aportado de manera fundamental a la historia del arte, al introducirnos en ámbitos que trascienden el campo de acción de la disciplina y que nos permiten cuestionarnos sobre la significación histórica, social y cultural de las

⁴ Peter Krieger, “Iconografías del poder: tipologías, usos y medios”, en *Memorias del XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La imagen política*, ed. Cuauhtémoc Medina (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 17.

⁵ Jean Marie Domenach, *La propaganda política* (Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2009), 8.

imágenes a través de una mirada multidisciplinaria. De acuerdo con Victoria Bonnell, el contexto histórico de las imágenes es el que les brinda significado,⁶ lo cual nos lleva a abordar no solo cuestiones vinculadas con la reproducción masiva y la recepción de la imagen en diferentes ámbitos, sino también la relación entre los mensajes escritos y visuales, el público al cual están dirigidos y la intencionalidad que subyace detrás de un proyecto editorial y de los contenidos que reproduce.

Tomando como punto de partida el planteamiento de Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey en su obra *Visual Culture*, esta investigación sobre la revista *LUX* busca adentrarse más en una historia de las imágenes que en la historia del arte tradicional, entendiendo ésta como “el registro de la creación de obras maestras, estéticas, que constituyen el canon de excelencia artística en Occidente”, para buscar una “comprensión más amplia” del significado cultural de las imágenes así como de las circunstancias históricas en que se produjeron.⁷

Para la década de 1930 el movimiento sindical mexicano había tenido algunos triunfos frente al gobierno y el capital, pero aún no era posible hablar de una clase obrera sólida y estructurada. De igual manera, el proceso de conformación de una imagen de la clase obrera en México fue paulatino, e integró una serie de elementos provenientes de diversas fuentes –en especial de la iconografía soviética– para responder a la necesidad de crear una identidad y un lenguaje común, que vinculara a los trabajadores mexicanos como miembros de un movimiento internacional.

⁶ Bonnell, Victoria E., *Iconography of Power. Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*. (Berkeley: University of California Press, 1997), 2

⁷ Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, *Visual Culture. Images and Interpretations*. (Connecticut: Wesleyan University Press: 1994), 3.

El estudio de los objetos culturales que no se pretendieron artísticos, pero que utilizaron a la imagen como fuente para la difusión de un ideario, así como para la definición de un grupo social específico, se inserta en el campo de la cultura visual que se entrecruza con la historia del arte. Como bien lo señalan Deborah Dorotinsky y Rían Lozano, en su “Introducción” al libro *Culturas visuales desde América Latina*, al trabajar desde “una línea que pondera la significación social y cultural de las imágenes” estamos teniendo en consideración “las circunstancias históricas en que fueron creadas, así como su significado potencial dentro del contexto de nuestra propia situación histórica”.⁸

De esta manera, la pregunta es: ¿por qué estudiar una revista sindical y cómo abordar su análisis, si los contenidos de una publicación de esta naturaleza se apartan de las metodologías de la historia del arte y sus objetivos canónicos? En este caso en particular, la revista *LUX* es analizada concibiéndola como propaganda política que busca representar a un grupo y, como tal, contiene mensajes encaminados al convencimiento y a la difusión de una ideología de carácter político de una izquierda menos radicalizada, que busca posicionar a una organización obrera en específico, y a la clase obrera mexicana en general, en las negociaciones con el Estado mexicano. Asimismo, a lo largo de esta investigación, *LUX* es estudiada como parte integral de un proyecto cultural más amplio, por lo cual las perspectivas multidisciplinarias nos llevan a ahondar no solo en la historia del arte y la historia, sino también en la antropología, las teorías de comunicación y recepción, el teatro y la arquitectura.

A través de las portadas, contraportadas e ilustraciones interiores de la revista *LUX*, la dirigencia del SME dio forma a sus aspiraciones de integrar un gremio combativo, bien

⁸ Véase Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano, coords., *Culturas visuales desde América Latina* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2022), 20.

organizado y de vanguardia, que fuera capaz de brindar mejores condiciones materiales de existencia a sus miembros, mediante un mayor acceso a la educación, a la salud y a una vivienda digna, entre otros derechos que consideraban fundamentales. El análisis de *LUX* se inscribe en el periodo 1928-1945, es decir, en el año en que comienza a publicarse la revista y el momento que coincide con el fin de la Segunda Guerra Mundial, por considerar que este hecho histórico fue el eje de una importante campaña de apoyo vinculada con un evento político que trascendía las fronteras mexicanas y que se promovió enfáticamente en *LUX*. Es importante mencionar que otro acontecimiento histórico que acaparó las páginas de la revista, y que representó un compromiso fundamental para el SME y su alianza con la izquierda internacional, fue la Guerra Civil española, la cual vinculó a la organización obrera con nuevos colaboradores, entre ellos los artistas e intelectuales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. La Segunda Guerra Mundial representa entonces un momento de transición histórica global, que marcó la política internacional de nuestro país y fortaleció el compromiso del SME con la defensa de la soberanía.

El periodo en cuestión se enmarca en el contexto del Maximato y el cardenismo, extendiéndose hasta la presidencia de Manuel Ávila Camacho y su postura en torno al conflicto bélico mundial, apoyada por el SME. Durante estos años el sindicato se fortaleció política y económicamente, impulsó la creación de una nueva central obrera y logró mantener su independencia del sindicalismo oficial, tuvo la solidez financiera para construir su nueva sede, edificación que simbolizó las aspiraciones del SME de asumirse como la vanguardia del movimiento obrero mexicano. Entre 1928 y 1945 diversos acontecimientos históricos definieron la postura del SME como una organización de izquierda, pero no por ello, contraria al Estado mexicano.

Después de analizar los contenidos visuales y escritos de *LUX* desde finales de la década de 1920 hasta 1945, es posible observar que la revista formó parte de un proyecto cultural ambicioso, por el cual el SME patrocinó la creación y difusión de las artes como la pintura, la gráfica, el teatro, la danza y la arquitectura. Este proyecto cultural fue concebido e impulsado a partir de la alianza que el Sindicato estableció con diversos artistas e intelectuales miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y continuó hasta los primeros años de la década de 1940, cuando las propias escisiones al interior del sindicato marcaron un nuevo rumbo político para la organización obrera, más cercano y afín a los postulados del partido oficial .

Para comprender el discurso visual de la revista *LUX*, considero necesario conocer el contexto histórico en el cual se formó y desarrolló el SME, ya que la publicación es reflejo de su lucha gremial pero también de la manera en que la organización construyó su imagen al exterior. El primer capítulo de este trabajo aborda el perfil de la publicación, su línea editorial, objetivos y elementos que la definieron, por un lado, así como la conformación del Sindicato y el crecimiento de la industria eléctrica en México, por el otro, como parte de un proceso que va aparejado con la paulatina urbanización de la ciudad de México y con la evolución del movimiento obrero en nuestro país. Analizo también las relaciones entre el Sindicato y la Mexican Light and Power Company –compañía de capital canadiense y británico que monopolizó la generación de energía en el centro de la República Mexicana– así como el papel cada vez más importante del SME en el desarrollo de los vínculos entre la clase obrera y el Estado mexicano, especialmente durante el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas. Al referirme al caso específico de *LUX*, además de analizar el perfil de la publicación, los temas que abordó a lo largo del período de estudio y sus contenidos visuales, me detendré en sus más importantes ilustradores –Santos Balmori, Francisco Eppens y

Antonio Arias Bernal– con el objetivo de analizar algunos aspectos de su creación dentro y fuera del equipo de *LUX*, así como sus aportaciones en la definición de la imagen del obrero de la industria eléctrica que se difundió a través de la publicación.

A lo largo de los años 1930, que representan el período de crecimiento y consolidación del SME, la organización obrera llevó a cabo un esfuerzo constante y organizado por definir a nivel visual su ideología y construir una imagen de la clase obrera, capaz de responder a un programa cultural general que estaba vinculado con los objetivos políticos del Sindicato. Por ello, el segundo capítulo de esta investigación se centra en la evolución de la imagen de la clase obrera en México y en la definición de una iconografía de fuerte tradición soviética, en la que se integraron elementos y convenciones de representación que serán compartidos en la propaganda obrera internacional. Si bien el Estado mexicano posrevolucionario se encargó de reivindicar la imagen del obrero a través de medios como la pintura mural, e integrarla a su discurso oficial, la clase obrera construyó nuevas formas de representación como una manera de definir su identidad gremial utilizando sus propios órganos de difusión para dar a conocer su ideología, postura política y objetivos de clase.

La creación y apropiación de una imagen con contenido primordialmente político y la manera en que diversas agrupaciones quisieron participar en la formación de un ciudadano moderno, son parte de esta evolución de la iconografía obrera y de la propia transformación en los procesos de creación y circulación de imágenes, es lo que Victoria Bonnell vislumbró en el caso soviético “como la disputa por ganar el control sobre la esfera del discurso público y transformar las actitudes y creencias populares mediante la introducción de nuevos símbolos, rituales e imágenes visuales.”⁹

⁹ Victoria Bonnell, *Iconography*, 1.

En el capítulo 2 propongo abordar el concepto de “Hombre nuevo”, idea que tomó fuerza en la sociedad europea de entreguerras y que en nuestro país había estado presente desde finales del siglo XIX.¹⁰ De acuerdo con Beatriz Urías Horcasitas en el México de finales del siglo XIX existía la “convicción de que el progreso y la modernización del país dependían de la homogeneización racial”. Durante la posrevolución se retomaron tales planteamientos y se perfiló la urgencia de integrar a las grandes masas que habían participado en la contienda a un nuevo “marco ideológico, político e institucional” en el cual no solo intervino el Estado mexicano sino también las corporaciones como los sindicatos, para moldear a un nuevo ciudadano que correspondiera con los ideales de una colectividad regenerada. Como apunta Urías Horcasitas el hombre nuevo “racialmente sería un mestizo y socialmente combinaría rasgos del proletariado obrero-campesino y de la clase media, ya que la Revolución mexicana aparecía como resultado de la participación de ambos grupos. En materia de costumbres estaría libre de adicciones como el alcoholismo, sería un trabajador honesto y buen padre de familia, habría superado el fanatismo religioso y gracias a ello sería un elemento activo para asimilar y difundir la nueva religión cívica inspirada en la doctrina nacionalista y laica promovida desde el Estado.”¹¹

El planteamiento que desarrollo gira en torno a la conformación de un ideal de “hombre nuevo” en las ilustraciones de la revista *LUX*; es decir, en la identificación de la figura del obrero de la industria eléctrica con esta construcción visual. Para ello se revisan los planteamientos eugenistas del México posrevolucionario y las estrategias de regeneración social a través de la educación y el deporte —es decir el proceso de democratización que

¹⁰ Beatriz Urías Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México, 1920-1950*. (México: Tusquets, 2007), 15-16.

¹¹ Beatriz Urías Horcasitas, *Historias secretas*, 19

significó la inclusión de nuevos sectores sociales en las políticas de Estado— pues considero que, a través de *LUX*, el SME hizo patente su ideal de lograr que el obrero mexicano liderara los cambios sociales y políticos en México, como encarnación de este hombre nuevo.

Finalmente, el capítulo 3 se centra en la conformación del programa cultural concebido por el SME a partir de 1936 —momento en el que los electricistas se consideraron fuertes a nivel político y financiero— y en el que se vincularon con la LEAR, para conformar un programa de acción cultural ligado con el Frente Amplio y su posicionamiento antifascista. Esta alianza marcó de manera importante los contenidos escritos y visuales de *LUX*, convirtiéndola en el medio por el cual los electricistas asumieron una postura de total apoyo a la causa Republicana durante la Guerra Civil Española.

Abordar el análisis de una revista sindical como parte de un proyecto cultural de corte proletario, planteó una serie de retos como fueron reunir el mayor número de revistas posible, editadas entre 1928 y 1945 —para lo cual acudí primordialmente a las colecciones de la Hemeroteca Nacional y a la del Sindicato Mexicano de Electricistas— hasta encontrar fuentes documentales y bibliográficas que me permitieran dilucidar los objetivos del SME al asumir el patrocinio de un programa cultural para sus agremiados que contempló el ballet, el teatro, la arquitectura funcional y la edición de un órgano de difusión.

En este sentido, la presente investigación pretende abonar al estudio de las publicaciones periódicas, sin embargo, al no tratarse estrictamente de una revista de corte cultural, *LUX* requirió un estudio desde diferentes perspectivas que debieron tomar en consideración su naturaleza propagandística e histórica, para poder abordar su valor en la construcción de imaginarios de consumo colectivo. Como lo mencioné inicialmente, esta investigación trasciende el terreno de la historia del arte, por ello se nutrió de trabajos cuyo objeto de estudio se centraba en fenómenos culturales vinculados con la circulación de

imágenes, como el realizado por Marcela Gené en su obra *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*, en el cual la investigadora ahonda en la creación de signos que pudieran ser compartidos y comprensibles para los obreros argentinos, a la vez que contribuyeran a la creación de una identidad del régimen en el cual fueron comunes las imágenes de armonía y bienestar social. La autora estudió los atributos de la figura del trabajador industrial y del peón rural y la manera en que se elaboraron los “repertorios iconográficos” que se difundieron en afiches, folletos, anuncios de prensa y cine, de qué modelos tomaron elementos y cuáles fueron las “reelaboraciones e invenciones” que operaron sobre ellos.¹² Si bien Gené sigue el proceso de definición de un discurso hegemónico, su estudio me permitió tener modelos de comparación y establecer elementos afines en la creación de la imagen del trabajador en otro país latinoamericano.

De igual manera, el surgimiento y desarrollo del concepto de “hombre nuevo” en diferentes países europeos y de América durante los años de la posguerra, impulsó la creación de imágenes que retomaban los ideales de perfección física enarbolados por la eugenesia desde el siglo XIX. En este sentido, el trabajo de Victoria Bonnell, *Iconography of Power*, me permitió trazar el desarrollo del arte soviético y sus diferentes etapas durante las décadas de 1920 y 1930 y encontrar fuentes iconográficas en las cuales se basaron los artistas e ilustradores de la revista *LUX* para crear sus propios vocabularios. Asimismo, la propuesta de Bonnell de reconstruir la evolución de la imagen de obreros y campesinos desde la Rusia zarista hasta el régimen de Stalin sugirió el propio dinamismo de dichas construcciones y su vinculación con el contexto histórico en el cual se producen.

¹² Marcela Gené, *Un mundo feliz*, 13.

Finalmente, el trabajo de John Lear *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*, que explora los vínculos entre los artistas y las organizaciones obreras, establece por primera vez la relación entre el Sindicato Mexicano de Electricistas y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), como un punto de partida para comprender el trasfondo ideológico que dio cauce a las acciones del sindicato y lo impulsó a crear su programa cultural. Como en los casos abordados por Marcela Gené y Victoria Bonnell, Lear aborda también la construcción de la imagen del trabajador como el héroe de un régimen que aspira a la representación de las masas populares y su inclusión en los repertorios visuales de un nuevo sistema político. Lear estudia el caso específico de la revista *LUX* y la participación de ilustradores como Santos Balmori en la publicación, para concentrarse en el apoyo a la causa republicana y a las acciones del Frente Único, sin embargo, a diferencia de su propuesta, en mi investigación la revista *Lux* forma parte de un proyecto más amplio y ambicioso que busca efectivamente, delinear la imagen del trabajador de la industria eléctrica pero también conformar una conciencia de clase y una serie de valores que moldeen la vida material e intelectual de los agremiados. Lear ofrece un panorama amplio de publicaciones periódicas de corte político concebidas en colaboración con numerosos artistas, incluye a *LUX* dentro de este espectro y delinea el sentido de la publicación en el contexto del gobierno cardenista, lo cual nos permite encontrar puntos de confluencia entre esta revista y otros grupos de intelectuales, como el surgido en el seno de Los Contemporáneos.

LUX significó el principal medio de difusión de las ideas y postura del SME, sin embargo, la publicación fue parte de una estructura propagandística más ambiciosa en la cual se delineó, a lo largo de la década de 1930, la identificación del Sindicato con los planteamientos del realismo socialista como una manera de establecer sentido y objetivos

claros para la clase obrera, afines con lo que consideraban una lucha internacional. De esta manera, la relación con los artistas e intelectuales de izquierda, y el interés de la dirigencia del SME por aliarse con la izquierda internacional, radicalizó la postura de *LUX* para conformar un discurso a favor de la cultura proletaria.

Además de la propia revista *LUX*, a la que considero parte fundamental del proyecto cultural del SME, revisaré otros dos proyectos que definieron especialmente la acción cultural del sindicato: la construcción de la nueva sede de la organización bajo los preceptos de la arquitectura funcionalista y el desarrollo del llamado Teatro de las Artes, un proyecto de escuela teatral y de danza dirigido por el japonés Seki Sano, vinculado con el teatro de izquierdas soviético. Haré especial énfasis en los agentes culturales con los cuales se vinculó el Sindicato para definir un programa que marcó momentos fundamentales para la evolución de disciplinas como el teatro en México.

Mi objetivo final es demostrar que, más allá del nacionalismo imperante en la cultura mexicana de la posrevolución, el arte y la producción cultural de la época se alimentaron de modelos y discursos internacionales que consolidaron un proceso de transformación en los lenguajes plásticos; proceso en el que el Estado mexicano fue el principal, pero no el único agente y promotor.

CAPÍTULO I.

ANTECEDENTES: LA REVISTA LUX, ÓRGANO INFORMATIVO OBRERO Y EL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS

1.1 LUX. LA REVISTA DE LOS TRABAJADORES

1.1.2 Historia y línea editorial

Para abordar el estudio de la revista *LUX*, órgano oficial del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), partiré del análisis de su historia y línea editorial, del papel que jugó esta publicación en la organización obrera y de los contenidos que se publicaron a lo largo del periodo 1928, año en que apareció su primer número, a 1945, fecha que coincide con el fin de la Segunda Guerra Mundial y que marcó también la conclusión de una de las más importantes campañas propagandísticas emprendidas por el SME a través de su revista y que tuvo el objetivo principal de establecer una postura en contra del fascismo así como el apoyo de la organización obrera al Estado mexicano y su política exterior. A lo largo de estos años *LUX* se definió como una publicación de izquierda, vinculada en algunos momentos con organizaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y con una clara postura de apoyo a causas como la República española y el Frente Popular.

Asimismo, contextualizaré la publicación dentro de la historia de la organización obrera, concentrándome en los objetivos del sindicato y la construcción de su imagen pública, para vincular a la revista con el devenir general del SME y de los intereses de sus líderes, en tanto órgano que proyectó las diferentes etapas del sindicato y su consolidación en el ámbito político mexicano durante el cardenismo. Me centraré en el trabajo realizado por los principales ilustradores de la publicación —Santos Balmori, Antonio Arias Bernal y Francisco Eppens— para comprender su obra en el desarrollo de la ilustración política en

México dentro de las publicaciones periódicas y la manera en que dichos artistas participaron en otros proyectos editoriales y de propaganda, tanto para el Estado mexicano como para el gobierno norteamericano y publicaciones de carácter comercial. Abordaré también el papel de las ilustraciones como parte de una estrategia para la difusión de idearios políticos.

En 1928 (**Ilus. 1**) se editó el primer número de la revista, como una publicación mensual que subsiste hasta la actualidad, aunque en formato digital, como medio de difusión del SME. En este primer número, una fotografía color sepia encuadrada por una banda decorativa en rojo nos muestra una Plaza de México en la que apenas se vislumbra una farola (¿alusión a la iluminación de parques y jardines para hacerlos más seguros?) y posiblemente a lo lejos la columna de la Independencia con su Victoria alada. A lo largo de su historia, *LUX* ha cumplido con una función informativa básica dentro del gremio, como dar a conocer las tareas de los líderes sindicales, reseñar sus procesos de elección internos y explicar sus derechos a los trabajadores, ponerlos al corriente de negociaciones, contratos colectivos, convenios con la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza, entre otras noticias que se consideraban importantes para mantener a los obreros vinculados con su organización.

En este sentido la investigadora Estela Reynoso, señala que la prensa obrera es un “vehículo ideológico” de la organización a la cual sirve como medio de propaganda, y agrega: “constituye un testimonio escrito fundamental que nos abre la oportunidad de conocer y analizar el desarrollo de este sector social...”¹³ De esta manera, a lo largo del presente apartado abordaré la evolución de la revista *LUX* durante el periodo que abarca mi investigación (1928-1945), con el objetivo de definir sus líneas editoriales, la naturaleza de

¹³ Estela Alejandra Reynoso Arreguín, “La prensa obrera y la crisis del capitalismo en México, 1929-1934” (Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005), 3.

sus contenidos, la audiencia a la cual buscaba dirigirse, el trasfondo ideológico que la sustentaba, así como el papel que jugó dentro del sindicato, el cual fue cambiando de acuerdo con los intereses de la dirigencia en turno. Es importante señalar que este análisis se realizará a partir de la tensión entre el contenido escrito y el visual, dos discursos que en algunas ocasiones corren de manera paralela y, en otras, parecen contradecirse hasta demostrarnos que el discurso visual de la revista *LUX* estaba encaminado a producir una imagen ideal del obrero —del trabajador agremiado al SME en específico y de la propia organización— que muchas veces no correspondió con la realidad política y social de este grupo.¹⁴

En su primera editorial de enero de 1928, el director de la revista, Gabriel Álvarez, escribió: “*LUX* viene a llenar un vacío, era una necesidad apremiante, imperiosa, que una organización cual la nuestra, poseedora de una gloriosa tradición en la historia del sindicalismo mexicano (contara) con un órgano de propaganda, que cuidara de interpretar con fidelidad estos anhelos, estas legítimas ambiciones de un mejoramiento continuo y progresivo.”¹⁵

Sin embargo, esta necesidad había sido perfilada por la organización obrera desde 1915 –un año después de la conformación del sindicato– cuando los electricistas decidieron crear un órgano de difusión “que fuera el portavoz de sus anhelos y a la vez propaganda y lazo de unión entre el grupo de compañeros que en la Capital luchaban por consolidar la

¹⁴ Sobre la relación entre retórica visual y retórica verbal, Marina Garone y María Andrea Giovine señalan: “Las imágenes y las palabras han estado unidas desde los inicios del arte y la escritura. Y en esta unión podemos encontrar un repertorio amplísimo de funciones pragmáticas de la imagen con relación al texto o bien del texto en relación con la imagen: detonar, generar, autentificar, reforzar, revelar, comentar, evaluar, contestar, didactizar, ideologizar, adornar”. Véase Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez, eds., *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes* (México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 15.

¹⁵ *LUX*, enero de 1928.

naciente Agrupación...”¹⁶ Por esta razón, se comenzó a editar el periódico *Rojo y negro* (Ilus. 2), en el que es interesante destacar la participación de Luis N. Morones como miembro de la Comisión de Prensa. Aquí mostramos dos ejemplares de *Rojo y Negro* de 1915 y 1916, una portada de *Electro Unión* de 1926 y los primeros números de *LUX*. La publicación *Rojo y Negro* sólo tuvo cuatro números, debido a la persecución a que fueron sometidas las organizaciones obreras durante el Carrancismo. En los años posteriores fue imposible retomar el proyecto de un órgano de difusión sindical, debido muy probablemente al debilitamiento de la clase obrera mexicana y a la postura del Estado en torno a la misma.¹⁷

El SME continuó con sus esfuerzos para sostener una publicación propia. De marzo a mayo de 1926 editó tres números de la revista *Electro-Unión*, pero la falta de fondos hizo imposible la empresa. Finalmente, en enero de 1928 se publicó el primer número de *LUX*, para lo cual fue necesario aumentar las aportaciones de los agremiados.¹⁸ La revista sindical comenzó a editarse en un momento en que las publicaciones periódicas ilustradas estaban en pleno auge, y conformaban uno de los principales medios de entretenimiento y acceso a la información para los sectores de la sociedad que podían adquirirlas. De igual manera, estas revistas hicieron más común el consumo de imágenes y acostumbraron a las grandes audiencias a un lenguaje visual que permitió la circulación de nuevos modelos de

¹⁶ Francisco de Celis Vértiz, “La expresión periodística de nuestro sindicato”, en *LUX. La revista de los Trabajadores*, núm. 12, diciembre, 1939, 53.

¹⁷ Si bien la conformación de la Confederación Regional Obrera de México (CROM) en 1918 significó la inclusión de la clase obrera en el terreno de la vida política nacional, no trajo consigo cambios sustanciales que permitieran considerar a los obreros como “protagonistas de un nuevo orden social”, es decir, durante los sexenios de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles fue evidente el carácter capitalista del Estado posrevolucionario así como la tibieza de las reformas establecidas en la Carta Magna de 1917, relacionadas con los derechos laborales. Véase Barry Carr, *El movimiento obrero y la política en México, 1910-1929* (México: Ediciones Era, 1982).

¹⁸ Véase “Tres etapas de nuestra revista: *Rojo y Negro, Electro-Unión, LUX*”, en *LUX. La revista de los trabajadores*, núm. 12, diciembre, 1939, 54.

representación. Difícilmente *LUX* habría podido significar algún tipo de competencia para las revistas comerciales, sin embargo, la dirigencia del Sindicato consideró necesario ofrecer opciones para que sus agremiados tuvieran una fuente de información propia que les permitiera tener noticias, opiniones y recomendaciones más cercanas a su universo cotidiano.¹⁹

La investigadora Estela Reynoso describe a *LUX* como “[...] una pequeña revista de difusión limitada e irregular, con un tiraje de aproximadamente 2,000 ejemplares.” Sin embargo, de acuerdo con un anuncio que apareció en la revista en junio de 1934, en el cual se invitaba a los libreros de la Ciudad de México a comprar un espacio publicitario en *LUX* señalando que ésta promovía “el amor a la lectura y estudio”, se apuntaba que la publicación tenía un tiraje de 3, 000 ejemplares.²⁰ El primer año de la revista fue un periodo no solo de “prueba y error”, sino también de hacer proyecciones sobre las posibilidades económicas del sindicato para asumir los costos de impresión de una revista mensual. Por ello, a lo largo de 1928 es posible observar una serie de cambios que buscan mejorar el producto editorial, a mediados del año comienzan a incluirse un mayor número de fotografías, especialmente imágenes que difundían la actualidad internacional, así como retratos de las estrellas cinematográficas de moda. Asimismo, *LUX* presentaba temáticas variadas a través de secciones como “Página científica”, firmada por E. Basurto; “Información sindical”, “Sección de Literatura”, “Sentimental” –en la cual solo se reproducían poemas–, “Buen humor”, “Sociales”, “Deportes”, “Sección de higiene”²¹, y, paulatinamente, se integraron

¹⁹ El primer director de *LUX* fue Gabriel Álvarez, quien permaneció al frente de la revista hasta mayo de 1928, y el secretario de redacción era Pedro Ruiz Saiz, ambos fundadores de la escuela del SME.

²⁰ Anuncio interior en *LUX. La revista de los trabajadores*. Año VII, núm. 6, junio de 1934.

²¹ Esta sección respondía a los planteamientos del higienismo tan en boga en la época y hacía hincapié en una serie de hábitos que se consideraban “la mejor herencia” que los padres podían dejar a sus hijos. Costumbres como la limpieza, el ejercicio, la vida al aire libre, entre otras actividades

algunos proyectos como obras literarias por entregas o cursos prácticos de electricidad para fortalecer la educación técnica de los obreros.

Dentro de los primeros colaboradores de la revista se encontraban algunos miembros de la cúpula sindical entre los que destacaban Ignacio Herrera, con la columna “Cuestiones sociales”; Ernesto Velasco Torres²² –quien fue uno de los fundadores del SME y fungió como su secretario general durante la huelga de 1916, Julio Flores –también miembro fundador del sindicato– quien escribía “Orientaciones”. Una sección que duró varios años en la revista fue “Sincronizando, O.K.”, una columna dedicada a la sátira política que era firmada con el seudónimo “Armando Raspa”. Es importante hacer notar que *LUX* incluía también traducciones de cuentos cortos y trabajos de periodistas y escritores internacionales tomados de publicaciones como el *New York Times* o el *New York Herald Tribune*. De igual forma, desde sus primeros números la publicación prestó especial atención al estudio de la historia y al análisis de diversos aspectos de la política y la cultura soviética como lo eran sus planes quinquenales, sus principales líderes políticos, el desarrollo de los programas de gobierno, así como el estudio de la literatura rusa.

Si bien, la revista no estaba dirigida expresamente a los hombres del SME, las temáticas sí reducían el interés de las posibles lectoras pues se trataban temas que se habrían

cotidianas, eran concebidas como indispensables para contar con una buena salud y eran retomados en esta sección como una manera de aleccionar a los trabajadores sobre cuestiones vinculadas con su salud, véase *LUX*, marzo de 1928, 14.

²² Considerado como uno de los héroes más connotados del movimiento obrero mexicano durante el periodo de conformación de las organizaciones obreras, Velasco fue parte del Comité que convocó a la huelga general que en 1916 logró paralizar la ciudad de México. Al ser sofocado dicho movimiento, Velasco fue condenado a muerte por un Consejo de guerra. Sin embargo, el Congreso Constituyente de 1917, al reconocer los derechos de la clase obrera, logró que el líder electricista quedara en libertad en febrero de 1918. Véase José Antonio Almazán González, “La tumba olvidada”, en *La Jornada*, 18 de septiembre de 2015, consultada en línea: <https://www.jornada.com.mx/2015/09/18/opinion/023a1pol>

podido considerar masculinos, como el estudio de la maquinaria, los deportes, una muy breve página de sociales donde se hablaba de eventos como bodas y bautizos, también se abordaban los tópicos sindicales y solo algunos artículos trataban la situación de la mujer en la sociedad contemporánea. Sin embargo, es de notar una observación realizada en el Editorial de enero de 1935 en el cual se señala:

En la Asamblea General realizada el 14 del actual estuvieron presentes algunos invitados y una vez finalizada ésta, uno de ellos hizo la siguiente pregunta ¿por qué no hay mujeres en la Asamblea? Hubo necesidad de respondersele: a pesar de que en nuestro sindicato hay bastantes mujeres, no sabemos por qué ninguna de ellas viene a nuestras asambleas.

Todo el Editorial gira en torno a los derechos que las mujeres han ganado a lo largo de las décadas recientes y su inserción en medios antes considerados masculinos. Se extiende una invitación a las compañeras del SME para que participen activamente de la vida sindical, pero se alude a la responsabilidad de las mujeres del trato que pudieran brindarles sus “camaradas” hombres:

Y que no se venga con la vieja excusa de que no es propio que las señoritas se presenten en lugares en que, como es el caso en nuestras asambleas, el elemento masculino esté constituido principalmente por trabajadores de condición humilde. Porque es bien sabido que la conducta de los hombres casi siempre SIGUE EL PASO QUE LE MARCAN LAS MUJERES...

Al publicarse el primer número de *LUX* la revista no tenía costo, tal vez porque su impresión podía ser pagada gracias a los anuncios que se contenían a lo largo de sus páginas. Empresas como General Electric, Ericsson, tiendas departamentales como El Palacio de Hierro, El Puerto de Veracruz o El Surtidor, eran promovidas en el órgano sindical, a veces con anuncios a página completa. En este sentido es importante considerar que los obreros mexicanos en general difícilmente habrían podido tener acceso a dichos establecimientos o

adquirir los más modernos electrodomésticos de la época. Al respecto, Engracia Loyo abordó el caso de la revista *CROM* y señala:

La revista *CROM*, órgano de la agrupación de trabajadores del mismo nombre, que comenzó a editarse en 1925 durante el gobierno de Plutarco Elías Calles, ofrecía la imagen contrastada de dos mundos: uno de opulencia y prosperidad reservado a un grupo de privilegiados, y otro de conflictos y privaciones en el que vivía la mayoría de los trabajadores. Los anuncios de la revista, dirigida a los miembros de la organización, exhibían el estilo de vida de la élite capitalina, un universo inaccesible para obreros y campesinos, e incitaban a éstos a consumir bienes y servicios desproporcionados a sus ingresos y necesidades.²³

Pero, a diferencia del caso analizado por Loyo, en donde la investigadora concluye que la actitud de la dirigencia de la *CROM* obedece a una “actitud antidemocrática” por parte de los líderes de la organización, ya que ellos sí tenían acceso a una vida de privilegios gracias a sus componendas, los líderes del SME incluyen publicidad de este tipo en *LUX* imitando los modelos comerciales de las publicaciones ilustradas, de lo cual se retractan poco tiempo después (hacia 1930) para retirar los anuncios de las grandes empresas e integrar solo los de su cooperativa y de pequeños negocios locales.

En su número de febrero de 1929 se incluyó la siguiente nota: “¿Le interesa a usted nuestra revista? Ayúdenos a su sostenimiento comprando sus artículos en las casas que nos favorecen con sus anuncios”.²⁴ Esta situación cambió después de algún tiempo, pues a partir de octubre de 1929 la publicación tuvo un costo de 20 centavos por número suelto o de 50 para quien pagara la suscripción trimestral. Según explicó el articulista Gonzalo Palma en su

²³ Engracia Loyo, “Gozos imaginados, sufrimientos reales. La vida cotidiana en la revista *CROM* (1925-1930)”, en *Tradiciones y conflictos. Historias de la vida cotidiana en México e Hispanoamérica*, eds. Pilar Gonzalbo Aizpuru y Milada Bazant (México: El Colegio de México, 2007), 349.

²⁴ Como referencia, en agosto de 1935 el SME publicó los saldos de sus ingresos y egresos, en ellos se anotó, por ejemplo, que la edición de la revista *LUX* representaba para la organización un gasto de \$4,624.10 pesos anuales, de los cuales recuperaba \$791.80 pesos que suponían \$585.00 por inserción de anuncios y \$206.80 por venta de revistas

colaboración “Rumbos nuevos”, *LUX* comenzó a tener un costo porque su director Pedro Ruiz Saiz había propuesto un programa de renovación, en el cual se invitaría a escribir a “plumas de renombre” a través de colaboraciones pagadas. De igual manera, se tenía planeado imprimir trimestralmente un libro –no se especifica de qué tipo– que sería entregado de manera gratuita a los lectores.

Por lo que respecta al nombre de la publicación, inicialmente la revista salió a la luz con el nombre de *LUX. Órgano oficial del Sindicato Mexicano de Electricistas*, su logotipo era un puño cerrado sosteniendo dos rayos, imagen que nos remite a la representación del dios griego Zeus quien era identificado por llevar un rayo en su mano derecha como símbolo de poder. En 1932 se le denominó *LUX. Revista mensual ilustrada. Órgano Oficial de la Confederación Nacional de Electricistas y Similares*. Es de hacer notar que durante este año la revista se asumió como el medio de difusión de los empleados de la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A., la cual incluía a los tranviarios, así como a los empleados de diversas subsidiarias tanto en la Ciudad de México como en algunos estados del centro del país, organizados a través de esta confederación. En 1933, la revista fue distribuida con el nombre de *LUX. Revista Obrera. Órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas* y fue a partir de 1934 que asumió su título definitivo: *LUX. La revista de los trabajadores*, con lo cual se dejó de hacer una alusión concreta a los electricistas y se amplió su espectro o posible alcance, a la clase obrera en general. **(Ilus. 3)**

Dentro de los cambios que la publicación sufrió a lo largo del periodo que abarca esta investigación, es importante distinguir que muchos de ellos se debieron a los propios reacomodos políticos que se presentaron en el seno del sindicato, a pesar de ello, siempre se mantuvo clara la necesidad de contar con un órgano informativo para los trabajadores. Así, en la editorial de junio de 1934, además de informar sobre la existencia de un nuevo contrato

colectivo se apuntaba la pertinencia de “contar con un nuevo periódico... que llene la misión que por excelencia debe tener: EDUCAR A LAS MASAS TRABAJADORAS, e informarlas de la marcha general de los acontecimientos que les afecten”.²⁵ En este sentido, se proyectó dividir la revista en dos partes principales, una sección informativa que contaría con varias subsecciones como “De dentro de casa” (sobre temas específicos de la vida sindical), “Sugestiones de trabajo” (sobre las opiniones de los trabajadores en torno al desempeño de las diversas áreas de la organización), “Por el Distrito Federal-Por la República” (Sobre acontecimientos en México y el mundo que afectarían a la clase trabajadora), “De la Patria de los trabajadores” (noticias específicas de la vida en la Unión Soviética), “Información mundial” (noticias internacionales). Por su parte, la “Sección educativa” tendría como objetivo primordial “despertar en los trabajadores la conciencia de su clase y papel en el desarrollo general de la vida humana”. Esta sección se dividiría, a su vez, en “Educación social”, “Divulgación científica y técnica”, “Arte, literatura, amenidades”, “Higiene y cultura física” y en “La sal de la vida”.

Es importante destacar, que desde sus primeros números la revista *LUX*, dedicó espacios y reportajes a abordar diferentes aspectos políticos y culturales de la URSS,²⁶ por

²⁵ “Editorial”, *LUX. La revista de los trabajadores*. Año VII, núm. 6, junio de 1934, 4.

²⁶ A lo largo de la década de 1930, fue claro el interés por parte de la dirigencia del SME por dar a conocer a sus agremiados todo lo vinculado con la Unión Soviética, su historia, organización y cultura, por considerarla un modelo a seguir para toda la clase trabajadora. De ahí que se unieran a las causas internacionales que se apoyaban desde la dirigencia de la Internacional Comunista. En este sentido, es importante señalar que México estableció relaciones diplomáticas con la URSS en 1923 bajo el gobierno de Álvaro Obregón, sin embargo, éstas se interrumpieron en enero de 1930 debido a la oposición del Partido Comunista Mexicano al gobierno y a la intervención soviética en los asuntos políticos internos, se “buscó disminuir con ello la posible influencia subversiva soviética en México, dada la difícil coyuntura económica que generaba la crisis mundial.” Véase Roberta Lajous, *Historia mínima de las relaciones exteriores de México* (México, El Colegio de México, 2022), capítulo 6, Kindle.

considerarla la nación modelo para la transformación de la clase obrera, sin embargo, en la editorial de junio de 1934, más allá de todos los temas que se propone desarrollar en *LUX* para mejorar la información dirigida a los trabajadores, se planteó tener una sección dedicada expresamente a la Unión Soviética, con lo cual se manifestaba claramente el trasfondo ideológico de la publicación y del propio SME como organización, así como su interés por abordar el análisis de los acontecimientos políticos más importantes en el contexto internacional no solo para darlos a conocer a sus agremiados, sino también para explicar la postura del sindicato ante lo que sucedía en México y el mundo. Paulatinamente, dicho interés se fue transformando en una postura más clara que llevó al SME a utilizar a su órgano oficial para apoyar causas como el antifascismo y la lucha de los republicanos españoles durante la Guerra civil. Entre 1936 y 1940 *LUX* experimentó una mayor influencia de la izquierda, que se proyectó en sus contenidos escritos y visuales, así como en la proliferación de artículos dedicados al arte, la cultura y el bienestar material e intelectual de la clase trabajadora.

Como lo señala Diana Montaña, la revista *LUX* no hizo clara su postura por “un derecho laboral militante”, la publicación solo defendía los derechos laborales fundamentales como reflejo de la propia postura de la organización obrera. Paulatinamente, apuntaría a otros objetivos y luchas más vinculados con la regeneración de la clase obrera y su formación intelectual. Fue hasta cinco años después de su fundación, cuando se definió que el objetivo de la publicación era “desarrollar el progreso moral, intelectual y físico de sus miembros”. Montaña vincula esta toma de posición con la llegada de “los ingenieros” al SME, es decir, una nueva generación de agremiados con educación universitaria que reorganizaron al sindicato. A partir de entonces, apunta la investigadora, el SME hizo del arte una herramienta

para dejar atrás su “tradicional orientación apolítica” a través de *LUX*, en la cual anunció que se utilizaría al “arte como una expresión de la cultura política radicalizada del sindicato”.²⁷

Por mi parte, considero también que ese cambio en la línea editorial de la revista estuvo estrechamente vinculado con la relación que el SME estableció con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), así como el interés por parte de algunos miembros de su dirigencia –especialmente del Ing. Francisco Breña Álvarez, quien será director de la revista y secretario general del sindicato entre 1934 y 1936– por crear una publicación más atractiva para los agremiados, lo cual se tradujo en la proliferación de imágenes con una gran carga doctrinaria y mensajes visuales claros, que aludían a los intereses y preocupaciones de la organización obrera.

I.1.3. Identidad gráfica y discurso visual

A pesar de haber contado en sus filas con algunos de los ilustradores más importantes de la época, considero que la revista *LUX* nunca logró definir una identidad gráfica que la presentara como un producto editorial con una línea específica ya que, por ejemplo, en cada número se utilizaba una tipografía distinta para el título de la publicación, el cual estaba formado en mayúsculas y con un peso predominante en la composición de las portadas. Si bien en el periodo que abarca esta investigación, es posible afirmar que *LUX* tuvo una calidad desigual en sus contenidos visuales, durante el período 1936-1939 se distingue la intervención de tres ilustradores principales: Santos Balmori, Francisco Eppens y Antonio Arias Bernal, quienes le brindaron a la publicación mayor sentido y unidad a nivel gráfico.

²⁷ Diana Montaña, *Electrifying Mexico: Technology and the Transformation of a Modern City*, (Austin: University of Texas Press, 2021), 249

En los primeros números de la revista es evidente el esfuerzo del SME por conformar una identidad de clase, por lo cual sus portadas acuden a ciertas convenciones visuales para la representación de los trabajadores, como el uso de la figura del herrero como un emblema del trabajo manual y la fuerza física. También es evidente que el propio sindicato no contaba con un logotipo que lo distinguiera frente a otros grupos, éste será concebido tiempo después por Luis Espinosa Casanova, secretario general del sindicato (1933-1934), quien es considerado también como el dirigente encargado de brindar estructura y rumbo a la organización.²⁸

Las portadas tempranas de *LUX* hacen énfasis en la importancia estratégica de la electricidad para el desarrollo de las ciudades modernas. Por ejemplo, en la portada de marzo de 1932 se ve la fotografía de dos electricistas en primer plano, trabajando en lo alto de un poste de luz para dotar a la creciente urbe de energía eléctrica. **(Ilus. 4)** Al fondo de la composición –que parece tratarse de la superposición de dos imágenes diferentes– se observa la estructura arquitectónica del Palacio Legislativo cuya construcción había quedado suspendida desde el final del régimen porfirista, para retomarse en 1934 como monumento conmemorativo del movimiento revolucionario. Los electricistas parecen estar muy por encima del resto de la ciudad, arriesgando su vida para cumplir con la labor que les ha sido encomendada. Al pie de la estructura de hierro se extienden decenas de pequeñas luces, que dan cuenta de la manera en que paulatinamente más hogares mexicanos cuentan con el servicio eléctrico. La imagen, enmarcada por decoraciones prehispánicas –como un remate ornamentado con cabezas de serpiente emplumada– nos recuerda el uso de frontispicios como recurso gráfico presente en algunas publicaciones mexicanas del siglo XIX como

²⁸ “El SME y la década de los 30 narrada por el Ing. Manuel Paulín Ortiz”, junio, 2011, 48, consultada en línea diciembre 15, 2017, https://issuu.com/revistalux/docs/revista_lux_huelga_1936

México y sus alrededores, México a través de los siglos o, ya en el siglo XX, en números de *El Mundo Ilustrado* o de la revista de la Escuela Militar de Aviación, *Tohtli*.

La imagen de la portada parece establecer una línea simbólica entre el corazón de la Ciudad de México y la labor de los electricistas, entre el desarrollo citadino y la importancia fundamental de la electricidad para lograr la tan anhelada modernidad. Como bien lo señala Cristóbal Moreno Jácome, “la promesa que supuso la luz eléctrica en los años veinte y treinta replanteó esquemas visuales...se trata de una época en que los artistas buscaron nuevos referentes a los cuales asirse”,²⁹ de ahí que comenzaran a proliferar las representaciones en las cuales la modernidad venía de la mano con la electrificación, especialmente de los centros urbanos.

Durante las décadas de 1930 y 1940 *LUX* tuvo una publicación bastante irregular, por ejemplo, durante algunos meses de 1936 no se imprimió y en otras ocasiones se reunieron en un mismo volumen dos o más números, como resultado de las pugnas internas y de los altibajos de la propia organización. La revista finalmente era reflejo de las disputas entre los grupos que buscaban detentar el control interno del sindicato, por lo cual sería difícil considerarla como medio de difusión de una agrupación unida y homogénea. Como resultado de esta tensión presente en el SME hubo un cambio continuo en la dirección de la revista, lo cual también incidió de manera visible en sus contenidos y en la propia calidad de la publicación. Dentro de los directores más destacados de *LUX*, no solo por el tiempo que lograron permanecer al frente sino también por el rumbo editorial que decidieron imprimir al órgano sindical, se encuentran Francisco Breña Alvérez, quien fue secretario general del

²⁹ Cristóbal Moreno Jácome, “Las horas artificiales. Vanguardia de la luz eléctrica”, *Vanguardia en México, 1915, 1940*, catálogo de la exposición, (México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013), 114.

sindicato entre 1934 y 1936,³⁰ Manuel Paulín, secretario de 1936 a 1938 y Ramón G. Colín, quien fue secretario de Educación y Propaganda, entre otros cargos dentro de la organización sindical. De acuerdo con John Lear, la nueva dirigencia del SME, es decir, la de “los ingenieros”, no solo “introdujo drásticas transformaciones en las relaciones con la Compañía de Luz y Fuerza, otras organizaciones obreras y el gobierno” sino que además “aceleró el uso del arte como medio de expresión de su nueva política cultural radicalizada”.³¹

Fue precisamente durante la gestión de Breña Álvarez³² al frente de *LUX* que se definió un viraje importante en el rumbo editorial, al considerar como indispensable el fortalecimiento en el uso de las imágenes –ya fueran ilustraciones o fotografías– como dispositivos de comunicación y medios para hacer más accesibles los mensajes políticos e ideológicos contenidos en sus páginas. En este sentido, en su editorial de noviembre de 1936 se planteó la urgencia de ofrecer un nuevo producto a los lectores. El editor señalaba:

El pasado número fue probablemente uno de los más aburridos y peor presentados gracias a la fraternal colaboración entre el director de la Revista que hizo incluir fuertes dosis de material soporífero, y los camaradas de la imprenta que se las

³⁰ Francisco Breña Álvarez fue director de la revista *LUX* de junio a octubre de 1934 y de marzo de 1937 a septiembre de 1938; Manuel Paulín de noviembre de 1934 a noviembre de 1936; Ramón G. Colín estuvo al frente de la publicación de octubre de 1938 a diciembre de 1939. Breña Álvarez abandonó el cargo cuando fue expulsado de la directiva. Por otra parte, Francisco Breña Álvarez y Manuel Paulín encabezaron en 1936 la huelga convocada por el sindicato para exigir la negociación de un nuevo contrato colectivo.

³¹ John Lear, *Imaginar el proletariado*, 247.

³² En la ficha correspondiente a Francisco Breña Álvarez que se consigna en el Diccionario biográfico de la Internacional Comunista se señala lo siguiente: Francisco Breña Álvarez (Morelia, Michocán, 1895 – Ciudad de México, 1984). Secretario General del Sindicato Mexicano de Electricistas (1934-1936). Presidente del SME (1936). Electricista de profesión, dirigente de una gran huelga de electricistas en 1936. Fui invitado a Moscú para las negociaciones con el Secretario del CEIC, Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista (1936). Fue presidente del Congreso Constituyente de la CTM (1936), véase Víctor JEIFETS y LAZR JEIFETS, *América Latina en la Internacional Comunista, 1919-1943- Diccionario biográfico* (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2015), 210.

arreglaron de manera que la impresión quedara lo peor posible... Hay que modificar la revista; hay que usar otro tipo de letra; más ilustraciones...³³

El editorial proponía hacer de *LUX* una herramienta que colaborara en la educación de los agremiados, al ampliar los temas tratados por la revista hacia cuestiones como la pintura, la poesía, la historia, el arte popular; entre otros elementos básicos para “el mejoramiento de la clase obrera”.³⁴ La importante proliferación de imágenes para ilustrar sus artículos, la transformación de sus portadas y contraportadas en composiciones de alto contenido político –centradas en la figura del obrero industrial– el uso de mensajes aleccionadores, entre otros cambios proyectados siempre en un nivel visual, hicieron de *LUX* un reflejo del creciente interés en la gráfica y la fotografía como instrumentos privilegiados para la construcción de nuevos discursos. Se estaba pensando en un público más amplio, no necesariamente fuera de los límites del sindicato, pero sí en un lector que necesitaba mayores estímulos para decidirse a comprar y leer la revista del gremio.

Como parte de la estructura del SME, existía una Secretaría de Instrucción encargada, entre otras cosas, de editar la revista. Tiempo después, dicha área cambiaría su nombre por Secretaría de Educación y Propaganda, denominación que parecía acorde con un sistema de difusión de corte socialista. La cercanía ideológica del SME con el movimiento sindical de la URSS fue manifiesta a través de las páginas de *LUX*, especialmente en reportajes dedicados a reseñar los viajes emprendidos por delegaciones de sus agremiados a la Unión Soviética, así como en artículos que retomaban asuntos de la política y la cultura de aquel país. Es importante señalar también que en *LUX* se reprodujeron constantemente diversas

³³ Francisco Breña Álvarez, “Editorial”, *LUX. Órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas*, noviembre, 1936, 2.

³⁴ Breña Álvarez, “Editorial”, 2.

colaboraciones provenientes de *The New Masses* –como caricaturas y artículos, de los cuales no se consignaba al traductor– como una manera de establecer también vínculos ideológicos y visuales con la izquierda estadounidense.

Hacia 1934, año en que Lázaro Cárdenas asumió la presidencia del país, el movimiento obrero mexicano aún no estaba plenamente fortalecido y la clase obrera se encontraba en proceso de organización, esto debido especialmente al carácter predominantemente rural de la economía mexicana. Aunado a ello, la crisis económica mundial de 1929 había producido un debilitamiento en la organización obrera, especialmente en aquellos grupos que buscaban desarrollarse de manera independiente al control estatal.³⁵ Por estas razones, es posible advertir que *LUX* cumplió a lo largo del sexenio cardenista el papel principal de construir una ideal en torno a la clase obrera que trataba de incidir en la realidad nacional, al proyectar una imagen de un movimiento unido y fuerte a pesar de que el contexto de la época se definió a partir de diversas pugnas por el control de una central obrera que posteriormente desembocaría en la creación de la Confederación de Trabajadores de México.

A lo largo de sus páginas *LUX* se concentró en ofrecer a los trabajadores de la industria eléctrica una serie de lecciones que cubrían diversos aspectos de su vida laboral, familiar y social. Se buscaba entonces transformar a los obreros mexicanos no solo para dotarlos de una consciencia de clase, sino también de un modelo a seguir que les permitiera corresponder con el objetivo de conformar a un nuevo ciudadano. En este sentido, como parte fundamental de los contenidos de la publicación, se desarrollaron una serie de columnas que

³⁵ Véase Arturo Anguiano, *El Estado y la política obrera del cardenismo* (México: Ediciones Era, 1986).

señalaban la importancia de las revisiones médicas, así como de la práctica de algún deporte y la necesidad de poseer buenos hábitos de alimentación e higiene. Se trataba de prevenir cualquier tipo de enfermedad que pudiera aquejar a los trabajadores afectando su nivel de productividad, pero también de fortalecer a los cuadros obreros mediante la erradicación de vicios y costumbres ajenas a los ideales de la modernidad.³⁶ (Ilus. 5 y 6)

Se consideraba a los obreros propensos al vicio, a la falta de disciplina y al dispendio, de ahí por ejemplo que *LUX* hiciera hincapié en desarrollar ciertas reglas fundamentales de comportamiento social y laboral, tomando incluso una actitud paternalista que concebía a los obreros como menores de edad que debían ser controlados mediante normas estrictas. Esta postura no es diferente a la que se adoptó en las campañas del Estado mexicano para erradicar el alcoholismo y las enfermedades o incluso en la propaganda producida en otros países, como la URSS, encaminadas a establecer nuevos modelos de vida entre su ciudadanía. El proyecto de “reingeniería social” que impulsó el gobierno posrevolucionario tuvo eco en muchos sectores de la sociedad, de ahí que los sindicatos, clubes, logias masónicas y partidos, promovieran también este esfuerzo por conformar a un nuevo ciudadano: “Desde diferentes perspectivas, las disciplinas que alimentaron el programa de ‘ingeniería social posrevolucionario’ coincidieron en la necesidad de encuadrar a las mayorías en organizaciones corporativas como los partidos, los sindicatos y las organizaciones

³⁶ Como lo señala Dafne Cruz Porchini en *Formando el cuerpo de una nación*, “la frase *mens sana in corpore sano* aludía al hombre nuevo y vigoroso encargado de conducir a la sociedad hacia un futuro ideal. Dentro de las políticas públicas y nacionalistas de la higiene y la salud, las actividades físicas siguieron un arquetipo transformador que se basó en la concepción moderna del ejercicio como símbolo de la fuerza y la disciplina. Si el nuevo hombre-ciudadano tenía un buen desempeño físico, su potencial laboral productivo aumentaría en forma notable, fuera en un contexto urbano o rural.” véase Dafne Cruz Porchini, “Formando el cuerpo de la nación: el imaginario del deporte en el México posrevolucionario, 1929-1940”, en *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, catálogo de la exposición (México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, INBAL, 2012), 33.

campesinas. Las masas así organizadas y convertidas en ‘pueblo revolucionario’ fueron la base de apoyo del cardenismo”.³⁷

Retomando la línea editorial de *LUX*, es posible establecer los ejes de análisis de la publicación a partir del registro y el estudio de los artículos que se publicaron en la revista durante 1928 y 1945. De esta manera también es posible vislumbrar el papel que jugó la publicación sindical dentro de la organización, así como la forma en que ésta refleja la ideología, los objetivos e incluso las pugnas internas del sindicato.

A lo largo de estos años, *LUX* incluyó principalmente artículos relacionados con los siguientes temas generales:

- **Los proyectos de expansión de la industria eléctrica** –a través de diversas plantas que se abrieron en Puebla, Hidalgo, Veracruz y el estado de México– así como la ramificación del sindicato en estas mismas entidades.
- **Los procesos de estructuración sindicales:** elecciones, conformación de comisiones, definición de estatutos y su relación con la Compañía de Luz y otras organizaciones obreras de México y el extranjero.

³⁷ Beatriz Urías Horcasitas, “De moral y regeneración: el programa de ‘reingeniería social posrevolucionario’ visto a través de las revistas masónicas mexicanas, 1930-1945”, *Cuicuilco*, vol. 11, núm. 32, septiembre-diciembre, 2004, 13. En su artículo Urías Horcasitas analiza diversas publicaciones masónicas y el papel de las logias en el México posrevolucionario. El punto que señala la autora, y que resulta de interés para los efectos de comprender las aspiraciones del SME en su intento de participar en la transformación de la clase obrera mexicana, es el hecho de que diversas agrupaciones compartían una serie de ideales y valores que buscaban objetivos similares de transformación material y espiritual de la sociedad. Por lo cual trabajaban en el mismo sentido que el Estado y con miras a substituir el papel de la Iglesia y complementar, al mismo tiempo, la labor que debía llevarse a cabo en el hogar y la escuela.

- **La educación de la clase trabajadora**, que incluye asuntos tales como la instrucción básica y técnica y la enseñanza de valores (la salud, la higiene y comportamiento cívico).
- **La postura del SME frente a acontecimientos políticos** tanto nacionales como internacionales (Guerra Civil Española, Expropiación petrolera, Segunda Guerra Mundial).
- **La difusión de su programa cultural** y de las actividades del Sindicato a favor de una cultura obrera.

Un punto importante a señalar es que, durante el periodo en cuestión, desde *LUX* se hizo especial hincapié en la construcción de la historia del SME como organización sindical, señalando momentos que se consideraban fundamentales para la consolidación del sindicato y de la lucha obrera mexicana en general (fundación, huelga general de 1915, huelga general de 1936, negociación de contrato colectivo). Se trataba de justificar y enaltecer la actuación del SME en la configuración de una clase obrera en México, así como definir cuál sería el sentido de su apoyo a las políticas del Estado posrevolucionario.

De ahí que la publicación sea una proyección de la propia historia del sindicato y como tal, de sus procesos de consolidación que abordaré en el siguiente apartado como una manera de comprender la evolución de la organización y los diferentes momentos de reconfiguración que la fortalecieron política y económicamente durante la década de 1930 especialmente.

1.2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS: EL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS Y SU PAPEL EN EL ESCENARIO POLÍTICO MEXICANO (1916-1936).

1.2.1 La *Mexican Light and Power Company* y la conformación del obrero de la industria eléctrica.

Hasta 1960 –año de la nacionalización de la industria eléctrica en México– la historia del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) estuvo íntimamente vinculada con el desarrollo de la *Mexican Light and Power Company Limited* (MexLight), compañía de capital canadiense que detentó durante casi 60 años el monopolio en la generación de la energía eléctrica en la zona central del país. Durante este período –en el que México vivió una lucha armada, el cambio de régimen político y la conformación de una nueva estructura social y política– la MexLight debió enfrentar no solo la pérdida de las prerrogativas económicas de que gozó durante el porfiriato, sino también el surgimiento y organización de una clase obrera que fue ganando poder político paulatinamente.

Si bien mi objeto de estudio se centra en la revista *LUX*, órgano oficial del Sindicato Mexicano de Electricistas, y en el imaginario que se concibió del obrero de este sector a través de ella, considero importante realizar un breve recuento de la historia del SME y la MexLight, con la finalidad de comprender el trasfondo histórico en el que surgió la publicación sindical y su discurso visual. Por ello, haré especial énfasis en la huelga que tuvo lugar en julio de 1936 pues este acontecimiento no sólo marcó la historia del Sindicato sino que además repercutió en los contenidos visuales y escritos de *LUX* y en la forma en que se construyó la imagen del obrero de la industria eléctrica a partir de ese momento.

La revista *LUX* fue el medio a través del cual la organización obrera se comunicó con sus afiliados, pero también el foro en el que hizo público su ideario, historia y objetivos. *LUX*

es el reflejo de la forma en que el SME deseaba ser visto tanto por el Estado mexicano como por otros grupos obreros; representa un episodio en la construcción de la clase obrera y en la conformación de una iconografía política, en la cual los artistas jugaron un papel determinante dentro del proceso de comunicación que se buscó establecer con la sociedad mexicana mediante el uso de la imagen.

En 1902 se constituyó en Toronto, Canadá, *The Mexican Light and Power Company Limited*, con un capital inicial de 12 millones de dólares divididos en 120 mil acciones.³⁸ Esta compañía logró, durante sus primeros 30 años de vida, construir uno de las industrias más sólidas en el país, encargada de la generación y distribución de energía eléctrica en la zona central de México. A lo largo de este periodo, la MexLight llevó a cabo la compra de diversas concesiones para el aprovechamiento de aguas propiedad de la nación, se encargó del desarrollo de plantas y de la instalación de compañías eléctricas en diferentes regiones del estado de México, Morelos e Hidalgo, así como del abastecimiento de electricidad a la ciudad de México y zonas cercanas.

Paulatinamente, la MexLight fue apropiándose de varias compañías pequeñas que habían surgido hacia finales del siglo XIX como respuesta a la necesidad de introducir energía eléctrica en zonas mineras o industriales. Para 1905 controlaba ya a la Compañía Mexicana de Electricidad, a la Compañía de Gas y Luz Eléctrica y a la Compañía de Fuerzas Eléctricas de San Ildefonso.³⁹ La consolidación de la empresa se dio gracias a la construcción

³⁸ Enrique de la Garza, *et al.*, *Historia de la industria eléctrica en México*, tomo I (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994), 21.

³⁹ Celina Peña Guzmán, “Frederick Stark Pearson y la construcción de la hidroeléctrica de Necaxa”, ponencia presentada en el *Simposio Internacional Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América Latina 1896-1930. Brazilian Traction, Barcelona Traction y otros conglomerados financieros y técnicos* (Barcelona: Universidad de Barcelona, enero 23-26, 2012, 4. Consultada en línea mayo 15, 2016 http://www.ub.edu/geocrit/Simposio/cPe%C3%B1a_Frederick.pdf

de la planta hidroeléctrica de Necaxa (1905), la cual no sólo significó un avance cualitativo en la capacidad de generación de energía, sino también el inicio de un proceso de especialización del trabajo obrero que llevaría finalmente a evidenciar la necesidad de regulación de las relaciones laborales.

El número de obreros se había multiplicado con la expansión de la empresa y ésta comenzó a organizar el trabajo de acuerdo con las funciones y áreas de especialización. En este sentido, Enrique de la Garza apunta que durante este periodo se hizo notable la urgencia de una legislación nacional del trabajo que normara "...las relaciones cotidianas de trabajo en empresas de avanzada como la Mexican". Por esta razón, añade el autor, "la lucha electricista estuvo marcada por esta doble determinación, la necesidad de su reconocimiento como clase y de sus formas de organización y representación colectiva, y la lucha por la contractualización y regulación de las relaciones obrero-patronales, en los aspectos salarial y del empleo, así como de las relaciones en los procesos de trabajo".⁴⁰

Los problemas que enfrentaban los obreros de la industria eléctrica –y la clase obrera mexicana en general– eran principalmente: las horas de trabajo, los mecanismos de contratación y despido, los accidentes profesionales y el pago de salario bajo estas circunstancias, el uso de herramientas, uniformes y equipos, entre una serie de aspectos para los cuales no existía una ley bajo la cual ampararse.

Las compañías extranjeras habían tenido hasta ese momento, plena libertad para el desarrollo de sus actividades económicas y las leyes mexicanas nunca les habían impedido el uso de guardias o policías para poner orden al interior de sus fábricas. Por ello estaban

⁴⁰ De la Garza, *Historia de la industria*, 24.

acostumbradas a pasar por alto cualquier petición de mejoras laborales. Sin embargo, en el caso de la industria eléctrica fue precisamente su creciente importancia en la vida económica del centro del país, lo que permitió a sus empleados vislumbrar la posibilidad de ejercer presión a la clase patronal a través de la huelga.

Existieron varios intentos tempranos por parte de los trabajadores de la industria eléctrica para organizarse, pero no fue sino hasta 1914 que lograron conformar el Sindicato Mexicano de Electricistas⁴¹ (SME) en el cual se congregaron los obreros electricistas empleados de la Mexican Light and Power Company, los telefonistas contratados por la Mexican Telegraph and Telephone Company y Teléfonos Ericsson y los electricistas particulares. A pesar de la reticencia, por parte de la clase patronal de permitir la organización de sus obreros, el surgimiento del SME no encontró aparentes obstáculos en la compañía. Sin embargo, tampoco existía un reconocimiento oficial que estableciera al Sindicato como un representante colectivo de los trabajadores e interlocutor frente la empresa. Un año después de su creación (1915), el SME ya había liderado una huelga que dejó sin transporte, energía eléctrica y agua potable a la ciudad de México y había logrado aumentos salariales y mejores condiciones laborales.

Durante los primeros años de su conformación, el SME no contó con estatutos y sus principales líderes eran trabajadores de la MexLight, el resto pertenecían al grupo de

⁴¹ En octubre de 1914 los tranviarios declararon la huelga con el fin de presionar a la clase patronal y resolver demandas de mejoras laborales. Con este antecedente se forma el Sindicato de Obreros y Empleados de la Compañía de Tranvías que daría paso al SME. Durante diciembre de ese año, los electricistas y otros empleados de la MexLight llevaron a cabo constantes reuniones para dar forma a su agrupación y decidieron que no se trataría de una sociedad mutualista sino de un sindicato. El 14 de diciembre de 1914 se realizó la asamblea constitutiva del Sindicato de Empleados y Obreros del Ramo Eléctrico, días después su nombre fue cambiado por el de Sindicato Mexicano de Electricistas. Véase Pablo Molinet, *Cien. Luz y Fuerza del Centro* (México: Compañía de Luz y Fuerza del Centro, 2003).

telefonistas. Como lo apunta Enrique de la Garza, en su política externa el sindicato “apoyaba todas las luchas obreras, pero se abstenía de intervenir en política en el sentido tradicional del término. Democracia de base, poca formalización, centralización y estratificación caracterizaron la estructura organizativa del SME. Sindicato que se propuso ser más de fábrica que de Estado, a diferencia de la Casa del Obrero Mundial”.⁴² Si bien, la influencia del sindicato dentro de la naciente organización obrera mexicana se consolidó paulatinamente, lo cierto es que su presencia política frente al Estado fue limitada durante la década 1910-1920. Los líderes del SME estaban más concentrados en obtener una regulación de las relaciones laborales y organizar a los obreros que en hacerse presentes en la arena política nacional. Por su parte, no será sino hasta el sexenio callista que el Estado posrevolucionario comprendió el potencial político que significaba la clase obrera como base de apoyo.

La promulgación de la Constitución de 1917 y la inclusión del artículo 123 que definía y normaba las relaciones obrero-patronales,⁴³ brindó un marco jurídico para la lucha obrera. En el caso del SME, permitió la celebración de un convenio colectivo entre el sindicato y la MexLight, lo cual implicó la aceptación de la organización obrera –aunque no de manera oficial– como interlocutor en una relación bilateral.⁴⁴ Este triunfo por parte del sindicato

⁴² De la Garza, *Historia de la industria*, 36.

⁴³ Véase Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 1917. Consultada en línea: https://constitucion1917.gob.mx/es/Constitucion1917/Constitucion_1917_Facsimilar_marzo_18_2024.

⁴⁴ Este convenio, conocido como “memorial del 5 de septiembre de 1917” permitió regular aspectos como la forma de contratación, despidos, incapacidades, procesos de trabajo, jornadas de ocho horas y pago de tiempo extra, entre otras demandas que se retomaron en el primer contrato colectivo que celebraron el SME y la MexLight en 1926. De la Garza, *Historia de la industria*, 47-48.

cimentó toda su fuerza moral como líder de la lucha obrera en México y lo convirtió en el ejemplo a seguir para otras organizaciones en su negociación con la clase patronal.

Durante la década de 1920 las empresas extranjeras lograron consolidar monopolios fuertes en diferentes áreas como minería, industria petrolera, ferrocarriles y energía. La Mexican Light and Power Company, por ejemplo, tenía bajo su control no solo el suministro de energía en la zona central sino también el sistema de tranvías de la ciudad de México. Su entramado era complejo y para 1923 empleaba a 1230 trabajadores de los 3,000 dedicados a la industria eléctrica en el país.⁴⁵

Por su parte, durante estos años el SME logró reunir bajo su organización a diferentes sindicatos de electricistas y telefonistas, por lo cual tuvo la fuerza suficiente como para mantener su independencia frente a la CROM de Luis N. Morones y ante el propio Estado. En 1926 el Sindicato fue reconocido oficialmente como representación de los trabajadores frente a la MexLight.

⁴⁵ De la Garza, *Historia de la industria*, 70.

1.2.2. El Sindicato Mexicano de Electricistas y su papel en el escenario político de la posrevolución.

De acuerdo con Enrique de la Garza, “la modernización tecnológica iniciada en Necaxa y la organización del trabajo impuesta por el SME contribuyeron a crear un nuevo tipo de obrero”.⁴⁶ En este caso, de la Garza se refiere específicamente al advenimiento de un obrero especializado, con un alto nivel de conocimiento de los equipos y los procesos de trabajo, características que le permitirán tener una mayor capacidad de organización colectiva y de intervención en las decisiones de producción.

En este contexto se puede comprender el relevo generacional de líderes que se dio al interior del SME, el cual significó la integración, hacia inicios de la década de 1930, de un nuevo grupo de representantes –conocidos como “los ingenieros”– entre los que destacaron Francisco Breña Alvérez, Manuel Paulín y David G. Roldán. Esta generación no se había formado en los años de lucha por la obtención de los derechos primordiales de la clase obrera, de ahí que se diferenciara de los fundadores del sindicato principalmente en sus objetivos, los cuales no solo buscaban conseguir mejoras en las condiciones de trabajo sino también lograr la firma de un contrato colectivo y consolidar la capacidad del SME para formar parte de las negociaciones políticas del Estado en cuestiones de legislación laboral. Sobre estos nuevos líderes sindicales del SME, John Lear señala:

Considerados en general como personal administrativo por la empresa y el sindicato, un grupo de ingenieros fue incorporado a sus filas por el SME para protegerlos del despido luego de la conclusión de una importante obra hidráulica en Michoacán a principios de los años treinta. Los ingenieros pronto hicieron sentir su presencia ascendiendo a puestos de dirigencia sindical... Durante los siguientes siete años, los

⁴⁶ De la Garza, *Historia de la industria*, 76.

ingenieros Luis Espinosa Casanova, Francisco Breña Álvarez, Manuel Paulín y David Roldán ocuparon la Secretaría General y se turnaron en los otros puestos clave del comité central, generando así una “era de los ingenieros” que habría de prolongarse formalmente hasta 1940.⁴⁷

Durante el sexenio cardenista el terreno fue el más propicio para fortalecer las relaciones entre el Estado y las bases obreras, ya que la política del Presidente Cárdenas favoreció especialmente su organización frente a la clase patronal. A diferencia de los gobiernos que le antecedieron –con una abierta política de restricción a las huelgas y demás movilizaciones obreras– durante el cardenismo se hizo evidente la voluntad presidencial de pactar alianzas con otros sectores de la sociedad. Marcos T. Águila considera que desde la perspectiva de la administración cardenista “el interés a favor de la organización sindical tuvo un doble carácter: por una parte, favorecía directamente las condiciones de vida y trabajo de obreros y empleados; por otra, garantizaba que el nuevo gobierno pudiese contar con la simpatía de los sindicatos...”⁴⁸

Esta relación entre la clase obrera y el Estado mexicano se consolidó tácitamente en 1935 a partir del conflicto entre el general Lázaro Cárdenas y el hasta entonces Jefe Máximo, Plutarco Elías Calles, suscitado por la creciente oleada de huelgas que habían estallado a lo largo del país. La postura de ambos era muy distinta, ya que Cárdenas se había manifestado a favor de los obreros y de su capacidad de organización para obtener mejoras en sus condiciones económicas, por lo cual su administración había permitido que las huelgas se

⁴⁷ John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940* (México: Grano de Sal, 2019), 247.

⁴⁸ Marcos T. Águila, “Raíz y huellas económicas del cardenismo”, en *El cardenismo, 1932-1940*, coord. Samuel León y González (México: CIDE-Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, INEHRM, 2010), 80-81.

triplicaran con respecto a las del año anterior.⁴⁹ Por su parte, Calles deseaba presionar a Cárdenas para que restringiera este derecho laboral, considerando que el país atravesaba por un momento económico crítico que no permitía al Estado actuar de manera blanda con los obreros. En este sentido, en junio de 1935 Calles declaró a la prensa:

Hace seis meses que la nación está sacudida por huelgas constantes, muchas de ellas enteramente injustificadas. Las organizaciones obreras están ofreciendo en numerosos casos ejemplo de ingratitud. Las huelgas dañan mucho menos al capital que al gobierno; porque le cierran las fuentes de la prosperidad. En un país en donde el gobierno los protege, los ayuda y los rodea de garantías, perturbar la marcha de la construcción económica no es sólo una ingratitud sino una traición.⁵⁰

La abierta oposición de Calles en contra de los trabajadores devino en una confrontación que llevó a los diferentes sindicatos a organizarse en un frente común a través del llamado Comité Nacional de Defensa Proletaria (CNDP) que se constituyó en junio de 1935.⁵¹ Aquí es importante destacar el liderazgo de los representantes del SME pues fue su dirigente, Francisco Breña Alvérez, quien instó a diversas organizaciones a unirse en apoyo a Cárdenas. El 22 de diciembre de 1935 el CNDP convocó a una gran manifestación “de respaldo a la política obrerista del presidente Cárdenas”, en la cual, según estimados de la

⁴⁹ De acuerdo con John W. F. Dulles, en 1934 se habían llevado a cabo 202 huelgas con un total de 14, 685 obreros en paro; en comparación, durante 1935 se realizaron 642 huelgas que significaron el paro de 145, 212 obreros, véase John W. F. Dulles, *Ayer en México. Una crónica de la Revolución, 1919-1936* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 577.

⁵⁰ Dulles, *Ayer en México*, 82-83.

⁵¹ Sobre la importancia que tuvo la formación del Comité Nacional de Defensa Proletaria, Samuel León y González destaca tres elementos: 1. Con la inclusión de casi todos los sindicatos que existían en el país, los trabajadores “lograban ordenar y disciplinar su presencia geográfica en todo el territorio nacional”; 2. La clase obrera se convirtió en un “interlocutor con representación”, lo cual le permitiría integrar el conjunto de sus demandas y lograr soluciones a las mismas; y 3. Se construyó una “política de alianzas respaldada por un actor nacional”. Véase Coord. León y González, *El cardenismo*, 46.

revista *LUX*, se habían reunido alrededor de cien mil manifestantes. Sobre el evento, el editorial de *LUX* señalaba:

...el pueblo de México se echó en masa a la calle para protestar enérgicamente contra las actividades desplegadas por la facción reaccionaria que pretendía adueñarse nuevamente del poder público con el claro objeto de implantar en nuestro país una dictadura de tipo francamente fachaista... Podemos resumir la cuestión diciendo que respaldamos la política de Cárdenas porque ha tendido a favorecer los derechos y los intereses de nuestra clase, que si este respaldo se ha intensificado a últimas fechas y se está haciendo palpable en estos momentos, es justamente porque nos hemos dado cuenta de lo que significa la vuelta de Calles y su estancia en el país y, finalmente, que lo que pedimos a Cárdenas es que continúe su camino, cada vez más hacia la izquierda.⁵²

El respaldo al gobierno de Cárdenas permitió evidenciar, por un lado, la consolidación de una clase obrera mexicana y su capacidad de formar un frente común; por el otro, el fortalecimiento de la figura presidencial gracias al apoyo de sectores sociales como el obrero. En el caso específico del SME, la crisis entre el gobierno cardenista y el capital representó la oportunidad para que el sindicato hiciera su aparición en el terreno de la política nacional, buscando intervenir en el equilibrio de fuerzas entre facciones. Lo cierto es que esta intervención bien pudo ser parte de las ambiciones de la nueva generación de líderes electricistas, quienes vieron en este conflicto su oportunidad de destacar dentro del sistema político –emulando a figuras como Lombardo Toledano o el propio Morones– y colocar a su organización como elemento fundamental en la conformación de una nueva central obrera.

Al hablar del caso argentino durante el primer peronismo (1946-1955), Marcela Gené señala que la propaganda concebida durante el periodo tenía el objetivo de “lograr la cohesión

⁵² Francisco Breña Alvi3rez, “La manifestaci3n del 22 de diciembre de 1935”, en *LUX. La revista de los trabajadores*, a3o 9, n3m. 1 (enero, 1936), 5.

de las masas bajo signos comunes, claros e interpretables”,⁵³ a través de la construcción de repertorios iconográficos y estrategias visuales de autorrepresentación lideradas por el propio Estado, como una suerte de discurso hegemónico.

Lo cierto es que tanto en México como en diversos países de América Latina otros grupos, como el propio SME, se encargaron de construir discursos paralelos a los del gobierno con el fin de delinear una imagen de clase, reconocida por sus miembros, que pudiera llamar también a la cohesión bajo signos compartidos. No se trataba necesariamente de iconografías que se confrontaran sino de narrativas visuales que buscaban detentar la organización de los diversos grupos sociales, brindándoles elementos que les permitieran reconocerse como parte de un sector.

La imagen de la clase obrera y del trabajador industrial fue así, una construcción visual compartida entre el Estado y otras organizaciones como las sindicales, que tomaron de la tradición iconográfica diversos motivos para la creación del nuevo obrero como héroe emanado de la Revolución.

⁵³ Marcela Gené, *Un mundo feliz*, 15.

1.2.3. La huelga de 1936 y sus repercusiones políticas y económicas para el SME.

El 30 de abril de 1936 era la fecha señalada para que terminara la vigencia del contrato colectivo que se había celebrado dos años antes entre la Compañía de Luz y Fuerza Motriz y el SME, motivo por el cual la organización obrera solicitó su revisión y nombró una comisión –conformada por Francisco Breña Alvérez, Manuel Paulín y David G. Roldán– encargada de llevar a cabo las discusiones correspondientes con los representantes de la compañía.

Después de varias semanas de no llegar a un acuerdo general con respecto a diversas cláusulas del contrato –y de haber prorrogado la vigencia del anterior– el SME decidió emplazar a huelga para el 16 de julio. En este punto, será importante revisar la postura de ambas partes en el conflicto, la cual refleja el trasfondo ideológico de dos grupos con formas distintas de concebir las relaciones entre el capital y el trabajo.

Para 1936, la Mexican Light and Power Company estaba conformada por varias subsidiarias⁵⁴ y era presidida por George Robertson Graham Conway –ingeniero civil de origen inglés que había trabajado en empresas como la Monterrey Railway, Light and Power Company y la Monterrey Water Works and Drainage Company–⁵⁵ quien anualmente era el encargado de presentar un informe ante su Consejo de Directores. Dicho informe contemplaba no solo los aspectos concernientes al estado financiero de la compañía y el

⁵⁴ Las subsidiarias de la *Mexican Light and Power Company* eran: la Compañía de Luz y Fuerza de Pachuca, S.A., la Compañía Mexicana Meridional de Fuerza, la Compañía de Fuerza del Suroeste de México, S.A. la Compañía de Luz y Fuerza Eléctrica de Toluca, S.A., la Compañía Mexicana Hidro-Eléctrica y de Terrenos, S.A., Edificio de Luz y Fuerza, S.A. y L.M. Sucesores, S. en C., Véase *The Mexican Light and Power Company. President's Annual Report for the Year 1936*, Archivo General de la Nación, Compañía de Luz y Fuerza del Centro, Exp. 10, Caja 1559.

⁵⁵ Colección CRG Conway, Archivo General de la Nación, Compañía de Luz y Fuerza del Centro, Exp. 10, Caja 1559.

funcionamiento de cada una de sus plantas, sino también una revisión general de asuntos relativos a la vida económica, política y social de México.

Era evidente que la MexLight tenía a un grupo de personas encargadas de hacer una revisión exhaustiva de la información que circulaba en el país y que estaba atenta a los acontecimientos de relevancia que pudieran significar algún trastorno para la situación de la empresa en el contexto mexicano. La administración de la MexLight estaba al tanto de cualquier cambio en el gabinete presidencial, conocía bien las leyes que se promulgaban, seguía de cerca lo relativo a sectores estratégicos como el petróleo, la minería y la agricultura y, evidentemente, mantenía una vigilancia cercana de cada una de las actividades que llevaba a cabo la dirigencia del SME. Durante el sexenio cardenista, los informes de la compañía también incluyeron un apartado dedicado a las actividades comunistas en la vida política nacional, tema que parecía preocuparles especialmente debido a la vinculación entre el sindicato y el Partido Comunista.

Mientras se desarrollaron las negociaciones del contrato colectivo, la empresa había ofrecido a los trabajadores aumentar hasta en 200 mil pesos al año los salarios, además de otorgar 25 centavos más al salario mínimo que se percibiera según la región. Para ello, se pidió que el SME cediera en sus demandas relativas a la contratación de nuevo personal, empleados de confianza, puestos y funciones y permitiera que se mantuvieran igual las cláusulas relativas a jornada de trabajo, indemnizaciones y jubilaciones.⁵⁶ Sin embargo, el Sindicato señaló su negativa a “canjear por dinero los derechos no económicos de los trabajadores”.⁵⁷

⁵⁶ Francisco Breña Álvarez, “La huelga del Sindicato Mexicano de Electricistas. 16 al 25 de julio de 1936. Antecedentes”, *LUX. La revista de los trabajadores*, septiembre, 1936, 5-6.

⁵⁷ Breña Álvarez, “La huelga del Sindicato”, 13.

Más allá de las acusaciones que lanzaron cada una de las partes, lo cierto es que la MexLight defendía sus ganancias y la posición que había mantenido durante más de treinta años gracias a los anteriores gobiernos, de ahí que viera con recelo la política en pro de la clase obrera que había asumido el presidente Cárdenas. A lo largo del sexenio cardenista la presidencia de la MexLight no emitió abiertamente opiniones contrarias a la política gubernamental, sin embargo, en su informe relativo al año de 1940 George Conway se permitió anotar:

Se debe tener en cuenta que 1940 fue el último año de una administración guiada en su política por una determinación de intervenir más y más, directa o indirectamente, en todas o prácticamente todas las actividades económicas del país. Esta actitud no fue, como era de esperar, inspirada por el deseo de brindar apoyo y asistencia, como las circunstancias lo requerían, a todos los interesados, sino que fue inspirada por el deseo utópico de mejoras para la clase trabajadora con exclusión de todos los demás. A pesar de los desastrosos efectos de esta política, como lo demostraron los resultados de los años anteriores, no sólo se insistió en continuarla, sino que incluso se acentuó durante el último año de la administración en curso. Tal vez esta actitud podría explicarse atribuyéndola al deseo de llevar a su cumplimiento un programa, cuyo fracaso no puede atribuirse a nada más sino al error de sustentar una administración en teorías utópicas que trataron de ponerse en práctica, a pesar del hecho de que en varias ocasiones las circunstancias prevaecientes mostraron la obviedad del error.⁵⁸

A pesar de haber declarado la huelga del SME como un movimiento legal, el Estado cardenista mantuvo una actitud de conciliación a lo largo del conflicto, sin mostrar un claro apoyo a ninguna de las partes. La administración de la MexLight había esperado una actitud favorable a sus intereses, sin embargo, el sindicato estaba determinado a intervenir en las condiciones de trabajo al interior de la empresa confiado en sus capacidades de organización y convocatoria.

⁵⁸ *The Mexican Light and Power Company. President's Annual Report for the Year 1940*, Archivo General de la Nación, Compañía de Luz y Fuerza del Centro, Exp. 4, Caja 1559, 21.

Cada una de las partes manejó una imagen frente a la opinión pública (entiéndase prensa nacional y sociedad), buscando allegarse el apoyo social para resolver el conflicto a su favor. La MexLight se asumió como la parte conciliadora que buscaba actuar dentro del marco de las leyes mexicanas. Durante el conflicto, su administración se encargó de publicar diversas inserciones en la prensa en las que enfatizó su larga historia de cooperación en el desarrollo industrial y económico del país, así como su papel estratégico en el funcionamiento cotidiano de la ciudad de México.⁵⁹ Con ello se buscaba responsabilizar a los miembros del SME de todos los daños económicos que pudieran sufrir otras industrias y negocios, por la falta de energía eléctrica derivada de la huelga. Por su parte, el sindicato trató de mostrarse como el vocero de la clase trabajadora y defensor del derecho del pueblo mexicano a ser dueño de las riquezas naturales del país. Buscaban aludir al sentimiento nacionalista que cundía entre la sociedad y en un sector de la clase gobernante, relativo a la propiedad extranjera de industrias estratégicas para el crecimiento económico de México.

Lo cierto es que el SME había considerado sus posibilidades antes de actuar. Por ello acudió a la recientemente formada Confederación de Trabajadores de México (CTM)⁶⁰ en busca del apoyo de todos los sindicatos afiliados a la central, confiando en el papel determinante que había jugado para la conformación de esta organización obrera. Asimismo, sus representantes se entrevistaron con el presidente Cárdenas y se comprometieron a que su huelga no afectaría el funcionamiento de áreas estratégicas como hospitales, cuarteles, distribución de agua, etc. Estaban seguros de poder cobrar el favor de meses atrás, cuando

⁵⁹ “La campaña de prensa en contra de la huelga”, *LUX*, septiembre, 1936, 55.

⁶⁰ La formación del Comité Nacional de Defensa Proletaria (CNDP) que reunió a diferentes sectores en apoyo a la política obrera del presidente Cárdenas, brindó la oportunidad para consolidar la unidad de la clase obrera a través de una nueva central, a la cual el SME decidió no unirse oficialmente.

habían equilibrado la balanza a favor de Cárdenas en su conflicto con Calles. En este punto es importante mencionar que el sindicato también recibió apoyo del Partido Comunista Mexicano (PCM) y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), ya que el secretario general del SME en ese momento, Francisco Breña Álvarez –de ideología marxista– había estrechado lazos con el PCM desde un año antes. Los miembros de la LEAR, por su parte, apoyaron a la organización obrera con la realización de carteles y demás propaganda.⁶¹

Es importante hacer notar que a lo largo de los días que duró la huelga del SME –del 16 al 25 de julio de 1936– el presidente Cárdenas nunca intervino personalmente como mediador del conflicto, sino que delegó esta función en la persona de su secretario particular Luis I. Rodríguez y, cuando la situación así lo exigió, solicitó al sindicato que aceptara el arbitraje de la Junta de Conciliación.⁶² A diferencia de otros conflictos obrero patronales – como en los casos del petrolero y el ferrocarrilero– en la huelga del SME, Cárdenas estuvo siempre al tanto del desarrollo de los acontecimientos pero no consideró indispensable volver a la ciudad de México (se encontraba de gira en el norte del país) para desatorar las negociaciones entre el sindicato y la MexLight.

⁶¹ Jennifer Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexicans Electricians’ Syndicate, Mexico City, 1939-1940” (Tesis de doctorado, Northwestern University, 2003), 32.

⁶² El presidente Cárdenas envió un telegrama a Francisco Breña Álvarez para solicitar la cooperación del SME en la solución del conflicto y someter a arbitraje la discusión sobre las cláusulas que habían empantanado la negociación entre ambas partes. En dicha comunicación se lee: “Refiérome su conformidad hoy sobre puntos pendientes conflicto entre Sindicato Mexicano de Electricistas y empresa, ruégoles expresar a señor Ingeniero Breña Álvarez nos preste Sindicato su más amplia cooperación para que quede hoy resuelto conflicto”. En un segundo telegrama Cárdenas apuntó: “Que mi opinión es que sí deben someterlo a arbitraje”, en “Intervención directa del señor presidente”, *LUX*, septiembre, 1936, 58.

El 25 de julio de 1936 se dio por concluido el conflicto con la aceptación por parte de la empresa, de un 90% de las cláusulas propuestas por el SME y la firma de un nuevo contrato colectivo de trabajo, que es considerado como uno de los más avanzados de la época al obtener una reglamentación de jornadas de trabajo, jubilaciones, servicio médico, accidentes laborales, entre muchos otros beneficios que una década atrás habrían sido inimaginables. Para la MexLight en cambio, el resultado de la huelga había sido un claro producto de la intransigencia de los trabajadores y de la política del Estado cardenista de permitir que los obreros se fortalecieran y se sintieran lo suficientemente apoyados, como para formular exigencias que atentaban contra la estabilidad de la economía nacional.⁶³ Lo cierto es que a partir del triunfo de la huelga, el SME delineó más claramente su presencia en el panorama político mexicano y logró consolidarse económicamente como una organización autónoma. La clase obrera se convirtió en la base de apoyo del presidencialismo cardenista y de su programa de gobierno, lo cual significó la oportunidad de reconfigurar el escenario nacional a favor de la dirigencia obrera.

En el caso específico de la revista *LUX*, la huelga implicó un parteaguas para la publicación, pues sus contenidos reflejaron la apertura del sindicato a tratar temas internacionales y tomar una postura ante ellos, como lo fue en el caso de la Guerra Civil Española y el ascenso del fascismo en Europa. Por otra parte, fue evidente el flujo de recursos

⁶³ En este sentido, la administración de la MexLight siempre consideró excesivo el apoyo por parte del presidente Cárdenas a la organización sindical de obreros y campesinos, pues sostenía que esto había alentado a que sus demandas crecieran hasta hacerse “extravagantes” permitiendo que se sucedieran huelgas de forma ininterrumpida hasta afectar a la industria y la economía en general. A lo largo del sexenio, la administración de la compañía acusa a la “agitación laboral” de ser la principal causa de desaliento entre los círculos de negocios. *The Mexican Light and Power Company. President’s Annual Report for the Year 1940*, Archivo General de la Nación, Compañía de Luz y Fuerza del Centro, Exp. 4, Caja 1559, 21.

financieros hacia la publicación, lo cual permitió contratar nuevos ilustradores y acentuar la calidad de los contenidos visuales.

A partir de 1938, con la reorganización de la cúpula gobernante en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), el SME entró en otra etapa de su historia al integrarse como uno de los nuevos sectores que conformaron las bases del partido oficial. Durante varios meses se llevó a cabo una discusión al interior de la organización para tomar la decisión de seguir un camino independiente del Estado –aunque en plena colaboración con él– o sumarse a la construcción del PRM como parte de un proceso que llevaría a los electricistas a ocupar un lugar en la arena política nacional. La decisión de sumarse al PRM causó una gran división en el sindicato que significó la salida de Francisco Breña Álvarez –en ese momento director de la *Revista LUX*– del SME. Sobre esta escisión argumentó:

...el Partido Comunista decidió que el que habla fuera eliminado de la agrupación y así va a ser, lo que confirma la injerencia que dicho partido está tomando cada vez en nuestros asuntos internos... que los hechos están confirmando ya los temores que expresé cuando se discutió el ingreso al PRM, pues se ha visto cómo este organismo político se ha enfrentado al Poder Legislativo, pretendiendo evitar que sus miembros emitan libremente sus opiniones, por lo que puede suponerse que con mayor razón se enfrentará a nuestro sindicato y pretenderá dictarle qué es lo que debe publicarse en nuestra revista y qué acuerdos deberá tomar. Este es el camino de la subyugación del Sindicato y del empleo de su enorme fuerza en beneficio de las finalidades del partido...⁶⁴

El tiempo daría la razón al antiguo líder electricista ya que a partir de 1938 el SME entró en un franco receso de su actividad gremial, limitándose a mantener las prerrogativas que había ganado durante el cardenismo tal vez porque las propias condiciones políticas del país habían matizado el “radicalismo” que caracterizó al periodo. De acuerdo con Enrique de

⁶⁴ Citado en De la Garza, *Historia de la industria*, 112.

la Garza, la corporativización del SME significó finalmente la gradual pérdida de su vida democrática interna y el inicio del llamado “charrismo sindical”.⁶⁵ Por su parte la Mexican Light and Power Company enfrentó, hacia finales de los años treinta, una etapa de crisis económica que impidió su expansión, esto motivado por las políticas intervencionistas del Estado mexicano que limitaron efectivamente las ganancias de la industria eléctrica en general. Sin embargo, otros factores como las fuertes sequías que asolaron al país durante 1937-1939 impidieron que la compañía pudiera enfrentar la creciente demanda de energía eléctrica por parte del público.

Las relaciones laborales entre la MexLight y el SME siempre fueron tensas, pues la compañía nunca estuvo plenamente convencida de la legitimidad de la organización obrera, y, por su parte, el sindicato hizo de las amenazas de huelga y paros su principal arma en la negociación laboral. En este sentido, la postura de la MexLight siempre fue la que expresó claramente en un documento de 1958 titulado “Políticas de la Compañía”:

La lucha de clases, que siempre es un factor negativo del progreso industrial, en empresas de servicio público, con el empleo de la demagogia, de los actos o abstenciones fuera de la ley o de la costumbre industrial, resulta estéril, destructiva y contraria a la esencia y fines de la negociación.⁶⁶

⁶⁵ De la Garza, *Historia de la industria*, 112.

⁶⁶ “Políticas de la Compañía de Luz y Fuerza Motriz, S.A.” Archivo General de la Nación, Compañía de Luz y Fuerza del Centro, Exp. 1, Caja 128, 1.

1.3 LUX LA REVISTA DE LOS TRABAJADORES: PRINCIPALES ILUSTRADORES Y DISEÑO DE LA PUBLICACIÓN

Entre 1928 y 1945 *LUX* cambió su diseño editorial de manera constante, pretendiendo ganar más lectores dentro del gremio obrero al incluir temas de interés general, así como una imagen más atractiva. Sin embargo, la publicación nunca dejó de ser concebida para un público muy específico, lo cual la llevó a ser una lectura muy dirigida hacia los temas de la organización obrera que pasó por momentos de crisis visible en cuanto a la calidad de su edición. A pesar de ello, *LUX* contó con importantes ilustradores como parte de su equipo, cada uno de los cuales estuvo encargado de realizar el diseño de portadas y contraportadas durante varios números. Es importante señalar que algunos de los ilustradores de *LUX* tuvieron una clara postura de izquierda, como en el caso de Santos Balmori, y por ello estaban plenamente convencidos del papel fundamental que la clase obrera tenía en el entramado social. Como artistas consideraban necesario colaborar en la educación y adoctrinamiento de los trabajadores, con el fin de proveerlos de las herramientas ideológicas y materiales indispensables para fortalecer su liderazgo social. Por el contrario, artistas como Francisco Eppens nunca hicieron patente su ideología política, sin embargo, siempre estuvieron vinculados con el Estado. Es importante señalar que, más allá de realizar una biografía de los que considero como los colaboradores más destacados de la publicación, planteo revisar su perfil como artistas e ilustradores con el fin de comprender su vinculación con *LUX* y el sentido de sus aportaciones a la revista.⁶⁷

⁶⁷ En este sentido, solo mencionaré al Ing. Ramón Bravo Arenas, agremiado del Sindicato Mexicano de Electricistas, y a quien se deben diversas portadas de *LUX*, las cuales realizó de manera independiente a las funciones que desempeñaba dentro de la organización. En el número de 1940, se publicó una pequeña nota elogiando a Bravo Arenas por haber obtenido el primer lugar en un concurso de dibujo convocado por las Escuelas Federales Incorporadas de Minneapolis, Minnesota. La inclusión del trabajo de Bravo Arenas en *LUX* era una forma de comprobar que el proyecto cultural

1.3.1. Santos Balmori Picazo (Ciudad de México, 1898-1992)

Santos Balmori nació en la ciudad de México, de padre asturiano y madre mexicana. A la edad de 4 años su familia se trasladó a España, en donde permaneció 32 años. Después de vivir en Europa –donde estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en la Académie de la Grande Chaumière en París– Santos Balmori regresó a México en 1934 y casi de inmediato se integró a las organizaciones de artistas de izquierda que existían en el país. Desde su estancia en París, Balmori formó parte de la Alianza Popular Revolucionaria Americana ya que estaba plenamente convencido de su labor a favor de las clases trabajadoras. “Las luchas sociales eran mías –declaró el pintor– como era mío también ese anhelo de mayor justicia y menos sufrimiento del hombre explotado”.⁶⁸

Balmori fue miembro fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y comenzó a trabajar para el SME hacia 1935, seguramente después del acercamiento entre la dirigencia del Sindicato y la LEAR a partir de la participación de ambas organizaciones en el Comité Nacional de Defensa Proletaria y de la paulatina adhesión del SME a los planteamientos del Frente Único y su lucha antifascista.⁶⁹ A partir de 1935, Balmori colaboró de cerca con Vicente Lombardo Toledano en la revista *Futuro* y en la realización de otros proyectos como por ejemplo, el cartel conmemorativo para la inauguración de la Universidad Obrera. De igual manera intervino en periódicos como *El*

del Sindicato estaba incidiendo en la transformación de sus agremiados. Véase “Sociales y personales”, *LUX. La revista de los trabajadores*, febrero, 1940, 35.

⁶⁸ Helena Jordán de Balmori, *Remembranzas, silencios y charlas* (México: Dirección General de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México), 2003, 40.

⁶⁹ El Frente Único significó la organización de todos los Partidos Comunistas fuera de la URSS para la conformación de una unidad como vía para consolidar la hegemonía comunista dentro de las organizaciones obreras y una alianza en contra del fascismo a nivel internacional. Véase Víctor y Lazar Jaifets, *América Latina en la Internacional Comunista, 1919-1943. Diccionario biográfico* (Santiago de Chile: Ediciones Laguna, 2015).

Nacional y la revistas *Frente a Frente*, órgano de la LEAR. Se adhirió al Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español y, debido a su trabajo en dicha causa, recibió del presidente Cárdenas el encargo de viajar a Morelia para desempeñarse como Controlador General de la escuela para los niños españoles que se fundó en esa ciudad.⁷⁰

Durante 1936 y 1937 fue el principal ilustrador de *LUX* y la temática de su trabajo se centró en la Guerra Civil española –primer evento internacional en el cual el SME manifestó claramente su posición política– lo cual no le impidió desarrollar otros temas relacionados con los asuntos nacionales y la problemática que afrontaba el movimiento obrero mexicano, como la conformación de una central única o la defensa del derecho de huelga. En las diversas portadas de Balmori la clase obrera es representada en una lucha continua en contra de sus enemigos capitalistas y el fascismo que amenaza con destruir sus derechos fundamentales.

En la portada de febrero de 1936, por ejemplo, (**Ilus. 7**) los obreros son representados como un coloso enfurecido que ha roto sus cadenas y se levanta por encima de un rico capitalista para detenerlo de forma amenazante, anteponiendo su mano izquierda en cuya palma puede leerse la consigna ALTO! El capitalista tendido en el piso, mira con estupor al coloso mientras sostiene en su mano izquierda un papel enrollado que lleva inscrita la palabra “argucias”. El rico vestido de frac y sombrero de copa alta, representa la explotación contra la que el coloso se está rebelando para hacerse con el control de los medios de producción, en este caso la generación de energía eléctrica simbolizada por la palanca y la torre de electricidad que se perfila en el segundo plano. La composición concebida por Balmori en fondo rojo con negro, va acompañada por la sentencia: “Aún existe en México el derecho de

⁷⁰ Jordán de Balmori, *Remembranzas*, 54.

huelga”, haciendo clara alusión a los grupos conservadores del país que habían pedido al presidente Cárdenas controlar las huelgas obreras.

Dentro de las portadas que Balmori realizó como parte de la campaña del SME a favor del pueblo español y la causa republicana, se encuentra la publicada en marzo de 1937 titulada *Los objetivos de la aviación fascista en España!* (Ilus. 8 y 9) En la escena se puede ver a un grupo de personas que han sido víctimas de los bombardeos que asolaron diferentes ciudades de la retaguardia durante la guerra, como Madrid o Barcelona. Las bajas causadas por estos ataques se presentaron especialmente entre la población civil, por lo cual la propaganda republicana no dudó en usar las imágenes de niños y mujeres asesinados con el fin de acusar a los ejércitos franquistas de “asesinos despiadados”.⁷¹

En la portada mencionada se puede observar que, por encima de una pila de cuerpos y personajes moribundos, dos mujeres lloran dramáticamente mientras levantan su mirada al cielo, como señalando a los aviones que acaban de atacarlos. El personaje femenino central, que se postra de rodillas, muestra un gesto de dolor y exasperación y parece estar emitiendo un grito o lamento al tiempo que sus manos crispadas se levantan enfatizando su ira y horror. Junto a ella está tendido un hombre herido y desfalleciente que se aferra con un último esfuerzo a la vida. Dos mujeres más se encuentran tendidas en el piso; una ya está muerta y su cuerpo desnudo, doblado hacia atrás, es símbolo de la victimización de los civiles españoles; la otra, trata de incorporarse sobre su costado para mirar hacia los aviones enemigos y levantar desafiante el puño en alto, señal de saludo que utilizaba el bando republicano. Otra mujer de pie, abraza de manera protectora a una niña a la que rodea con

⁷¹ Juan José Lahuerta, “Resumen de la estética de los bombardeos”, en *Encuentro con los años 30*, catálogo de la exposición, ed. Jordana Mendelson (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Fábrica, 2013), 321-329.

fuerza el cuerpo femenino. El dibujo concebido por Balmori no solo alude a lo despiadado de la contienda y a la falta de respeto por la población “ajena al conflicto”, sino a la representación del asesinato de la nación española encarnada en las figuras femeninas. Si bien en la Guerra Civil fue muy importante la participación de las mujeres como milicianas, lo cierto es que, al reproducirse imágenes de su presencia en medio del conflicto, no se dejó completamente de lado un matiz que refería a la maternidad y a la protección materna.

De acuerdo con Juan José Lahuerta,⁷² el uso simbólico de los bombardeos y de las víctimas producidas por éstos durante la Guerra Civil española, fue más reiterativo y reproducido masivamente en la propaganda republicana que en la franquista, además de utilizar un sentido de victimización que empezaba incluso con la desventaja de la aviación republicana frente a la maquinaria alemana e italiana a disposición del franquismo. Por ello no fue casual que el gobierno republicano incluyera *El Guernica*, de Pablo Picasso, como eje del Pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937.

La colaboración de Santos Balmori en la revista *LUX* cesó hacia mediados de 1937. De acuerdo con John Lear, esto pudo deberse a que la publicación sindical comenzó a atacar a Vicente Lombardo Toledano y su gestión al frente de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), lo cual llevó al artista a hacer una elección entre su trabajo con el Sindicato y mantener su vínculo con Lombardo.⁷³ Durante los años subsecuentes Santos Balmori llevó a cabo la campaña propagandística para la candidatura de Manuel Ávila Camacho, realizó portadas para la revista *Futuro* y otras publicaciones, y dedicó la mayor parte de su tiempo a la enseñanza.⁷⁴

⁷² Juan José Lahuerta, “Resumen de la estética de los bombardeos”, 321-329.

⁷³ John Lear, *Picturing the Proletariat*, 307.

⁷⁴ Jordán de Balmori, *Remembranzas*, 55-56.

El trabajo de Balmori para la revista *LUX*, señaló un viraje a la izquierda por parte de la publicación, así como un posicionamiento más radical frente al contexto político nacional e internacional. Este periodo implicó también un proceso de fortalecimiento tanto ideológico como material dentro del SME, que preparó a la organización para su lucha sindical con la huelga general de 1936. Como parte del equipo de la revista *LUX*, Balmori contribuyó a la creación de la imagen de una clase trabajadora mexicana vinculada estrechamente con la clase obrera internacional y sus luchas.

1.3.2 Antonio Arias Bernal “El Brigadier” (Aguascalientes, México, 1913-Ciudad de México, 1960)

A diferencia de Santos Balmori y Francisco Eppens, quienes se desarrollaron también como pintores y experimentaron con diferentes formatos y técnicas, Antonio Arias Bernal, mejor conocido en el medio como “El Brigadier”, se destacó a lo largo de su carrera como caricaturista y trabajó en diversas publicaciones periódicas de corte comercial como *Hoy*, *Mañana*, *Siempre*, *México al día*, *Todo*, *Vea*, entre otras.⁷⁵ Las primeras colaboraciones de Arias Bernal para la revista *LUX*, comenzaron a publicarse en agosto de 1937, intercalándose con las de Santos Balmori y Francisco Eppens a lo largo de ese año. Trabajó para *LUX* durante 1938 y no fue sino hasta 1941 que se encargó del diseño de nuevas portadas para el

⁷⁵ Antonio Arias Bernal emigró a la ciudad de México en 1932 y poco tiempo después comenzó a trabajar como ilustrador en las revistas *El Hogar* y *Mujeres*. En 1933, el gobierno de Aguascalientes le brindó una beca para que estudiara en la Academia de San Carlos, sin embargo, el apoyo no duró mucho y el joven Arias Bernal empezó sus colaboraciones, gracias al apoyo de Ernesto García Cabral, con publicaciones como *Todo* y *México al día*. Hacia 1937, el periodista Regino Hernández Llergo lo invitó a colaborar en *Hoy*, una de las revistas más importantes a nivel nacional. Véase Gustavo Vázquez Lozano, “Arias Bernal, el profeta”, en *El siglo XX en la mirada de Antonio Arias Bernal* (México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2015), 7-19.

órgano sindical, con una temática más centrada en la Segunda Guerra Mundial, tópico que se convirtió en uno de los ejes emblemáticos de su propia obra.

Es importante destacar que entre 1937 y 1941, el estilo de Arias Bernal presentó un cambio sustancial a partir de su gradual transición hacia la caricatura, género en el cual se destacó ampliamente y que le daría fama a nivel nacional e internacional. En este sentido, resulta visible dicha evolución si se toma como referencia la portada para los números 8 y 9 de la revista *LUX*, de agosto y septiembre de 1937, primera colaboración del ilustrador para la publicación del SME. En esta portada (**Ilus. 10**) Arias Bernal construyó una composición en gris y rojo, que resulta diametralmente opuesta al tono satírico y estilo caricaturesco que lo caracterizó en los años subsecuentes, ya que desataca el sentido solemne de la escena, la cual se centra en la figura femenina de una miliciana de la República española y en la destacada presencia de las mujeres durante la Guerra Civil. Es de mencionar que esta es una de las pocas portadas de *LUX* que recurre a un personaje femenino como protagonista y eje principal del mensaje político de la organización obrera. Una portada similar se presentará en la edición de junio de 1938, en la cual una mujer, en este caso una “miliciana” electricista llamada Lola Palomino, ocupa el lugar central del diseño realizado a partir de una fotografía de Ezequiel Alcalá que es recortada sobre un fondo amarillo. Es interesante el gesto del sindicato, al reunir a las mujeres de la organización gremial a la manera de milicianas, es decir, otorgándoles un papel combativo y de defensa que en realidad no tuvieron dentro del SME.

Es posible que este tipo de imágenes estuvieran encaminadas a convocar a las compañeras, esposas, hijas madres y hermanas de los electricistas en el esfuerzo colectivo del sindicato, sin embargo, el SME pareció soslayar el papel de la mujer en su historia y organización, otorgándoles un papel secundario. Nunca hubo una “trabajadora modelo”

como sí existió en otras organizaciones sindicales como la telefonista.⁷⁶ Como explican Fowler-Salamini y Gauss, en otras organizaciones sindicales, el género jugó un papel determinante en el tratamiento que recibieron en la reconfiguración del concepto y la imagen de la mujer obrera. Susan Gauss lo señala con claridad: para el caso de la industria textil poblana: “A fin de reforzar las formas masculinas de militancia sindical promovieron conceptos en los que la femineidad en la clase obrera equivalía a la vida doméstica hogareña. Señala Victoria de Grazia que, en la Italia fascista de Mussolini, el régimen promovió el regreso de las mujeres al hogar y la restauración de la autoridad patriarcal y la restricción del destino femenino a la maternidad.”⁷⁷

Si bien, la mujer tuvo una presencia importante en el conflicto español, lo cierto es que en la propaganda política republicana también se enfatizó su papel de madre y compañera, de protectora del entorno y la unidad familiar, más que como combatiente directa en el frente de batalla, rol que quedó registrado principalmente gracias a las fotografías que circularon en la prensa mundial. En la portada de Arias Bernal en cambio (**Ilus. 10**), se representa a una miliciana vistiendo su uniforme tradicional, que consistía en un mono – similar a los usados en las fábricas– y un gorro, mejor conocido como chapiri, en el que solían colocarse diversas insignias. La miliciana lleva al hombro su arma mientras levanta la mirada, con un gesto grave, para contemplar los aviones enemigos que surcan el cielo de forma

⁷⁶ Como explican Fowler-Salamini y Gauss, en otras organizaciones sindicales, el género jugó un papel determinante en el tratamiento que recibieron en la reconfiguración del concepto y la imagen de la mujer obrera. Susan Gauss lo señala con claridad: para el caso de la industria textil poblana: “A fin de reforzar las formas masculinas de militancia sindical promovieron conceptos en los que la femineidad en la clase obrera equivalía a la vida doméstica hogareña”. Susana Gauss y Heather Fowler-Salamini, “La masculinidad de la clase obrera y el sexo racionalizado. Género y modernización industrial en la industria textil de Puebla durante la época posrevolucionaria”, en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott, *Género, poder y política, en el México posrevolucionario*, (México, Fondo de Cultura Económica, UAM-Iztapalapa, 2009, 281.

⁷⁷ Victoria de Grazia, *How Fascism ruled Women. Italy 1942-1945*, Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Pres, 1992, 1.

amenazante. El rojo, color principal de la composición, apunta no solo al sentido simbólico del mismo, vinculado con la ideología comunista, sino también a las convenciones visuales desarrolladas por la propaganda soviética que influyeron de manera determinante en los ilustradores mexicanos de la época. El personaje femenino parece rodeado por un aura que le confiere luminosidad, así como un aire de heroísmo. Resaltan los labios de color rojo intenso que, a pesar del contenido de la escena, le brindan a la combatiente una exaltada femineidad que es rematada por un bello rostro de pómulos angulosos. El nombre de la publicación, que ocupa el nivel inferior de la composición, puede leerse en letras rojas, pesadas y contundentes, un gesto que resalta gráficamente la postura del SME a través de su revista.

Arias Bernal realizó las portadas de agosto a diciembre de 1937 y nuevamente colaboró con *LUX* en febrero y abril de 1938. (**Ilus. 11**) Sin embargo, su trabajo volvió a aparecer en la revista hasta el mes de julio de 1941 y, al siguiente año, en abril de 1942, sus colaboraciones se habían transformado gradualmente (**Ilus. 12**), haciendo el viraje hacia la caricatura de tema político, con especial énfasis en el conflicto bélico internacional que ocupaba los titulares alrededor del mundo. Durante este periodo Arias Bernal se distinguió por asumir, a través de sus caricaturas, una mirada satírica del nazismo y los países del Eje, motivo por el cual fue identificado, en un artículo publicado en febrero de 1942 por la revista *Life*, como “One of Mexico’s best defenders of democracy”.⁷⁸ En la misma nota se señalaba que el ilustrador había declarado “su propia guerra en contra del Eje” desde 1939, cuando era

⁷⁸ “Speaking of Pictures... These Cartoons Dynamited Nazis in Mexico”, en *Life*, febrero 9, 1942, consultada en línea diciembre 6, 2017, https://books.google.com.mx/books?id=Qk4EAAAAMBAJ&lpg=PA8&ots=jW_uBiatwx&dq=arias+s+bernal&pg=PA8&redir_esc=y#v=onepage&q=arias%20bernal&f=false

parte del equipo de la revista *Hoy*,⁷⁹ lo cual había provocado fuertes quejas de muchos mexicanos que simpatizaban con Alemania. Sin embargo, se apuntaba en el artículo de *Life*: “los colores llamativos de Bernal, su irreverencia traviesa y su excelente dibujo, ganaron más y más seguidores. Sus caricaturas, reimpresas ampliamente, fueron internacionalmente reconocidas como dinamita en la lucha contra la propaganda nazi en México”.⁸⁰

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, Arias Bernal llevó a cabo diversas portadas para la revista *LUX*, (**Ilus. 13 y 14**) siguiendo los lineamientos de su estilo, al incluir interpretaciones caricaturizadas del conflicto que contrastaban fuertemente con la mirada, más dramática y combativa, de las portadas e ilustraciones realizadas por Francisco Eppens para representar los pormenores de la guerra. *LUX* no permaneció ajena a la situación y durante los años que el mundo atestiguó en vilo los enfrentamientos bélicos, el SME dejó clara su postura en contra del fascismo y a favor de la causa aliada.

Gracias a esta percepción sobre su trabajo, Arias Bernal fue contratado en 1942 por el gobierno estadounidense, a través de la Oficina de Coordinación de Asuntos Inter-Americanos (OIAA, por sus siglas en inglés), encabezada por Nelson A. Rockefeller, con el objetivo de llevar a cabo una serie de editoriales ilustrados en contra del fascismo y el avance del régimen nazi en Europa. Dicha Coordinación fue la encargada de promover la cooperación entre los países del continente, esto con miras a consolidar un frente común y

⁷⁹ Sobre la revista *Hoy*, Rebeca Monroy Nasr señala: “Hoy, como se lo habían propuesto sus creadores, transformó las políticas editoriales que hasta ese momento se habían llevado a cabo. Le dieron un lugar prioritario a la imagen... usando un gran sentido del humor... Además, sus editores procuraron establecer un diálogo entre las diferentes fuerzas de izquierda y derecha, que tanto en el mundo como en nuestra cardenista nación se presentaban con gran vigor”, véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003), 188.

⁸⁰ *Life*, 1942.

detener cualquier posible intervención o adhesión de los gobiernos latinoamericanos a la causa del Eje durante la Segunda Guerra Mundial.

A continuación, abordaré más a detalle uno de los momentos en la carrera de Antonio Arias Bernal que corrió de manera paralela a sus colaboraciones con el SME, sin embargo, considero que este capítulo me permite definir el perfil de quienes trabajaron de cerca para la revista *LUX* y delinear el papel que tuvieron algunos ilustradores que se decantaron por los temas políticos y de contenido histórico para definir su obra, como en el caso de Arias Bernal a quien bien se le puede definir como un “cronista visual” de la época.

En los National Archives del gobierno estadounidense existe un expediente titulado “Arias Bernal Trip to Washington”,⁸¹ en el cual se detalla todo el proceso que significó la contratación del ilustrador mexicano y los pormenores del viaje que realizó en octubre de 1942 a la capital de los Estados Unidos. En junio de ese año el Departamento de Estado había autorizado el proyecto de la Coordinación de Asuntos Inter-Americanos estableciendo que, durante la estancia del ilustrador que duraría seis semanas, se le brindarían una serie de lineamientos y sugerencias para que él las interpretara a través de sus ilustraciones. A pesar de la aprobación inicial del proyecto, el Departamento de Estado norteamericano realizó nuevas consultas al Embajador de los Estados Unidos en México, George S. Messersmith,⁸²

⁸¹ “Propaganda Project. Arias Bernal Trip to Washington” Expediente consultado en línea noviembre 15, 2017, <https://archivesthetextmessage.files.wordpress.com/2017/09/820-02-propoganda-project-arias-bernals-trip-to-washington.pdf>

Véase también Daniel Dancis, Arias Bernal’s Trip to Washington: a Mexican Cartoonist Joins the War Effort, consultado en línea, noviembre 20, 2017, <https://text-message.blogs.archives.gov/2017/09/26/arias-bernals-trip-to-washington-a-mexican-cartoonist-joins-the-war-effort/>

⁸² Después de fungir como Embajador de Estados Unidos en México, George Messersmith viajó a Argentina para desempeñar el mismo cargo y hacia finales de la década de los cuarenta regresó a México para ser presidente de la Mexican Light and Power Company. Stephen R. Niblo, *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción* (México: Océano, 2008), 245.

sobre posibles contenidos antiamericanos en las caricaturas de Arias Bernal. El Embajador respondió poco después afirmando:

Los editores de revistas rivales, que toman ventaja en cada oportunidad para criticar a la revista *Hoy*, están de acuerdo en que las ilustraciones de Bernal son una propaganda fuerte y efectiva en contra del Eje y a favor de la democracia. Bernal tiene un poder inusual como dibujante; él es muy bohemio; aquellos que lo conocen bien sienten que la solidaridad interamericana es una de sus menores preocupaciones y que él sabe o le importa poco la posición de los Estados Unidos en la guerra. Sin embargo, la Embajada no ve motivos por los cuales sus historietas no deberían ser utilizadas por la oficina del Coordinador, siempre que pueda ser inducido a realizar el trabajo necesario y las caricaturas se consideren adecuadas.

Hoy es pro Naciones Unidas, tal vez por razones políticas... Parece seguro afirmar que la postura política de *Hoy* es casi enteramente dictada por la conveniencia.

El 4 de agosto de 1942 se recibió la autorización final del Departamento de Estado para llevar a cabo el proyecto de viaje de Arias Bernal a Washington. Se advertía, sin embargo, que el Departamento de Estado deseaba revisar el trabajo del ilustrador mexicano antes de que éste fuera distribuido masivamente en otros países de América. Era claro que el gobierno estadounidense deseaba aprovechar las posibilidades que les ofrecían los medios impresos, los intelectuales, los artistas y demás agentes mexicanos, para fortalecer una posición contraria al nazismo y, de alguna manera, neutralizar ideológicamente cualquier postura radical como las que habían caracterizado al ámbito político mexicano durante la década de 1930. Si el Partido Comunista había perfilado una postura antifascista a través del Frente Único, el Estado norteamericano también debía esforzarse en cooptar a los artistas e intelectuales mexicanos para hacerlos trabajar en sus proyectos de unión continental.⁸³

⁸³ En una comunicación firmada por Charles H. Stevens se señala la importancia de difundir entre el público estadounidense no solamente el trabajo de Antonio Arias Bernal y su muy elocuente sátira en contra de los países del Eje, sino también una imagen del México anti-nazi. Para ello, Stevens sugiere distribuir semanalmente 1000 copias de la revista *Hoy* a las bibliotecas de Estados Unidos, con el objetivo de lograr no solo un mayor conocimiento sobre la vida cotidiana en México y su postura frente a la guerra, sino también un estímulo para el estudio del español. Charles H. Stevens,

Arias Bernal llegó a Estados Unidos en octubre de 1942 y tuvo oportunidad de platicar con algunos representantes de la prensa norteamericana. En una entrevista que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el ilustrador mexicano conversó con el *New York Times* acerca del trabajo que llevaría a cabo en aquel país:

Mientras esté aquí [Arias Bernal] hará doce carteles de gran formato que ilustrarán gráficamente los problemas involucrados en la guerra. Éstos se distribuirán en todos los países de América Latina a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. También ilustrará un folleto que aborda los problemas que están en juego en el conflicto. Esto también se distribuirá en América Central y América del Sur.

México, dijo el señor Bernal, está siendo consciente de la guerra mediante el uso de carteles patrocinados por el gobierno mexicano. Se han emitido unos 150 000 ejemplares de un cartel diseñado por él para la campaña del gobierno mexicano. Los temas de los carteles mexicanos van desde el racionamiento hasta la economía en la fábrica y el hogar. Los carteles, dice Bernal, llegan a los miles de personas que no saben leer pero que pueden comprender rápidamente una imagen dramática.

El señor Bernal señala que en 1938 percibió cierta tendencia a dividir las Américas y por eso decidió dedicar su arte a promover la unificación del continente... Él considera que en América Latina todavía se necesitan carteles e ilustraciones que muestren gráficamente los asuntos que están en juego en esta guerra.⁸⁴

Durante los años subsecuentes, el trabajo de Arias Bernal se distribuyó masivamente por todo México y América Latina. La Oficina de Asuntos Inter-Americanos, a través de su Departamento de Prensa y Publicaciones, desarrolló una campaña propagandística que puso especial énfasis en el uso de lo visual como forma de trascender las barreras del idioma y,

“Memorándum”, agosto 14, 1942. Archivo General de la Nación, Fondo Mexican Light and Power Company

⁸⁴ “Mexican Cheered by War Spirit Here”, *The New York Times*, octubre 2, 1942, Archivo histórico de *The New York Times*.

como bien lo señala Monica A. Rankin, para dirigirse a una audiencia tanto letrada como iletrada.⁸⁵

Así, por ejemplo, en el cartel concebido por Antonio Arias Bernal para el mencionado proyecto y que se titula *Como un solo hombre*, (**Ilus. 15**) podemos observar a un coloso armado que surge de la propia tierra para posar sus piernas en cada uno de los extremos norte y sur del continente americano. La figura masculina monumental parece tener los pies bien plantados en la tierra. A pesar de no poseer rasgos faciales visibles, es posible distinguir ciertas facciones angulosas y endurecidas. La postura del cuerpo musculoso y fuerte, resulta combativa a la vez que vigilante, actitud que es reforzada por el arma que porta. Arias Bernal utilizó solo dos colores con el fin de contrastar el blanco del coloso y el continente americano, con el azul encendido del mar. Es importante hacer notar que en la frase “Como un solo hombre”, el ilustrador utilizó una tipografía sencilla y redondeada, casi escolar, para facilitar la lectura del mensaje.

Por otra parte, en el cartel *La unión es la fuerza* (**Ilus. 16**) se observa a tres personajes pequeños y temerosos: Mussolini, Hitler y el emperador Hirohito. Los tres líderes de los países del Eje levantan la mirada con un gesto sorprendido, como si intentaran comprender la escena que contemplan por encima de sus cabezas. A pesar de portar sus uniformes militares e insignias, los tres hombres lucen torpes y ridiculizados –Mussolini, por ejemplo, tiene en el rostro una curación que forma una suástica a la altura de su mejilla– mientras observan la escena que se desarrolla por encima de ellos: en ésta, una pareja de hombres se dan la mano en un saludo fraterno y amigable, como sellando un pacto de colaboración que complace a ambas partes, su amplia sonrisa así lo señala. Estos hombres, que representan a

⁸⁵ Monica A. Rankin, *¡México, la patria! Propaganda and Production During World War II* (Lincoln: University of Nebraska, 2009), 188.

un soldado y tal vez a un campesino –por el sombrero que lleva colgando en su espalda– se encuentran en igualdad de circunstancias, por ello lucen relajados y confiados. Sus cuerpos sanos y fuertes, contrastan con el tamaño y la visible incapacidad física de sus enemigos para afrontarlos. La alianza se concreta en medio de un ambiente rodeado por las columnas de humo provenientes de las chimeneas de fábricas e industrias que se disponen a apoyar también la alianza y el esfuerzo de guerra, es decir, todo el aparato productivo del país se une para apoyar la defensa que representa el militar.

En un tercer cartel titulado *Unidos para la victoria*, (**Ilus. 17**) Arias Bernal trabajó una composición que nuevamente ridiculiza a los líderes de Japón, Italia y Alemania en su representación caricaturesca. Con un fondo amarillo que resalta lo absurdo de la escena, un obeso Mussolini ha caído encima de Hitler y del emperador Hiroito, al ser aplastado por la contundencia de una V de Victoria que lo ha hecho caer boca abajo produciéndole múltiples heridas. Hitler e Hiroito parecen impacientes ante la evidente torpeza de su compañero, quien con su gesto denota cierta incapacidad física e intelectual. El emperador japonés yace en el piso, y tal vez con cierto hartazgo recarga su cabeza sobre las manos, mientras sus insignias militares están en el suelo. La masculinidad que simboliza el uniforme militar nuevamente es puesta en duda o cuestionada. Hitler por su parte muestra desesperación llevándose la mano al rostro en tanto soporta la mayor parte del peso de Mussolini. Los dos extremos de la V están humanizados y personifican a un militar estadounidense y a un mexicano –al cual distinguimos por portar un sombrero campesino–. Sus rostros, creados con cierto aire de ingenuidad infantil, nos remiten a la caracterización de las letras como personajes con una personalidad propia. Es importante señalar que, en la diferencia de estilos utilizados por Arias Bernal para representar a los aliados y a los miembros del Eje, es evidente el uso de la

convención visual de feminizar, ridiculizar y restar virilidad al enemigo, evidenciando su cobardía, así como su debilidad moral y física.

En 1945, poco tiempo antes de finalizar la guerra, Antonio Arias Bernal ilustró el *Álbum histórico de la Segunda Guerra Mundial*, en el cual se incluyeron 56 ilustraciones originales (**Ilus. 18 y 19**) que se diseñaron como una baraja de cartas que hacen referencia a la juventud de Hitler, su formación ideológica y el surgimiento del Nazismo, así como al desarrollo del conflicto armado. Sobre esta obra, Monica A. Rankin comenta:

La baraja de cartas de Arias Bernal también ilustra la importancia de la guerra en las políticas internas de la nación. Entre 1933 y 1945 México evolucionó de una sociedad profundamente dividida sobre su pasado revolucionario, para convertirse en una nación más unida en torno a la industrialización del gobierno y las políticas de modernización económica. La unidad nacional se desarrolló al asociar la causa aliada en la Segunda Guerra Mundial con el legado democrático de la Revolución Mexicana.⁸⁶

Las colaboraciones de Antonio Arias Bernal para la revista *LUX* continuaron entre 1942 y 1943, definiéndose por la veta caricaturesca que el ilustrador utilizó en muchas otras publicaciones, por lo cual es posible decir que su trabajo para la revista del SME no se diferenció en nada del producido para otros productos gráficos de corte comercial, es decir, el ilustrador no tuvo en consideración a los lectores de *LUX* ni las particularidades de una revista sindical al momento de hacer su trabajo, por lo cual considero que el trato entre Arias Bernal y la dirigencia del sindicato no tuvo los matices como la vinculación que hubo en el caso de Santos Balmori, con quien sí se estableció un dialogo con trasfondo ideológico y político.

⁸⁶ Rankin, *¡México, la patria!*, 294.

1.3.3. Francisco Eppens Helguera (San Luis Potosí, México, 1913-Ciudad de México, 1990)

Francisco Eppens inició su colaboración en la revista *LUX* en julio de 1937 y, junto con Antonio Arias Bernal, sustituyó a Santos Balmori como principal ilustrador de la publicación. El trabajo de Eppens fue presentado como portada en alrededor de 25 números, así como en otros en que diseñó las contraportadas o ilustraciones interiores, siendo enero de 1945 la última vez que publicó alguno de sus trabajos en *LUX*.

Eppens inició su carrera como ilustrador comercial y realizó diversas campañas publicitarias para compañías como Ericsson, Cervecería Modelo, Cementos Tolteca y Goodrich Euzkadi.⁸⁷ Entre 1935 y 1951 trabajó como ilustrador y jefe del área de diseño en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores (TIEV), de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, en donde produjo alrededor de 200 dibujos originales para la emisión de estampillas postales, fiscales, de correo aéreo y conmemorativas. Durante este período, Eppens también colaboró para *El Nacional* y la revista *Avante*, órgano oficial del Sindicato de los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores.⁸⁸

Un tópico importante para el SME, que Eppens se encargó de abordar en *LUX* especialmente durante 1942 y 1943, fue la postura de la organización obrera en contra de las potencias del Eje. Desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el SME se encargó de

⁸⁷ Ramón G. Colín, “Eppens y su obra artística”, *LUX*, junio 15, 1942, 37.

⁸⁸ Véase Mireida Velázquez Torres, “La obra gráfica de Francisco Eppens en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1935-1940” (Tesis de maestría en Historia del Arte, Posgrado en Historia del Arte-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), y Mireida Velázquez, “Mensajes para la nación: configuraciones del nacionalismo posrevolucionario en la filatelia mexicana, 1925-1960”, en *México postal. Mensajes de la revolución*, catálogo de la exposición (México: Museo Nacional de Arte-Museo de la Filatelia de Oaxaca, 2010), 151-177.

informar constantemente a sus agremiados sobre el curso del conflicto, a través de editoriales y notas que buscaban crear una opinión entre los trabajadores y concientizarlos sobre las consecuencias de la guerra a nivel mundial. Se buscaba hacer comprender a los obreros la importancia de estar vinculados con la actualidad mundial, más allá de la realidad inmediata del sindicato, para comprender la manera en que ésta afectaba al país en lo político y lo económico.

Durante 1943 Francisco Eppens también se encargó de realizar una serie de 12 tarjetas postales para los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, cuyo objetivo primordial era promover la unidad de todos los mexicanos en torno al “estado de emergencia” en el cual se encontraba el país, después de haber declarado la guerra a los países del Eje en mayo de 1942. Las tarjetas permitían que la sociedad mexicana, al adquirirlas, contribuyera de manera directa con el gobierno para sostener la defensa del país en caso de ser necesario. Lo cierto es que los recursos que pudieran obtenerse por este medio no eran más que simbólicos, lo fundamental fue comprometer a la ciudadanía en una nueva campaña de unidad nacional para luchar por los valores de la democracia. Como señala Monica A. Rankin, durante la Segunda Guerra mundial “el gobierno construyó mensajes de propaganda para argumentar que la producción equivalía al patriotismo y contribuía a los esfuerzos de los Aliados para proteger a la nación mexicana y difundir la democracia en todo el mundo”.⁸⁹ De esta manera, nos explica la investigadora, el Estado mexicano utilizó la radio, la prensa y todos los medios visuales a su alcance, para redefinir el legado de la Revolución mexicana en torno a temas de democracia y libertad.

⁸⁹ Rankin, *¡México, la patria!*, 5-10.

Las postales concebidas por Eppens se centraron en varios temas considerados fundamentales para que México pudiera afrontar cualquier peligro de guerra: el apoyo al servicio militar obligatorio (**Ilus. 20 y 21**) –de reciente implementación en México⁹⁰ y la necesidad de contar con hombres sanos y fuertes que pudieran ir al frente; la importancia de los recursos naturales mexicanos para sostener la causa aliada en el frente, el cuidado de los medios de transporte, el aumento de la capacidad productiva del país en el campo y la industria, el fortalecimiento de la unidad nacional y continental y la amenaza que el Nazismo representaba si lograba imponerse en el conflicto internacional.

Después del ataque japonés a la base norteamericana de Pearl Harbour, el gobierno de Manuel Ávila Camacho decidió llevar a cabo una campaña propagandística con el fin de neutralizar cualquier posible apoyo a los países del Eje y fortalecer una postura a favor de la causa aliada entre la sociedad mexicana, la cual hasta entonces se había mostrado ambigua frente al conflicto, por considerar que se trataba de un asunto ajeno a la realidad nacional. Por este motivo, el Estado mexicano, a través de sus diferentes instancias, en especial la Secretaría de Educación Pública, se dio a la tarea de realizar carteles, folletos, documentales y demás material de propaganda para llamar a la población a unirse en la defensa de la soberanía nacional y la libertad. (**Ilus. 22 y 23**) En el cartel *For the same Victory!* editado por el Departamento de Turismo y la Secretaría de Gobernación, Francisco Eppens llevó a

⁹⁰ En 1939 el presidente Lázaro Cárdenas propuso a las Cámaras el proyecto para la instauración de un Servicio militar obligatorio. La perspectiva del conflicto bélico mundial y la posible intervención de México en el mismo, llevaron a considerar la obligatoriedad de la instrucción militar para los hombres que hubieran cumplido los 18 años, de tal manera que esto les permitiera funcionar como reserva en caso de guerra. Desde 1940 inició la inscripción de todos los nacidos en 1924 y en agosto de 1942 entró en vigor en todo el país. Véase Juan Gabriel García Pérez, “La necesidad del servicio militar obligatorio para las mujeres” (Tesis de Licenciatura en Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 72.

cabo una alegoría de la patria siguiendo las pautas de su estilo, al representar una figura femenina combativa y fuerte. El cuerpo de la mujer, sólido y de líneas geométricas, se distingue por su desnudez que evidencia la piel morena de esta patria mestiza, joven, y voluptuosa. Al igual que otros de sus trabajos –como en sus dibujos para los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores– Eppens concibió a una mujer en lucha, armada y con los brazos en alto en gesto combativo. Es interesante hacer notar que, a lo largo de su trayectoria, el pintor nunca representó figuras femeninas en una condición de desigualdad frente al hombre.

En el caso de las postales realizadas por Eppens como apoyo al esfuerzo de guerra, éstas cumplían con los lineamientos planteados por José Manuel Altamirano, Jefe de Prensa del gobierno avilacamachista, quien propuso la creación de una Oficina Federal de Propaganda para centralizar la difusión de información durante el período de guerra. Seguramente Altamirano retomó mucha de la experiencia que se había tenido con el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda del cardenismo (DAPP), ya que este organismo se encargó de “centralizar y difundir la información que generaran el Ejecutivo y sus dependencias” así como de concebir las campañas propagandísticas –a través de medios impresos, cine y radio– que promovían las acciones del gobierno cardenista.⁹¹ La estrategia de Altamirano era la difusión masiva de mensajes que no solo promovieran la simpatía y solidaridad con los Estados Unidos, sino que además fomentaran una fuerte ética de trabajo

⁹¹ Silvia González Marín, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana* (México, Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 123. Para un estudio más profundo del DAPP vinculado con el ámbito artístico y cultural mexicano del periodo, véase Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo, 1937-1940* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016).

en todos los ciudadanos para maximizar la producción, especialmente de insumos que permitieran mantener a la industria estadounidense.⁹²

Los diseños de Eppens para la serie de tarjetas postales siguen un estilo similar a las ilustraciones que concibió para *LUX*, se trata de escenas cargadas de dramatismo y heroicidad que aluden a la defensa del país o al papel de las fuerzas productivas en medio de la guerra. Las imágenes están acompañadas por mensajes cortos y directos, una fórmula constante en el trabajo del ilustrador: *Acero mexicano para la Victoria!*, *América Unida*, *Hombres fuertes. al servicio militar*. (Ilus. 24) En su obra gráfica, Eppens siempre hizo un vínculo directo entre palabra escrita e imagen, el lenguaje –casi siempre en tono imperativo y sentencioso– se complementa con una interpretación visual que también busca aleccionar a través del ejemplo.

En las postales *El acero mexicano pelea en el frente* y *Acero mexicano para la victoria!* (Ilus. 24 y 25), Eppens se remitió al papel principal que jugó México en la guerra como proveedor de recursos naturales para la industria norteamericana, en este caso para la fabricación del armamento que permitiría la victoria aliada en el frente. En otra postal titulada *Más esfuerzo en la producción* (Ilus. 26) vemos a un hombre musculoso y monumental que avanza de forma decidida mientras porta en su mano una hoz y en la otra un mazo, como representación del trabajo obrero y campesino en tanto base de la economía nacional y de las exportaciones que se realizaban hacia los Estados Unidos.

La campaña propagandística emprendida por el gobierno mexicano trató de revertir el sentimiento antinorteamericano que prevalecía en el país, especialmente después de la expropiación petrolera. Por ello, en su serie de postales Eppens también hizo referencia a la

⁹² Rankin, *¡México, la patria!*, 123.

unidad panamericana –promovida por el gobierno de los Estados Unidos con la ayuda de México– a través de la imagen de un soldado que porta un casco, en el cual se distingue el reflejo de una bandera con franjas horizontales y un círculo de estrellas, tal vez haciendo referencia a la primera versión de la bandera estadounidense. **(Ilus. 27)** El hombre de perfil está rodeado por un halo que contrasta con el fondo rojo. La frase “América Unida”, se destaca por su relevancia, la cual incluso trasciende el espacio compositivo utilizado por la imagen del soldado. De igual manera, la diferencia en el tamaño de la tipografía que se utilizan en una y otra palabra, permite enfatizar el concepto de unidad.

En sus ilustraciones para *LUX*, así como en los diseños de las tarjetas postales, Eppens utilizó una gama cromática reducida y privilegió el uso del rojo para acentuar el efecto dramático de sus composiciones. Así, por ejemplo, en la portada de junio de 1942 de la revista sindical, **(Ilus. 28)** Eppens representó un gran tanque de guerra embistiendo a su paso cañones, columnas jónicas –símbolo de la civilización occidental– y hombres. En el lado izquierdo de la escena, una gran mano parece intentar contener el avance enemigo y de su palma surgen bayonetas caladas que se anteponen a la embestida del tanque. En lo alto, una flota de aviones surca el cielo enrojecido, tal vez por la sangre y el fuego. La ilustración está acompañada por un extracto del discurso pronunciado por el presidente Manuel Ávila Camacho ante el Congreso de la Unión el 28 de mayo de 1942, para informar del estado de guerra en el cual se encontraba el país:

Hemos tratado de permanecer ajenos a la violencia, pero la violencia ha venido a buscarnos. Las dictaduras han acabado por agredirnos. Hemos hecho todo lo posible por alejar al país de la contienda. Todo: menos la aceptación pasiva del deshonor. Que nuestra bandera, símbolo esplendido de la patria, nos proteja en la solemnidad y gravedad de esta hora en que México espera que cada uno de sus hijos cumpla con su deber.

En las ilustraciones de Eppens que abordan el tema de la Segunda Guerra Mundial, domina la idea de un mundo en llamas que parece ceder frente a la amenaza de un enemigo bestial –personificado, por ejemplo, como una mano monumental de uñas afiladas con la suástica dibujada en la muñeca– una suerte de apocalipsis que todo lo destruye. Sin embargo, su contraparte queda representada en la identificación de la clase trabajadora como batallones libertarios, soldados de todas las nacionalidades unidos bajo la bandera comunista. Los obreros sanos y fuertes, que dominan en la iconografía de Eppens, se transforman en soldados armados y combativos que están dispuestos a proteger el territorio nacional contra cualquier enemigo exterior. Lo cierto es que *LUX* parecía instar con sus mensajes, a que la clase obrera estuviera alerta y se preparara en caso de que el conflicto bélico pudiera trasladarse a nuestras fronteras. Sin embargo, esta postura no pasó de ser un mensaje propagandístico que replicó y apoyó la propia toma de posición de la clase obrera europea y norteamericana.

Los ilustradores profesionales que colaboraron para la revista *LUX* –hay que recordar que varias de las portadas de la publicación fueron realizadas también por miembros del SME– (**Ilus. 29 y 30**) tuvieron un bagaje ideológico muy distinto entre ellos y el único con un claro compromiso político de izquierda fue Santos Balmori, quien trabajó para *LUX* bajo la convicción de que artistas e intelectuales debían colaborar estrechamente con la clase obrera apoyándolos en su lucha. Por su parte, Francisco Eppens nunca hizo patente su ideología política, sin embargo, a lo largo de su carrera estuvo vinculado a diversas instancias gubernamentales a través de su obra gráfica y muralística, como la realizada en la década de 1960 para la sede del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Antonio Arias Bernal tuvo un perfil profesional más comercial y cercano a la prensa con visión oficialista. Su colaboración con el gobierno estadounidense es también parte de esta campaña

propagandística emprendida en México a favor del papel que Estados Unidos desempeñaba en la guerra.

Por esto es posible afirmar que, con excepción de Santos Balmori, la relación entre el SME y sus ilustradores fue primordialmente de carácter laboral sin que existiera una relación de carácter político o una plena identificación de los artistas con los ideales de la lucha obrera. No es claro cuál era el proceso de encargo y elaboración de las obras gráficas que ilustraban las portadas, contraportadas e interiores de *LUX*, ni la manera en que los artistas fueron elegidos y contratados para formar parte del equipo de la publicación, lo cierto es que su inclusión respondió también al interés de la dirigencia sindical por desarrollar y fortalecer su programa cultural y los contenidos visuales de la revista, vinculándose con ilustradores profesionales que, debido a su experiencia, podían brindar a la publicación mayor solidez en sus contenidos visuales.

Es importante señalar también que los diferentes ilustradores que colaboraron con *LUX* durante el periodo 1928-1945 se distinguieron no solo por los temas que abordaron sino también por su técnica y estilo, pues mientras los trabajos de Santos Balmori fueron impresos a partir de dibujos a lápiz y linóleos –aproximándose a un proceso más tradicional y propio de los colectivos artísticos mexicanos– Francisco Eppens elaboró muchos de sus diseños con aerógrafo, instrumento novedoso para el medio local que, por ser mecánico, se vinculaba más con la publicidad.⁹³

⁹³ El aerógrafo o pincel de aire, se comenzó a utilizar en Estados Unidos hacia el último tercio del siglo XIX. Esta herramienta permite mezclar la pintura con aire proveniente de una compresora de aire que atomiza la pintura, permitiendo una suerte de *spray*, e inicialmente fue de uso más común en el retocado de fotografías y en la publicidad, ya que permitía cubrir áreas más rápidamente y lograr efectos de claroscuro. Así, por ejemplo, en sus experimentaciones con nuevas técnicas y materiales, David Alfaro Siqueiros consideró el uso del aerógrafo como una manera más precisa de trabajar, acorde con la modernidad y dinamismo de sus propuestas plásticas. En una carta de 1936 dirigida a María Asúnsolo, Siqueiros abordó sus consideraciones en torno a la brocha de aire y los problemas

Dentro de las colaboraciones entre artistas de izquierda y el SME, es importante mencionar el trabajo de Josep Renau en la publicación sindical. Renau había venido a México por invitación de David Alfaro Siqueiros para trabajar como parte del Equipo Internacional de Artistas Plásticos, en la realización del mural *Retrato de la burguesía* que se llevó a cabo en la nueva sede del SME. Asimismo, el artista español realizó las portadas de diciembre de 1940 a marzo de 1941 de la revista *LUX*, lo cual coincidió con su periodo de trabajo para el Sindicato. A lo largo de los años 1930 y 1940, *LUX* empleó de manera regular la fotografía y el fotocollage en sus páginas, sin embargo, el fotomontaje sólo apareció como un recurso visual y discursivo en pocas ocasiones, a pesar de lo cual alcanzó niveles de gran contundencia y calidad en los trabajos realizados por el valenciano Josep Renau.

Dentro de las portadas realizadas por Renau podemos mencionar la publicada en el mes de marzo de 1941, (**Ilus. 31**). En ésta, que está construida a partir de un montaje de fotografías, vemos a una mujer de rasgos indígenas cubierta por un rebozo y cargando a un niño pequeño, quien la mira mientras ella le acaricia el rostro. A sus costados se encuentran otras niñas, también con la cabeza cubierta, que dirigen su mirada hacia arriba. La de la izquierda tiene una expresión que parece mezclar miedo y sorpresa. Por encima de las cabezas de la madre y sus hijos, se observa un montón de monedas y unas manos que de manera ansiosa toman el dinero para retenerlo. La escena es iluminada por un reflector, que dirige su luz hacia los rostros de la madre y su pequeño hijo y a esas manos que se adueñan

que había enfrentado con dicha herramienta desde su trabajo en Los Ángeles en 1932: "...debo decirte que ya por fin puedo conocer la utilidad verdadera de la brocha mecánica o brocha de aire, pero debo confesarte que antes de este experimento sufrí muchas secretas desilusiones por este veleidoso aparato inventado por el industrialismo capitalista... Ya sé que la brocha mecánica es una herramienta para crear las más maravillosas realidades atmosféricas, para crear espacio, profundidad palpitante, para hacer lo cóncavo y darle esa fuerza insospechada a lo voluminoso..." Véase Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 134-135.

de la riqueza. La poderosa luz es una forma de llamar la atención sobre la desigualdad que persiste en México a pesar de las promesas de la Revolución. En la composición de Renau, las tinieblas permiten el robo, la avaricia, el enriquecimiento de unos cuantos, por el contrario, la luz y la modernidad que ella representa, son concebidas como la vía para que se erradiquen los males de la sociedad.

Renau realizó una denuncia a través de su fotomontaje, en el índice de la revista puede leerse la frase que inspira la portada: “Hay que ILUMINAR la verdadera situación social de las masas mexicanas”. El fotomontaje del artista español nos recuerda la obra *El sueño de los pobres* de Lola Álvarez Bravo, publicado en *El Maestro Rural* en abril de 1935, especialmente por la intencionalidad, al hacer patentes la pobreza y la desigualdad en la realidad mexicana, en oposición al discurso triunfalista del Estado.

En *El sueño de los pobres*, Álvarez Bravo dispuso a un niño, (**Ilus. 32**) con ropa sucia y vieja, durmiendo sobre unos tablones de madera, mientras por encima de él se posan unos engranes de los cuales parecen salir monedas recién acuñadas que amenazan con caer sobre el infante.⁹⁴ El uso de monedas como solución retórica en estos fotomontajes, nos remite también a la obra de John Heartfield y a otra composición de Renau, *No robarás* (1934), pero especialmente al mural *Retrato de la burguesía*, en donde el dinero metálico fue representado como motivo central del mural, rodeando a una gran máquina de la cual sale sangre como resultado de la explotación de la clase obrera.

⁹⁴ Véase Deborah Dorotinsky, “El Maestro rural y la educación fotográfica en México”, en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, catálogo de la exposición (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012), 144-145.

Hacia 1943 es evidente la pérdida de calidad en los contenidos de *LUX* y un retorno a las temáticas de corte sindical. Las portadas de la revista pierden el carácter político y combativo que las identificaba anteriormente, así como la eficacia discursiva que denotaba el trabajo de ilustradores avezados. Pareciera que el momento de crisis sindical, que detonó la necesidad de crear un órgano de difusión, así como la toma de una postura frente a los acontecimientos que lo ponían en peligro había pasado, y que las relaciones entre el Estado y las organizaciones obreras encontraban cierto equilibrio a través de la presencia rectora del gobierno.

CAPÍTULO 2

IMÁGENES PARA LA CLASE OBRERA EN LA REVISTA *LUX*

Las ilustraciones que circularon a través de la revista *LUX* durante el periodo 1928-1945 tuvieron como objetivo crear una identidad visual y sentido de clase entre los electricistas, pero también una imagen de la propia industria eléctrica que fuera acorde con los signos de la modernidad. Fueron tres los grandes protagonistas de la retórica visual que exaltó *LUX* a lo largo de sus páginas: el trabajador industrial inserto en un ámbito principalmente urbano; la industria –representada por la maquinaria y la energía eléctrica– y la nueva sede del Sindicato Mexicano de Electricistas, máximo ejemplo de la nueva era que proyectaba en su arquitectura los ideales de una sociedad en transformación.

El planteamiento de este capítulo es analizar, en primer orden, la conformación y evolución de una iconografía de la clase obrera en México, los símbolos que paulatinamente se integraron a su representación, así como las fuentes de las cuales se alimentó para su definición. En este sentido, tomaré como punto de partida la propuesta de estudio que desarrolló Victoria Bonnell en su obra *Iconography of Power*, en la cual planteó el análisis del arte político soviético –especialmente los carteles– como un medio para la transmisión de ideas, valores y normas que coadyuvaran en la transformación de la sociedad rusa. El enfoque metodológico de Bonnell se centró en establecer una analogía lingüística, que le permitiera comprender las imágenes como parte de un lenguaje visual (con un léxico y una sintaxis) en el que todos los elementos son interdependientes.⁹⁵ En mi investigación, las imágenes son portadoras de un discurso propio –en el cual se trasciende el lenguaje escrito–

⁹⁵ Victoria E. Bonnell, *Iconography*, 10.

que permite la transmisión de mensajes sencillos y directos pero con una fuerte carga propagandística, que tiene el objetivo final de moldear las consciencias de la clase trabajadora, de ahí que recurran a una serie de convenciones de representación que habían conformado un vasto repertorio de imágenes estrechamente vinculadas con un ideario político.

Posteriormente, abordaré la creación concreta de la imagen del obrero de la industria eléctrica que se difundió en *LUX* y la manera en que dicha construcción visual representó los ideales de la organización sindical y su modelo del nuevo ciudadano. Finalmente analizaré el concepto del “Hombre nuevo”, su significado y sentido en el México posrevolucionario, así como su integración al discurso visual de *LUX* como una forma de construir mensajes aleccionadores, que buscaron encauzar y moldear el pensamiento y hábitos de vida del obrero electricista.

Desde que Lázaro Cárdenas asumió el poder en diciembre de 1934, uno de los objetivos fundamentales de su gobierno fue la electrificación de la mayor parte del territorio nacional. Por ello, la energía eléctrica y la fuerza laboral que formaba parte de este sector se convirtieron en elementos clave, para el compromiso de modernización agraria e industrial que definió las acciones del cardenismo. La electricidad representaba civilización y modernidad; la luz eléctrica entrañaba la oportunidad de dejar atrás las penumbras, asociadas al mal y a la ignorancia, para entrar en una nueva era de la humanidad. La energía eléctrica significaba además la maquinización de la vida cotidiana, al tener la posibilidad de utilizar nuevas herramientas que dependían de la energía. Por tanto, el futuro era luminoso y el

bienestar que traería consigo se debía reflejar lo mismo en la vida privada que en el ámbito público.⁹⁶ (Ilus. 33)

Como señala Victoria Bonell, “toda revolución necesita sus héroes”⁹⁷ y, en este sentido, la revolución mexicana no fue la excepción ya que la necesidad de configurar una estrategia de legitimación hizo que el Estado posrevolucionario utilizara a sus bases populares de apoyo, como fuente para construir nuevas imágenes de heroicidad: (Ilus. 34), hombres y mujeres comunes, representantes de sectores de la sociedad como el campesino, el militar y el obrero se transformaron entonces en esos modelos de ciudadanía.

En un país con altos índices de analfabetismo –50% para 1934 según estimaciones señaladas por el propio Lázaro Cárdenas– las imágenes cumplían una función educativa que el Estado mexicano intentaba regular.⁹⁸ Una revista sindical como *LUX* representó la posibilidad de participar en este proceso de conformación de una nueva sociedad, dictando los patrones de conducta pública y privada que debían seguir los nuevos mexicanos encarnados en la figura del obrero industrial, al cual se comenzó a exaltar no solo en sus virtudes morales sino también en sus cualidades físicas.

⁹⁶ Marcela Gené explica que “el horizonte de rayos luminosos es una convención que significa el futuro y apunta que Ernst Gombrich interpretaba este motivo como “una transición natural del simbolismo religioso al político; la analogía de la luz con el bien y la verdad...”, en Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Universidad de San Andrés, 2005), 75.

⁹⁷ Sobre la conformación de la figura del obrero como héroe de la revolución soviética véase Bonnell, *Iconography of Power*. 21.

⁹⁸ De acuerdo con el informe presidencial que comprendía el periodo 1939–1940, presentado por el General Lázaro Cárdenas al Congreso de la Unión, en el ramo de educación el mandatario apuntó: “El analfabetismo, que es uno de los males mayores que han impedido el desarrollo orgánico de la sociedad mexicana [...] ha venido reduciéndose gradualmente [...] Así, en 1910, la proporción de analfabetos en la República era de 70%, en tanto que en 1934 era de 50%. En 1940 se ha reducido al 45%”. *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de año nuevo, 1928–1940* (México: Siglo XXI Editores, 1978), 189.

De esta manera, el obrero que se construye en la retórica visual de *LUX* es un hombre sano y fuerte, cuya figura sólida y monumental es también símbolo de su fortaleza de carácter y de su patriotismo. Así, por ejemplo, en la portada de septiembre de 1941, autoría de Antonio Arias Bernal, podemos observar a cuatro figuras masculinas de pie y en formación diagonal, que tienen tras de sí a la bandera de México. Están posicionados, de izquierda a derecha, un campesino, un soldado, un hombre de traje –que bien podría hacer referencia a los profesionistas, en este caso, los ingenieros– y, por último, un obrero; a todos los identificamos por su vestimenta. Ninguno de los hombres posee rasgos físicos distintivos, sino rostros de facciones idénticas, que parecieran referir a un hombre maquinizado, hecho en serie, para trascender el individualismo de la sociedad capitalista. Son figuras esculturales, talladas en piedra, cuya fuerza se vincula también a un sentido moral de conducta intachable. La bandera detrás de ellos los señala como esos nuevos héroes que trabajan en beneficio de la colectividad y del crecimiento de la nación. **(Ilus. 35 y 36)**

Al describir las afinidades en las representaciones del hombre nuevo en el imaginario nazi y fascista Marcela Gené apuntó: “las figuras masculinas, exhiben en sus musculosos cuerpos desnudos los ideales de juventud, belleza y fortaleza...”, atributos que se convierten en parte fundamental de la iconografía del obrero en diversos regímenes.⁹⁹ Las figuras masculinas que representaron Antonio Arias Bernal y Francisco Eppens para la revista *LUX* son colosos de gesto adusto y liderazgo combativo. Como lo apunta Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de simbolismos* “en el folklore, el gigante suele ser protector del pueblo contra los señores, mantiene las libertades y fueros, su carácter es tutelar... [el gigante también es] personificación del hombre colectivo de ‘la unión hace la fuerza’, de la vida de una

⁹⁹ Gené, *Un mundo feliz*, 82

comunidad”.¹⁰⁰ En este sentido, el coloso presentado en distintas portadas de *LUX* es precisamente la concreción de un cuerpo colectivo que personifica no solamente a la clase obrera sino al propio SME, su organización y representatividad.

Cabe apuntar que en los contenidos de *LUX* fueron pocas las imágenes dedicadas a la figura femenina, a pesar de que hacia finales del siglo XIX la electricidad se había representado como una mujer o la llamada “Fée Electricité”, que en Francia adquirió algunos atributos de la patria en forma de Marianne. De igual manera, en el palacio dedicado a la electricidad en la Exposición Universal de París de 1900, era posible observar en lo alto la escultura de un “hada de la electricidad” que llevaba en sus manos los electrodos que producían un arco de luz que iluminaba el punto más elevado del edificio.¹⁰¹ Sin embargo, en el imaginario de la revista *LUX*, la industria eléctrica es considerada masculina y es la propia fuerza de los hombres la que permite que se produzca luz a través del manejo de la tecnología.

De esta manera la mujer, pocas veces representada en las portadas de la publicación, aparece en ocasiones como campesina, es decir, no como la contraparte del obrero a diferencia de otras imágenes que circulaban en la época. Es importante mencionar que, dentro de otros gremios, como el de las trabajadoras de los molinos de nixtamal o el de la industria cafetalera en México, la presencia femenina fue contundente y la participación de las mujeres en la organización sindical y en la lucha por los derechos laborales de sus sectores fue fundamental, especialmente en la definición de jornadas, pagos y la exigencia por iguales oportunidades que los hombres en estas actividades económicas. Por el contrario, las mujeres

¹⁰⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1992), 217.

¹⁰¹ Véase Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

no figuraron en la historia y desarrollo de la industria eléctrica, muy posiblemente debido a la idea de su incapacidad para manejar maquinaria. Esto hizo de la electricidad una industria primordialmente masculina. Véase por ejemplo el caso del Círculo Feminista de Occidente, institución con base en Guadalajara que trabajaba en contra de las sociedades católicas laborales dentro de las fábricas textiles. En este sentido, María Teresa Fernández Aceves señala sobre dicha organización: “Algunas maestras y trabajadoras radicalizaron su anticlericalismo a través del contacto con ideas comunistas y anarcosindicalistas. Promovieron la imagen de una ‘nueva mujer’ en la esfera pública: radical, anticlerical y política”.¹⁰²

Deborah Dorotinsky¹⁰³ señala que durante la posrevolución fueron visibles algunos cambios importantes en la representación de los modelos de género para las mujeres, especialmente a través de la prensa ilustrada. Son famosas las portadas de Ernesto García Cabral para *Revista de Revistas* en las cuales el artista registró las transformaciones tanto en la moda femenina, como en la figura, los gustos y la cotidianeidad de las mujeres en México. Se pasó del ámbito doméstico y las actividades en el seno del hogar, al medio laboral que permitió a las mujeres salir a las calles, probar nuevas modas, más acordes con el ajetreo de

¹⁰² Véase María Teresa Fernández Aceves, “La lucha entre el metate y el molino de nixtamal en Guadalajara, 1920-1940”, 230; Heather Fowler-Salamini, “Género, trabajo, sindicalismo y cultura de las mujeres de la clase trabajadora en el Veracruz posrevolucionario”; Susan M. Gauss, “La masculinidad de la clase obrera y el sexo racionalizado. Género y modernización industrial en la industria textil de Puebla durante la época posrevolucionaria”, en Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott, comp. *Género, poder y política en el México posrevolucionario* (México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009).

¹⁰³ Deborah Dorotinsky Alperstein, “Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo XX”, en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*, Hugo Arciniega, Louise Noelle, Fausto Ramírez, coords. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 417-453.

la vida moderna, cortarse el cabello al estilo *flapper* y, paulatinamente, integrarse en la dinámica social y económica del país.

Por el contrario, el gremio de los electricistas se concibió a sí mismo como un entorno básicamente masculino en el que la mujer no fue contemplada. De esta manera, el prejuicio sobre las capacidades físicas de los cuerpos de las mujeres fue uno de los puntos más álgidos de las confrontaciones entre los sindicatos masculinos y femeninos de otros sectores económicos en México.¹⁰⁴

Al igual que otros medios masivos, la revista *LUX* buscaba cumplir la tarea de ofrecer imágenes que tradujeran los hábitos y comportamientos de la sociedad moderna como la higiene, la educación sexual, el laicismo, el compromiso político, la ética del trabajo. Se trataba, como lo apunta Bonnell al referirse al caso soviético, de “cambiar la estructura de pensamiento del pueblo en sus niveles más profundos”.¹⁰⁵ Así, por ejemplo, las contraportadas de la revista regularmente servían como espacio para brindar diversas lecciones a los trabajadores que iban desde señalarle reglas como el uso de herramientas y protección en su labor cotidiana, hasta darle directrices de comportamiento dentro y fuera del trabajo. En una de estas contraportadas podemos ver una escena en la que un trabajador visita al médico. Su figura –delineada como una radiografía, “transparencia médica” o modelo del cuerpo humano para la enseñanza de la anatomía–¹⁰⁶ trasluce el estado de su cerebro, pulmones y demás órganos vitales. La ilustración se concreta con el mensaje: “Para

¹⁰⁴ María Teresa Fernández Aceves, “La lucha entre el metate y el molino...”, 227-243.

¹⁰⁵ Bonnell, *Iconography of Power*, 37

¹⁰⁶ Sobre la ilustración anatómica y el género de las “transparencias anatómicas”, véase Shelley Wall, “Mid-twentieth-century anatomical transparencies and the depiction of three-dimensional form”, en *Clinical Anatomy* 23, núm. 8 (noviembre 2010). Consultado en línea <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ca.21028>

conservarse sano y fuerte, el trabajador debe vivir como si él mismo fuera caja de cristal, donde el sol penetra y el médico observa y vigila como guardián que detenga las enfermedades”.¹⁰⁷ **(Ilus. 37)** De esta manera el cuerpo, en tanto caja de cristal, era considerado como un elemento valioso y delicado que debía recibir cuidados constantes.

LUX se encargó de transmitir a los miembros del SME un ideario, apoyándose en este tipo de imágenes, que resaltó la importancia de la organización y unidad obrera para la concreción de sus objetivos laborales. Sin embargo, más allá del ámbito público, la revista también buscó incidir en aspectos privados como el hogar y la familia, en un intento por hacer del sindicato una institución rectora, en sustitución del Estado mexicano que, desde los años veinte, había buscado regular por diversos medios –la escuela juega un papel fundamental en esta labor– la conducta, valores y creencias de los ciudadanos, con el fin de consolidar un proceso de regeneración social. De igual manera otras corporaciones, como los sindicatos o la propia Iglesia, buscaron fortalecer su influencia en las consciencias y vida cotidiana de los mexicanos, estableciendo una serie de normas que incidieron en los ámbitos público y privado.

En el caso del SME, *LUX* sirvió también como un medio de adoctrinamiento, de ahí que en sus páginas fueran comunes mensajes aleccionadores como: “En el camino recto siempre hay obstáculos que vencer”, **(Ilus. 38)** los cuales son acompañados por ilustraciones en las que el obrero triunfante es siempre el protagonista de una lucha continua en contra de sus enemigos de clase, de la injusticia social y la ignorancia. En este caso la ilustración de Francisco Eppens muestra a un obrero con el puño en alto que debe seguir un largo camino

¹⁰⁷ Contraportada de *LUX. La revista de los trabajadores*, diciembre, 1941.

para llegar a una suerte de “tierra prometida”, transformada en metrópolis de altos rascacielos.

La revista dio mayor importancia a este discurso visual no solo como una manera de crear mensajes claros y de fácil interpretación para los obreros, sino también como complemento o refuerzo al programa de difusión estatal que se encargaría, en los años subsecuentes, de sistematizar el flujo de información escrita y visual en aras de consolidar un discurso hegemónico. En este sentido, es importante señalar que los mensajes difundidos por organizaciones como el propio SME no diferían mucho en su contenido, soluciones retóricas visuales y objetivos, de los creados por los medios estatales, la gran diferencia era el alcance de los mismos y el control de los medios de difusión que monopolizaba el Estado mexicano. De esta manera, los medios impresos representaron –gracias a sus posibilidades de reproducción múltiple– una manera de llevar mensajes visuales y escritos a grupos de la sociedad que de otra manera difícilmente habrían podido acceder a ellos, sin embargo, no hay que olvidar que durante los años 1930 y 1940 el gobierno también controló la importación y distribución del papel, lo cual significó la posibilidad de limitar la circulación de impresos que representaran alguna molestia para los intereses de la clase gobernante.

2.1 Modelos e ideales: el hombre nuevo en la revista *LUX*

Entre las décadas de 1930 y 1940, las portadas de *LUX* se caracterizaron por presentar de manera reiterada una imagen, que más allá de las diferencias entre autores, soluciones formales y composiciones, aludía a una construcción ideal: la del hombre nuevo, es decir, a la creación del ciudadano que, libre de todo vicio y debilidad física o moral, habría de representar a la sociedad posrevolucionaria regenerada.

En el caso de *LUX*, el hombre nuevo¹⁰⁸, encarnado por el obrero industrial, fue una manera de validar la lucha del SME y establecer la postura de la organización en cuanto al papel que pretendía desempeñar en el entramado político. Era también una forma de señalar que el futuro del país se consolidaría a través de nuevos actores sociales. Sin embargo, dicha figura no sólo resumía las pretensiones del sindicato y su necesidad de delinear una imagen del trabajador de la industria eléctrica, por el contrario, se trataba de un concepto y aspiración que había evolucionado desde el siglo XIX, tanto en México como en Europa, y que durante las primeras décadas del siglo XX determinó el sentido de diversos regímenes a lo largo del mundo. La idea del hombre nuevo fue la clave durante el periodo de entreguerras para la aplicación —en países como Francia, Alemania, Italia y la Unión Soviética— de una serie de políticas educativas, de salud pública y militares que definieron el panorama, previo a la Segunda Guerra Mundial.

¹⁰⁸ El ideal del “Hombre nuevo” está indisolublemente vinculado a un matiz religioso en el que la aceptación de ciertos preceptos, como el bautismo, garantizan la transformación y resurgimiento del ser humano en un ente libre de vicios y defectos. Este proceso es trasladado a la vida política a través de la “ciudadanización” del hombre. Como lo señala Beatriz Urías Horcasitas, fue durante la Revolución francesa que esta figura reapareció “asociada al planteamiento de que el proceso revolucionario y el nacimiento del ciudadano habían dado lugar no sólo a la caída del absolutismo sino a una transformación en la esencia misma de lo humano”, en Beatriz Urías Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México, 1920-1950* (México: Tusquets, 2007), 20.

Para comprender la manera en que una fuerza sindical como el SME, adaptó y utilizó la concepción del hombre nuevo como medio de autorrepresentación y afirmación de su creciente combatividad, es necesario trazar una línea entre el resurgimiento y desarrollo de este ideal hacia los primeros años del siglo XX en Europa y su integración a la ciencia y las políticas estatales en nuestro país. De igual manera es importante considerar cómo representa dicho concepto a un periodo histórico que podríamos llamar “de crisis”, el cual corresponde en las naciones europeas a los años posteriores a la Primera Guerra Mundial y en México a la etapa posrevolucionaria. Finalmente, revisaré la conformación de una iconografía del hombre nuevo en la revista *LUX* y sus vínculos con las imágenes que circularon en otros contextos políticos y sociales, con el objetivo de encontrar los vocabularios compartidos a nivel internacional y las posibles fuentes en las cuales abrevaron los ilustradores de la revista.

La asociación del “Hombre nuevo” como reflejo de una ideología propia de los regímenes totalitarios y su identificación con políticas raciales extremas, nos ha impedido considerar a esta figura como parte de un devenir histórico que se presentó, con sus debidas adecuaciones, en diferentes contextos internacionales y que tomó mayor fuerza entre los años 1920 y 1940. A pesar de la contundencia con la cual se adoptó este proceso de regeneración en países como Alemania, la Unión Soviética o Italia; en otras naciones –Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos o México– se llevó a cabo un esfuerzo que abarcó diversos niveles de su organización estatal, para poner en marcha proyectos de reconfiguración social que delinearán a un ciudadano modelo, capaz de remontar el momento de crisis por el cual parecía transitar la civilización occidental. Así, frente a la noción imperante de decadencia –ya sea de la raza o de los imperios– que se extendió entre las elites intelectuales de Occidente, pronto

surgió la idea de un “renacimiento”, de la renovación como ideal y fuerza motora de muchas naciones que afrontaban procesos políticos de posguerra. Como lo señala Jean Claire:

En Italia, donde la doctrina fascista inventó la palabra ‘totalitario’, en la Unión Soviética y, finalmente en Alemania, un nuevo tipo de hombre apareció, o se creyó que había aparecido, o se dijo que había aparecido, no exactamente un Súperhombre sino ‘New man’. ‘Uomo novo’, the ‘Neue Mensch’. En un panorama moldeado enteramente por el poder tecnológico el cual se extendió de una producción a escala global de objetos manufacturados -autos, teléfonos, electrodomésticos- a la fabricación de armas de poder ilimitado, el Nuevo Hombre también pareció ser un producto manufacturado por la tecnología o más bien por un cuerpo de conocimiento que estaba encaminado a convertirse en tecnología: la biología... En regímenes basados en una política racial, el ‘nuevo’ hombre, héroe, trabajador, guerrero y ciudadano-soldado fue considerado sobre todo fruto de la tecnología biológica, de la ciencia genética”.¹⁰⁹

Si bien esta postura se hizo más clara con los estragos producidos en Europa por la Primera Guerra Mundial, fue desde mediados del siglo XIX que comenzó a evidenciarse, desde diferentes ámbitos, un cuestionamiento sobre el estado físico, intelectual y moral de la humanidad. En México, el tópico tuvo otros matices que más allá de centrarse en un sentimiento de decadencia giraron en torno a la necesidad de consolidar una sociedad más fuerte y mejor constituida, que pudiera conducir a la nación hacia la tan anhelada modernidad.

De acuerdo con Beatriz Urías Horcasitas, en México “el proyecto de regenerar racialmente a la población no nació al terminar la fase armada de la revolución”, por el contrario, pueden rastrearse sus orígenes más concretos durante el Porfiriato, cuando comenzó a perfilarse la convicción de que “el progreso y la modernización del país dependían de la homogeneización racial y que la ‘degeneración social’ podía ser atajada en el terreno

¹⁰⁹ Jean Clair, ed. *The 1930s: The Making of “The New Man”*, catálogo de la exposición (Ottawa: National Gallery of Canada, 2008), 18.

de la herencia...”¹¹⁰ Se podría hablar de un anhelo de “blanqueamiento” de la sociedad mexicana, que fue promovido por el gobierno porfirista y encarnado por la propia figura presidencial. Durante la posrevolución fue patente el interés por integrar a las nuevas bases sociales que habían sostenido la contienda armada, sustrayéndolas de esta carga de violencia que las estigmatizaba y las hacía símbolo de los males que aquejaban al país como la ignorancia, el atraso y la pobreza.

La herencia racial indígena era concebida como uno de los factores más determinantes para el estancamiento de México, por ello se apelaba a la idea de “mejorar la raza” a través de incentivar la migración, especialmente la europea, hacia el territorio mexicano. En la figura del mestizo, promovida por las elites intelectuales y políticas del país, se encarnó el ideal del nuevo mexicano: un ciudadano laico, educado, sano y trabajador que era producto directo de la Revolución.

En Europa, por el contrario, la concepción del hombre nuevo se desarrolló en un contexto histórico y social en el que se consideraba que las naciones habían perdido su virilidad, es decir, se creía que la devastación, el alto número de discapacitados y la propagación de enfermedades que había dejado la guerra, eran resultado de la debilidad de los ejércitos que mostraban los signos de la degeneración de la raza. En Francia, por ejemplo, se propagó tanto en la población como en los círculos de gobierno, el miedo “de que la generación de la posguerra no estuviera lo suficientemente bien equipada, para formar la nueva elite profesional que la nación necesitaba para remplazar a los franceses caídos en la guerra”.¹¹¹

¹¹⁰ Urías Horcasitas, *Historias secretas*, 20.

¹¹¹ Joan Tumblety, *Remaking the Male Body. Masculinity and the uses of Physical Culture in Interwar and Vichy France* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 77.

En este momento de transición histórica, en el cual las mujeres se integraron a la vida social y económica –y más gradualmente a la política– aún persistía un fuerte sentido de desigualdad que las mantenía en segundo plano. Como parte de esta estructura patriarcal, la masculinidad se consideró un valor subyacente al concepto de nación, de tal manera que no solo las características físicas del hombre, sino también aquellos atributos que se enaltecían como propiamente masculinos –fuerza física y de carácter, valentía y honor– fueron utilizados para definir a las naciones poderosas. Por el contrario, la decadencia de un país se evidenciaba cuando imperaban la debilidad, el desequilibrio y la emotividad, peculiaridades que se suponían más acordes con la naturaleza de las mujeres.

El cuerpo masculino fue la encarnación del cuerpo del Estado, por tanto, había que mantenerlo fuerte y sano, así como libre de vicios y enfermedades, para asegurar el bienestar social e individual. Si bien, desde la Revolución francesa, la patria fue personificada en la figura de la Marianne, la mujer fuerte que guiaba la lucha de su pueblo, el Estado tenía una connotación masculina pues representaba un ente organizado, regulado y complejo, mientras la patria era alusión de la madre y de un arrebato más pasional, perfil que se consideraba más acorde con el carácter femenino.

De esta manera, hacia la década de los años 1920, el deporte y la llamada “cultura física”, comenzaron a tener mayor impacto a nivel internacional como parte de una estrategia general, apoyada especialmente en la popularización del pensamiento eugenista,¹¹² para

¹¹² De acuerdo con Marta Saade Granados “La teoría eugenésica moderna fue postulada en Inglaterra a finales del siglo XIX por el médico Francis Galton ‘como la ciencia del estudio de los mecanismos para lograr, favoreciendo la evolución natural, el perfeccionamiento de la especie humana’”, en “¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)”, *Cuicuilco* XI, núm. 31 (mayo-agosto, 2004). Consultada en línea febrero 9, 2018, <http://www.redalyc.org/pdf/351/35103104.pdf>.

asegurar la regeneración racial de las naciones. El “*sport*”, como actividad propia de las elites económicas y sociales fue democratizándose paulatinamente de tal manera que, si en el siglo XIX la práctica de algún deporte significaba un privilegio de clase ante la posibilidad de contar con tiempo libre, en la segunda década del siglo XX los deportes se fueron fomentando entre las clases trabajadoras como una forma de ocupación sana que alejaba a hombres y mujeres de los vicios y la ociosidad.¹¹³

Los músculos y la fuerza física del hombre marcaban su superioridad en la jerarquía de género, de ahí que todos los esfuerzos se centraron en la población masculina como eje de las políticas de Estado para la conformación de un nuevo ciudadano. La mujer por su parte, seguiría teniendo su función esencial de procreadora, aunque no por ello pudo limitarse su integración al cauce de la modernidad. En este sentido, Carlos Monsiváis señaló:

A la crítica de la condición de las mujeres, manifestada después de la Revolución la sepultan las capas de demagogia integracionista, y no se reconocen las contribuciones de las mujeres en el trabajo asalariado y el aparato productivo. El capitalismo mexicano ignora a fondo las reivindicaciones feministas, y el discurso social, religioso y cultural sobrevalora y mitifica los roles tradicionales de madre y ama de casa...¹¹⁴

Por su parte, Marisa Miranda y Gustavo Vallejo definen este concepto como “la ciencia del cultivo de la raza, aplicable al hombre, a las bestias y a las plantas a partir del ‘estudio de los agentes bajo control social que pueden mejorar o empobrecer las cualidades raciales de las futuras generaciones, ya fuere física o mentalmente’”, en *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino* (Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina, 2005), 12.

¹¹³ Algunos deportes, como el tenis y la equitación, por ejemplo, siguieron siendo deportes altamente elitistas, sin embargo, también se popularizaron otros como el basquetbol y el béisbol, los cuales fueron altamente promovidos en las escuelas y los ámbitos sindicales. Véase, Cruz Porchini, “Formando el cuerpo de la nación.”

¹¹⁴ Carlos Monsiváis, “Prólogo”, en *Cano, Género, poder y política*, 35.

El sentimiento general de los países europeos durante la posguerra, era que la modernidad había facilitado la vida del hombre al reducir su esfuerzo físico a través del uso del auto y de máquinas, que le permitían realizar el trabajo industrial y rural de forma más rápida y eficiente. Se consideraba que esta situación había brindado mayor tiempo de ocio, aumentando el sedentarismo y el excesivo gusto por la comida y el alcohol, hasta conducir al hombre a un estado de decadencia y debilidad física que explicaba el creciente “afeminamiento” de las sociedades.¹¹⁵ Esta mirada negativa de la vida moderna y su impacto en la apreciación del cuerpo como reflejo de los vicios sociales, incentivaron el resurgimiento del ideal clásico de belleza –cuerpos proporcionados, esbeltos y de musculatura definida– como un modelo a alcanzar. En este sentido, la cultura física y el deporte representaron los instrumentos más importantes para la difusión de una nueva concepción del cuerpo, acorde con las estrategias de regeneración social que comenzaron a popularizarse en diferentes países.

De acuerdo con Pierre Arnaud, el deporte como tal es una construcción moderna que tiene su origen en la aparición de nuevas formas sociales. Su nacimiento y desarrollo encuentra sentido en el fenómeno de urbanización e industrialización de las sociedades modernas, como una forma de ocio regulado que estaba en estrecho vínculo con las convenciones de la vida burguesa.¹¹⁶ La práctica del deporte logró rápidamente cientos de adeptos, en especial a partir de la conformación de federaciones interesadas en la difusión y regulación de las actividades deportivas. Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XX, los deportes aún eran asociados con las élites. A pesar de referirse en concreto al caso

¹¹⁵ Tumblety, *Remaking the Male Body*, 4.

¹¹⁶ Pierre Arnaud, “Deporte y relaciones internacionales antes de 1918”, en *Sport y autoritarismos. La utilización del deporte por el comunismo y el fascismo* (Madrid: Alianza, 2002), 31.

español durante los años de la República y el Franquismo, Teresa González Aja apunta una situación que se reprodujo en otros países como Inglaterra, Francia o México: “Las actividades deportivas eran privilegio de unos pocos individuos pertenecientes a las clases sociales más elevadas. La equitación, el tiro y la esgrima constituían las actividades más practicadas por ese sector de la población, mientras que el pueblo llano participaba, sobre todo, en las fiestas locales.”¹¹⁷

El proceso de democratización del deporte se presentó no solo como una vía para canalizar las “ansiedades públicas” en torno a la pérdida de virilidad entre las sociedades europeas, sino también –en el caso de países como México– como una manera de integrar a amplios sectores de la población a la vida civil, encauzando su participación de manera regulada. Finalmente, esta nueva democracia deportiva debió mucho de su popularidad a los medios masivos como la prensa ilustrada, que fue especializándose en el deporte y en el encumbramiento de nuevos héroes al ensalzar a los deportistas como modelos a seguir.

El ejercicio y la cultura física brindaban la posibilidad de moldear un cuerpo sano y de fuerte musculatura, pero además eran la vía para inculcar valores como la disciplina, la constancia, el esfuerzo y el trabajo en equipo. De ahí que diversos países alrededor del mundo concentraran sus esfuerzos en la promoción del deporte desde la niñez, con el principal objetivo de crear un ciudadano sano y vigoroso, pero también, disciplinado y dispuesto a formar parte del engranaje de una maquinaria más compleja como el Estado.

Al igual que en otros regímenes, en el México posrevolucionario el deporte representó unas de las mejores maneras de establecer medidas de orden y control sobre la población. Se buscaba también inculcar otras formas de pensamiento y conducta social al tiempo de

¹¹⁷ Teresa González Aja, “La política deportiva en España durante la República y el Franquismo”, en *Sport y autoritarismos*, 170.

potenciar el desempeño físico en aras de crear cuadros de obreros y campesinos eficientes. El deporte entonces, ofrecía una posibilidad del uso óptimo y racional del tiempo libre que alejaba a la población de las tentaciones y vicios, como una suerte de religión laica.

De acuerdo con Mónica Chávez González dentro de los objetivos del proyecto educativo posrevolucionario se encontraba no solo la alfabetización de las masas sino también “transformar las prácticas culturales y cotidianas de la población en la búsqueda de la anhelada ciudadanía moderna”. Por ello, dentro de las enseñanzas escolares se contemplaron “aquellas que pretendían incidir en los usos y las sensaciones corporales de la población con la intención de prepararla para el trabajo físico, mejorar su salud, transformarla racialmente y transmitir valores morales”.¹¹⁸

Con este trasfondo, en 1923 se creó la Dirección de Educación Física de la Secretaría de Educación Pública así como la Escuela Elemental de Educación Física, esto a la par de la construcción de estadios para la práctica deportiva –como el Estadio Nacional concebido por José Vasconcelos– la celebración de festivales y demás actividades físicas. Chávez González apunta: “Además, dicha Secretaría integró a intelectuales a su política educativa corporal con la publicación de una revista informativa y de difusión deportiva, la cual incluía también artículos de corte literario, filosófico y plástico que exaltaban el culto al cuerpo y al nacionalismo mexicano”.¹¹⁹

¹¹⁸ Mónica Chávez González, “Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La evolución física en el México posrevolucionario”, en *Desacatos. Revista de Antropología Social* 30 (México: mayo-agosto, 2009), consultada en línea el 2 de febrero de 2021: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2009000200004

¹¹⁹ Mónica Chávez González, “Construcción de la nación y el género desde el cuerpo.

Es importante mencionar también el papel que jugaron entre los niños y jóvenes mexicanos organizaciones como los Boy Scouts y la Cruz Roja de la Juventud, las cuales impulsaron la integración de la niñez en la vida social del país y permitieron la propagación de ciertos valores vinculados no solo con el patriotismo sino también con el perfeccionamiento individual. Al respecto Elena Jackson Albarrán señala: “... a partir de su participación en los Boy Scouts y la Cruz Roja, los niños y las niñas aprendieron que el servicio a la Patria se cumplía en distintas esferas sociales, y se asociaba con distintas actividades... el nacionalismo masculino que se practicaba en los Boy Scouts se enfocó en un autodesarrollo: fortalecer al cuerpo humano, conquistar al terreno físico nacional y sentirse dueño de su entorno”.¹²⁰

La popularización del deporte entre los diferentes grupos de la sociedad se debió también a la difusión de ciertos ideales de corporalidad que se hicieron presentes a través de imágenes en revistas, libros, carteles, postales, periódicos y el cine. Para moldear un cuerpo esbelto, proporcionado y fuerte la gente adquirió nuevos hábitos de alimentación, actividad y control médico, pero también de consumo, en los cuales la imagen jugó un papel determinante como proyección de los anhelos y necesidades tanto individuales como de la colectividad. **(Ilus. 39 y 40)**

A pesar de que mucha de la publicidad y de las imágenes que circularon en los medios masivos se concentraban en la figura femenina, lo cierto es que el hombre era el eje de estos esfuerzos encaminados a la transformación de las sociedades en un sentido más profundo.

¹²⁰ Elena Jackson Albarrán, “Los Exploradores, la Cruz Roja de la Juventud y la expresión infantil de nacionalismo. México, 1920-1940”, en Susana Sosenski y Elena Jackson Albarrán, coords. *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 243.

Finalmente, eran ellos quienes iban al frente en caso de guerra y los que conformaban, en su mayoría, las bases obreras y campesinas. Como afirmó Tumblety: “La belleza de la musculatura masculina tenía una carga moral, y se convirtió en la fundación de una regeneración biológica de la sociedad”.¹²¹

En la práctica deportiva, por ende, las mujeres quedaron en segundo plano pues se consideraba que no eran aptas para actividades que requirieran un mayor esfuerzo físico, coordinación y trabajo de conjunto. Asimismo, persistía la preocupación de que las mujeres perdieran femineidad al realizar algún deporte: “Uno no puede poseer todas las cualidades delicadamente evolucionadas de las mujeres, junto con las energías musculares y mentales del hombre... cuando una mujer participa en deportes, envilece su feminidad hasta convertirse en un ser neutro”.¹²² Sin embargo, hacia la década de 1930, las mujeres ya se habían introducido de lleno en deportes como el fútbol, el tenis y el basquetbol demostrando su inclusión en diferentes aspectos de la vida social y política.

Si bien en el contexto mexicano es común ver imágenes de mujeres practicando alguna actividad física, ésta se concentró durante varios años en ejercicios como la natación, el tenis o las tablas gimnásticas que se popularizaron en los desfiles y festivales escolares. En países como Italia, por el contrario, ya se contaba con equipos femeninos de basquetbol, algunos de los cuales estaban formados por grupos de trabajadoras industriales; mientras que en la Unión Soviética y Francia existían ligas femeninas de fútbol. Es importante considerar, por ejemplo, que algunos de los pintores del régimen soviético como Aleksandr

¹²¹ Tumblety, *Remaking the Male Body*, 60.

¹²² Arabella Kenealy, “Woman as Athlete”, *The Nineteenth Century* 45, abril, 1899, citado en Lynda Klich y Benjamin Weiss, “Healthy Bodies”, en *The Postcard Age. Selections from the Leonard A. Lauder Collection* (Londres, Thames & Hudson-Museum of Fine Arts Boston) 2012, 207.

Samokhvalov y Georgii Ryazhskii, utilizaron a las figuras femeninas en sus obras para representarlas en su papel de futbolistas o atletas, desarrollando “nuevos y dinámicos roles de la era posrevolucionaria”.¹²³

En este sentido, también podríamos mencionar el cuadro *Las futbolistas*, de Ángel Zárraga, que hace referencia específica al medio social francés y a su creciente gusto por este tipo de deportes de conjunto. En su obra Zárraga retrató a tres personajes femeninos –entre ellos su esposa– portando el uniforme del equipo *Les Sportives de Paris*, el cual había ganado la primera copa de fútbol femenino disputada en Francia en 1922. Al igual que en otros cuadros posteriores como *La futbolista rubia* y *La futbolista morena*, ambos de 1926, Zárraga puso especial acento en la fuerza física de las jugadoras a través de una musculatura bien definida, con lo cual demostraba que un cuerpo musculoso –una de las máximas expresiones del concepto de virilidad de la época– no era un atributo exclusivo de los hombres, y que las mujeres poseían esa misma capacidad para desarrollar y perfeccionar sus cuerpos así como para participar en deportes y actividades físicas en las cuales se requiriera estrategia y trabajo en equipo.¹²⁴

Tanto en México como en el extranjero, el concepto de hombre nuevo consideraba la posibilidad de trascender a un nivel superior de existencia en el que tanto cuerpo como mente fueran cultivados para responder a las necesidades del conglomerado. El papel fundamental de este ciudadano producto de la regeneración social –y biológica– debía ser,

¹²³ Véase Gori Gigliola, *Italian Fascism and the Female Body. Sport, Submissive Women and Strong Mothers* (Nueva York, Routledge), 2004 y Mike O’Mahony, *Sport in the USSR. Physical Culture-Visual Culture* (Londres, Reaktion Books, 2006).

¹²⁴ Véase Claudia Garay y Mireida Velázquez, “Ángel Zárraga: el sentido de la creación”, en *Ángel Zárraga: el sentido de la creación*, catálogo de la exposición (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2014), 17-25.

finalmente, la defensa de la nación, por lo cual el apoyo y difusión del deporte y las actividades físicas, tuvieron un trasfondo militar que buscaba preparar físicamente a los jóvenes para dar forma a los nuevos ejércitos.

Durante las décadas de 1920 y 1930, el Estado mexicano se encargó de llevar a cabo extensas campañas sanitarias y de promoción de nuevos valores de civilidad y convivencia, encaminados a transformar de fondo a la sociedad. Tal como lo señala Carlos Martínez Valle:

Los gobiernos posrevolucionarios definieron estrategias educativas globales, entre ellas el activismo escolar y el anticlericalismo, para ‘redimir’, disciplinar y activar a los nuevos mexicanos, como vía para la reforma del país... Así, emprendieron un programa de ‘ingeniería social’ que pretendía, a través de una cruzada a favor de la higiene, la salud y la moral, erradicar enfermedad, vicio y criminalidad. Se trataba de exorcizar todo aquello que impedía el avance de la modernización y de constituir una población sana y homogénea para formar un solo cuerpo social.¹²⁵

En México, el ideal del hombre nuevo fue retomado por las elites intelectuales vinculadas al gobierno, como una manera de encauzar los esfuerzos de reconstrucción nacional. Se trataba de pacificar el territorio, de integrar a los grupos sociales que habían participado en la contienda armada y de ofrecer –a nivel simbólico– una serie de elementos que permitieran la cohesión nacional. La necesidad de modernizar al país, al tiempo de conformar una nueva identidad, ofreció un contexto social y político conveniente para que prosperara la implementación de la figura del hombre nuevo, como trasfondo ideológico en el desarrollo de diversos programas estatales.

¹²⁵ Carlos Martínez Valle, “El nuevo cuerpo político de la nación. El deporte en la disciplina y educación social del México posrevolucionario”, en *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, catálogo de la exposición (México: Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, 2012), 88.

De acuerdo con Beatriz Urías Horcasitas:

El objetivo puntual de la revolución antropológica que transformaría la esencia de las razas mexicanas fue formar un ‘hombre nuevo’, un tipo ideal al que deberían asemejarse todos los integrantes de la sociedad. Racialmente sería un mestizo y socialmente combinaría rasgos del proletariado obrero-campesino y de la clase media, ya que la Revolución mexicana aparecía como resultado de ambos grupos... Además de funcionar como arquetipo del nuevo ciudadano en la sociedad posrevolucionaria, en el contexto del nacionalismo oficial el ‘hombre nuevo’ encarnó también al ente social colectivo, concebido como resultado de la organización del proletariado en corporaciones obrero-campesinas.¹²⁶

Con el objetivo de que el mayor número de la población comprendiera el significado de estos valores que el Estado buscaba transmitir, y que los hiciera parte de su vida pública y privada, se llevó a cabo un proceso de traducción a nivel visual de conceptos y sentencias que lograron definir la idea del nuevo ciudadano a través de imágenes de difusión masiva, concebidas para el consumo inmediato de la sociedad en carteles, ilustraciones, revistas, libros, periódicos y películas, entre otros medios.

Como parte del control que ejerció el Estado mexicano en la circulación de la información, se crearon una serie de instancias encargadas de realizar esta tarea de transmitir mensajes adoctrinadores que buscaban regular el comportamiento social de los mexicanos. El objetivo principal era sustraer a la sociedad del papel que tenía la Iglesia católica como rectora de las conciencias individuales y colectivas, para que otras instituciones como la escuela, el núcleo familiar, los partidos políticos, las corporaciones obreras y campesinas —e incluso organizaciones como los Boy Scouts y la Cruz Roja de la Juventud—¹²⁷ comenzaran

¹²⁶ Urías Horcasitas, *Historias secretas*, 19-20.

¹²⁷ Las organizaciones de *Boy Scouts* se conformaron en México a partir de 1917 a semejanza de los grupos de niños y jóvenes que comenzaron a proliferar en Gran Bretaña y Estados Unidos. Estas asociaciones, conocidas poco después como Tribus de Exploradores Mexicanos, fueron introducidas al país por Federico Clark, mexicano de origen alemán que se encargó de darle estructura y reglamentación a la adaptación local de estas agrupaciones. Véase Elena Jackson Albarrán, *Seen and*

a disputar su campo de influencia para conducir a los jóvenes hacia los derroteros de la vida laica.

En este sentido, el SME es ejemplo de la manera en que una organización sindical realizó la función de establecer normas que no solo reglamentaban la vida laboral, sino que también determinaban la conducta, el desempeño y la identidad de sus agremiados con miras a la configuración del “hombre nuevo”. El sindicato llevó a cabo diversas cruzadas de higiene y promovió medidas de prevención de accidentes laborales, que instaban a los obreros a usar los equipos de protección, así como a mantener diversos protocolos durante sus actividades. El cuidado de la salud y las visitas regulares al médico se incentivaron por medio de diversos reportajes que mostraban la construcción de modernas clínicas y consultorios en la nueva sede sindical, así como ilustraciones que enfatizaban la importancia de la salud como factor decisivo en el óptimo rendimiento del trabajador.

El contenido escrito de la publicación se complementaba con diversas imágenes – ilustraciones y fotografías– que se encargaban también de emitir mensajes sencillos y contundentes distribuidos a lo largo de la revista. Sin embargo, el eje de las portadas de *LUX* fue el desarrollo de una iconografía de la clase obrera, en la cual se buscó definir los atributos que distinguían al trabajador de la industria eléctrica. Se trataba de una construcción ideal que resumía, hacia suya y reinterpretaba la iconografía obrera internacional, adoptando diversas convenciones y símbolos que se hicieron comunes en contextos históricos, políticos y sociales muy diversos.¹²⁸

Heard in Mexico. Children and Revolutionary Cultural Nationalism, Lincoln: Nebraska University Press, 2014, 295.

¹²⁸ Bonnell, “Iconography of the Worker in Soviet Political Art”, en *Iconography of Power*, 20-63 y Gené, *Un mundo feliz*, 5.

En este sentido, la figura del hombre nuevo se retomó en *LUX* como una manera de elevar al obrero por encima de cualquier otro grupo social, en tanto líder y héroe del proceso de reconstrucción del país. Es importante señalar, que el trabajador de la industria eléctrica, el SME y la propia energía eléctrica, son elementos concebidos como parte de un ámbito estrictamente masculino en el que la presencia femenina es prácticamente nula, por lo cual es imposible hablar de la configuración de una “mujer nueva” en este contexto. Sin embargo, esa mujer si fue prefigurada en otras publicaciones ya fueran de corte comercial o auspiciadas por el gobierno.

La imagen del obrero que circuló en *LUX* durante las décadas de 1930 y 1940 representó un ideal de masculinidad, en el cual se pueden puntualizar algunas constantes: se trata de un hombre joven, fuerte, de cuerpo monumental y musculatura bien definida –visible especialmente en los bíceps, pecho y espalda. Cuando la fisonomía del rostro es evidente, se delinean rasgos duros –como tallados en una escultura– que otorgan expresiones a veces adustas o combativas. La postura corporal es rígida, podría decirse mecanizada, como si se tratara de piezas de maquinaria que tienen movimientos al unísono y constantes, lo cual es más patente cuando las representaciones son masivas.

En algunas ilustraciones para las portadas de *LUX*, el trabajador industrial es concebido liberándose de pesadas cadenas, las cuales representan todos aquellos elementos que impiden no solo su triunfo político como clase sino también su transición hacia un nivel más elevado de existencia material y espiritual. En la portada de diciembre de 1938, autoría de Francisco Eppens vemos, desde un plano ascendente, la figura de un hombre que parece estar envuelto por un remolino. **(Ilus. 41)** Su torso desnudo y un pantalón muy ceñido al cuerpo revelan la forma musculosa y fuerte, capaz de romper las cadenas que lo sujetaban. El hombre de pie, gira levemente el torso para levantar su brazo izquierdo por encima del

rostro, acentuando un escorzo en contrapicada, a la vez que eleva un libro que sostiene firmemente, en un gesto que revela cuál fue la motivación que lo llevó a liberarse de sus ataduras. Es importante notar la manera en que Eppens concibió las piernas del hombre como punto principal de la fuerza física masculina, al mostrar una musculatura muy acentuada pero también unas extremidades sobredimensionadas que confieren un tono de exaltación en las representaciones de la masculinidad.

En una solución temática similar, Antonio Arias Bernal realizó para la portada de julio de 1941, (**Ilus. 42**) una composición en la que se observa a un hombre de medio cuerpo, que lleva el torso desnudo mientras levanta sus brazos fuertes en señal de victoria. En cada muñeca aún penden los grilletes con las cadenas rotas, los puños en alto están tensos y marcan la musculatura acentuando el gesto combativo. El rostro posee rasgos que parecieran ser más propios de una escultura de semblante frío e impasible. Detrás del hombre se dispuso una bandera rojinegra con las fechas 1936-1941, las cuales aluden al inicio de la huelga general convocada por el SME y a la inauguración de su nueva sede oficial, dos momentos históricos para la organización obrera que fueron considerados por los electricistas como la consolidación de su gremio.

A partir de la lectura de estas portadas se deduce que, en el imaginario construido para la revista *LUX*, los miembros del SME debían ser hombres fuertes física, mental y moralmente para ser capaces de liberarse de las cadenas que los mantenían atados a la ignorancia, al pasado, a la injusticia, a los abusos de la clase poderosa. El formar parte de la organización obrera significaba integrarse a un proyecto social que buscaba una nueva forma de vida para sus integrantes, que requeriría sacrificios en aras del bien común y superar una serie de vicios que impedían la transformación integral del hombre. La educación fue concebida como una de las herramientas primordiales para el mejoramiento del individuo y

de la propia clase, por ello se comparó a la ignorancia ya fuera con unas pesadas cadenas o con la ceguera, por considerar que representaba un obstáculo en la evolución de la sociedad. En este sentido, el SME llevó a cabo una serie de campañas que buscaban promover el hábito de la lectura y el estudio entre los agremiados, **(Ilus. 43)** para lo cual también conformó una importante biblioteca que estaba abierta a la consulta. Asimismo, hizo hincapié en la importancia de la capacitación y la formación técnica pues no solo había que fortalecer el intelecto, sino que además era necesario consolidar cuadros de obreros calificados.

En la portada de Francisco Eppens para la edición de febrero de 1939, **(Ilus. 44)** el artista realizó un diseño en el que dispuso a una pareja de hombres tomados de la mano, entrelazando sus dedos. Con sus cuerpos los hombres crean un ángulo que, al encontrarse con las diagonales de sus piernas, conciben una forma triangular de unidad y armonía. Parecen estar sostenidos uno contra el otro a la altura de las rodillas, como dos fuerzas opuestas que al actuar en un mismo sentido consiguen su equilibrio. Uno de los hombres porta overol y gorra de obrero, sostiene en su mano un libro que aproxima a su pecho; el otro, lleva un pantaloncillo corto deportivo y el torso desnudo, dejando al descubierto su acentuada musculatura. En su mano izquierda sostiene un disco utilizado en las pruebas de atletismo, el cual acerca también contra su pecho: un discóbolo moderno que retoma el ideal clásico del cuerpo masculino. Estos hombres representan la fuerza física unida al poder intelectual, es decir, la necesidad de poseer virtudes de carácter moral, así como cualidades físicas. Ambos se miran fijamente y en su vinculación parecieran actualizar la sentencia "*Mens sana in corpore sano*", en la cual tanto el intelecto como el cuerpo forman parte de una totalidad que debe ser desarrollada de manera armónica, racional y constante.

Es importante señalar que el tema del lanzamiento de disco, como ejemplo de una actividad deportiva que representaba el esfuerzo físico, la disciplina y el dominio del cuerpo, es retomado constantemente en la propaganda de otros países como la URSS, Alemania o España. No se trata solamente de promover el deporte como una forma de moldear el cuerpo y la mente, se busca también establecer una continuidad con el pasado grecorromano en tanto vía de reivindicación cultural, al tiempo de proyectar la virilización del cuerpo de la Nación.

Sin embargo, más allá de practicar algún deporte o ejercitar el cuerpo para conservarlo sano, en la *LUX* parece subyacer un objetivo más trascendental y urgente: los obreros deben estar físicamente aptos para la defensa del gremio y del país. El SME mantiene su postura combativa no solo a nivel ideológico y retoma la finalidad esencial en la creación del “hombre nuevo”, que encierra la necesidad de contar con un ejército de ciudadanos-soldados, disciplinados para el trabajo y la guerra. Cabe recordar que en el periodo de entreguerras, el desarrollo del deporte estuvo estrechamente vinculado con la formación militar y que en México, por ejemplo, la institucionalización del ejército posrevolucionario tomó cauce a través de las actividades deportivas.¹²⁹ Este tópico será especialmente recurrente durante la Segunda Guerra Mundial –y aún más tras la declaración de guerra a los países del Eje– tanto en la propaganda del SME como en diversos medios estatales, que se encargaron de crear una campaña para alentar a la población a concebirse a sí misma como parte de un ejército de civiles.

¹²⁹ Martínez Valle, “El nuevo cuerpo”, 81-107. Sobre la reorganización del ejército durante el periodo posrevolucionario véase Martha Beatriz Loyo Camacho, *Joaquín Amaro y el proceso de institucionalización del Ejército mexicano, 1917-1931* (México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003). La autora señala, por ejemplo, que el General Amaro, a la sazón secretario de Guerra durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, consideró indispensable educar y disciplinar a los miembros de la oficialidad e instruirlos en actividades como la gimnasia, la esgrima, el tiro, con el fin de sanear las filas de la institución y dar cauce a su organización.

La figura del hombre nuevo en *LUX* retomó diversos elementos de la propaganda internacional, con el objetivo de ensalzar al proletariado como actor principal del devenir político y social del país. Por esta razón, algunos de los diseñadores de *LUX* como Antonio Arias Bernal, Francisco Eppens y Bravo Arenas abordaron temáticas muy similares a las utilizadas en otros contextos sociopolíticos –como el soviético, el alemán, el español o el italiano– aplicando soluciones gráficas y tratamientos visuales que mostraban fuertes vínculos con las iconografías políticas tanto comunistas como fascistas. En este sentido, es importante señalar que los artistas e ilustradores de México tenían acceso a los impresos producidos en diversos países y que las ediciones soviéticas –así como las españolas, alemanas y estadounidenses– llegaron al país a través de las propias instituciones gubernamentales.

La iconografía del hombre nuevo en México tal vez se diferenciaba de la que se concibió en Europa porque no fue producto del temor ante un retroceso de la raza, sino proyección de una esperanza de regeneración y de un futuro que se vislumbraba brillante tras la lucha revolucionaria. El sentimiento de derrota que se extendió por diversos países europeos se vinculó también con la creencia de estar afrontando una decadencia social, especialmente debido a los bajos índices de natalidad que registraban y a la gran cantidad de pérdidas humanas sufridas durante la primera gran guerra. A pesar de la violencia y el número de decesos provocados por la Revolución mexicana, en nuestro país el anhelo por dar forma a un hombre nuevo se relacionó también con la necesidad de integrarse a la modernidad, de equilibrar la mezcla racial existente –disminuyendo el peso de la herencia indígena– y de sustraer a la sociedad de la fuerte influencia de la Iglesia católica en la que vivía hasta el momento. En este sentido, Miguel Lisbona, al adentrarse en el caso específico del proceso

de deportivización en el estado de Chiapas tras la Revolución, retoma lo dicho por uno de los beneficiarios de las Misiones Culturales en aquella región y cita:

Después de los torbellinos bélicos de las revoluciones que han trastornado nuestra Patria, ha surgido la idea de levantar a nuestra raza, de prestarle la mano porque se ha comprendido que solamente así se salvará a nuestro México [...] muchos medios son los que tenemos a la mano, uno de ellos son los deportes [...] no solamente nos sirven para fortificar el cuerpo, sino que levantan nuestro espíritu.¹³⁰

No se trataba de un país decadente, sino de un entramado social que debía reconfigurarse para evolucionar y para homogeneizarse racial y culturalmente, en aras de conformar una verdadera nación en la que los nuevos ciudadanos compartieran no solo un pasado común, sino también idioma, creencias, aspiraciones y un futuro como Nación.

En el debate por consolidar un nuevo ciudadano, el SME, como otras organizaciones políticas, buscó detentar el liderazgo de la clase obrera por considerar que su posición era estratégica en el proceso de modernización nacional, así como en la formación de nuevos cuadros de obreros y ciudadanos que, en caso de ser necesario, defenderían a su país ante cualquier amenaza interna o externa.

¹³⁰ Miguel Lisbona Guillén, *Disciplinar cuerpos, normalizar ciudadanos. Ensayos sobre la deportivización de Chiapas tras la Revolución mexicana* (San Cristóbal de las Casas: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, 2020), 44.

CAPÍTULO 3

OTROS PROYECTOS CULTURALES DEL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS: UNA SEDE FUNCIONALISTA Y EL TEATRO DE LAS ARTES

El fortalecimiento económico del SME a lo largo de la década de 1930 –gracias a los beneficios obtenidos en sus contratos colectivos– permitió que su dirigencia concibiera una serie de proyectos ambiciosos con los cuales buscaban posicionarse como un sindicato de vanguardia. Dentro de dichos planes se destacó especialmente la articulación de un programa cultural, que la investigadora Jennifer Jolly califica como “estratégico y sofisticado”, a través del cual la organización obrera pretendió colaborar en la educación y en la conformación de una conciencia de clase entre los trabajadores de la industria eléctrica, con el objetivo de ofrecerles las herramientas necesarias para mejorar sus condiciones de vida¹³¹. Dicho programa cultural no solo incluyó a la propia revista *LUX*, sino que también contempló la construcción de una nueva sede para el sindicato –en la que debía considerarse una serie de servicios para los agremiados– así como la creación de una compañía teatral que fue conocida como el Teatro de las Artes y que significó un momento fundamental para la modernización del teatro y la difusión de autores contemporáneos en nuestro país.

La falta de instrucción era considerada un arma en manos de los capitalistas para mantener sojuzgada a la clase trabajadora, de ahí que organizaciones como el SME consideraron urgente abatir estas carencias de sus miembros colaborando en su formación ideológica y política, pero también en su educación formal. Por ello, dentro de la iconografía concebida por la izquierda a nivel internacional, fueron recurrentes las imágenes de hombres o mujeres con los ojos cubiertos por una venda, aludiendo a la ceguera como producto de la

¹³¹ Jennifer Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists”, 32

ignorancia y al hecho de que la educación era capaz de quitar esa venda de los ojos, que impedía la comprensión de la realidad y la toma consciente de decisiones.

Por esta razón, la dirigencia del SME se planteó trascender la función de la organización obrera y pasar de ser una instancia que solo defendía los derechos laborales de los trabajadores, para intentar convertirse en una organización que pudiera ofrecer a sus afiliados otros beneficios como educación a través de su escuela elemental, servicios de salud en el hospital sindical, acceso a productos básicos en la tienda de su cooperativa, así como oportunidades de esparcimiento y recreación por medio del deporte y actividades culturales. Por ello, al triunfo de la huelga de 1936, el Sindicato decidió comenzar la construcción de una nueva sede con el objetivo de que ésta se convirtiera en el “hogar social” de los electricistas –modelo similar al de los clubes obreros soviéticos– es decir, el lugar en donde pudieran encontrar diversos servicios que mejoraran sus condiciones de vida.

Como lo señala Juan Ignacio Prieto López, hacia la década de 1920 comenzaron a construirse en la URSS una serie de nuevos edificios que estuvieron destinados a funciones específicas como espacios educativos, teatros, clubes, bibliotecas, entre otras. La idea de que tales programas se agruparan en una sola edificación en lugar de varias construcciones independientes respondía “al deseo de hacer del nuevo edificio un complejo de gran escala, que se convirtiese en el centro y emblema de la vida política y cultural proletaria”. En este sentido, los clubes obreros fueron concebidos como “palacios de la cultura y del trabajo”, en los cuales se consolidaría la educación cultural de las masas, así como “el desarrollo de la creatividad entre la clase trabajadora”.¹³² Este modelo sería la referencia a seguir por parte del SME para construir su nueva sede.

¹³² Juan Ignacio Prieto López, *Teatro Total: arquitectura y utopía en el período de entreguerras* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015), 207-208.

A partir de la participación del SME en el Comité Nacional de Defensa Proletaria en apoyo del presidente Cárdenas y de los logros obtenidos con la huelga de 1936, la dirigencia del sindicato comenzó a vincularse más directamente con grupos de ideología comunista, entre ellos la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el propio Partido Comunista, con el fin de establecer alianzas que le permitieran concretar su proyecto. Por esta razón en abril de 1936, los líderes del SME aceptaron una invitación del Sindicato Pan-Ruso de Electricistas para viajar a la URSS y asistir a las celebraciones del 1 de mayo, y de paso conocer de cerca la realidad que se vivía dentro del régimen soviético, pues se consideraba que las noticias que llegaban a América Latina eran inciertas y muchas veces desvirtuadas por los gobiernos capitalistas.

Los delegados del SME Luis Espinosa Casanova, Agustín Salvat y Enrique Verdún deseaban ser observadores de primera mano que dieran cuenta a todos los obreros de México del estado en que se encontraba “el más formidable experimento social de todos los tiempos: la implementación del socialismo en la sexta parte del mundo...”.¹³³ A lo largo de casi dos meses de viaje, los dirigentes electricistas tuvieron la oportunidad de analizar la organización del régimen soviético e informaban de esta manera a sus lectores: “La aduana de Negoroloye está perfectamente bien presentada. Allí empezamos a observar los cuadros murales que tanto han perfeccionado los rusos; consignas profusamente distribuidas en las paredes de la sala, y vimos la primera estatua de Lenin con el brazo levantado señalando un llamamiento que debería ser un credo universal: ‘Trabajadores de todos los países, UNÍOS’”.¹³⁴

¹³³ “Impresiones de nuestra delegación sobre la URSS”, *LUX. La revista de los trabajadores*, octubre, 1936, 5.

¹³⁴ Agustín Salvat, “La frontera ruso-polaca”, *LUX*, octubre, 1936, 6.

Durante estas jornadas los miembros del SME conocieron más a fondo el sindicalismo y la función social que los sindicatos desempeñaban en el entramado del régimen soviético. Por ello, considero que a su regreso a México propusieron extender el campo de acción de su organización a la manera del modelo soviético, creando opciones de educación formal, uso del tiempo libre, salud, consumo y socialización para los trabajadores, que representaran la intervención del sindicato en otros aspectos de la vida de sus agremiados. En los estatutos que rigen la vida sindical del SME se definió desde su conformación, que uno de sus principales objetivos debía ser “la elevación cultural y moral de la clase trabajadora, mediante la difusión del conocimiento científico, artístico y ético en sus diversas formas...”,¹³⁵ por lo cual se concibió desde sus inicios como una organización que debía impulsar la transformación material y moral de los electricistas.

A medida que fue afianzando su presencia política, el SME se hizo de nuevos aliados que le permitieron potenciar sus objetivos e intervenir en ámbitos como la educación y el esparcimiento de los trabajadores. En este sentido, la alianza que estableció con la LEAR significó la oportunidad de vincularse con un grupo de intelectuales y artistas de izquierda que le permitieron formular los ejes de su acción cultural, la cual, considero, fue única en su tipo dentro de las organizaciones obreras mexicanas no solo por la inversión económica que significó para el sindicato, sino también por la relevancia de algunas de sus aportaciones en el desarrollo del ámbito cultural posrevolucionario, especialmente en los ámbitos del teatro y la danza, es decir, artes escénicas colectivas y “públicas” que eran propicias para la socialización el conocimiento y los valores compartidos.

¹³⁵ Artículo 6º, inciso C, de los estatutos del Sindicato Mexicano de Electricistas, véase Irma Rosenda Bernal Valero, “El caso del Sindicato Mexicano de Electricistas en la crisis del sindicalismo en México” Tesis de maestría en Derecho (México: Facultad de Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 25.

3.1 El SME y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue, como lo señala Francisco Reyes Palma, parte de los “fenómenos de colectivización del quehacer artístico” que se desarrollaron en el México posrevolucionario como “formas compartidas de creación inspiradas en programas políticos...”¹³⁶ De acuerdo con el propio Reyes Palma, es ambiguo el momento de creación del colectivo, sin embargo, su formación se remonta a un periodo entre octubre de 1933 y marzo de 1934.¹³⁷ Sus miembros fundadores, entre los que destacan Pablo O’Higgins y Leopoldo Méndez, concibieron a la organización como un “frente único revolucionario” en el cual se agruparon pintores, escritores, músicos, gente de teatro y posteriormente se integraron arquitectos, fotógrafos y cineastas.

Pero, más allá de reconstruir la historia de la LEAR, la cual ya ha sido abundantemente estudiada por autores como el propio Francisco Reyes Palma, Elizabeth Fuentes, John Lear, y Helga Prignitz, entre otros,¹³⁸ mi intención en este apartado es ahondar en el vínculo que se estableció entre el SME y la LEAR, el cual ha sido bien señalado por Jennifer Jolly en su investigación doctoral en torno al mural *Retrato de la Burguesía* del edificio del sindicato y por John Lear en su libro *Picturing Proletariat*,¹³⁹ en el cual el

¹³⁶ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista de frente cultural”, *Frente a Frente* (México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994), 5.

¹³⁷ Reyes Palma, “La LEAR y su revista”, 5.

¹³⁸ Véase Reyes Palma, “La LEAR y su revista”; Elizabeth Fuentes Rojas, *La Liga de Escritores Y Artistas Revolucionarios: Una producción artística comprometida* (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995); John Lear, *Picturing the Proletariat. Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940* (Austin: University of Texas Press, 2017), Roberto Cuauhtli Coca Ríos, “Políticas del arte: los discordantes criterios de Juan de la Cabada, Luis Cardoza y Aragón, el realismo socialista y la liga de escritores y artistas revolucionarios (LEAR) en 1936” (Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013).

¹³⁹ Jennifer Jolly, *David Alfaro Siqueiros*; John Lear, *Picturing the Proletariat. Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940* (Austin: University of Texas Press, 2017)

historiador explora la relación entre los artistas mexicanos y las organizaciones obreras durante la primera mitad del siglo XX. Mi objetivo entonces es desarrollar los matices de esta colaboración la cual, considero, impulsó al sindicato a construir su programa cultural y le brindó el trasfondo político-ideológico de izquierda que lo alentó a identificarse con los objetivos del Frente Único en su lucha contra el fascismo, factor que será evidente a nivel estético especialmente en las portadas de la revista *LUX* a partir de la colaboración del pintor Santos Balmori, miembro de la LEAR y comprometido defensor de la República española.

Durante el verano de 1935 se llevó a cabo el séptimo Congreso de la Internacional Comunista en el cual se analizó la situación mundial ante el avance del fascismo en Europa. Como resultado de ello se tomó la decisión de conformar un Frente Amplio o Frente Único que uniera las acciones de todas las organizaciones comunistas, teniendo como eje la lucha antifascista. A nivel visual, este objetivo se vinculó con la corriente mejor conocida como “realismo socialista”, la cual fue proclamada como obligatoria para todo el arte soviético durante el régimen stalinista.¹⁴⁰ Como lo señala Boris Groys en su obra *The Total Art of Stalinism*, “El mundo prometido por los líderes de la Revolución de Octubre no sólo suponía un mundo que debía ser más justo sino capaz de proveer mayor seguridad económica, y quizá también ser, en mayor medida, más hermoso. La desordenada y caótica vida de épocas

¹⁴⁰ En abril de 1932 un decreto del Comité Central del Partido Comunista soviético disolvió todos los grupos artísticos –lo cual puede considerarse como el fin de la vanguardia soviética posrevolucionaria– y declaró que todos los “trabajadores creativos” se organizaran en uniones de acuerdo con su profesión. Con este decreto del partido, que pretendía poner fin a los conflictos entre facciones en el ámbito artístico y cultural, se marcó el inicio de la nueva fase stalinista en la cultura soviética. De acuerdo con Boris Groys “El método del realismo socialista tomó su forma final en el Primer Congreso de la Unión de Escritores en 1934 y posteriormente se impuso, sin alteraciones, a otras artes”, por lo cual, según el propio autor, esto es evidencia del espíritu antiformalista del realismo socialista, más orientado hacia un contenido político que hacia las características específicas de determinada forma artística. Véase Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Londres: Verso, 2011), 35.

pasadas fue remplazada por una vida más armoniosa y organizada según un plan artístico unitario”.¹⁴¹ La unidad que se buscaba lograr a través de la imposición de un estilo artístico único (el realismo socialista), con contenidos de carácter político e histórico, que se alejara de los lenguajes abstractos de vanguardia y del arte individualista, debía permear y transformar todas las expresiones, vinculándolas indefectiblemente con los objetivos ideológicos del comunismo internacional que se irradiaban desde la URSS.

Ya desde 1934, durante el I Congreso Internacional de Escritores Soviéticos el político e ideólogo de origen ucraniano Andréi Aleksándrovich Zhdanov, pronunció un discurso que sentaría las bases del realismo socialista. En esa ocasión señaló:

El realismo socialista (...) significa el conocimiento de la vida para poder pintar con veracidad en las obras de arte: no para pintarla marchita al estilo académico ni simplemente como una realidad objetiva, sino con la realidad de su evolución revolucionaria. La veracidad y la concreción histórica de una obra de arte debe conjugarse con el remodelamiento ideológico y la educación del pueblo trabajador en el espíritu del socialismo.¹⁴²

De esta manera, en el contexto mexicano, cuando en 1935 la LEAR se definió como una organización de intelectuales y artistas unidos en contra del fascismo, decidió adherirse a los objetivos del llamado Frente Único y se vinculó con los dictados de un arte para el proletariado y del realismo socialista, esto a pesar de la controversia que se suscitó al interior de la organización entre Luis Cardoza y Aragón, Juan de la Cabada y Arqueles Vela.¹⁴³ Cardoza consideraba que “producir arte por consigna no representaba sino ausencia de

¹⁴¹ Groys, *The Total Art of Stalinism*, 3. La traducción es mía.

¹⁴² Citado en Juan Alberto Kurz Muñoz, *El arte en Rusia, la era soviética* (Valencia: Instituto del Arte Ruso y Soviético, 1991), 167.

¹⁴³ En este sentido, me remito a la investigación de Roberto Cuauhtli Coca Ríos en torno a la discusión que tuvo lugar al seno de la LEAR entre Juan de la Cabada, Arqueles Vela y Luis Cardoza y Aragón, sobre la adhesión de la Liga al Frente Amplio, los planteamientos del Realismo socialista y lo que ello implicaba a nivel formal en la creación artística. Véase Coca Ríos, *Políticas del arte*.

autocrítica que orillaba a una postura contrarrevolucionaria”, motivo por el cual trató de desvincularse del concepto “arte proletario” que subyacía a la ideología de la Liga y que se evidenciaba en *Frente a Frente*, su órgano oficial.¹⁴⁴

La LEAR se pronunció por un artista vinculado directamente con la sociedad y en plena colaboración con las masas obreras y campesinas, de ahí que buscara alianzas con diversos sindicatos no solo para integrarlos a sus proyectos artístico-educativos sino para ayudarlos en la creación de carteles, hojas volante y demás propaganda necesaria para las movilizaciones obreras. Un ejemplo de ello fueron las actividades desarrolladas por el Taller-Escuela fundado por la Sección de Artes Plásticas de la LEAR en octubre de 1935, el cual había colaborado meses antes con el Comité de Defensa Proletaria en la creación de un cartel colectivo de 60 metros para el que trabajaron Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Santos Balmori, Ángel Bracho, entre otros, bajo las directivas de David Alfaro Siqueiros.¹⁴⁵

Con el fin de establecer una relación más directa con diversas organizaciones obreras, la Sección de Artes Plásticas les envió una circular en la cual señalaba:

A las organizaciones de trabajadores:

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, cumpliendo con el programa de trabajo que se ha marcado, pone en el conocimiento de las organizaciones de trabajadores, que por medio de su Taller de Pintura, Dibujo y Grabado está capacitado para desarrollar cualquier trabajo de escenografía, rótulos, carteles, ilustración de periódicos, estandartes, decoraciones murales, etc. etc. dentro de la orientación revolucionaria y de una buena calidad artística...¹⁴⁶

¹⁴⁴ Reyes Palma, “La LEAR y su revista”, 12.

¹⁴⁵ Elizabeth Fuentes Rojas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”, (Tesis de doctorado en Historia del Arte, Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 200.

¹⁴⁶ Citado en Fuentes Rojas, *La Liga de Escritores*, 202.

A partir de la organización del Comité Nacional de Defensa Proletaria (1935), en el cual el SME tuvo un papel fundamental, la dirigencia electricista, encabezada por Francisco Breña Álvarez –secretario general del SME (1934-1936) y director de *LUX*– entabló una fuerte relación con la LEAR y sus miembros. En la portada de *LUX* de enero de 1936 (**Ilus. 45**) se selló de alguna forma dicha colaboración entre la LEAR y el SME, al integrar a Santos Balmori como su principal ilustrador y adherirse a la lucha antifascista, tópico que estará presente de forma continua y profusa en *LUX* tanto en artículos como en las contribuciones de Balmori para la revista obrera. La mencionada portada de *LUX* parece ser la síntesis de un pacto entre ambas organizaciones, en ella Balmori representó a Francisco Breña Álvarez durante la manifestación convocada por el Comité Nacional de Defensa Proletaria el 22 de diciembre de 1935, para respaldar la “política obrerista del Presidente Lázaro Cárdenas”. En la escena podemos ver, en primer plano, a un personaje parado en una suerte de estrado o sencillito pulpito, arengando con el puño en alto a una multitud que se agolpa a su alrededor con la atención y sus miradas puestas en el líder. (**Ilus. 46**)

En la imagen de Balmori, el hombre que arenga a la masa porta traje y corbata y el cabello perfectamente peinado, con la mano izquierda sostiene su peso aferrándose fuertemente a la baranda del estrado mientras levanta el brazo derecho de manera decidida, cerrando el puño con fuerza en señal de victoria y combate. Su cuerpo, ligeramente inclinado hacia delante, muestra también que el hombre hace un llamamiento a la lucha o la acción, que es escuchado no solo por la multitud sino también por otros personajes que, detrás de él, parecen formar una guardia que lo protege y observa. Entre la masa congregada se distinguen algunos hombres de corbata y sombrero, otros más, con el ceño fruncido y semblante adusto.

Por encima de los cientos de cabezas que se yerguen atentas, se ven diversas mantas en las que se leen sentencias que nos explican el sentido del mitin por el cual se brinda apoyo

al presidente Cárdenas frente a la figura y ataques de Plutarco Elías Calles y su grupo: “Calles y Morones fuera a las Marías”, “Fuera Calles el bandido!!!”, “Las gallinas de Santa Bárbara y el gallo de Jiquilpan” (frase que hace referencia al rancho de Calles, Santa Bárbara, y al poblado de origen de Cárdenas, Jiquilpan; y que señala la legitimidad en el poder de este último, es decir, la cobardía de unos frente a la presencia fuerte y viril del presidente) “Sindicato Mexicano de Electricistas”, “Partido Comunista de México”. Además de las consignas en las pancartas de los manifestantes, es posible distinguir las mantas que identifican a la LEAR y al SME, como una clara alusión a la unidad del grupo de artistas e intelectuales con los trabajadores mexicanos.

En esa ocasión, Francisco Breña Álvarez participó como orador a nombre del SME. Más allá del contenido de su intervención y del importante liderazgo que asumió en este proceso de unificación de la clase obrera mexicana, Santos Balmori estableció una relación visual y simbólica entre el mitin del Comité Nacional de Defensa Proletaria y el líder electricista con un momento que resultó emblemático dentro del imaginario soviético: el discurso pronunciado por Lenin en la Plaza Svérdlov el 5 de mayo de 1920, ante las tropas que marcharían al frente para combatir a Polonia.¹⁴⁷ La necesidad de construir liderazgos dentro de la clase obrera mexicana pudo haber llevado a Balmori a proponer este símil en el cual Breña Álvarez se perfiló con las características necesarias para asumir un papel fundamental en la organización de los trabajadores, establecer un vínculo a nivel visual con el líder soviético fue la manera de darle validez y probidad al representante de los electricistas.

¹⁴⁷ Véase Vladimir Ilich Lenin, *Obras, tomo XI, 1920-1921*, (Moscú: Editorial Progreso, 1973), consultada en línea abril, 2017, <http://www.lj4.org/lenin/obras/oe12/lenin-obrasescogidas11-12.pdf>

El discurso de Lenin fue inmortalizada a través de una serie de fotografías que capturaron detalladamente diferentes aspectos de la multitud y del revolucionario bolchevique, conminando a los soldados a cumplir con su deber. **(Ilus. 47)** Tal vez por la existencia de un registro visual pormenorizado, más que por la propia importancia del hecho histórico en sí mismo, es que esta imagen pasó a la posteridad como uno de los momentos que se reproducirían constantemente, aludiendo precisamente al liderazgo y a su presencia contundente frente a las masas. De esta manera, el pintor soviético Isaak Brodsky retomó dicho capítulo para representarlo en su obra *Lenin y los soldados del ejército rojo en su camino a Polonia* (1933). **(Ilus. 48)** En la fotografía de esa serie a la que hago referencia específica, Lenin se encuentra frente al Bolshoi, parado sobre una estructura similar a los púlpitos de las iglesias. Su cuerpo es visible solo de la cintura hacia arriba y esto le permite apoyarse en uno de los costados para inclinarse ligeramente hacia delante, como invitando a que la multitud que se congrega debajo de él, se acerque y lo siga. El líder porta un austero traje oscuro y lleva corbata y camisa blanca. Se ha quitado el sombrero, y lo toma de forma descuidada en una de sus manos, mientras se recarga en el estrado. El gesto serio es capturado justo en el momento en que las palabras son pronunciadas. La pintura de Brodsky, por su parte, representa el suceso desde el mismo ángulo de la plaza, pero, al contrario de la fotografía, retoma el instante posterior a la intervención de Lenin, en una composición abierta que nos permite ver a la gente reunida en torno al líder. La multitud lo ovaciona y se acerca al estrado, levantando su mirada para observar al hombre que alza los brazos en señal de agradecimiento y beneplácito. Varios de los personajes masculinos congregados portan uniforme militar, otros más son civiles, tal vez obreros, pero dentro del grupo no es posible distinguir a ninguna mujer.

La asociación que realiza Balmori entre estos ejemplos del arte de propaganda soviético y su ilustración para *LUX* es precisamente a partir de la figura del líder, su sentido simbólico en la lucha política y su capacidad de reunir en torno a él a diferentes grupos de la sociedad. Lenin es la propia personificación de la Revolución, sus objetivos e ideales, es el elegido para guiar al pueblo ruso. Con ello no significa que Balmori quisiera brindar este poder al líder electricista Francisco Breña Álvarez –a pesar de que su portada muestra la evidente simpatía que el artista sentía por el dirigente del SME– sino que también buscaba, representar el liderazgo de la propia clase obrera como un grupo unido y estructurado, aludiendo a las transformaciones sociales que se habían conseguido en el régimen soviético a través de la lucha proletaria.

A lo largo de su existencia, la LEAR pasó de un franco rechazo a la candidatura presidencial de Lázaro Cárdenas a entablar una estrecha colaboración con instituciones gubernamentales como la Secretaría de Educación Pública. Esto le permitió no solo recibir un subsidio estatal, sino también participar en la realización de carteles, ilustraciones para libros y publicaciones periódicas, así como en diversos programas educativos a través de conferencias y talleres. Como parte de su labor colectiva, la LEAR llevó a cabo además 4 proyectos murales: el del Mercado Abelardo Rodríguez, el del Centro Escolar Revolución, el de los Talleres Gráficos de la Nación y el de la Confederación Revolucionaria Michoacana.¹⁴⁸

En lo que refiere a la relación de cooperación entre el SME y la LEAR ésta abarcó diversos campos de acción artística y cultural. Gracias a su liderazgo de influencia comunista, la dirigencia del Sindicato comenzó a trazar vínculos con otros grupos para trabajar en su

¹⁴⁸ Fuentes Rojas, *La Liga de Escritores*, 213.

objetivo de transformar a la clase trabajadora de manera integral. (Ilus. 49) Así, la LEAR proveyó al Sindicato de toda la *intelligentsia* necesaria para sustentar su programa cultural y posicionarse como una organización de vanguardia que patrocinó de manera decidida la creación artística a través de diversos proyectos, algunos de los cuales, como el Teatro de las Artes del cual hablaré más adelante, resultaron importantes para la renovación del ámbito cultural mexicano de la posrevolución.¹⁴⁹

El SME deseaba permanecer fiel a su tradición de no mezclarse en cuestiones políticas de “índole personalista”, por lo cual su dirigencia consideró más pertinente consolidar la participación del Sindicato en asuntos sociales y en las políticas generales del país. De esta manera, a través de su Secretaría de Educación y Propaganda, el SME se encargó de patrocinar proyectos artísticos como teatro obrero, arquitectura funcionalista, pintura mural y la propia publicación de *LUX*,¹⁵⁰ para situarse efectivamente como un Sindicato de avanzada al asociarse con importantes agentes culturales que fueron sus aliados para la conformación de un programa cultural auspiciado desde una organización obrera en México.

¹⁴⁹ Además de los proyectos de arquitectura funcionalista y de teatro obrero que revisaré más a fondo, es importante destacar que el SME contaba en marzo de 1937 con una biblioteca que resguardaba 1180 volúmenes con temas que iban desde la literatura hasta cuestiones científicas y sociales. Asimismo, la organización comenzó a patrocinar la creación de carteles –realizados por Santos Balmori– para ser utilizados en las campañas de prevención del Departamento del Trabajo y en la década de 1940 fundó la Editorial Surco, la cual publicó textos de José Juan Tablada, José Rosas Moreno y Paul Gutmann. Véase *LUX*, marzo 12, 1937, y Manuel González Flores, “Editorial Surco”, *LUX*, julio 15, 1942.

¹⁵⁰ Jolly, *David Alfaro Siqueiros*, 34.

3.2 Proyectos culturales del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Los dos ejes del programa cultural del Sindicato Mexicano de Electricistas que analizaré en este apartado de manera más detallada son: la construcción de la nueva sede del Sindicato en la colonia Tabacalera, así como la propuesta del Teatro de las Artes. En estos proyectos, la presencia de diversos miembros de la LEAR es fundamental tanto en sentido ideológico –al brindarles un trasfondo de izquierda, un sentido social y colectivo– como en el desarrollo integral de los mismos, ya que pintores, arquitectos, escritores, músicos y todo un equipo multidisciplinario vinculado a la Liga fue el encargado de materializar las ambiciones del SME, las cuales tuvieron su más elevada concreción en la propia sede sindical.

3.2.1 La sede del Sindicato Mexicano de Electricistas y la arquitectura social

De acuerdo con Luis E. Carranza, la arquitectura mexicana de la posrevolución se permeó fuertemente de una carga ideológica que determinó su producción, difusión y recepción, de tal manera que las diferentes soluciones arquitectónicas que se desarrollaron a partir de la década de 1920, fueron el reflejo de las interpretaciones de la Revolución misma: “Dentro de la arquitectura y sus artes aliadas, por ejemplo, al menos tres campos ideológicos pueden demarcarse claramente como resultado de los objetivos de la Revolución: una tensión socialista o marxista; uno nacionalista (a veces de carácter precolombino;) y otro que siguió el ejemplo de la vanguardia europea y norteamericana: estas diferencias a su vez, manifiestan

los problemas, medios y soluciones necesarios en la búsqueda de una arquitectura adecuada para los mexicanos”.¹⁵¹

De esta manera, en el México posrevolucionario la construcción de una infraestructura arquitectónica que se pusiera al servicio de la sociedad –traducida en escuelas, casas-habitación, vivienda para obreros, hospitales, campos deportivos, estadios, etc.– implicó no sólo la reconfiguración del papel que desarrollaban los arquitectos en el entramado social, sino también el sentido que se brindaba a las edificaciones como transmisoras de una ideología política.

Como lo señala Caroline Humphrey al hablar del caso soviético:

La ideología no sólo existe en una forma lingüística, sino que también aparece en estructuras materiales. De acuerdo con el marxismo materialista, la base determina la superestructura, y la tarea de la construcción soviética era levantar cimientos materiales que pudieran moldear una nueva sociedad. Después de la Revolución, la arquitectura se convirtió en una de las principales arenas de la ideología.¹⁵²

En este sentido, considero que el edificio del SME es ejemplo de la forma en que un espacio arquitectónico definió la postura de una organización política y la representó como una extensión y materialización de sus anhelos, objetivos e ideario; permitiendo, además, proyectar la fuerza que los obreros de la industria eléctrica habían adquirido a lo largo de los años treinta, especialmente después de renegociar un nuevo contrato colectivo tras la huelga general que convocaron en julio de 1936. Al llevar a cabo el proyecto de construcción, el SME buscó no sólo la reestructuración de sus bases, sino también liderar la lucha sindical y

¹⁵¹ Luis E. Carranza, *Architecture as Revolution. Episode in the History of Modern Mexico* (Texas: University of Texas Press, 2010), 3.

¹⁵² Caroline Humphrey, “Ideology in Infraestructure: Architecture and Soviet Imagination”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 11, núm. 1 (marzo 2005), 35.

mantener su independencia frente a las grandes confederaciones obreras.¹⁵³ El edificio del SME era el símbolo de este planteamiento, fue la culminación del proceso para configurar una imagen de ciudadanía que durante la década de los años 1930 se identificó con la clase obrera para después evolucionar hacia otros grupos sociales.

A partir de la inauguración del Monumento a la Revolución en 1938, llama la atención que la revista *LUX* publicó en varias de sus portadas composiciones que aluden en a la proximidad física y simbólica entre la nueva sede del SME –la cual para ese año estaba prácticamente concluida– y el monumento, estableciendo una línea de continuidad histórica que le permitió a la organización obrera justificar su propia lucha e incluso su existencia. Por esta razón, el SME asumió este sitio como el punto estratégico para llevar a cabo sus diferentes manifestaciones públicas.

El SME deseaba trazar su “lugar” (**Ilus 58**) en el desarrollo político y social de la posrevolución, por ello no es casual que sus dirigentes eligieran levantar su nueva sede en la colonia Tabacalera, un antiguo barrio de origen obrero¹⁵⁴ cercano al centro de la ciudad en el que se congregaron diversas construcciones de carácter sindical y político como la sede del partido oficial (Insurgentes norte 59, Buenavista), la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (Ignacio Ramírez 20), la Alianza de Ferrocarrileros de México (Ponciano Arriaga 20), la Confederación de Trabajadores de México (Ignacio L. Vallarta 8) y el propio Monumento a la Revolución (1933-1938), el cual ocupaba el centro rector de la

¹⁵³ Jennifer Jolly, “Art for the Mexican Electrician’s Syndicate: Beyond Siqueiros”, en *Art and Labor* (Göttingen, V&R Unipress GmbH, 2005), 111-139.

¹⁵⁴ La colonia Tabacalera adquirió su nombre de la fábrica de cigarros La Tabacalera Basagoitia y Zaldo Compañía, la cual tuvo su sede en el antiguo palacio del Conde de la Selva Nevada (hoy Museo Nacional de San Carlos) entre 1899 y 1930. Originalmente el barrio debía albergar a los obreros de dicha fábrica, sin embargo, este proyecto no se llevó a cabo de manera integral. Entre 1933 y 1938, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia retomó la construcción del Monumento a la Revolución, el cual se convirtió en el centro cívico de las conmemoraciones revolucionarias.

colonia, como una suerte de eje simbólico que desplazaba a esta zona de la ciudad el espacio ritual de las conmemoraciones revolucionarias.

El 15 de julio de 1941 se inauguró la nueva sede del SME, ubicada en la Calle de las Artes 45, hoy Antonio Caso, en la colonia Tabacalera. Esta construcción, obra del joven arquitecto Enrique Yáñez de la Fuente en colaboración con Ricardo Rivas, fue la conclusión de un proceso de varios años de negociaciones al interior del sindicato y producto de la consolidación paulatina de esta organización obrera en el sistema político mexicano. **(Ilus. 50 y 51)**

Jennifer Jolly considera que el éxito obtenido por el SME en la huelga de 1936 fue el ímpetu que se requería para hacer realidad este proyecto arquitectónico que venía gestándose desde 1932, especialmente a través de las compensaciones monetarias obtenidas con el paro, las cuales proveyeron de la base financiera necesaria para “alcanzar su visión de las nuevas oficinas centrales y el papel que éstas tendrían en la vida del sindicato”.¹⁵⁵

En 1936 los líderes sindicales, ingenieros Manuel Paulín y Francisco Breña Álvarez, convocaron a un concurso mediante invitación con el fin de seleccionar un proyecto para su nueva sede. De acuerdo con Ramón G. Colín, en el folleto titulado “El nuevo hogar social del SME” **(Ilus. 52)** –que apareció inserto en la edición de octubre de 1938 de la revista *LUX*– los “camaradas” Enrique Yáñez y Ricardo Rivas, miembros de la Unión de Arquitectos Socialistas (UAS)¹⁵⁶, habían resultado ganadores del concurso imponiéndose a otros

¹⁵⁵ Jolly, “Art for the Mexican Electrician’s”, 120.

¹⁵⁶ La Unión de Arquitectos Socialistas hizo su presentación en marzo de 1938 durante el XVI Congreso Internacional de Planificación de la Habitación, en el cual explicaron su Proyecto de Ciudad Obrera para el Distrito Federal. En el mismo congreso dieron a conocer el Manifiesto de la Clase Trabajadora. La UAS estaba conformada por Carlos Leduc, Ricardo Rivas, Álvaro Aburto, Raúl Cacho, Enrique Yáñez y Luis Cueva Barrena. La ideología imperante de la UAS le llevó a asimilar al funcionalismo como la expresión arquitectónica del socialismo. Véase, Louise Noelle, “Integración

arquitectos como Carlos Obregón Santacilia o Enrique del Moral,¹⁵⁷ al ofrecer la mejor solución de espacio y distribución para albergar todos los servicios sociales que el Sindicato deseaba reunir en su nuevo edificio.¹⁵⁸ Sobre el concurso convocado por la dirigencia del sindicato, la revista *LUX* consignó:

El problema propuesto a los concursantes fue proyectar un edificio para alojar todos los servicios sociales que el sindicato proporciona a sus agremiados y a los familiares de éstos. Más concretamente: se pidió alojar en un terreno de 35 mts. de frente por 44 mts. de fondo, orientado de norte a sur, con fachada hacia el sur, sito en el número 45 de la calle de las Artes, de esta ciudad, los siguientes servicios:

OFICINAS SINDICALES, para funcionarios, empleados y público, con capacidad para 200 personas.

SALA DE ASAMBLEAS, para juntas y espectáculos, con 1,000 asientos de capacidad, equipada con dos aparatos de cine sonoro.

SERVICIO MÉDICO, para instalar las oficinas de los especialistas: CLÍNICA y el SANATORIO, con todas sus dependencias.

COOPERATIVA, con locales para ventas, almacén y oficinas con capacidad para 25 empleados.

ESCUELA, para trabajadores y sus familiares, con capacidad para 200 alumnos.

BIBLIOTECA, con capacidad para 30, 000 volúmenes y espacio para 20 lectores.

REVISTA “LUX”, con espacio para 6 redactores.

plástica y funcionalismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78 (primavera 2001), 189-202.

¹⁵⁷ Ramón G. Colín, “El nuevo hogar social del SME”, *LUX*, octubre 1938, VI.

¹⁵⁸ En 1938 Enrique Yáñez obtuvo su título de arquitecto con la tesis profesional *Memoria descriptiva del proyecto para el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*.

GIMNASIO, para ejercicios físicos, basket-ball, vóley-ball, etc; con tribunas para el público con capacidad de 200 espectadores; con departamentos de baños para hombres y para mujeres con servicios de agua fría y caliente; vestidores, etc.

CASINO, con capacidad para 125 personas, para juegos de salón: billares, dominó, etc., y una pequeña lonchería.

OFICINA DE SOLICITANTES DE EMPLEO.

IMPRESA, para impresión y encuadernación.

GARAGE, para un automóvil.

HABITACIONES, para el intendente del edificio.

SERVICIOS GENERALES, informaciones, sanitarios, instalaciones, etc.

CIRCULACIONES, horizontales y verticales.¹⁵⁹

Como miembro fundador de la UAS, Yáñez había mostrado un profundo interés por desarrollar un sentido social en la arquitectura que la hiciera más cercana a los requerimientos cotidianos de las clases trabajadoras. En este sentido, los arquitectos de la Unión se consideraban a sí mismos una suerte de técnicos cuyo objetivo era concebir casas-habitación, así como lugares de trabajo y ocio, que ofrecieran mejores condiciones de vida –higiénicas y organizadas– con materiales de buena calidad, pero a bajo costo, accesibles a los grupos sociales de menores ingresos.

En su Manifiesto a la clase trabajadora, fechado en marzo de 1938 (**Ilus. 53**), la UAS declaró:

¹⁵⁹ Ramón G. Colín, “El nuevo hogar social del SME”, *LUX*, octubre 1938, VI.

Camarada: como tu salud física y el rendimiento económico de tu trabajo depende en gran parte de las condiciones en que se encuentra la habitación en que vives y el local donde trabajas, es deber tuyo contribuir a la solución de estos vitales problemas.

1. Las enfermedades originadas y transmitidas por la insalubridad de tu vivienda y de tu fábrica.
2. La imposibilidad económica de sostener una habitación cómoda e higiénica.

La mejor manera de resolver estos problemas de primera importancia está en que des tu apoyo decidido a los trabajadores técnicos de arquitectura –Unión de Arquitectos Socialistas– cuya misión consiste en resolver los problemas de la habitación obrera y campesina y de los locales de trabajo y esparcimiento de la clase trabajadora. El individualismo de tu vida presente impide que te organices en casas colectivas, lo que traería la simplificación de la labor doméstica y menor gasto de sostenimiento familiar.

La transformación social exige la mejora del lugar donde se vive.

La nueva casa del trabajador debe tener estas características:

1. Asolamiento, iluminación, ventilación e instalaciones sanitarias eficientes.
2. Economía como resultado de la industrialización de la vivienda y del aprovechamiento colectivo de los servicios.
3. Por esta razón, la UAS se manifestó a favor del funcionalismo por considerar que éste, más allá de un estilo arquitectónico era un “criterio técnico, según el cual todos los elementos constructivos y todas las partes distributivas de un edificio deben tener un papel común de máxima utilidad...” Por ello se consideraba la eliminación de todo lo superfluo, lo decorativo y lo ornamental, para “facilitar el ejercicio natural de las actividades y funciones humanas”.¹⁶⁰

De acuerdo con Rubén Gallo, desde la década de 1920 la introducción en México del cemento y de las nuevas técnicas de construcción basadas en el uso de concreto reforzado, habían impulsado la consolidación del funcionalismo como un estilo arquitectónico vinculado con el concepto de modernidad. El cemento había permitido no solo la estandarización y mecanización de los lenguajes arquitectónicos, sino también la transformación de la arquitectura en un medio masivo. A pesar de ello, Gallo considera que la discusión en torno a los méritos artísticos del cemento no impidió que el Estado mexicano

¹⁶⁰ Rafael López Rangel, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1989), 74.

lo utilizara como una forma de transmitir mensajes políticos, relacionados con la fortaleza, durabilidad y resistencia del material, para simbolizar las mismas características en el nuevo régimen.¹⁶¹

De igual manera, hacia la década de 1930, los arquitectos e ingenieros se convencieron de las bondades del material y de su capacidad para ofrecer nuevos espacios a los grupos sociales más necesitados de una vivienda digna. El cemento además de representar fortaleza y perdurabilidad, fue asociado entonces con higiene, orden y economía, elementos de suma importancia para una joven generación de arquitectos comprometidos también con el sentido social de su profesión.

En 1933, durante las *Pláticas de Arquitectura* organizadas por la Sociedad Mexicana de Arquitectos, Manuel Ortiz Monasterio había comentado:

La casa, la escuela y la fábrica son los puntos en los que se apoya el mejoramiento obrero y el día en que éste cuente con una verdadera casa, en la que su cuerpo y su espíritu encuentren bienestar y descanso –con escuelas para sus hijos que serán como la prolongación del hogar y con fábricas en las que no sólo las máquinas se alojen funcionalmente, sino que el obrero tenga un ambiente, agradable, sano y atractivo– entonces la arquitectura habrá dado un paso trascendental en la realización del bienestar y la felicidad humanos.¹⁶²

Así, el edificio del SME se integró a un nuevo cauce que buscaba cumplir con el objetivo de hacer que los obreros y sus familias se convirtieran en uno de los ejes que otorgaban sentido a la arquitectura mexicana. Se trataba de brindarles otra forma de vida en

¹⁶¹ Ruben Gallo, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005), 170-171.

¹⁶² Intervención de Manuel Ortiz Monasterio en *Pláticas sobre arquitectura. 1933*, edición facsimilar (México: Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble-INBA, 2001), 20.

donde las escuelas y las fábricas –además de ser lugares organizados y limpios– fueran una continuidad del hogar.

A lo largo de su carrera, Yáñez se encargó de realizar diversas obras para el Estado mexicano entre las que se destacan el Hospital General de Veracruz (1942), el Hospital de la Raza (1945), el Centro escolar San Cosme (1944), el Centro Médico Nacional del IMSS (1954-1958), el Hospital General López Mateos (1969), entre muchos otros. Se trató, a todas luces, de una arquitectura pública en la que puso de manifiesto su interés por la tecnología y la aplicación de ésta no solo en las soluciones estructurales sino también en la organización de los espacios para las personas. El concreto armado, elemento primordial del funcionalismo, representó la convicción de Yáñez en una modernidad arquitectónica vinculada con un compromiso político y social con las clases trabajadoras.

En el caso específico del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas,¹⁶³ el propio Yáñez consideraba que para realizar dicho proyecto había aplicado los cinco puntos planteados por Le Corbusier, de tal manera que los espacios estaban “calculados estrictamente” según las funciones que se iban a desarrollar en ellos. Asimismo, cada función se había definido a partir de las conversaciones que los arquitectos habían tenido con los dirigentes sindicales y los obreros, quienes serían los “futuros usuarios”, ellos mismos les marcaron los requerimientos que el edificio debía cubrir.¹⁶⁴

¹⁶³ Otro ejemplo de arquitectura sindical es la sede del Sindicato de Empleados Cinematografistas, obra de Juan O’Gorman (1934), la cual había sido un modelo para los líderes del SME al momento de proyectar sus oficinas centrales. Al respecto señalaban: “El edificio (del Sindicato de Empleados Cinematografistas) produce una grata impresión por su aseo, comodidad y acierto con que está construido y tal impresión se aumenta al ver por todas partes la labor de cooperación de los componentes del sindicato (...) Los compañeros parece que desean expresar que consideran su Edificio sindical como la prolongación de su hogar”, en “Una visita al sindicato de cinematografistas”, *LUX*, diciembre 1938, 27.

¹⁶⁴ López Rangel, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica*, 62.

De acuerdo con los planes de la dirigencia sindical, la nueva sede del SME tenía que reunir en un solo espacio, todos los servicios que anteriormente se llevaban a cabo en diversos locales. Por esta razón se concibió una edificación de cinco plantas, “formada por dos cuerpos constructivos y cimentación independiente” cuya estructura fuera de concreto armado.¹⁶⁵ En la planta baja y el entresuelo se ubicaron oficinas, gimnasio-club y el teatro-auditorio; en el primer piso, oficinas; en el segundo, escuela y oficinas; y en el cuarto, una terraza ajardinada y un sanatorio.¹⁶⁶ (Ilus. 54)

La propuesta –apuntaba Ramón G. Colín– era que el trabajador¹⁶⁷ encontrara “en su nuevo hogar social, la manera de satisfacer la mayor parte de sus necesidades” y agregaba: “La costumbre de concurrir a su nuevo hogar social y la labor educativa que allí se desarrollará, indudablemente creará en los trabajadores cariño hacia su organización, espíritu de solidaridad hacia sus camaradas y sentido de cooperación; creará, en suma, conciencia de clase.”¹⁶⁸ De acuerdo con el articulista, Yáñez y Rivas habían proyectado un edificio que concebía al hombre como integrante de una clase y no como individuo aislado y particular, con lo cual habían iniciado un nuevo género de arquitectura: “la de la gran clase trabajadora”. Y agregaba: “En resumen, puede decirse que los trabajadores encontrarán en este edificio no

¹⁶⁵ Colín, “El nuevo hogar”, VI.

¹⁶⁶ Véase Enrique Yáñez y Ricardo Rivas, “Sindicato Mexicano de Electricistas”, *Arquitectura México*, núm. 6, julio, 1940, 47-50. El edificio, con un costo de \$600, 000, según el cálculo de los propios arquitectos, era una propuesta completamente novedosa en nuestro país. Comprendía un teatro o sala de asambleas, con capacidad para 800 personas; la escuela, para trabajadores y sus familiares, con capacidad para 200 alumnos, en la cual se impartían cursos de instrucción primaria, estudios técnicos de electricidad, radio y mecánica; gimnasio, con tribunas para 200 espectadores; biblioteca para 30, 000 volúmenes y espacio para 20 lectores; las oficinas sindicales con capacidad para 200 personas; el servicio médico; la cooperativa, con locales para ventas, almacén y oficinas para 25 empleados; las oficinas de la revista órgano oficial del sindicato; el casino, con capacidad para 125 personas; la imprenta y los servicios generales.

¹⁶⁷ De acuerdo con los datos consignados por el propio Ramón G. Colín, en octubre de 1938 el SME estaba integrado por siete mil trabajadores. Colín, “El nuevo hogar social”, IV.

¹⁶⁸ Colín, “El nuevo hogar social”, X.

solo satisfacción a sus problemas y necesidades, sino también una gran variedad de oportunidades para divertirse y para cultivarse física y espiritualmente”.¹⁶⁹ La propuesta era entonces que el edificio sindical se convirtiera en una suerte de segundo hogar, en el cual los obreros podrían no solo estudiar o adquirir bienes, sino que también recibirían atención médica y cuidarían su salud a través de la práctica de algún deporte o actividad física, también tendrían momentos de esparcimiento como funciones de cine o teatro que les permitirían un pleno uso de su tiempo libre.

La fachada del edificio del SME (**Ilus. 55 y 56**) alternaba franjas horizontales con ventanales corridos en cada uno de los niveles. Por encima de la entrada se encontraba un balcón de concreto armado, que tenía una ligera curvatura, en el cual los líderes sindicales podían arengar a los agremiados. Por encima de él se habían colocado las siglas de la organización obrera. Este detalle arquitectónico que pareciera tal vez superfluo permitía en realidad la defensa del edificio desde su acceso principal ya que contaba con una ranura en la cual se podían apostar armas de fuego, medida que se entiende en medio de los constantes enfrentamientos entre diversas facciones políticas.

Según Jennifer Jolly, el SME buscó crear un modelo similar al de los clubes de trabajadores soviéticos, y ofrecer a sus agremiados diversas alternativas de carácter colectivo que les permitieran aprovechar sus momentos de ocio para el desarrollo espiritual, cultural y físico.¹⁷⁰ El nuevo edificio del sindicato representaba un espacio de convivencia, pero

¹⁶⁹ Colín, “El nuevo hogar social”, X.

¹⁷⁰ Los clubes obreros que comenzaron a diseminarse en la URSS después de la revolución de 1917 eran una suerte de centros culturales en los cuales se ofrecían diversas opciones de ocio como teatro, cine, música actividades deportivas y talleres, véase Juan Ignacio Prieto López, *Teatro Total: arquitectura y utopía en el período de entreguerras* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015), 212.

también fue la materialización de una identidad gremial. Para la organización era el símbolo de su lucha, por ello en la editorial del folleto “El nuevo hogar social del SME” se apuntaba:

Al editar este folleto no guía al sindicato el deseo de exhibir ante los demás trabajadores su potencialidad económica, pues tal proceder sería simplemente torpe. Lo que el sindicato quiere es dar, en forma objetiva, una demostración evidente de lo que los trabajadores, los verdaderos creadores de toda riqueza, son capaces de construir, de administrar y de organizar sus propios bienes.¹⁷¹

La sede, concebida como una edificación moderna y equipada con tecnología de punta –proyectores de cine para su auditorio– había sido creada para colaborar en la transformación de la clase obrera, dotándola de nuevos valores como el trabajo colectivo, el bienestar social, el esfuerzo organizado, pero también la honradez, el patriotismo, la educación, la salud física, la higiene. Es decir, el edificio sindical tenía que representar una opción para que los trabajadores lo hicieran parte de su vida cotidiana no solo como sede de su organización, sino que se apropiaran de él como un centro de recreación y socialización. **(Ilus. 57)**

Un caso comparativo podría encontrarse en los esfuerzos para la organización del tiempo libre y el ocio, que analiza Yanina Andrea Leonardi para la Argentina peronista. De acuerdo con la investigadora, durante los dos gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1955) los esfuerzos de inserción social de la clase obrera emprendidos por el Estado argentino se centraron en la educación, el esparcimiento y la capacitación, para lo cual se usó a los sindicatos como una suerte de agente intermediario capaz de desarrollar tales actividades. Leonardi apunta que los esfuerzos de “democratización de la cultura” impulsados por el peronismo fueron el eje de las políticas culturales que permitieron la “planificación del ocio”,

¹⁷¹ Colín, “El nuevo hogar social”, V.

la cual actuó de un “modo complementario con las mejoras sociales y laborales que beneficiaron a los trabajadores... esta articulación y sistematización de una política del uso del tiempo libre por parte del Estado construía una estrategia de inclusión social donde el arte se desempeñaba como una de sus herramientas”.¹⁷² En este sentido, es importante mencionar que una de las actividades más impulsadas desde el peronismo fue el teatro obrero, experiencia replicada desde el ejemplo soviético en diversos países, incluido México.¹⁷³

De acuerdo con Peter Krieger, la arquitectura, en su apariencia pública puede convencer a las masas urbanas, por ejemplo, de la legitimidad de un grupo que aspira al poder, de ahí que los actos políticos se exhiban en una escenografía simbólica para garantizar el apoyo de las propias masas.¹⁷⁴ En el caso del edificio del SME, se buscaba que la estructura arquitectónica fuera la representación simbólica de la modernidad, fuerza y solidez de la propia organización, la cual con esta nueva sede estaba brindando a sus agremiados, los espacios necesarios para la renovación integral de la clase obrera.

En este sentido, es importante señalar que durante la ceremonia oficial de inauguración de la nueva sede, el 15 de julio de 1941, se convocó al presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, a los miembros más importantes de su gabinete, así como a diversos dirigentes obreros entre los que destacó Fidel Velázquez, Secretario Nacional de

¹⁷² Yanina Andrea Leonardi, “Ocio y arte para los obreros durante el primer peronismo (1946-1955), en *Mundos do Trabalho*, vol. 6 núm. 12 (2014): Trabalho, política e experiências indígenas, Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil, 241.

¹⁷³ Para el caso argentino véase Yanina Andrea Leonardi, “Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales”, en *En I Congreso de Estudios sobre el Peronismo*, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISSN 1852-0731. Consultado en línea: <http://redesperonismo.org/articulo/teatro-y-propaganda-durante-el-primer-gobierno-peronista-la-difusion-de-los-imaginarios-sociales/> 15 de enero de 2019.

¹⁷⁴ Peter Krieger, “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en *(In) Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos, Memorias del XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Lucero Enríquez (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 268.

la Confederación de Trabajadores de México, quien en su discurso para la ocasión expresó: “...obras como la que hoy se inaugura honran al movimiento obrero y a la Revolución. Desearía que los enemigos del proletariado se dieran cuenta de esto, pues declaran en muchas ocasiones que los trabajadores solo se dedican a destruirlo todo. La CTM se siente sinceramente complacida ante estos hechos y desea larga vida a los iniciadores en beneficio del gremio y de la Revolución”.¹⁷⁵ Es importante solo mencionar que, a pesar de la presencia de Fidel Velázquez en el evento, al que no podía faltar si el presidente de la República estaba presente, en su discurso fue clara la tensión que existía entre la CTM y el SME, pues el dirigente cetemista eludió cualquier mención directa al sindicato –y solo habló del triunfo de la clase obrera en general– y evitó, además, otorgar un sentido de legitimación a la labor del SME y su dirigencia, pues con ello habría dado razón a la independencia que los electricistas habían mantenido frente a la central obrera.

El proceso de construcción del edificio sindical fue uno de los momentos más importantes en la consolidación del SME, por esta razón a lo largo de casi cuatro años que duró la edificación, la revista *LUX* publicó constantemente los avances (**Ilus. 59**) que se presentaban en los trabajos con el fin de que los agremiados se mantuvieran al tanto. Desde 1938 la revista dio cuenta –a través de diferentes reportajes gráficos e informes– cada una de las etapas de progreso en el inmueble ilustrándolas con fotografías firmadas por Ezequiel Alcalá. Las imágenes eran acompañadas por pies de foto en los que se leía: “Como podrán darse cuenta nuestros agremiados, las obras de construcción del edificio donde habremos de trasladar las oficinas del Sindicato, cooperativa, clínica, etcétera, se encuentran muy

¹⁷⁵ “Inauguró el Señor Presidente un soberbio edificio sindical”, *El Nacional*, julio 16, 1941, 1, 7.

adelantadas”.¹⁷⁶ De esta manera, las fotografías se asumen como una fuente fidedigna que no admitía sospechas de dispendios o mala administración de los bienes colectivos, al tiempo que mantienen las expectativas en torno a la conclusión del edificio. Las fotografías tienen entonces una doble función: son informe detallado y también son promesa de la concreción material del proyecto.

La finalidad de esta campaña propagandística se encaminaba no sólo a conseguir el apoyo de las bases obreras sino también a crear un sentido de pertenencia y compromiso con la organización, que se materializaría en el edificio como representación del propio SME, de sus ideales e historia. En el discurso visual, la sede fue concebida también como la proyección de la nueva fuerza obrera, ejemplo de la transformación en las condiciones de vida del trabajador de la industria eléctrica. **(Ilus. 60)**

Entre 1938 y 1941, cuatro portadas de *LUX* incluyeron al edificio sindical como elemento clave de sus composiciones. En ellas es evidente un discurso triunfalista que hace de la sede el centro y escenario de la vida sindical, pero también una suerte de representación del cuerpo simbólico del SME y sus agremiados. La arquitectura se transforma entonces en un espacio de significación que trasciende su función utilitaria.

En la portada de octubre de 1938, de autor no identificado, **(Ilus. 61)** podemos ver desde un ángulo diagonal, la fachada de la sede del SME. Esta ubicación de la escena nos permite tener una vista general de la construcción de fachada roja y gris, cuyas líneas limpias y sobrias dan cuenta de una arquitectura moderna alejada de los materiales y excesos decorativos que caracterizaron a la arquitectura del antiguo régimen. Apreciamos la entrada principal que se distingue por la estructura curva de concreto armado con las siglas de la

¹⁷⁶ “Construcción de nuestro edificio”, *LUX*, marzo, 1938, 17.

organización en color rojo. La composición capta la hora en que decenas de obreros –los distinguimos por los overoles de mezclilla que portan– entran de manera ordenada al edificio, tal vez para una reunión del sindicato o para usar los servicios que se ofrecen en el lugar. Algunos personajes se diferencian por vestir de traje y por el color blanco que los destaca del grupo de obreros. Apostado en uno de los costados de la entrada principal, un obrero solitario, con las manos en los bolsillos, parece esperar despreocupadamente algún acontecimiento o, incluso, vigilar lo que sucede a su alrededor.

La siguiente portada en la que aparece representado el edificio del SME es la de diciembre de 1939, autoría de Francisco Eppens. En esta composición, el ilustrador realizó una esquematización de la sede para que ésta sirviera como telón de fondo para un desfile o marcha obrera. **(Ilus. 62)** La escena es dominada por la figura monumental de un hombre de torso desnudo, que porta unos ajustados pantalones blancos a través de los cuales podemos distinguir su sólida musculatura. El hombre, que lleva en su mano derecha la bandera roja con la insignia del SME, parece gritar arengando con un gesto de su mano a las multitudes obreras que marchan de manera ordenada, asumiendo una postura combativa que les hace adelantar el cuerpo y mantener un paso firme mientras blanden una gran bandera roja. En los extremos superior izquierdo e inferior derecho, dos fechas señalan la formación del Sindicato y los 25 años que han transcurrido desde ese momento. Se traza el desarrollo histórico de la organización obrera y su nueva sede se erige como testigo de su lucha.

Es importante destacar la deuda de estas portadas con la gráfica soviética¹⁷⁷ especialmente con los carteles, de los cuales retoman no sólo la representación de las masas maquinizadas y anónimas que marchan ordenadamente, sino también la representación de un

¹⁷⁷ Véase Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power*.

líder colosal que las dirige y se levanta por encima de ellas, figura que en la iconografía soviética fue representada por la efigie de Stalin como líder y guía. El uso de las banderas rojas, es también un símbolo de la lucha comunista y proletaria, así como de la unidad obrera, cuyo significado era reconocido internacionalmente.

En la portada de enero de 1941 (**Ilus. 63**) el motivo central de la composición es nuevamente la sede del sindicato. En el fotomontaje, autoría de Josep Renau, vemos al edificio desde uno de sus costados, abarcando la fachada completa de manera diagonal. Por encima de la construcción, un anuncio luminoso –como los que comenzaban a proliferar en la ciudad para anunciar centros nocturnos y cines– destaca las iniciales del sindicato de manera contundente y aparatosa. Por encima del letrero, un descomunal puño en señal de lucha, se levanta triunfante para dominar el horizonte, parece nacer del propio edificio y ser el generador de la energía que logra encender el letrero luminoso. De él se desprenden una serie de descargas eléctricas que lo rodean y le confieren mayor fuerza. Es evidente el uso del puño en alto como expresión triunfal y combativa, señal internacional de la retórica obrera que llama a la acción y la solidaridad. Sin embargo, Renau representó un puño derecho a diferencia de la convención iconográfica que utiliza el izquierdo, el propio sindicato diseñó su logotipo respetando dicho esquema. Por lo cual parece tratarse de un error de impresión y no de una intención deliberada por parte del artista.

Finalmente, en la portada de noviembre de 1941, Antonio Arias Bernal (**Ilus. 64**) retomó nuevamente el edificio sindical para organizar una composición seccionada por dos diagonales, formadas por la construcción y una interminable fila de obreros que salen de manera continua y ordenada por la puerta principal. Los hombres, de rostro anónimo e inexpressivo, crean un conjunto estandarizado de cuerpos musculosos, espaldas anchas y cabezas rapadas. Caminan uno detrás de otro y visten con ropa deportiva conformada por un

pantalón blanco y una camiseta sin mangas que lleva en la parte central el logotipo del SME –un puño en alto que surge de las iniciales del Sindicato, coronado por descargas eléctricas. El uniforme que llevan puesto nos remite al atuendo utilizado por el personaje retratado en la obra *Atleta* (1930) de Rufino Tamayo, la cual nos señala la creciente importancia de la actividad física y el deporte como parte integral de los programas educativos del Estado mexicano.¹⁷⁸

Siguiendo con la portada de Arias Bernal, la posición en la que se encuentra situada la fila de hombres hace que reciban en la mitad de su rostro, una luz intensa que parece dirigirse al grupo. Por encima del conjunto, en el horizonte que se recorta por la sede sindical, se yergue el Monumento a la Revolución, una estructura apenas siluetada por la luz que se proyecta sobre él, creando una atmósfera luminosa –y casi celestial– en toda la escena. El edificio parece flotar debido a su aparente inmaterialidad, Arias Bernal juega así con la luz y el efecto que irradia de la sede sindical para remitirnos a la idea Luz *versus* Tinieblas, Luz-conocimiento/ oscuridad-ignorancia, efecto que no es ajeno a la promesa del Estado mexicano, impulsada de manera decidida por el gobierno de Lázaro Cárdenas –al igual que la promesa hecha por Lenin al pueblo soviético– de llevar la luz y el conocimiento a todo el territorio nacional.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Sobre la representación del deporte y la actividad física en el arte moderno mexicano véase Dafne Cruz Porchini, *Formando el cuerpo de la nación*.

¹⁷⁹ “El comunismo es el Poder soviético más la electrificación de todo el país”, esto señaló Vladimir Lenin el 22 de diciembre de 1920 en el informe presentado al VIII Congreso de los Soviets, para definir las bases materiales y técnicas sobre las cuales debía construirse el gobierno surgido después del triunfo del Partido bolchevique. En medio del proceso de reconstrucción que vivió la sociedad soviética a partir de la década de 1920, la electrificación de su vasto territorio fue una de las promesas más poderosas de la utopía socialista pues la luz eléctrica entrañaba no solo civilización y modernidad –además de la posibilidad de maquinizar la vida cotidiana mediante el uso de nuevas herramientas que dependían de la energía eléctrica– sino también la superación de la ignorancia y el oscurantismo con los cuales se identificaba al nuevo orden. Vladimir Ilich Lenin, *Obras, tomo XI, 1920-1921* (Moscú: Editorial Progreso, 1973). Consultada en línea, junio 2018, <http://www.1j4.org/lenin/obras/oe12/lenin-obrasescogidas11-12.pdf>

Entre 1936 y 1941 el SME vivió un proceso de recomposición y fortalecimiento que marcaría su autonomía como organización obrera dentro del sistema político de la posrevolución, su sede fue la representación de este proceso y el símbolo de una nueva etapa que estaría marcada por la situación estratégica de la industria eléctrica en el ámbito de la Segunda Guerra Mundial.

Jennifer Jolly considera que la postura de la dirigencia sindical se hizo evidente en el propio diseño de su sede –que antepuso la modernidad frente a una arquitectura estatal más conservadora– al llevar al primer plano su identidad gremial por encima de una consciencia política. A pesar de ello, el estilo funcionalista del edificio lo hacía demasiado neutral como para ser una declaración explícita, de ahí que se eligiera a David Alfaro Siqueiros para realizar un mural en el edificio, con el fin de otorgar un trasfondo ideológico contundente a las nuevas oficinas centrales del sindicato, es decir, el mural aludió a la postura antifascista de la organización obrera. A través del edificio, el SME definió su independencia frente a las políticas del Estado y consolidó su representatividad dentro de un sector de la sociedad mexicana; a través del mural de Siqueiros, afirmó su vocación ideológica antifascista.

Pero ¿por qué fue necesario acudir a la pintura mural para explicitar una postura política por parte del SME, cuando su sede fue concebida como una manifestación del ideario de la organización? Si bien el funcionalismo como estilo arquitectónico, se declaró en contra del uso de decoraciones en aras de “construir edificios útiles” –como lo señaló en su momento Juan O’ Gorman refiriéndose a su tarea como Jefe de la Oficina de Construcción de Edificios del Departamento Administrativo de la Secretaría de Educación Pública (SEP), durante el periodo de Narciso Bassols al frente de la institución– lo cierto es que en México no fue contradictoria esta convivencia entre la arquitectura funcionalista y la pintura mural.

Precisamente durante la administración de Bassols en la SEP, se llevó a cabo un ambicioso proyecto para la edificación de escuelas públicas que siguieran los planteamientos pedagógicos del Secretario, los cuales buscaban “junto a la formación del intelecto y la ética, el bienestar físico de ‘los futuros ciudadanos’”.¹⁸⁰

Las escuelas que Juan O’ Gorman se encargó de realizar bajo las premisas del funcionalismo pusieron el acento en la necesidad de edificios higiénicos, iluminados, con instalaciones sanitarias modernas y carentes de toda decoración. Sin embargo, ¿el lenguaje arquitectónico sería lo suficientemente claro y abierto como para llegar a los usuarios? Tanto en las escuelas funcionalistas de O’ Gorman como en el edificio del SME se planteó el uso de pintura mural para reforzar el discurso de la arquitectura, para hacer explícita la convivencia entre las imágenes y el espacio que las contenía, pero, sobre todo, para establecer diversos niveles de comunicación con los habitantes cotidianos de los edificios. Así, por ejemplo, varias de las escuelas diseñadas por O’ Gorman en 1932, estaban decoradas con obra mural la cual era situada regularmente en los muros de los descansos de las escaleras, entre la planta baja y el primer piso, y en algunas de las paredes de los corredores de acceso a los salones del primer piso.¹⁸¹

La sede del SME representó uno de los logros más palpables de la arquitectura funcionalista y del sentido social que adquirió el discurso arquitectónico en México durante los años treinta, el cual se tradujo en importantes proyectos de vivienda obrera, hospitales y

¹⁸⁰ Taller 1932, *Utopía • No Utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, catálogo de la exposición, (México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2005), 8.

¹⁸¹ Taller 1932, *Utopía • No Utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, catálogo de la exposición, (México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2005).

escuelas. Las soluciones formales de la arquitectura mexicana se adecuaron a esta necesidad de dignificar la vida cotidiana de la clase obrera, pero también a la posibilidad de brindarle nuevos espacios de convivencia y de mejoramiento intelectual. El edificio del Sindicato significó entonces un proyecto integral que buscó ofrecer y subsanar las carencias de la clase trabajadora, al tiempo de erigirse como símbolo material de la fuerza política y representatividad que el SME había alcanzado a lo largo de sus años de lucha.

3.2.2. El Teatro de las Artes

A partir de 1936 el SME se distinguió por su apertura para apoyar y patrocinar actividades artísticas experimentales, asesorado siempre por artistas e intelectuales vinculados con organizaciones de izquierda como la LEAR. En este sentido, uno de los proyectos con mayores repercusiones a largo plazo dentro del ámbito cultural mexicano del siglo XX fue la conformación de una escuela teatral, bautizada como el Teatro de las Artes, que se impulsó desde la sede de la organización obrera.

En junio de 1939 se publicó en *LUX* un artículo que anunció: “Surgirá un positivo teatro de los trabajadores en el nuevo edificio social de nuestra organización”, el Teatro de las Artes. Destacados artistas e intelectuales se han agrupado para colaborar con el Sindicato Mexicano de Electricistas para la realización de este importante objetivo cultural y social.”¹⁸²

(Ilus. 65) En el artículo se explicaba que el Teatro de las Artes –nombre que aludía a la calle en la cual se encontraba la nueva sede del SME– mostraría en escena “todo lo que el pueblo

¹⁸² “Surgirá un positivo teatro de los trabajadores en el nuevo edificio social de nuestra organización. El Teatro de las Artes”, *LUX*, diciembre, 1939, 59.

mexicano tiene derecho a disfrutar”, a través de un repertorio conformado por obras “progresistas contemporáneas y clásicas”. Se buscaba consolidar un “teatro del pueblo y para el pueblo, libre de mercantilismos, de profesionalismos degenerados, del sistema de estrellas...”

El teatro, como una herramienta para la educación de la clase obrera, fue impulsado en diversas latitudes con el objetivo de ofrecer nuevas maneras de usar los espacios públicos y el tiempo libre de los trabajadores, así como transmitir mensajes de carácter político y adoctrinamiento. Un caso latinoamericano como el argentino, nos permite dar cuenta del esfuerzo sostenido tanto por los gobiernos como por las organizaciones obreras, para participar en la gestión del tiempo de ocio de los obreros. Al respecto, Yanina Andrea Leonardi abordó el desarrollo del teatro durante el peronismo y apuntó el interés por parte del Estado argentino, de promover el teatro dentro de un circuito oficial a través del montaje de “clásicos universales y una gran cantidad de textos nacionales en su mayoría, sainetes, comedias y piezas nativistas”.¹⁸³ En el caso del Teatro de las Artes promovido por el SME, el esfuerzo se acercó mucho a la experiencia soviética debido a la propia formación de Seki Sano quien, al igual que su profesor Vsévolod Meyerhold, planteó la posibilidad de un teatro proletario en el seno del sindicato, con el fin de promover una colaboración directa con la clase obrera y estimular un teatro de vanguardia en nuestro país, poniendo en práctica un experimento multidisciplinario en medio de una sociedad que también había vivido un proceso revolucionario.¹⁸⁴

¹⁸³ Yanina Andrea Leonardi, “Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales”, en I Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo, Consultado en línea: 20 de enero de 2018, <http://redesperonismo.org/articulo/teatro-y-propaganda-durante-el-primer-gobierno-peronista-la-difusion-de-los-imaginarios-sociales/>

¹⁸⁴ Después de la Revolución rusa, y como miembro del Partido Comunista, Vsévolod Meyerhold propugna por un teatro proletario en el cual se aborden las situaciones políticas y sociales del

Sin embargo, antes de la llegada de Seki Sano a México, el SME ya había iniciado una experiencia previa con un grupo teatral dirigido por Xavier Villaurrutia. Sobre el trabajo realizado en el seno del sindicato señala:

Por este tiempo [1939] una de las actividades artísticas que ya realizaban sus agremiados [del SME] era el teatro; Xavier Villaurrutia impartía las clases y había formado un grupo. Más tarde Seki Sano y un grupo de artistas presentaron a los dirigentes del SME un proyecto de escuela artística para los trabajadores el cual fue aceptado [...] el local del SME también albergó al Proa Grupo del director José de Jesús Aceves y la Linterna Mágica de Ignacio Retes [...] ¹⁸⁵

Poco tiempo después, en julio de 1939 el director de teatro japonés Seki Sano,¹⁸⁶ fundador del teatro de “Izquierdas”, (**Ilus. 66**) tuvo un encuentro con la dirigencia del SME para discutir con ellos el Plan de Trabajo que proponía para desarrollar las actividades teatrales en el seno del sindicato. Seki Sano había llegado a México solo unos meses antes,

momento. En 1920 se vincula con el grupo de los constructivistas cuyos postulados lo llevan a adherirse a la idea de una “belleza funcional y utilitaria” a partir de lo cual formula su teoría de la biomecánica en la que propuso “la eliminación de toda la ornamentación escénica, residuo de la escena italiana; desaparición de las candilejas, del telón, de los decorados. Amplió al máximo el escenario... prescindió de toda maquinaria escénica”. De acuerdo con Meyerhold, el actor debía racionalizar sus movimientos en escena y “cuidar la mecánica de su propio cuerpo”. Véase: Cristina Vizcaíno, “Nota biográfica sobre Meyerhold”, en Vsévolod Meyerhold, *Teoría teatral* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2008), 19-20.

¹⁸⁵ Guillermina Fuentes Ibarra, “Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México: Teatro Panamericano, de las Artes, Teatro de Medianoche y la Linterna Mágica” (Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 54.

¹⁸⁶ Seki Sano (1905) nació en el puerto chino de Tsietsin, concesión japonesa. Su educación formal la realizó en escuelas bilingües con educación francesa e inglesa. En 1922 ingresó a la Escuela Superior de Urawa y comenzó sus estudios de teatro. Con varios de sus compañeros fundó la Asociación de Estudios Teatrales. Desde 1925 comenzó a trabajar con el método Meyerhold e hizo su debut como director al año siguiente. Junto con otros artistas fundó la Compañía de Vanguardia, con el propósito de “manifestar que lo revolucionario también podía ser estético”. En Japón fue perseguido, encarcelado y censurado a causa de sus ideas políticas, por lo que en 1932 decidió exiliarse en la URSS en donde vivió y trabajó hasta 1937. Fue asistente de Meyerhold con quien se vinculó a través de su Laboratorio de Investigación Teatral. En 1938 viajó a Estados Unidos y al siguiente año ingresó a México como exiliado político. Murió en la ciudad de México en 1966. Para más información de la trayectoria de Seki Sano y su importancia en el ámbito teatral mexicano, véase Fuentes Ibarra, “Cuatro propuestas escénicas”.

gracias al apoyo directo que el gobierno cardenista y diversos intelectuales mexicanos le habían brindado para poder viajar al país como refugiado debido a su militancia antifascista.¹⁸⁷ En Japón, Seki Sano había trabajado activamente en la organización opositora a través de grupos teatrales. Sus montajes habían sido objeto de la censura gubernamental por apoyar las huelgas obreras y evidenciar las injusticias cometidas contra el pueblo japonés. Sano estaba plenamente convencido de “promover un teatro comprometido con la realidad actual” y que el artista no podía “ser indiferente hacia la sociedad y la época en que vive; que, al contrario, debe ser un agente activo para la toma de conciencia social y política”.¹⁸⁸

Con este trasfondo ideológico, reforzado también por sus años de trabajo y militancia en la URSS, Sano buscó también vincularse con alguna organización obrera en México. Por ello es muy probable que, como señala Guillermina Fuentes Ibarra, Sano hubiera preguntado a sus contactos en el país cuáles eran los sindicatos con los que estaban trabajando los intelectuales y artistas mexicanos, pues el director japonés ya tenía noticias previas de la colaboración que Xavier Villaurrutia había establecido con el SME.¹⁸⁹

De su reunión con los miembros del Sindicato, Seki Sano escribió:

[...] una tarde de julio [...] cuando en unión de otros iniciadores del Teatro de las Artes, fui al viejo y polvoso edificio de la calle de Colombia No. 9. El objeto de nuestra reunión era discutir con los líderes del SME nuestro Plan General de Trabajo. Algunos de ellos se mostraron grandemente entusiasmados con nuestro proyecto, y otros no. Algunos pensaron que nuestro plan era muy difícil de llevarse a cabo en México, en esos momentos, y otros que comprendieron la importancia de tal empresa,

¹⁸⁷ Madeleine Cucuel, “Seki Sano y el Teatro en México (1939-1948)”, en *De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, eds. Peter Roster y Mario Rojas (Buenos Aires: Galerna-Instituto Internacional de Teoría, 1992) 135-148.

¹⁸⁸ Michiko Tanaka, “¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?”, en *Seki Sano 1905-1966* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1996), 5.

¹⁸⁹ Fuentes Ibarra, 124.

nos lo manifestaron así, pero no sabían cómo podría materializarse nuestro plan. Diez meses han transcurrido desde que tuvo lugar aquella junta, y durante este tiempo, el SME no sólo aprobó nuestro proyecto en general, sino que comenzó a darnos el apoyo moral y material necesario para la organización del Teatro.¹⁹⁰

Un mes después de dicho encuentro, se firmó la “Declaración de principios” del Teatro de las Artes:¹⁹¹

El Teatro de las Artes pertenece al pueblo de México. El Teatro de las Artes surge, como expresión ingente e inaplazable de la vida del pueblo de México, en su lucha por la defensa de la cultura y la democracia. El Teatro de las Artes mostrará en la escena todo lo que el pueblo de México tiene derecho a disfrutar y que, por razones de índole diversa, no lo ha logrado hasta ahora.

El Teatro de las Artes tiene un repertorio constituido por obras progresistas contemporáneas y clásicas, de autores mexicanos y extranjeros. Asimismo, representará producciones de tipo folklórico y, en primer término, aquellas que exalten, las ricas tradiciones populares de México.

El Teatro de las Artes nace libre de mercantilismo, de “profesionalismo degenerado”, del sistema de estrellas y de cualquier otro intento que impida, como hasta hoy, el desarrollo saludable en nuestro país, de un teatro genuino del pueblo. Será un arma de lucha en las manos de nuestro pueblo, para superarse.

El Teatro de las Artes combate el principio de “Arte por el Arte”; es, esencialmente, “teatro del pueblo y para el pueblo”.

El Teatro de las Artes es esencialmente un teatro realista, libre del naturalismo o realismo trivial, así como del formalismo siempre alejado del pueblo.

El proyecto del Teatro de las Artes fue concebido como una propuesta multidisciplinaria que contaría no solo con una escuela actoral, sino también una sección de danza y otra de títeres, para lo cual se integró el trabajo de artistas plásticos, músicos y escritores como Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero, Miguel Covarrubias, Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter y Germán Cueto, entre muchos otros. El objetivo del proyecto era establecer una escuela que permitiera la preparación sistemática de los actores

¹⁹⁰ Citado en Fuentes Ibarra, *Cuatro propuestas escénicas*, 125.

¹⁹¹ “Teatro de las Artes. Teatro del pueblo y para el pueblo”, Boletín de información núm. 1, *LUX*, junio 1940, 33.

en México, por medio de cursos que retomarían las técnicas más avanzadas. Asimismo, se desarrollarían talleres para bailarines que contemplaban también una enseñanza teórica y práctica e historia del teatro y el drama.¹⁹² El Teatro de las Artes tenía proyectado producir obras de artistas nacionales y extranjeros durante cada temporada, así como “espectáculos episódicos basados en la historia de México, representaciones coreográficas basadas en nuestro folklore, así como ballets con temas universales clásicos y contemporáneos”.¹⁹³

Los cursos y montajes que se tenían planeados estaban abiertos para “todo aquel entusiasta del teatro”, la convocatoria contemplaba a obreros, estudiantes, intelectuales y todo aquel que deseara participar como escenógrafo, compositor, bailarín, escritor o director. Se trataba de una idílica democracia artística en la que todo ciudadano era capaz de aportar su experiencia para consolidar el proyecto teatral, visión semejante a las propuestas plásticas como las Escuelas de Pintura al Aire Libre o las Brigadas Pro Arte Mexicano, lideradas por el pintor Adolfo Best Maugard, en las cuales se señalaba un espíritu artístico innato en el pueblo mexicano, capaz de trascender cualquier necesidad de educación previa para consolidar una expresión de carácter nacionalista. En el caso de experiencias teatrales previas, es posible marcar un antecedente cercano en el Teatro Ulises y Orientación, especialmente por sus propuestas de renovación del teatro mexicano basadas en la necesidad de buscar nuevos autores y obras más allá del teatro español tradicional.

¹⁹² “Teatro de las Artes. Teatro del pueblo y para el pueblo”, Boletín de información núm. 1, *LUX*, junio 1940, 33.

¹⁹³ Durante la temporada 1941-1942 se tenía programado presentar “Subsuelo-27” de Eufemio Cerdell; “La Vecindad”, de José Atollini; “Este era un rey” de Luis Córdova con música de Silvestre Revueltas, así como “Bodas de sangre”, de Federico García Lorca; “Santa Juana”, de Bernard Shaw; “La madre”, de Gorki, entre otras. “Teatro de las Artes. Teatro del pueblo y para el pueblo”, Boletín de información núm. 2, *LUX*, octubre 1940, 22.

Sin embargo, a diferencia de sus antecesores, el Teatro de las Artes tenía su principal fin en la reformulación de la enseñanza teatral en México a partir de una propuesta que conjugaba el sistema de formación actoral de Constantin Stanislavski¹⁹⁴ y el método de dirección y montaje de Vsevolod Meyerhold, a los cuales Seki Sano había conocido durante sus años de estancia y trabajo en la Unión Soviética. El uso de dichos sistemas para el desarrollo del programa de entrenamiento del Teatro de las Artes, respondió entonces a la consideración de que éstos serían los más efectivos para encontrar “la correcta expresión escénica de las ricas realidades todavía inexploradas de México”.¹⁹⁵

El SME deseaba demostrar su sentido de vanguardia en la formación de la clase trabajadora, no solo buscaba resolver problemas de carácter laboral, deseaba participar en la elevación intelectual y moral de su gremio. Impulsar la creación artística y cultural era la manera de colaborar con el Estado en su proyecto de construcción de una nueva ciudadanía. El esfuerzo de crear una nueva sede a partir de los dictados del funcionalismo y de promover un teatro de obrero –que también requería de una arquitectura moderna– buscaban demostrar que el SME era una organización de vanguardia vinculada también con otros grupos de intelectuales. En este sentido, la adaptación del auditorio de la nueva sede sindical para responder a las necesidades del proyecto teatral, fue un esfuerzo vinculado con los planteamientos de Meyerhold los cuales pugnaron por una redefinición radical de todos los

¹⁹⁴ En ocasión del fallecimiento de Stanislavski, la revista *LUX* publicó el artículo “Stanislavsky. Artista del pueblo”, en el cual se señalaba: “El arte de Stanislavsky estaba peculiarmente en armonía con el espíritu soviético. Su realismo escrupuloso, su énfasis sobre el conjunto, inspirado más bien sobre lo ‘colectivo’ que sobre lo individual, la ‘estrella’; su insistencia democrática sobre los actores para que éstos desarrollaran sus propias individualidades artísticas en lugar de sumergirse (como Meyerhold y Tairov lo querían) en la voluntad tiránica del director, todo esto hacía accesible su método a los actores y a las audiencias por igual”. Véase “Stanislavsky. Artista del pueblo”, en *LUX*, enero de 1939, 45.

¹⁹⁵ “Teatro de las Artes. Boletín de información”, núm. 2, *LUX*, 22.

aspectos relativos al teatro, desde la “arquitectura hasta los poderes expresivos de los actores” y el desarrollo de “espectadores activos”.¹⁹⁶

Los trabajos del Teatro de las Artes comenzaron con 30 actores y 10 bailarines que conformaron un conjunto heterogéneo, dado el bagaje profesional y la experiencia teatral previa de cada uno. De acuerdo con un artículo de la revista *LUX*, el grupo teatral inicial estaba constituido por oficinistas, estudiantes de diversas carreras universitarias, obreros industriales y un profesor normalista, hecho que es difícil comprobar pero que parece más un ideal que una realidad, ya que las memorias de varios actores que participaron en este proyecto indican que el grupo estaba conformado por gente con experiencia previa, lo cual no demerita en ningún sentido su repercusión en el ámbito teatral mexicano, ni lo innovador de su propuesta.¹⁹⁷

En su artículo “Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano en México”, Brígida Murillo señala que la principal innovación que presentó la Escuela del Teatro de las Artes fue el método de entrenamiento planteado por Sano. En el plan de estudios concebido por el director japonés se comprendían:

[...] materias teóricas con las que pretendía que el actor incrementara su cultura general como historia general de las artes, historia del teatro, historia de la música, historia de la danza, historia de la literatura, etc.; así como las materias para adentrarse en la técnica de actuación en sí, basadas en el sistema de Stanislavski como concentración de los nervios y de los sentidos, justificación de la verdad escénica, sentido de memoria, improvisación, pantomima, pequeñas tareas en la actuación y pequeños bosquejos y escenas, complementándose con los principios de la biomecánica de Meyerhold para el entrenamiento. Y como la presentación pública es un aspecto que no se puede desligar del entrenamiento actoral, Sano eligió un grupo de obras representativas de la dramaturgia nacional y extranjera, tanto para mostrar

¹⁹⁶ Richard Stourac y Kathleen McCreery, *Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany, and Britain, 1917-1934* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1986), 8.

¹⁹⁷ “Teatro de las Artes. Boletín de información”, núm. 4, *LUX*, junio, 1941, II.

los resultados de sus clases, como para difundir estas piezas dentro del teatro mexicano.¹⁹⁸

Para albergar la escuela teatral de Seki Sano se planearon algunas modificaciones al espacio concebido originalmente para el recién inaugurado edificio del SME. El sindicato accedió a convertir la sala de asambleas de su nueva sede en un “verdadero teatro moderno”, para lo cual invirtió 9 mil pesos en dicha remodelación. Se buscaba dotar al espacio con una infraestructura especialmente acondicionada para tal función. La idea era que el escenario “invadiera” la sala, para crear una gran sensación de intimidad y una relación constante entre los actores y los espectadores. La adaptación retrasó los trabajos del grupo teatral y la definición específica de su programación, por lo cual los cursos de la Escuela del Teatro de la Artes iniciaron en la sección de teatro del Palacio de Bellas Artes el 20 de mayo de 1941.¹⁹⁹

El actor Ignacio Retes recordaba así su tiempo de formación en el Teatro de las Artes:

Waldeen y el maestro conformaron una dupla que logró convocar a unos cuantos jóvenes que constituyeron la base actoral y dancística del Teatro de las Artes, apoyados por una institución que merece un justo reconocimiento por su aportación al teatro nacional: el Sindicato Mexicano de Electricistas, cuyo presidium para asambleas fue transformado por el maestro y el arquitecto Enrique Yáñez en un escenario inconcebible: al fondo, dos escasos metros de foro ocultos tras un telón; al frente un proscenio que se encajaba como espada entre el público, sobre el que danzantes y actores se sentían desamparados, inermes ante un espectador que reculaba en su asiento ante la cercanía de los cuerpos nerviosos de los participantes. Taller más que iglesia, propuesta de veracidad, plataforma de lanzamiento de programas artísticos y políticos: un teatro del pueblo.²⁰⁰

El SME concibió el proyecto del Teatro de las Artes como una oportunidad de que el “pueblo mexicano” tuviera un mayor acceso a la cultura y la educación. La dirigencia de la

¹⁹⁸ Brígida Murillo, “Las diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano en México”, en *Seki Sano 1905-1966*, 40.

¹⁹⁹ “Teatro de las Artes. Boletín de información”, núm. 4, III.

²⁰⁰ Ignacio Retes, “Seki Sano”, en *Seki Sano 1905-1966*, 52.

organización obrera consideraba que el objeto del teatro era “la representación del hombre como una unidad completa, y esa representación no sería si la despojáramos de una de las más nobles actividades humanas: la actividad intelectual”.²⁰¹

Como parte integral del proyecto del Teatro de las Artes, en mayo de 1940 se conformó la Sección de Danza del SME²⁰² bajo la dirección de la connotada bailarina estadounidense Waldeen von Falkenstein Broke,²⁰³ (Ilus. 67) considerada como una de las fundadoras de la danza moderna mexicana y maestra de las generaciones más sólidas de bailarines en nuestro país.²⁰⁴ En la Sección de Danza, Waldeen contó con la colaboración de Seki Sano como director de escena, de Silvestre Revueltas como consejero musical y Gabriel Fernández Ledesma, quien fungió como consejero escenográfico.²⁰⁵ El objetivo primordial de este Ballet fue “crear y desarrollar una danza verdaderamente mexicana en espíritu y forma; una danza que derive de la profunda y rica fuente indígena e histórica de la cultura de

²⁰¹ “Surgirá un positivo teatro de los trabajadores”, 61.

²⁰² Es importante señalar, por ejemplo, que la primera Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública se inauguró en 1932 con el artista Carlos Mérida al frente del proyecto. Al respecto, Rosalía Ruiz plantea en su investigación que Mérida es uno de los precursores de la danza moderna en México, especialmente por instrumentar nuevos métodos de enseñanza para la danza e incluir métodos para la educación corporal como el Dalcroze basado en el ritmo, véase Rosalía Ruiz Santoyo, “1932-1935, la Escuela de Danza en México y el método Dalcroze”, (Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 68.

²⁰³ Waldeen von Falkenstein Brooke nació en Dallas, Texas, en 1913. Durante diez años estudió ballet clásico con Theodore Kosloff. A los 13 años inició su trayectoria profesional bailando en la compañía de Kosloff y en la Ópera de los Ángeles. En 1934 había realizado una gira a México con la compañía de Michio Ito con la cual tuvo una calurosa recepción, por lo cual regresó al país hacia 1940 para participar en el proyecto del Teatro de las Artes junto con Seki Sano. Cercana al Partido Comunista Mexicano, Waldeen imprimió en sus coreografías un fuerte sentido social que la llevó a explorar casi de manera antropológica a la sociedad mexicana. Véase Margarita Tortajada Quiroz, “La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria”, *Casa del tiempo*, núm. 8, junio, 2008, 54-60.

²⁰⁴ Waldeen inició su labor educativa en el seno del Teatro de las Artes y algunos de sus discípulos más importantes fueron Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Josefina Lavalle, Ana Mérida, Ricardo Silva, entre otros. Véase Alberto Dallal, “Waldeen: la fundadora”, *Revista de la Universidad*, septiembre, 1993, 41-43.

²⁰⁵ Margarita Tortajada Quiroz, *La danza escénica de la Revolución mexicana, nacionalista y vigorosa* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000), 32.

México... Compartirá las aspiraciones del pueblo mexicano cristalizando su vida por medio de la danza... Será un grupo de danza progresista de la más alta calidad artística y al mismo tiempo verdaderamente popular”.²⁰⁶ **(Ilus. 68 y 69)**

Poco tiempo después de creada la Sección de Danza, el Departamento de Bellas Artes invitó al grupo a colaborar en la conformación del Ballet de Bellas Artes para trabajar juntos en el montaje de obras concebidas *ex profeso*. El primer ballet presentado fue *La Coronela* obra póstuma de Silvestre Revueltas, **(Ilus. 70)** que tras su muerte repentina fue completada por Blas Galindo. Este ballet, calificado en su momento como el inicio de una “nueva era en la danza mexicana”,²⁰⁷ era la proyección de las ideas políticas de sus creadores (Waldeen, Fernández Ledesma, Revueltas y Seki Sano), una suerte de homenaje al movimiento revolucionario que consideraban aún vigente. La pieza fue presentada por primera vez hacia marzo de 1940 en el Palacio de Bellas Artes²⁰⁸ De acuerdo con Margarita Tortajada Quiroz, *La Coronela* “inauguró la danza moderna nacionalista, la cual, aunque tenía antecedentes en el trabajo realizado en la Escuela Nacional de Danza y las [hermanas Nellie y Gloria] Campobello, entonces mostró un lenguaje nuevo que conmovió profundamente a los espectadores y los convenció de que éste era el camino que debía seguir la danza mexicana”.²⁰⁹

El proyecto teatral también contempló una sección de títeres que organizaba diversas presentaciones en zonas populares de la ciudad de México: “Los muñecos de la sección de títeres del Teatro de las Artes, con Toribio a la cabeza, dominicalmente llevan a los niños de

²⁰⁶ “Teatro de las Artes. Boletín de información”, núm. 2, 24.

²⁰⁷ Tortajada Quiroz, “La Coronela de Waldeen”, 57.

²⁰⁸ Sobre *La Coronela* véase el documental de Josefina Lavalle, *La Coronela 1940. Punto de partida*, 2017, Cenidi Danza/Cenart/INBA/Fonca/Conaculta, <https://youtu.be/g9ySgk6HYyQ>

²⁰⁹ Tortajada Quiroz, *La danza escénica*, 33.

los barrios pobres su alegría y enseñanza”. El proyecto incluía una camioneta que se podía convertir en teatro ambulante y que permitía llegar a las zonas más alejadas para presentar obras con muñecos de hilo, técnica que estaba siendo enseñada por Siska Ayala. A través de esta sección de títeres, el Teatro de las Artes estaba retomando el trabajo realizado por diversos grupos, como los liderados por Lola y German Cueto para la Secretaría de Educación Pública.²¹⁰

Al terminar el primer semestre de actividades del Teatro de las Artes, se llevó a cabo una presentación privada para los “representantes del mundo artístico y cultural de México”, así como para los miembros de diversas agrupaciones obreras. El proyecto de educación artística iniciado en el seno del SME pareció contar con la aprobación de la crítica especializada, y aún hoy se estima fundamental el apoyo de la organización obrera en el florecimiento del teatro y la danza moderna en México, sin embargo, la subvención económica del Sindicato no fue suficiente para evitar que el Teatro de las Artes sufriera desde su inicio fuertes problemas financieros para sostener sus actividades.²¹¹

Esta situación incierta en lo económico, provocó también que poco tiempo después de concluidos los trabajos de remodelación del espacio teatral, Seki Sano tuviera que dejar de trabajar para el SME, lo cual significó un cambio de rumbo en los objetivos del proyecto teatral y una evidente transición en la política cultural del sindicato.

²¹⁰ Sobre los proyectos de teatro guiñol véase, *El teatro guiñol de Bellas Artes. Época de oro* (México: Editorial RM, Conaculta-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010), Susana Sosenski, “El teatro guiñol de la Secretaría de Educación Pública y la infancia mexicana durante la posrevolución”, en *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública, 1921-1946* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Museo Nacional de San Carlos, 2022), 61-99.

²¹¹ “Teatro de las Artes. Boletín de información”, núm. 4, junio, 1941, II.

Los tres proyectos culturales del SME (la revista *LUX*, la sede sindical y el Teatro de las Artes), buscaron contribuir a una formación que acercara a los obreros a una producción cultural más compleja —y distinta a la cultura popular— que coadyuvara a su elevación moral y material. Es importante señalar que ninguno de los proyectos apostó por un bagaje nacionalista sino por un trasfondo internacional que permitiera establecer diálogos con la clase obrera en diversas latitudes. Es decir, si el Estado mexicano definió al nacionalismo como eje primordial de sus políticas culturales, otras corporaciones como el SME, decidieron apoyar la creación cultural de la vanguardia internacional.

El sindicato construyó un proyecto de alta cultura que bien podría haberse identificado más con las elites, sin embargo, se asume que el obrero tiene derecho a este consumo cultural más refinado y complejo. De esta manera, el programa cultural del sindicato logró conjugar diversas disciplinas a través de un esfuerzo colectivo que permitió el impulso del diseño gráfico, la atención a las artes escénicas y la consolidación de una propuesta arquitectónica funcionalista de corte social las cuales tenían el objetivo primordial de consolidar la formación cultural de los agremiados al dotarlos de herramientas para mejorar su calidad de vida de manera integral. Estas iniciativas plantearon una renovación de los lenguajes plásticos desde diferentes disciplinas, así por ejemplo, el teatro tradicional apegado a la literatura dramática española, fue confrontado por el teatro obrero que se decantó por obras y autores contemporáneos; el gusto por una arquitectura recargada de elementos decorativos fue sustituido por el sentido social de la construcción y las revistas hiper ilustradas de la época, dieron paso a una publicación como *LUX*, que materializó los afanes educativos y de difusión del SME.

Finalmente, es posible decir que en la década de 1940 el sindicato se cerró al diálogo con otros agentes culturales, para adherirse a la dinámica corporativa del Estado mexicano,

lo cual significó que, una vez consolidado el proyecto éste se anquilosó y dejó de apostar por la multidisciplinariedad y la vanguardia.

CONSIDERACIONES FINALES

Estudiar la revista *LUX*, las imágenes que en ella circularon, la construcción de una iconografía de la clase obrera y la definición de un discurso visual por parte del Sindicato Mexicano de Electricistas, requirió ampliar los límites del objeto de estudio para comprenderlo como parte de una estrategia cultural que implicó también la idea de una formación integral para la clase obrera, que contemplaba su educación intelectual y un acceso a los productos de la llamada “alta cultura”, como parte de los ideales de democratización posrevolucionarios.

LUX ha tenido una larga existencia, desde 1928 hasta la actualidad, sin embargo, fue necesario tomar un periodo concreto de la publicación que ofreciera una muestra de los objetivos del SME al embarcarse en una empresa editorial que se consideró proyección del trasfondo ideológico de la organización y de sus aspiraciones políticas, todo ello desde una perspectiva centrada en el uso de la imagen como medio de comunicación. Así, esta investigación, acotada entre 1928 y 1945, se remontó entonces a los orígenes de la revista, ahondó en sus cambios editoriales, transcurrió durante las principales luchas sindicales y retomó momentos históricos fundamentales para el gremio electricista como la huelga general de 1936, considerada un hito en la vida sindical. Pero también se centró en la postura del SME frente a conflictos internacionales que determinaron las iniciativas del sindicato y su propio discurso político, como la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, evento que señaló la acotación para este trabajo, por representar la campaña informativa más

importante del sindicato, en la cual fue clara la posición de los electricistas, al lado de la clase obrera internacional, en contra del fascismo.

Elegir a la revista *LUX* como tema de una investigación que parte de la historia del arte, hizo necesario también recurrir a las herramientas planteadas por los estudios de cultura visual para abordar el análisis de las imágenes como parte de un contexto histórico y social, así como una producción cuyos objetivos no son necesariamente de carácter estético. Entre 1928 y 1945 los contenidos visuales de *LUX* fueron moldeando una carga discursiva con objetivos propagandísticos claros, si bien al inicio de la publicación las portadas y contraportadas de la revista resultaban inconexas con los contenidos escritos en cada ejemplar –y por ejemplo, en 1934 se reprodujo la misma portada solo que en colores diferentes a lo largo del año– a partir de 1936, con la incorporación de Santos Balmori a la revista y la vinculación del SME con la LEAR, las imágenes de *LUX* se convirtieron en poderosas articulaciones políticas de la postura sindical.

Sin embargo, *LUX* no podía ser concebida como un proyecto aislado, pues los propios contenidos de la publicación me permitieron entenderla como parte de una estrategia cultural más ambiciosa que buscó posicionar al SME como un agente de vanguardia política que estaba en consonancia con los esfuerzos que realizaban otras organizaciones obreras internacionales, por garantizar el acceso de sus agremiados a la educación, el arte y la cultura, como parte del uso del tiempo libre y de sus derechos más esenciales. Este modelo, que ya se había instaurado en la URSS desde la década de 1920 fue reproducido en otros países de América Latina como Argentina, con el objetivo de crear una cultura proletaria, entendida ésta como una producción para los obreros y desde la propia clase obrera.

Pero ¿qué llevó a un sindicato como el SME a crear este proyecto cultural en el cual se contempló al teatro, el ballet, la arquitectura, la producción editorial, entre otras

propuestas, como parte de un esfuerzo para educar y moldear a la clase obrera trascendiendo el ámbito laboral? Durante este proceso considero que resulta fundamental la intervención de una segunda generación de líderes sindicales dentro del SME que se distinguieron por contar con una educación universitaria. Dicha generación, que fue conocida como “los ingenieros”, buscó transformar al gremio electricista en una elite dentro de la clase obrera, que fuera capaz de liderar los procesos políticos de los trabajadores frente a otras fuerzas, incluido el propio Estado. Esta segunda camada de electricistas –recordemos que la primera se encargó de crear al sindicato y de pelear por la definición de los derechos laborales más básicos– se encontró con la tarea de crear mecanismos más complejos dentro de la lucha sindical, entre los que se contaba la consolidación de una “consciencia de clase” y la concepción de una identidad a nivel visual, que permitiera el reconocimiento de los propios electricistas y su unión en torno a objetivos comunes. Dentro de este grupo de líderes destacó la figura del ingeniero Francisco Breña Alvi3rez, quien llev3 al SME a su vinculaci3n con la LEAR y a asumirse como una organizaci3n acorde con la izquierda internacional. En el caso espec3fico de *LUX*, de la cual Breña fue director, 3ste pugn3 por la inclusi3n de m3s im3genes en la revista y por dar mayor peso al arte y la cultura dentro de la publicaci3n, por lo cual tambi3n es factible que haya propuesto la contrataci3n de ilustradores profesionales para crear una l3nea editorial definida.

A lo largo del periodo que abarca este escrito, tambi3n fue posible observar la manera en que *LUX* reflej3 los reacomodos dentro de la organizaci3n sindical, las pugnas internas y los cambios ideol3gicos de sus l3deres. La revista pas3 de tener una postura cr3tica frente al propio movimiento obrero a principios del cardenismo, hasta ser proyecci3n del viraje pol3tico del SME y de los electricistas a favor de un Estado corporativo reunido bajo la 3gida del partido oficial, durante la d3cada de 1940. *LUX* nunca tuvo una posici3n radical, como

no la tuvo el propio sindicato, sin embargo, fue clara la combatividad de la organización en momentos clave que le permitieron consolidar su posición durante el sexenio de Lázaro Cárdenas.

Las diversas ilustraciones que circularon a través de la revista *LUX* durante el periodo 1928-1945 tuvieron como objetivo primordial crear una identidad visual y sentido de pertenencia a una clase social entre los electricistas, pero también una imagen de la propia industria eléctrica que representara los signos de la modernidad que circulaban en medios como el cine, los periódicos y demás revistas ilustradas. En este sentido, es importante reiterar que *LUX* subrayó tres grandes ejes en la construcción de su discurso visual, abordándolos constantemente a lo largo de sus páginas: el trabajador industrial en un ámbito principalmente urbano; la industria –simbolizada por la maquinaria y la energía eléctrica– y la nueva sede del Sindicato Mexicano de Electricistas, la cual fue enarbolada como principal ejemplo de la nueva era que proyectaba en su arquitectura los ideales de una sociedad en transformación.

Después de analizar el primer periodo de existencia de la revista *LUX* fue difícil dilucidar aspectos vinculados con el proceso de conceptualización y producción de la revista, debido a que no se contó con documentos, ni un archivo de la propia publicación, que me permitieran acceder a contratos de colaboradores, líneas editoriales claras o un conocimiento específico sobre cuáles debían ser los contenidos de la publicación, quién era el equipo encargado de elegirlos y bajo qué criterios. Estos cuestionamientos se subsanaron estudiando los diversos artículos y columnas de la revista, especialmente los editoriales, tomando en consideración los diferentes momentos históricos por los que atravesaba la organización sindical, haciendo un análisis de las imágenes que partiera de la línea discursiva de la organización y la construcción de un sentido simbólico. *LUX* finalmente era el órgano

informativo de un sindicato y, como tal, mantuvo los asuntos gremiales en primer plano, sin descuidar por ello la difusión y estudio de la realidad histórica nacional e internacional que tanto permeó la posición del SME frente a otros agentes políticos.

En sus diferentes números, *LUX* se centró en el objetivo de ofrecer a los trabajadores de la industria eléctrica una serie de lecciones que cubrían diversos aspectos de su vida laboral, familiar y social. Se buscaba entonces transformar a los obreros mexicanos no solo para dotarlos de una consciencia de clase, sino también de un modelo a seguir que les permitiera corresponder con el objetivo de conformar a un nuevo ciudadano. En este sentido, se desarrollaron una serie de columnas que señalaban la importancia de las revisiones médicas, así como de la práctica de algún deporte y la necesidad de poseer buenos hábitos de alimentación e higiene. Se trataba de prevenir cualquier tipo de enfermedad que pudiera aquejar a los trabajadores afectando su nivel de productividad, pero también de fortalecer a los cuadros obreros mediante la erradicación de vicios y costumbres ajenas a los ideales de la modernidad.

Durante los años de la posrevolución, el Estado mexicano lideró la creación de identidades y discursos visuales, así como el enaltecimiento de nuevos protagonistas históricos, que permitieran construir las bases ideológicas para la legitimidad del nuevo régimen. Sin embargo, fue especialmente durante los años del gobierno cardenista que el consumo y circulación de imágenes permitió delinear no solo a la figura presidencial, sino también a los grupos sociales que se convirtieron en la principal base de su apoyo político, como fue el caso de las clases trabajadoras. De esta manera, obreros y campesinos fortalecieron su organización gremial, pero también su presencia simbólica en el discurso cardenista.

Si bien, uno de los objetivos primordiales de la revista *LUX* fue contribuir a la creación de una iconografía de la clase obrera, especialmente de una imagen de los electricistas, lo cierto es que, a diferencia de los procesos que se desarrollaron en otros sectores, en el seno del SME la figura de la mujer no fue una representación que se fortaleciera como parte del discurso visual de la organización, por el contrario, la idea de una “mujer nueva”, equiparable al “hombre nuevo” que se perfiló como parte de los ideales obreros enarbolados por el sindicato, no fue una construcción simbólica de interés para los líderes electricistas.

En el caso soviético, por ejemplo, a lo largo de la década de 1920 se fue transformando un imaginario femenino que, según Victoria Bonnell, “correspondió al ascenso de un nuevo lenguaje visual bolchevique, que dio expresión a la concepción del partido de las identidades colectivas basadas en la clase y el género”,²¹² lo cual impulsó la conceptualización de una imagen de la mujer obrera y otra de la mujer campesina. En el arte posrevolucionario en México, la mujer encontró su lugar en actividades como la enseñanza, siendo la maestra encargada de guiar a las nuevas generaciones a través de las primeras letras. Esta imagen, muy socorrida en la gráfica y en la obra mural, brindó a las mujeres una posibilidad de participación dentro de las bases de apoyo del nuevo Estado, sin embargo, su rol de madre y compañera siguió perpetuándose como función primordial en el entramado social. Al igual que en otros sindicatos como el ferrocarrilero,²¹³ en el SME las mujeres

²¹² Victoria Bonnell, *Iconography of Power*, 765.

²¹³ Véase Isabel Bonilla, “La participación de la mujer en los Ferrocarriles Nacionales de México durante las primeras décadas del siglo XX. Un acercamiento desde las fuentes documentales del CEDIF”, en *Mirada ferroviaria*. Revista digital, núm. 32, enero- abril, 2018. Consultado en línea: <https://www.miradaferroviaria.mx/la-participacion-de-la-mujer-en-los-ferrocarriles-nacionales-de-mexico-durante-las-primeras-decadas-del-siglo-xx-un-acercamiento-desde-las-fuentes-documentales-del-cedif/>

tuvieron funciones como secretarias, taquígrafas, mecanógrafas, entre otras labores similares, por lo cual muy pocas veces se les representó desarrollando alguna actividad relacionada con el uso de maquinaria o herramientas. En este sentido, John Lear señala:

Una de las mayores contradicciones de la unidad de la clase trabajadora era la representación marginal y la exclusión de las mujeres en cuanto trabajadoras. Para los líderes sindicales de los años treinta (todos ellos varones) y para muchos artistas que se identificaban con los trabajadores y el movimiento obrero, los trabajadores eran vistos de manera natural como hombres, no obstante que las mujeres seguían siendo un porcentaje significativo de la fuerza laboral y participaban en las transformaciones de la década como obreras, maestras, artistas y organizadoras de agrupaciones sociales y feministas.²¹⁴

La construcción de una imagen de la mujer en México dentro de la cultura visual de los años 1920-1930, es un tópico que ha llamado la atención especialmente de la academia estadounidense. Ejemplo de ello son las investigaciones de Joanne Hershfield, *Imagining la Chica Moderna; Deco Body, Deco City*, de Ageeth Sluis y *Becoming Modern, Becoming Tradition* de Adriana Zavala,²¹⁵ que estudian la imagen de la mujer desde diferentes ámbitos como el espectáculo, la moda, el desarrollo laboral, entre otros aspectos. Sin embargo, en nuestro país queda pendiente construir un corpus de investigaciones que, desde una perspectiva de género, desarrollen estudios sobre la creación, difusión y consumo de una imagen de la mujer mexicana moderna, como trabajadora, profesionista, activista, entre otros nuevos roles que desarrolló en la época y que han quedado invisibilizados por la proliferación de imágenes sexualizadas y tradicionalistas.

La revista *LUX* se encargó de difundir una imagen de los electricistas y de la industria eléctrica eminentemente masculina, alimentada por los modelos soviéticos de representación, en los cuales proliferó la idea de un hombre fuerte, sano y libre de vicios, acorde con los ideales de la izquierda internacional. A pesar de ello, considero que esta construcción no tuvo

²¹⁴ John Lear, *Imaginar el proletariado*, 229.

²¹⁵ Véase Joanne Hershfield, *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in México, 1917-1936* (Durham: Duke University Press, 2008), Ageeth Sluis, *Deco Body, Deco City. Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939* (Lincoln: Nebraska University Press, 2016), Adriana Zavala, *Becoming Modern, Becoming Tradition. Women, Gender, and Representation in Mexican Art* (China: The Pennsylvania State University Press, 2010).

mayor resonancia entre los miembros del SME pues la publicación de este tipo de imágenes abarcó un periodo corto en la vida de la publicación y hacia los años 1940 fueron utilizadas una serie de portadas aleatorias, sin ningún sentido político y desvinculadas de los contenidos escritos de *LUX*.

Los esfuerzos del SME encaminados a fortalecer un proyecto cultural multidisciplinario, que integrara a sus propios miembros y cuyos productos fueran dirigidos especialmente a los obreros, prosperaron a lo largo de los años y dejaron una honda huella en la historia cultural de nuestro país, tal es el caso del Teatro de las Artes y el grupo de danza dirigido por Waldeen²¹⁶, pues ambos permitieron la creación de sólidas generaciones de actores y bailarinas que hicieron escuela en México y que marcaron la transformación de ambas disciplinas hacia los lenguajes de la vanguardia. Por otra parte, un proyecto apenas mencionado en el presente trabajo, y que excedía los límites señalados por esta investigación, merecerá la atención de futuros estudios; me refiero a la editorial Surco, creada y patrocinada por el SME, que comenzó a publicar libros hacia 1942 y se mantuvo activa hasta principios de los años 1960. Poca es la información que reuní sobre este proyecto editorial dirigido por Manuel González Flores, sin embargo, es posible señalar que se publicaron títulos como *Los mejores poemas de José Juan Tablada* (1943), con una selección y prólogo de J.M. de Mendoza; *50 Fábulas*, de José Rosas Moreno (1943); *Negro Sam del tío Sam*, de Manuel González Flores con ilustraciones de Gabriel Fernández Ledesma (1957); entre otros.

Sobre el proyecto cultural del SME el propio González Flores señalaba: “Pero el Sindicato Mexicano de Electricistas supo, quizás mejor que el resto de las colectividades del país aunar a sus objetivos económicos un ancho horizonte de cultura, dentro del cual el trabajador comprendiera que su papel está más allá del taller y del jornal devengado. Su notable edificio y los innumerables servicios sociales que presta son la más elocuente expresión de lo que la clase obrera puede lograr cuando la demagogia no la corroe ni el falso liderismo la corrompe”.²¹⁷

Más allá de la exaltación de los miembros del SME y sus colaboradores, lo cierto es que la organización gremial buscó cubrir las necesidades no solo económicas de sus afiliados, sino también las educativas, intelectuales, sociales que en otros momentos históricos habían

²¹⁶ Véase, Raúl Adame, “Galería de Arte Surco”, en *LUX*, julio 1942, 28,29.

²¹⁷ Manuel González Flores, “Editorial Surco”, en *LUX*, julio de 1942, 31.

sido parte de la esfera de influencia del Estado o la Iglesia. El proyecto cultural del sindicato fue un campo fértil que no solo permitió crear conciencia de clase, sino también una imagen que trascendió los límites del ámbito nacional y se perfiló como parte de un vocabulario compartido con la clase obrera internacional.

FUENTES

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación, México.

Archivo del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Hemeroteca Nacional.

Hoover Institution, Stanford University, California.

Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas, Austin.

HEMEROGRAFÍA

Arquitectura México (1940).

LUX, la revista de los trabajadores, México (1928-1946).

El Nacional (1941)

BIBLIOGRAFÍA

Almazán González, José Antonio, “La tumba olvidada”, en *La Jornada*, 18 septiembre, 2015. <https://www.jornada.com.mx/2015/09/18/opinion/023a1pol>

Ángel Zárraga: el sentido de la creación, catálogo de la exposición. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2014.

Anguiano, Arturo, *El Estado y la política obrera del cardenismo*. México: Ediciones Era, 1986.

Arciniega, Hugo, Louise Noelle y Fausto Ramírez, coords. *El arte en tiempos de cambio: 1810, 1910, 2010*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Bernal Valero, Irma Rosenda, “El caso del Sindicato Mexicano de Electricistas en la crisis del sindicalismo en México”. Tesis de maestría, Facultad de Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Bonnell, Victoria E., *Iconography of Power. Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Breña Alvérez, Francisco, “Editorial”, *LUX. Órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas*, noviembre, 1936.

_____, “La manifestación del 22 de diciembre de 1935”, *LUX. La revista de los trabajadores*, enero, 1936.

Cano, Gabriela, Mary Kay Vaughan y Jocelyn Olcott, comp. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

Carr, Barry, *El movimiento obrero y la política en México, 1910-1929*. México: Ediciones Era, 1982.

Carranza, Luis E. *Architecture as Revolution. Episode in the History of Modern Mexico*. Texas: University of Texas Press, 2010.

Celis Vértiz, Francisco de, “La expresión periodística de nuestro sindicato”, *LUX. La revista de los Trabajadores*, diciembre, 1939.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

Clair, Jean, ed. *The 1930s: The Making of "The New Man"*, catálogo de la exposición. Ottawa: National Gallery of Canada, 2008.

Coca Ríos, Roberto Cuauhtli, "Políticas del arte. Los discordantes criterios de Juan de la Cabada, Luis Cardoza y Aragón, el realismo socialista y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1936". Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Colín, Ramón G., "El nuevo hogar social del SME", *LUX*, octubre, 1938.

Cruz Porchini, Dafne, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo, 1937-1940*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016.

Chávez González, Mónica, "Construcción de la nación y el género desde el cuerpo. La evolución física en el México posrevolucionario", en *Desacatos. Revista de Antropología Social* 30, mayo-agosto de 2009)

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2009000200004

Dallal, Alberto, "Waldeen: la fundadora", *Revista de la Universidad*, septiembre, 1993, 41-43.

Domenach, Jean Marie, *La propaganda política*. Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2009.

Deborah Dorotinsky Alperstein, "Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo XX", en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*, Hugo Arciniega, Louise Noelle, Fausto Ramírez, coords. 417-453. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Deborah Dorotinsky y Rian Lozano (Coords.) *Culturas Visuales desde América Latina*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

Dulles, John W. F. *Ayer en México. Una crónica de la Revolución, 1919-1936*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

"Editorial", *LUX. La revista de los trabajadores*. Junio, 1934.

"El SME y la década de los 30 narrada por el Ing. Manuel Paulín Ortiz". Junio, 2011.
https://issuu.com/revistalux/docs/revista_lux_huelga_1936

El teatro guiñol de Bellas Artes. Época de oro. México: Editorial RM, Conaculta-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940), catálogo de la exposición. México: Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, 2012.

Fuentes Ibarra, Guillermina, “Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México: Teatro Panamericano, de las Artes, Teatro de Medianoche y la Linterna Mágica”. Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Fuentes Rojas Elizabeth, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida”. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Posgrado en Historia del Arte-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Gallo, Ruben, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005.

García Pérez, Juan Gabriel, “La necesidad del servicio militar obligatorio para las mujeres”. Tesis de Licenciatura en Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Garone Gravier, Marina y María Andrea Giovine Yáñez, eds., *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Garza, Enrique de la, et al. *Historia de la industria eléctrica en México*, tomo I. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994.

Gené, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Universidad de San Andrés, 2005.

Gigliola, Gori, *Italian Fascism and the Female Body. Sport, Submissive Women and Strong Mothers*. Nueva York: Routledge, 2004.

González Aja, Teresa, ed. *Sport y autoritarismos. La utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*. Madrid: Alianza, 2002.

González Flores, Manuel, “Editorial Surco”, *LUX*, julio 15, 1942.

González Mello, Renato y Anthony Stanton, eds. *Vanguardia en México, 1915, 1940*, catálogo de la exposición. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

González Marín, Silvia, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*. México: Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Grazia, Victoria de, *How Fascism ruled Women. Italy 1942-1945*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Pres, 1992,

Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Londres: Verso, 2011.

Humphrey, Caroline, “Ideology in Infrastructure: Architecture and Soviet Imagination”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Marzo, 2005, 39-58.

“Impresiones de nuestra delegación sobre la URSS”, *LUX. La revista de los trabajadores*, octubre, 1936, 5.

“Inauguró el Señor Presidente un soberbio edificio sindical”, *El Nacional*, julio 16, 1941, 1, 7.

“Intervención directa del señor presidente”, *LUX*, septiembre, 1936, 58.

Jackson Albarrán, Elena, *Seen and Heard in Mexico. Children and Revolutionary Cultural Nationalism*. Lincoln: Nebraska University Press, 2014.

Jeifets Víctor y Lazr Jeifets, *América Latina en la Internacional Comunista, 1919-1943-Diccionario biográfico*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2015.

Jolly, Jennifer, “David Alfaro Siquerios, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexicans Electricians’ Syndicate, Mexico City, 1939-1940”. Tesis de doctorado, Northwestern University, 2003.

Jordán de Balmori, Helena, *Remembranzas, silencios y charlas*. México: Dirección General de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Klich, Lynda y Benjamin Weiss, “*The Postcard Age. Selections from the Leonard A. Lauder Collection*”. Londres: Thames & Hudson-Museum of Fine Arts Boston, 2012.

Krieger, Peter, “Iconografías del poder: tipologías, usos y medios”, en *Memorias del XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La imagen política*, ed. Cuauhtémoc Medina. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

_____, “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en *(In) Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos, Memorias del XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Lucero Enríquez. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, 261-281.

“La campaña de prensa en contra de la huelga”, *LUX*, septiembre, 1936, 55.

Lahuerta, Juan José, “Resumen de la estética de los bombardeos”, en *Encuentro con los años 30*, catálogo de la exposición, ed. Jordana Mendelson, 321-329, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Fábrica, 2013.

Lajous, Roberta, *Historia mínima de las relaciones exteriores de México* (México, El Colegio de México, 2022), Kindle.

Lear, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico El Machete”, en *Signos Históricos*, enero-junio, 2006, 108-147.

_____, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*. México: Libros Grano de Sal, 2019.

_____, *Picturing the Proletariat. Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940*. Austin: University of Texas Press, 2017.

León y González, Samuel, coord. *El cardenismo, 1932-1940*. México: CIDE-Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, INEHRM, 2010.

Leonardi, Yanina Andrea, “Ocio y arte para los obreros durante el primer peronismo (1946-1955)”, *Mundos do Trabalho*, 2014: Trabalho, política e experiências indígenas, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil.

_____, “Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales”, I Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo,
<http://redesperonismo.org/articulo/teatro-y-propaganda-durante-el-primer-gobierno-peronista-la-difusion-de-los-imaginarios-sociales/> 15 de enero de 2019.

Lenin, Vladimir Ilich, *Obras, tomo XI, 1920-1921*. Moscú: Editorial Progreso, 1973.
<http://www.lj4.org/lenin/obras/oe12/lenin-obrasescogidas11-12.pdf>

Lisbona Guillén, Miguel, *Disciplinar cuerpos, normalizar ciudadanos. Ensayos sobre la deportivización de Chiapas tras la Revolución mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, 2020.

Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época, catálogo de la exposición. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

López Rangel, Rafael, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1989.

Loyo, Engracia, “Gozos imaginados, sufrimientos reales. La vida cotidiana en la revista CROM (1925-1930)”, en *Tradiciones y conflictos. Historias de la vida cotidiana en México e Hispanoamérica*, editado por Pilar Gonzalbo Aizpuru y Milada Bazant. México: El Colegio de México, 2007, 349-384.

Loyo Camacho, Martha Beatriz, *Joaquín Amaro y el proceso de institucionalización del Ejército mexicano, 1917-1931*. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Medina, Cuauhtémoc, ed. *Memorias del XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La imagen política*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Mendelson, Jordana, ed. *Encuentro con los años 30*, catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Fábrica, 2013.

“Mexican Cheered by War Spirit Here”, *The New York Times*, octubre 2, 1942, Archivo histórico *The New York Times*.

Miranda, Marisa y Mauricio Vallejo, *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina, 2005.

Molinet, Pablo, *Cien. Luz y Fuerza del Centro*. México: Compañía de Luz y Fuerza del Centro, 2003.

Moreno Jácome, Cristóbal, “Las horas artificiales. Vanguardia de la luz eléctrica”, en *Vanguardia en México, 1915, 1940*, catálogo de la exposición. 112-123, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

Monroy Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003.

Montaño, Diana, *Electrifying Mexico: Technology and the Transformation of a Modern City*. Austin: University of Texas Press, 2021.

Niblo, Stephen R., *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*. México: Océano, 2008.

Noelle Gras, Louise, “Integración plástica y funcionalismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78 (primavera 2001), 189-202.

O’Mahony, Mike, *Sport in the USSR. Physical Culture-Visual Culture*. Londres: Reaktion Books, 2006.

Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de año nuevo, 1928–1940. México: Siglo XXI Editores, 1978.

Pláticas sobre arquitectura. 1933, edición facsimilar. México: Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.

Peña Guzmán, Celina, “Frederick Stark Pearson y la construcción de la hidroeléctrica de Necaxa”, ponencia presentada en el *Simposio Internacional Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América Latina 1896-1930. Brazilian Traction, Barcelona Traction y otros conglomerados financieros y técnicos*. Barcelona: Universidad

de Barcelona, enero 23-26, 2012, 4.
http://www.ub.edu/geocrit/Simposio/cPe%C3%B1a_Frederick.pdf

Prieto López, Juan Ignacio, *Teatro Total: arquitectura y utopía en el período de entreguerras*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015.

Rankin, Monica A., *¡México, la patria! Propaganda and Production During World War II*. Lincoln: University of Nebraska, 2009.

Reyes Palma, Francisco, *Frente a Frente*, edición facsimilar. México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994.

Reynoso Arreguín, Estela Alejandra, “La prensa obrera y la crisis del capitalismo en México, 1929-1934”. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Ríos Garza, Carlos, *Enrique Yáñez y el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas: un aporte del funcionalismo a la arquitectura mexicana*. México: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Roster, Peter y Mario Rojas, eds. *De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Internacional de Teoría, 1992.

Ruiz Santoyo, Rosalía, “1932-1935, la Escuela de Danza en México y el método Dalcroze”. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Saade Granados, Marta, “¿Quiénes deben procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social. México, 1931-1940, *Cuicuilco* XI, núm. 31 (mayo-agosto, 2004), 2018, <http://www.redalyc.org/pdf/351/35103104.pdf>

Salvat, Agustín, “La frontera ruso-polaca”, *LUX*, octubre, 1936, 6.

Seki Sano 1905-1966, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1996.

“Sociales y personales”, *LUX. La revista de los trabajadores*, febrero, 1940, 35.

Sosenski, Susana, “El teatro guiñol de la Secretaría de Educación Pública y la infancia mexicana durante la posrevolución”, en *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública, 1921-1946*, 61-99. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Museo Nacional de San Carlos, 1922.

_____ y Elena Jackson Albarrán, coords. *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

“Speaking of Pictures... These Cartoons Dynamited Nazis in Mexico”, *Life*, febrero 9, 1942. https://books.google.com.mx/books?id=Qk4EAAAAMBAJ&lpg=PA8&ots=jW_uBiatwx&dq=arias+bernal&pg=PA8&redir_esc=y#v=onepage&q=arias%20bernal&f=false

Stourac, Richard y Kathleen McCreery, *Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany, and Britain, 1917-1934*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1986.

“Surgirá un positivo teatro de los trabajadores en el nuevo edificio social de nuestra organización. El Teatro de las Artes”, *LUX*, diciembre, 1939, 59.

Taller 1932, *Utopía • No Utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, catálogo de la exposición. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2005.

“Teatro de las Artes. Boletín de información”, núm. 4, *LUX*, junio, 1941, II.

“Teatro de las Artes. Teatro del pueblo y para el pueblo”, Boletín de información núm. 1, *LUX*, junio 1940, 33.

Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Tortajada Quiroz, Margarita, “La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria”, *Casa del tiempo*, núm. 8, junio, 2008, 54-60.

_____, *La danza escénica de la Revolución mexicana, nacionalista y vigorosa*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000.

“Tres etapas de nuestra revista: *Rojo y Negro*, *Electro-Unión*, *LUX*”, *LUX. La revista de los trabajadores*, núm. 12, diciembre, 1939, 54.

Tumblety, Joan, *Remaking the Male Body. Masculinity and the uses of Physical Culture in Interwar and Vichy France*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Urías Horcasitas, Beatriz, “De moral y regeneración: el programa de ‘reingeniería social posrevolucionario’ visto a través de las revistas masónicas mexicanas, 1930-1945”, *Cuicuilco*, vol. 11, núm. 32, septiembre-diciembre, 2004, 87-119.

_____, *Historias secretas del racismo en México, 1920-1950*. México: Tusquets, 2007.

Vázquez Lozano, Gustavo, “Arias Bernal, el profeta”, en *El siglo XX en la mirada de Antonio Arias Bernal*, 7-19, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2015.

Velázquez Torres, Mireida, “La obra gráfica de Francisco Eppens en los Talleres de Impresión de Estampillas y Valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1935-

1940”. Tesis de maestría en historia del arte, Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

_____, “Mensajes para la nación: configuraciones del nacionalismo posrevolucionario en la filatelia mexicana, 1925-1960”, en *México postal. Mensajes de la revolución*, catálogo de la exposición, 151-177. México: Museo Nacional de Arte, Museo de la Filatelia de Oaxaca, 2010.

Vizcaíno, Cristina, “Nota biográfica sobre Meyerhold”, en Vsévolod Meyerhold, *Teoría teatral*, 19-20. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

ILUSTRACIONES



Ilustración 1.
Primer número de la revista *LUX*, enero
1928



Ilustración 2.
Francisco Celis Vertiz, “La expresión periodística del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *LUX*, diciembre 1939

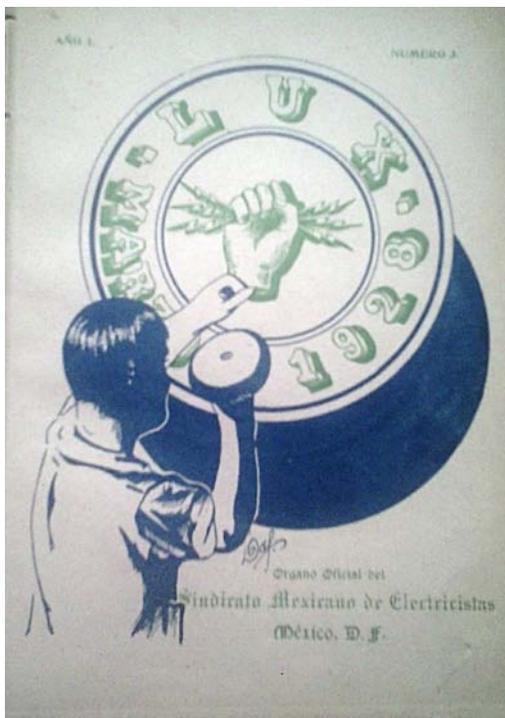


Ilustración 3.
Autor no identificado
Portada de *LUX*. Órgano Oficial del Sindicato Mexicano de Electricistas, 1928

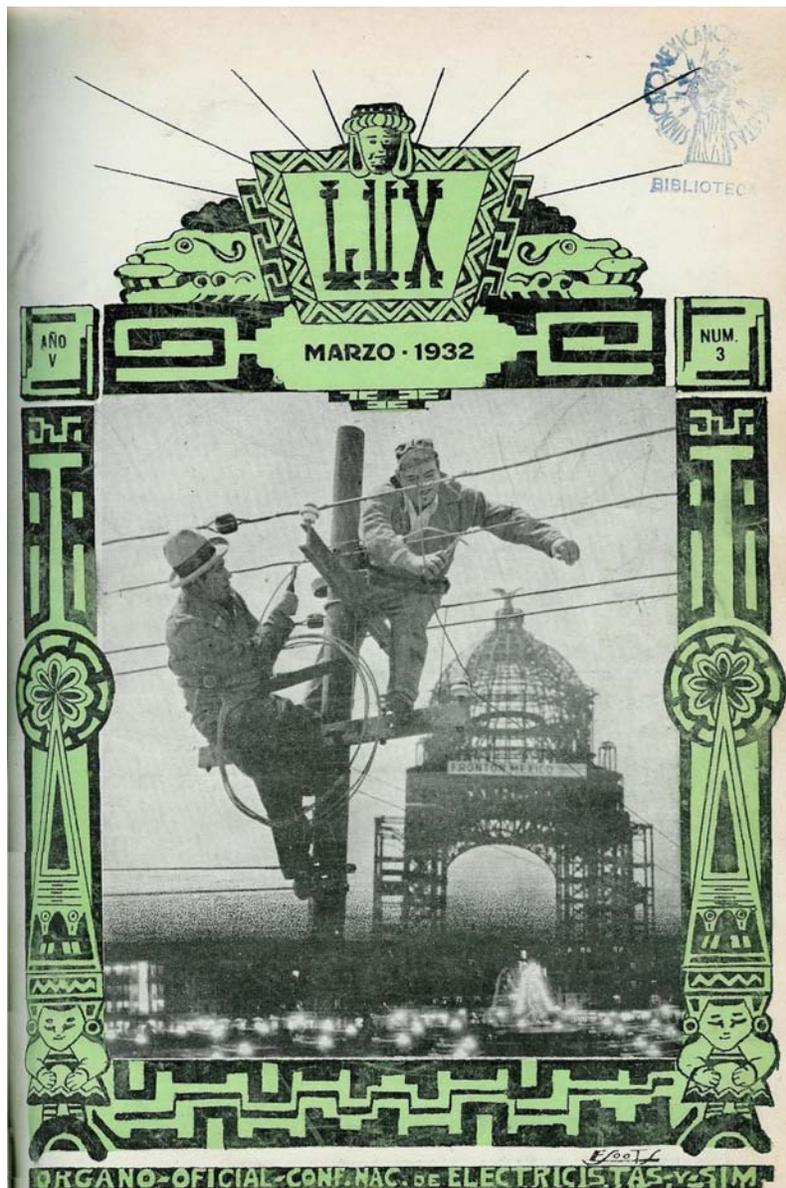
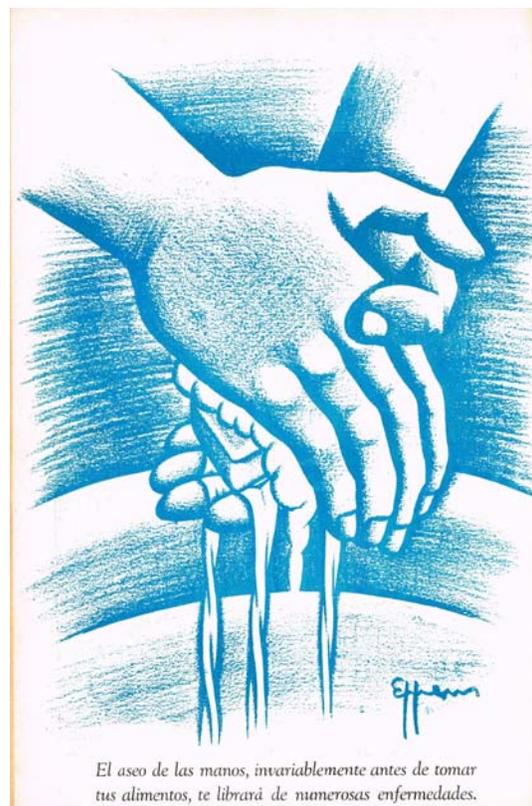


Ilustración 4.
Autor no identificado
Portada de *LUX*. Órgano Oficial del Sindicato
mexicano de Electricistas, marzo 1932

Ilustración 5.
Francisco Eppens Helguera
*El aseo de las manos, invariablemente
antes de tomar tus alimentos, te librarás de
numerosas enfermedades*
Contraportada de *LUX*, abril 1939



El aseo de las manos, invariablemente antes de tomar tus alimentos, te librarás de numerosas enfermedades.

Ilustración 6.
Autor no identificado
“Campaña contra el cáncer”, *LUX*,
diciembre 1939



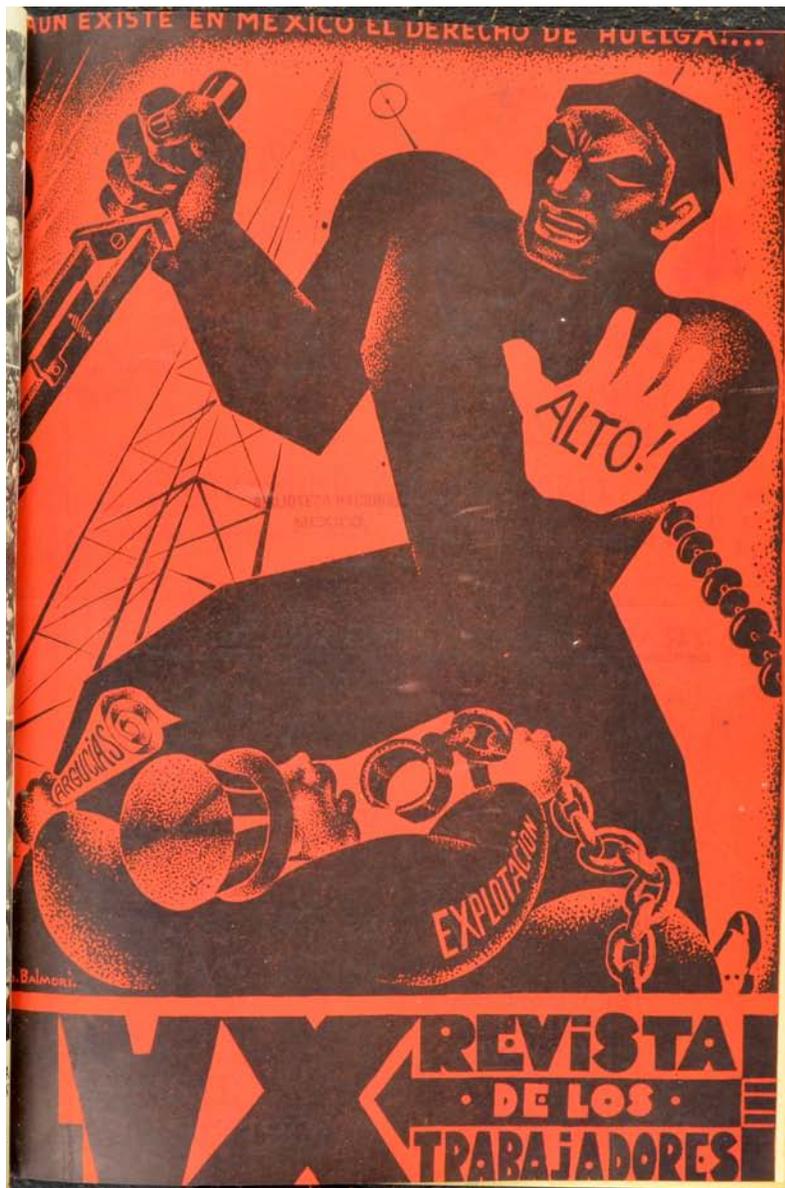


Ilustración 7.
Santos Balmori Picazo
En México aún existe el derecho de huelga...
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*,
febrero 1936
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional

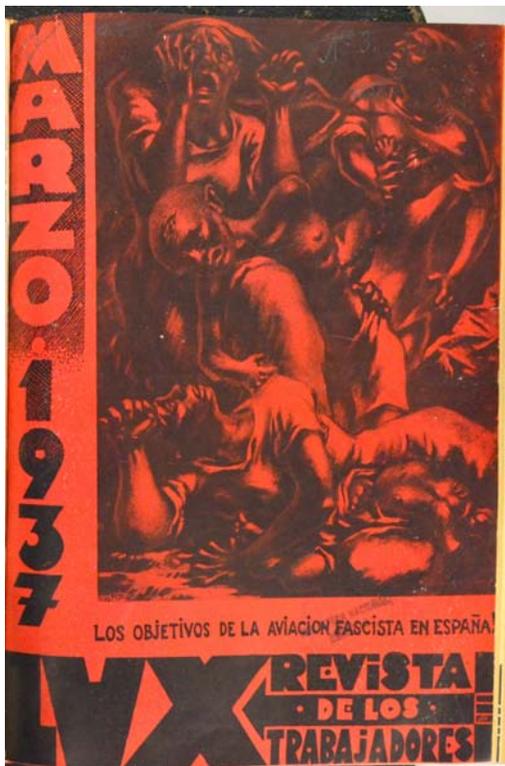


Ilustración 8.
Santos Balmori Picazo
Los objetivos de la aviación fascista en España
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*, marzo
1937
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional

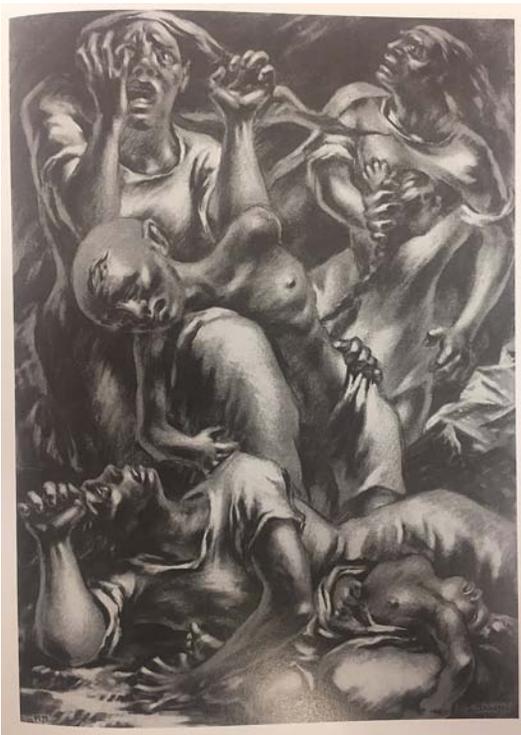


Ilustración 9.
Santos Balmori Picazo
España, 1937
Carbón sobre papel



Ilustración 10.
Antonio Arias Bernal
Portada de *LUX. La revista de los trabajadores*,
agosto-septiembre 1937

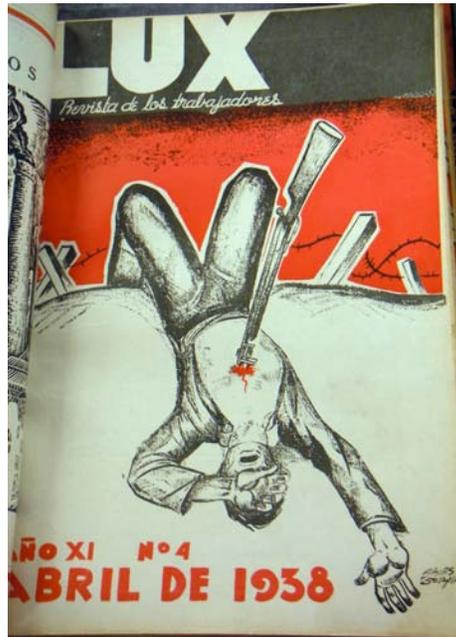
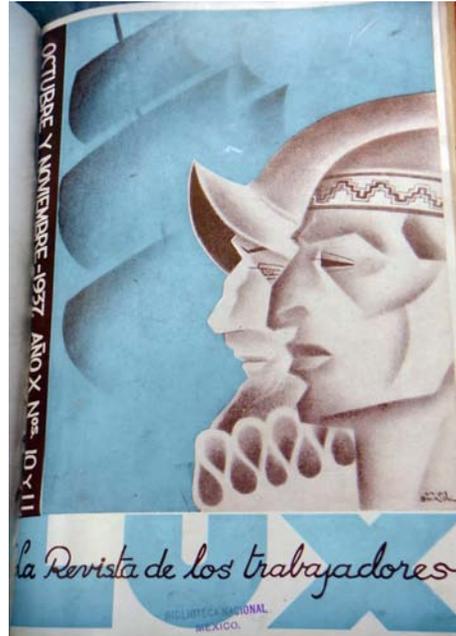


Ilustración 11.
 Antonio Arias Bernal
 Portada de *LUX. La revista de los trabajadores*,
 agosto-septiembre, octubre-noviembre 1937 y
 febrero, abril 1938

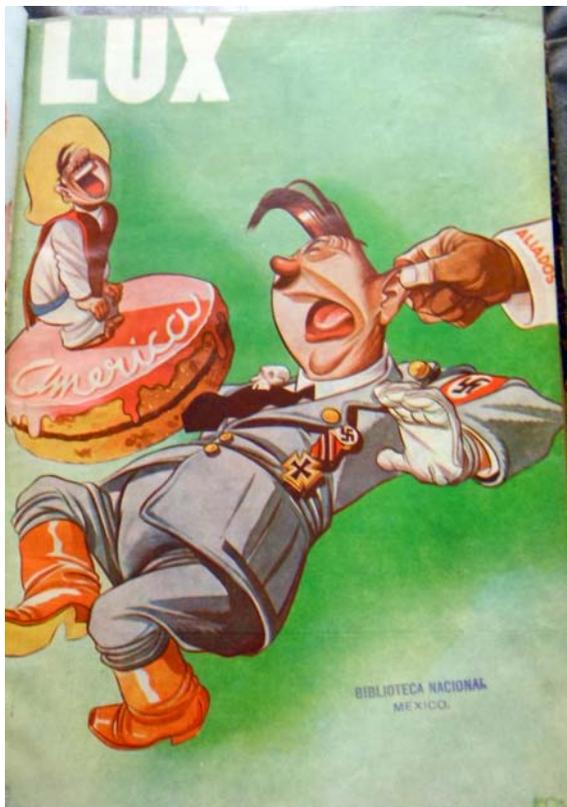
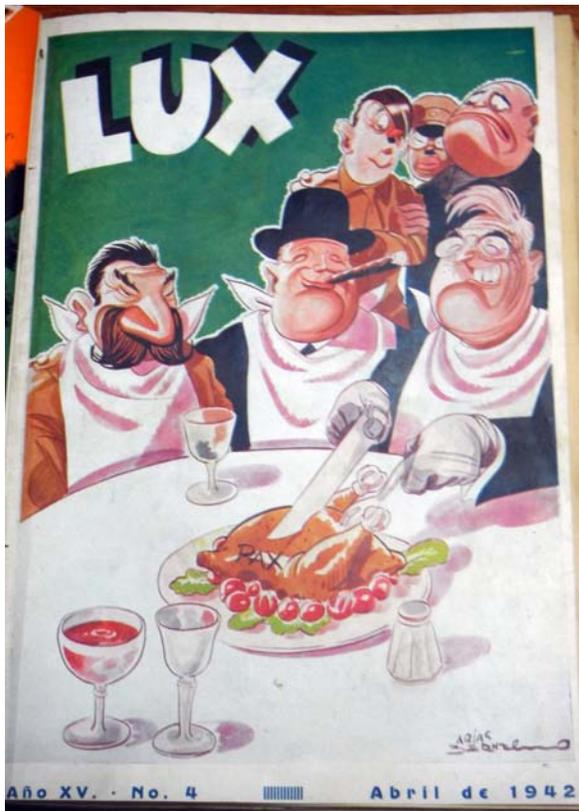


Ilustración 12.
Antonio Arias Bernal
Portada de *LUX. La revista de los trabajadores*,
abril de 1942 y febrero, abril 1943

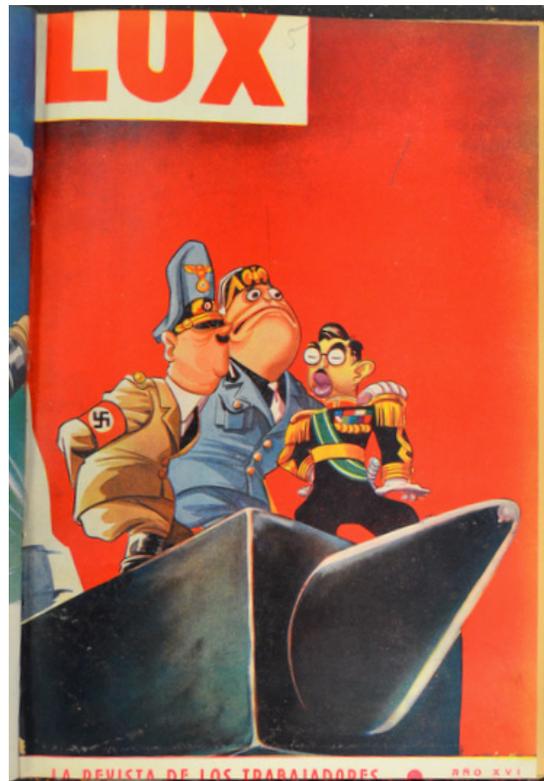
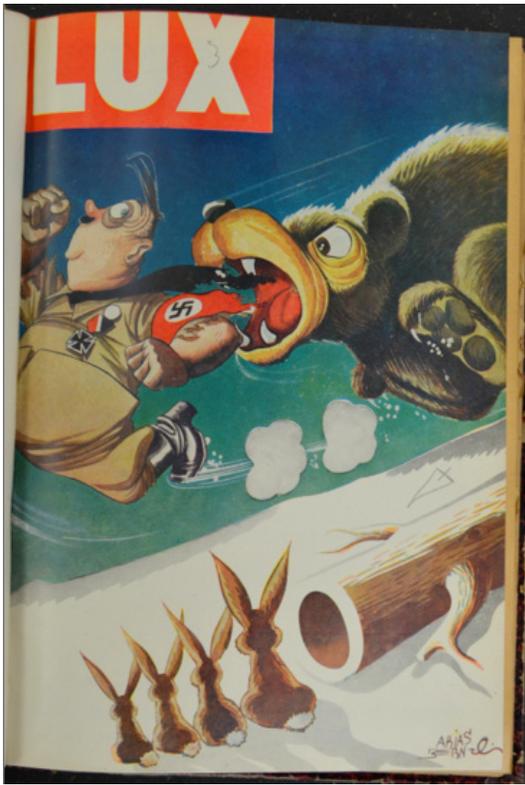


Ilustración 13 y 14.
Antonio Arias Bernal
Portadas para la revista *LUX*, marzo,
mayo 1943



Ilustración 15.
Antonio Arias Bernal
Como un solo hombre, 1942



Ilustración 16.
Antonio Arias Bernal
La unión es la fuerza, 1942



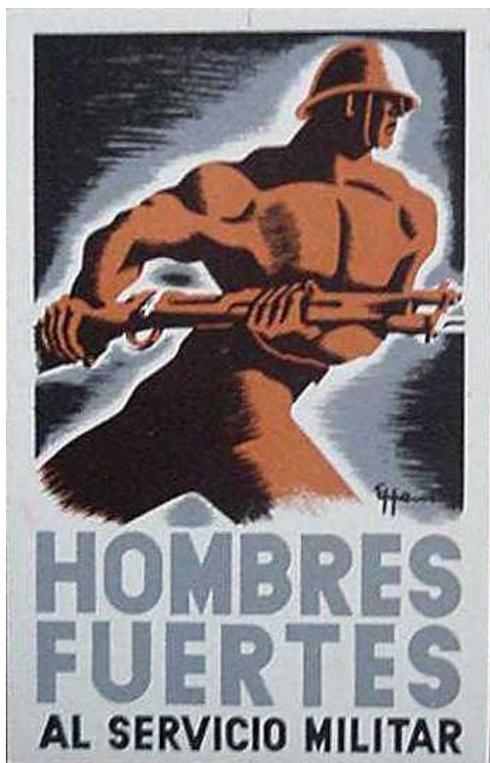
Ilustración 17.
Antonio Arias Bernal
Unidos para la victoria, 1942



Ilustración 18.
Antonio Arias Bernal
Álbum histórico de la Segunda Guerra Mundial, 1945



Ilustración 19.
Antonio Arias Bernal
Álbum histórico de la Segunda Guerra Mundial, 1945



Ilustraciones 20 y 21.
Francisco Eppens Helguera
Servicio militar obligatorio
Hombres fuertes al servicio militar, 1942
Tarjetas postales
Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, SHCP

Ilustración 22.
Francisco Eppens Helguera
For the SAME Victory! Mexico, ca.1943
Departamento de Turismo, Secretaría de
Gobernación

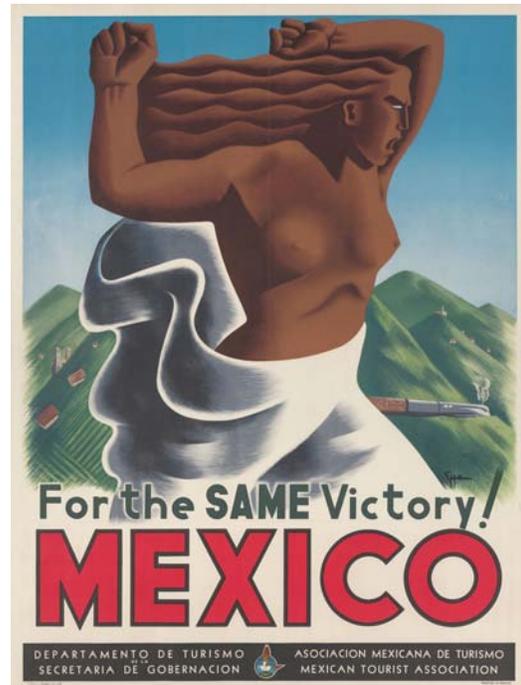
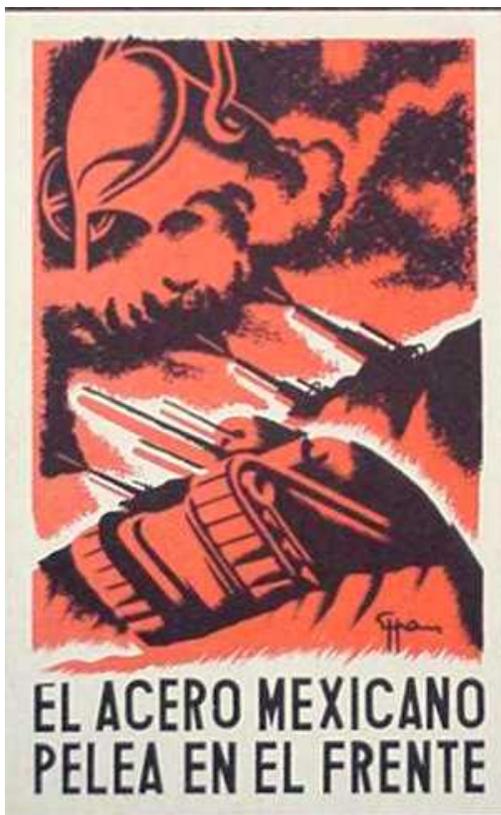
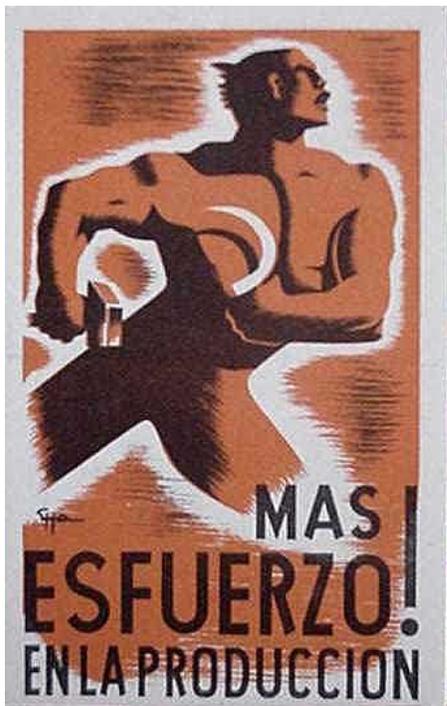


Ilustración 23.
Josep Renau
La patria mexicana defendida por sus hijos,
ca.1944
Propaganda de la Secretaría de Educación
Pública





Ilustraciones 24 y 25.
Francisco Eppens Helguera
Acero mexicano para la victoria
El acero mexicano pelea en el frente, 1942
Tarjetas postales
Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, SHCP



Ilustraciones 26 y 27.
Francisco Eppens Helguera
Más esfuerzo en la producción
América Unida, 1942
Tarjetas postales

Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, SHCP

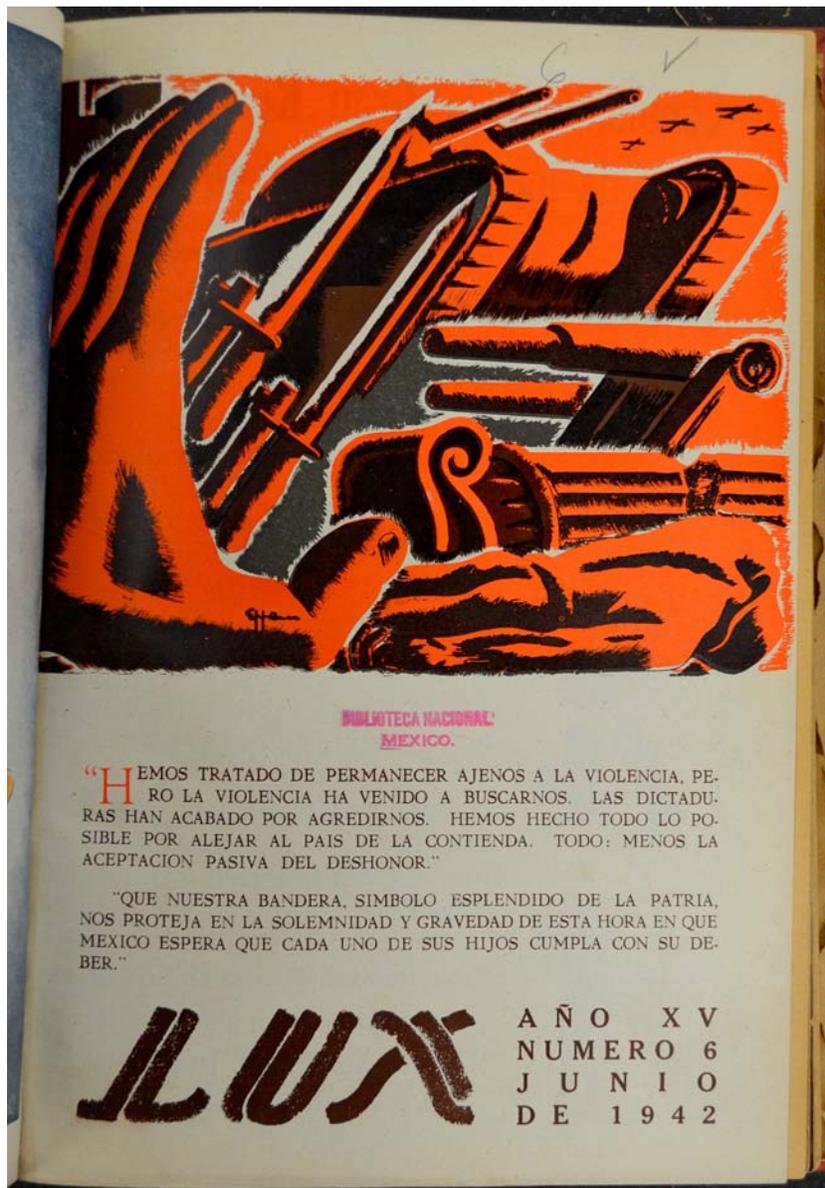


Ilustración 28.
Francisco Eppens Helguera
Portada para *LUX. La revista de los
trabajadores*, junio 1942
Impreso en offset
Colección Archivo del Sindicato Mexicano de
Electricistas



Ilustraciones 29 y 30.
Ramón Bravo Arenas
Portadas para *LUX. La revista de los trabajadores*, noviembre y septiembre 1939
Impreso en offset
Colección Archivo del Sindicato Mexicano de Electricistas

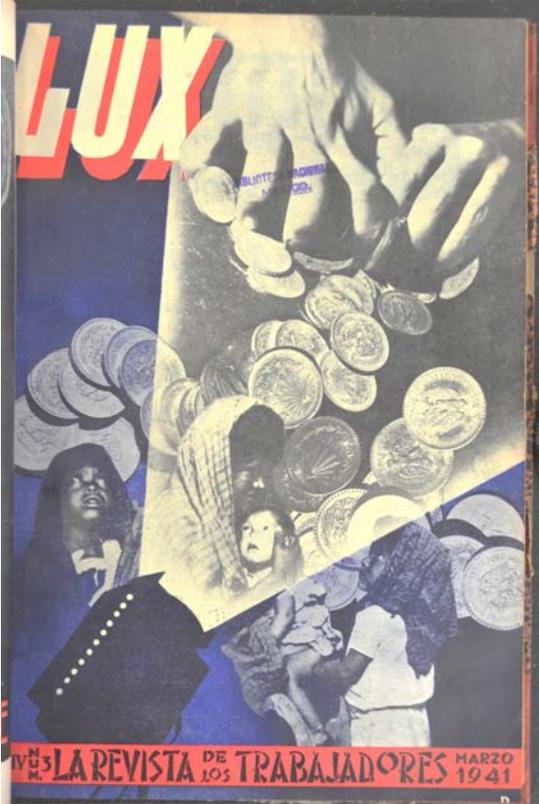


Ilustración 31.
Josep Renau
Hay que ILUMINAR la verdadera situación social de las masas mexicanas. Portada para LUX. La revista de los trabajadores, marzo 1941
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional



Ilustración 32.
Lola Álvarez Bravo
El sueño de los pobres, 1935
Fotomontaje
Colección Beatriz Rendón

Ilustración 33.
Autor no identificado
Portada para *LUX*, agosto 1933
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional

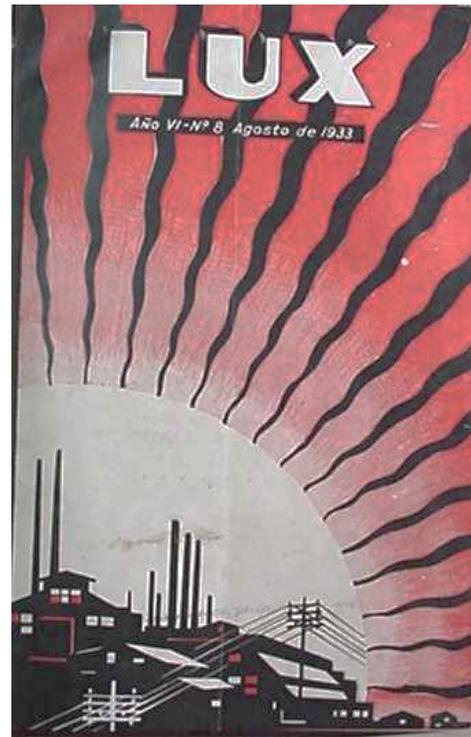


Ilustración 34.
Antonio Arias Bernal
Portada para *LUX. La revista de los
trabajadores*, septiembre 1941
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional





Ilustración 35.
Antonio Arias Bernal
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*,
julio 1941
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional



Ilustración 36.
Francisco Eppens Helguera
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*,
julio 1938
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional

Ilustración 37.
Autor no identificado
“Para conservarse sano y fuerte, el trabajador
debe vivir como si él mismo fuera caja de
cristal, donde el sol penetra y el médico
observa y vigila como guardián que detenga
las enfermedades”
Contraportada de *LUX*, agosto 1939

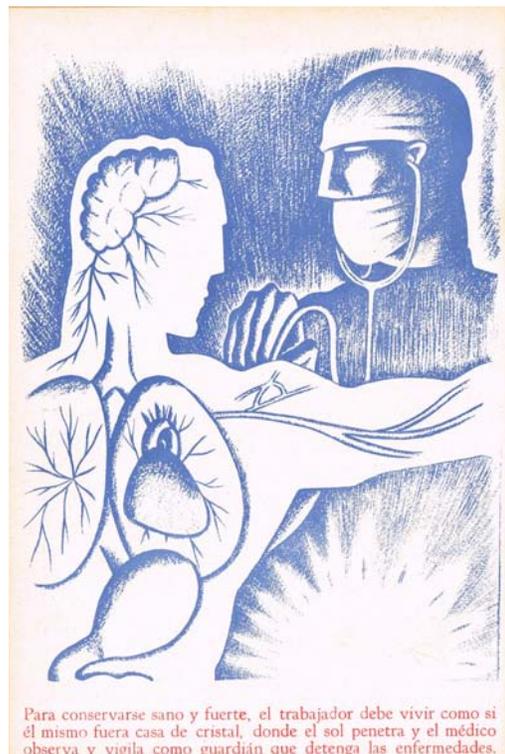


Ilustración 38.
Francisco Eppens Helguera
“En el camino recto siempre hay obstáculos que
vencer”
En *LUX. La revista de los trabajadores*, abril 1938
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional



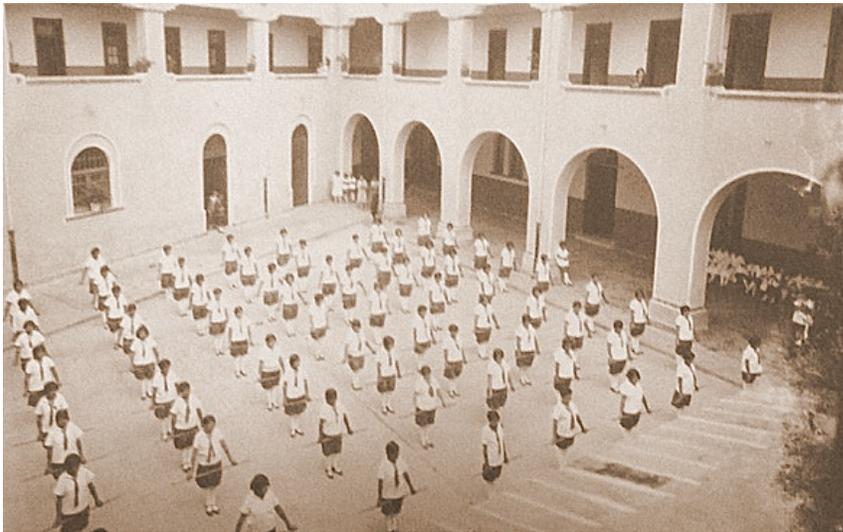


Ilustración 39.
Autor no identificado
Internas realizando ejercicios en
un patio
De la correccional de Tlalpan,
1925



Ilustración 40.
Ernesto García Cabral
Portada para *Revista de revistas. El semanario nacional*, ca. 1925
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional

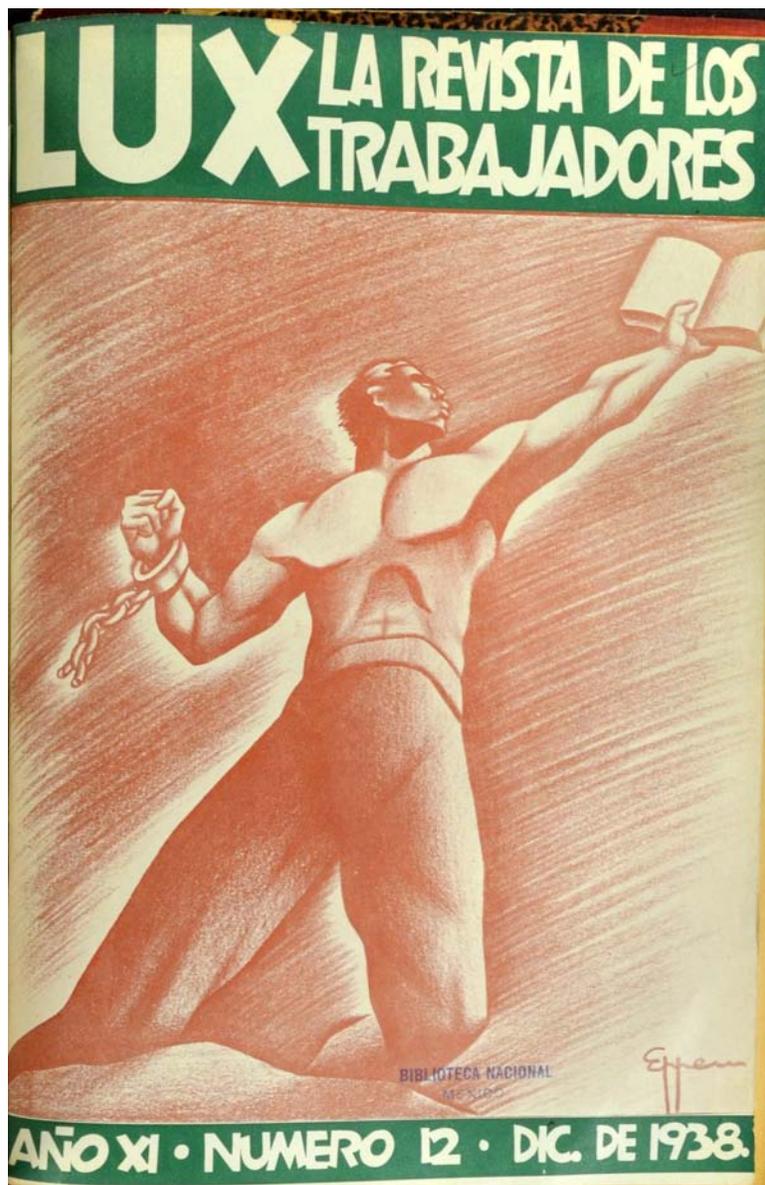


Ilustración 41.
Francisco Eppens Helguera
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*,
diciembre 1938
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional



Ilustración 42.
Antonio Arias Bernal
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*, julio 1941
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional



Ilustración 43.
Autor no identificado
Es necesario leer para no olvidar nuestra ignorancia
Ilustración para promoción de la Biblioteca del SME

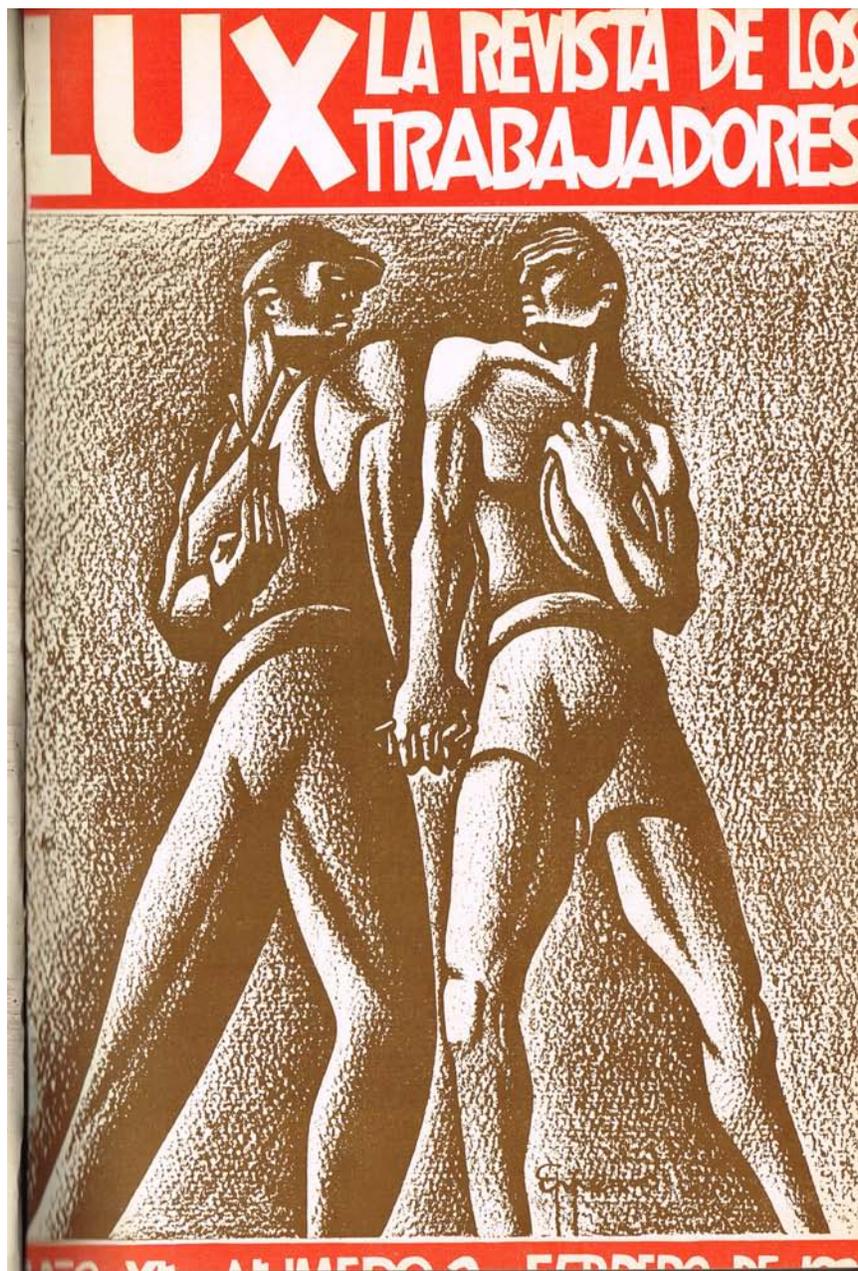


Ilustración 44.
Francisco Eppens Helguera
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*,
febrero 1939
Impreso en offset
Colección Sindicato Mexicano de Electricistas

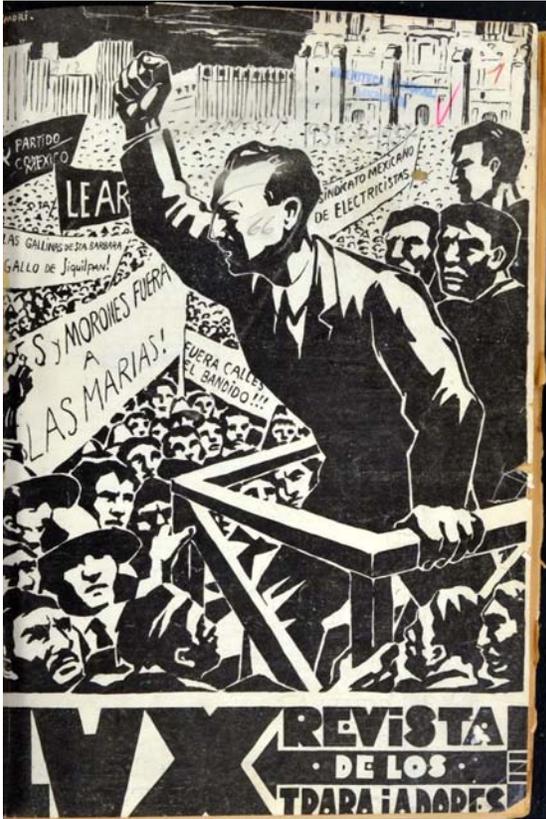


Ilustración 45.
Santos Balmori Picazo
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*, enero 1936
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional

Ilustración 46.
Enrique Díaz
Francisco Breña Alvérez en la
Magna manifestación del 19 de
julio 1936
Archivo General de la Nación



Magna manifestación del 19 de julio. Foto Enrique Díaz. AGN

Ilustración 47.
Lenin pronunciando
discurso en la Plaza
Svórdlov el 5 de mayo de
1920



Ilustración 48.
Isaak Brodsky
*Lenin y los soldados del ejército rojo en
su camino a Polonia, 1933*



El C. Daniel Hernández informando sobre su labor como Pro-Secretario de Divisiones. (Foto Alcalá).

Ilustración 49.

Alcalá

Carteles de Santos Balmori durante una
Sesión del Sindicato Mexicano de Electricistas
LUX, marzo 1937



Ilustración 50.
El Presidente Manuel Ávila Camacho
en la inauguración de la sede del
Sindicato Mexicano de Electricistas,
1941, *LUX*, agosto 1941



Ilustración 51.
Sede del Sindicato
Mexicano de Electricistas, 1941
LUX, agosto 1941

Ilustración 52.
Folleto “El nuevo hogar social del SME”
LUX, octubre 1938

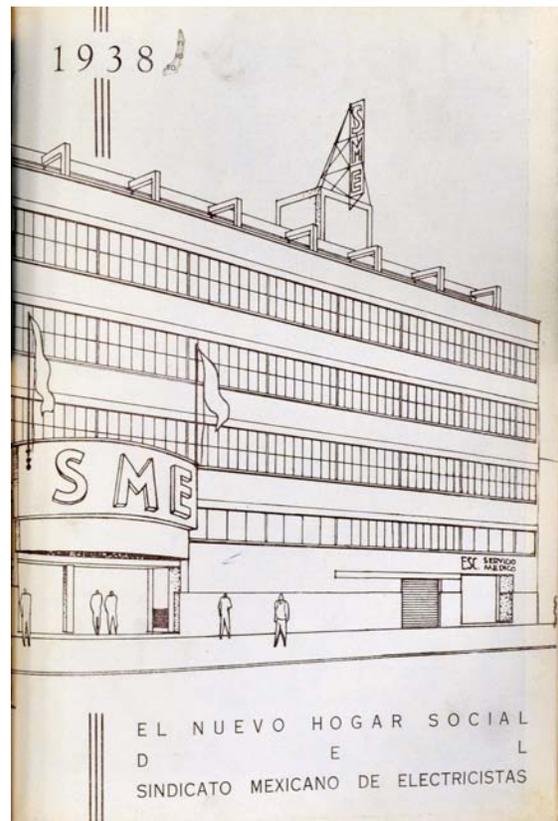
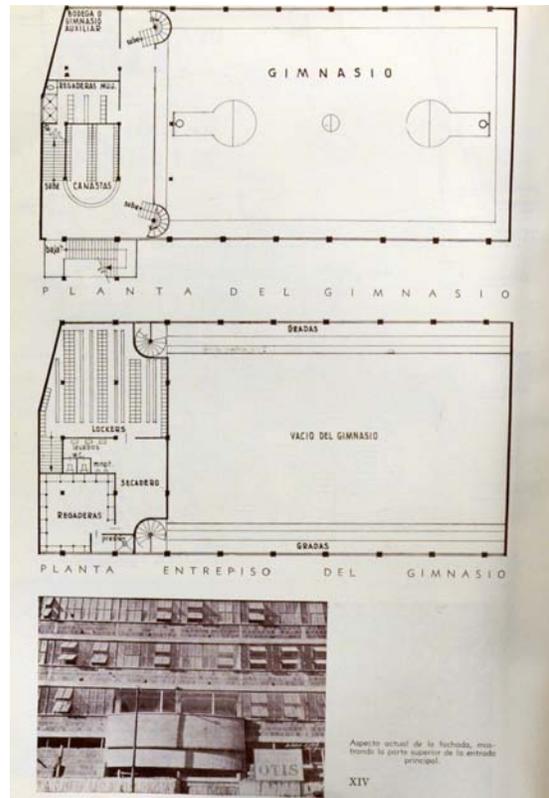


Ilustración 53.
Departamento Autónomo de Prensa y
Propaganda (DAPP)
*Unión de Arquitectos Socialistas. Manifiesto a
la Clase Trabajadora, 1938*



Ilustración 54.
Folleto "El nuevo hogar social del SME"
LUX, octubre 1938



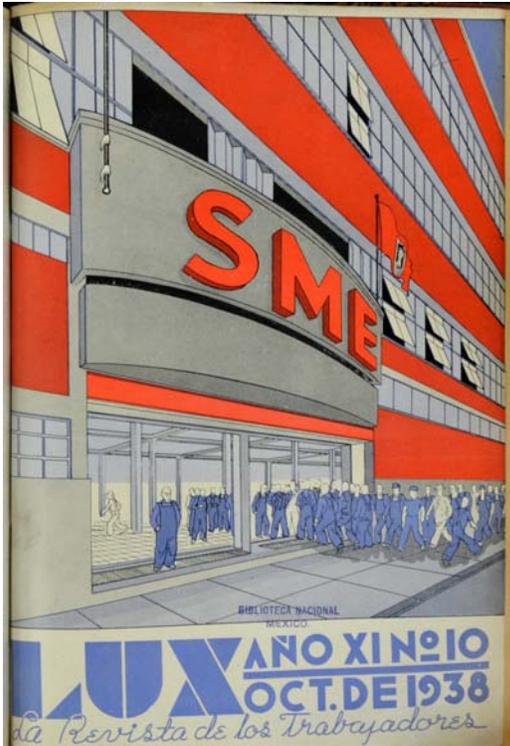


Ilustración 55.
 Autor no identificado
 Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*, octubre 1938
 Impreso en offset
 Hemeroteca Nacional

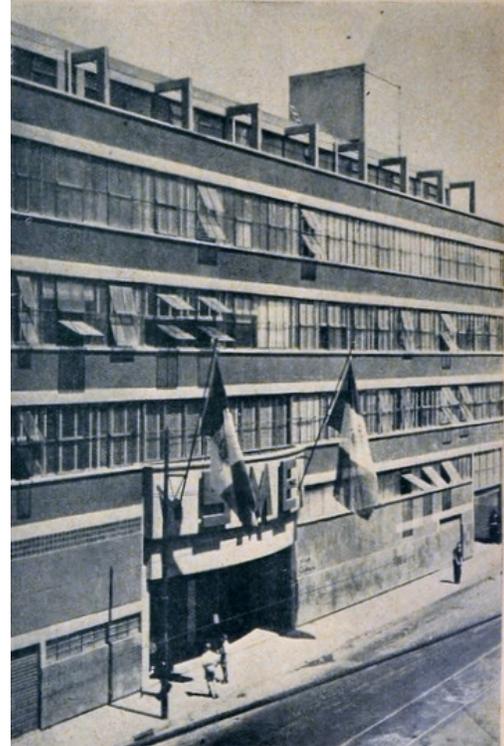


Ilustración 56.
 Autor no identificado
 Fachada de la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas
 Publicada en *LUX*, julio 1941



Ilustración 57.
Autor no identificado
Diversos aspectos de las instalaciones
De la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas
Publicadas en *LUX*, octubre 1938



Ilustración 58.
Autor no identificado
Diversos aspectos de las instalaciones
De la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas
Publicadas en *LUX*, octubre 1938



59 La barda en la calle de las Artes No. 45, donde empezando a ser construido nuestro nuevo Edificio Sindical.



Ilustración 59.
Alcalá
“Construcción de nuestro edificio”
Publicadas en *LUX*, octubre 1938

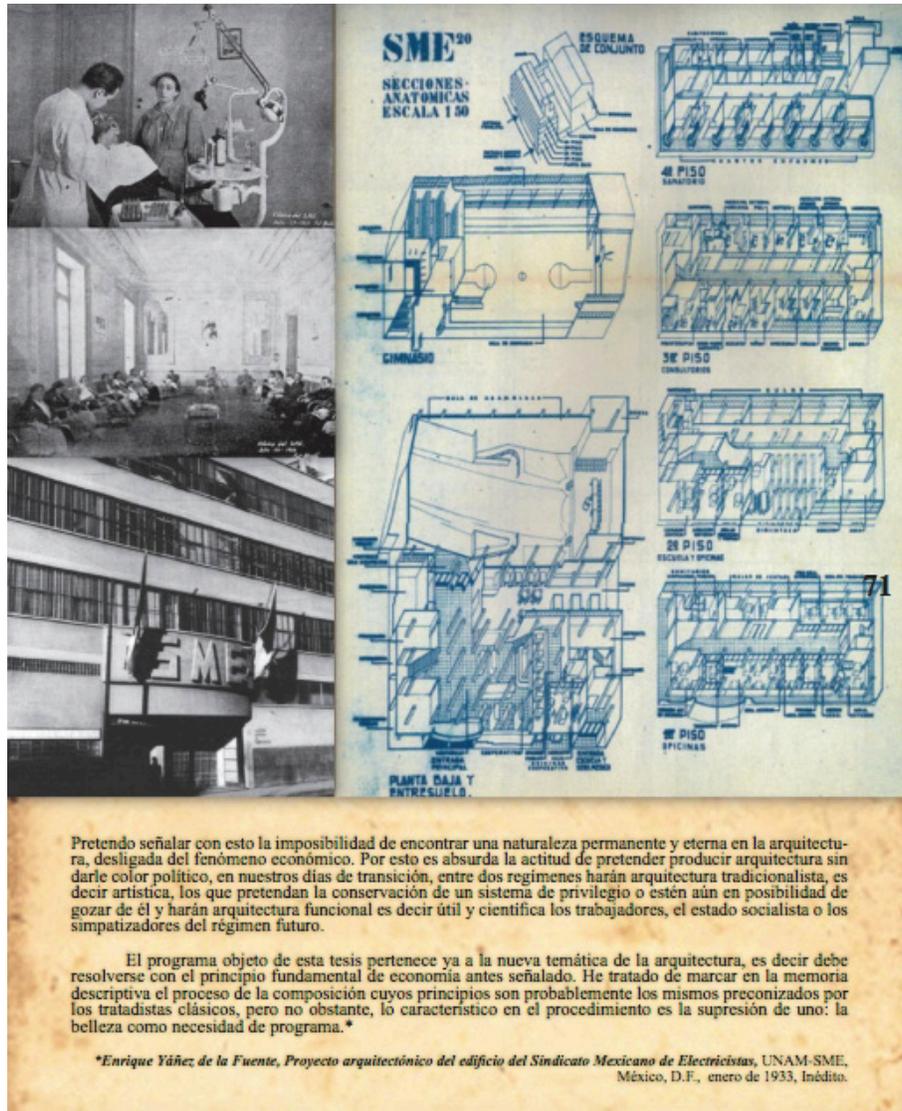


Ilustración 60.
Autor no identificado
Planos y diversos aspectos de las instalaciones
de la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas

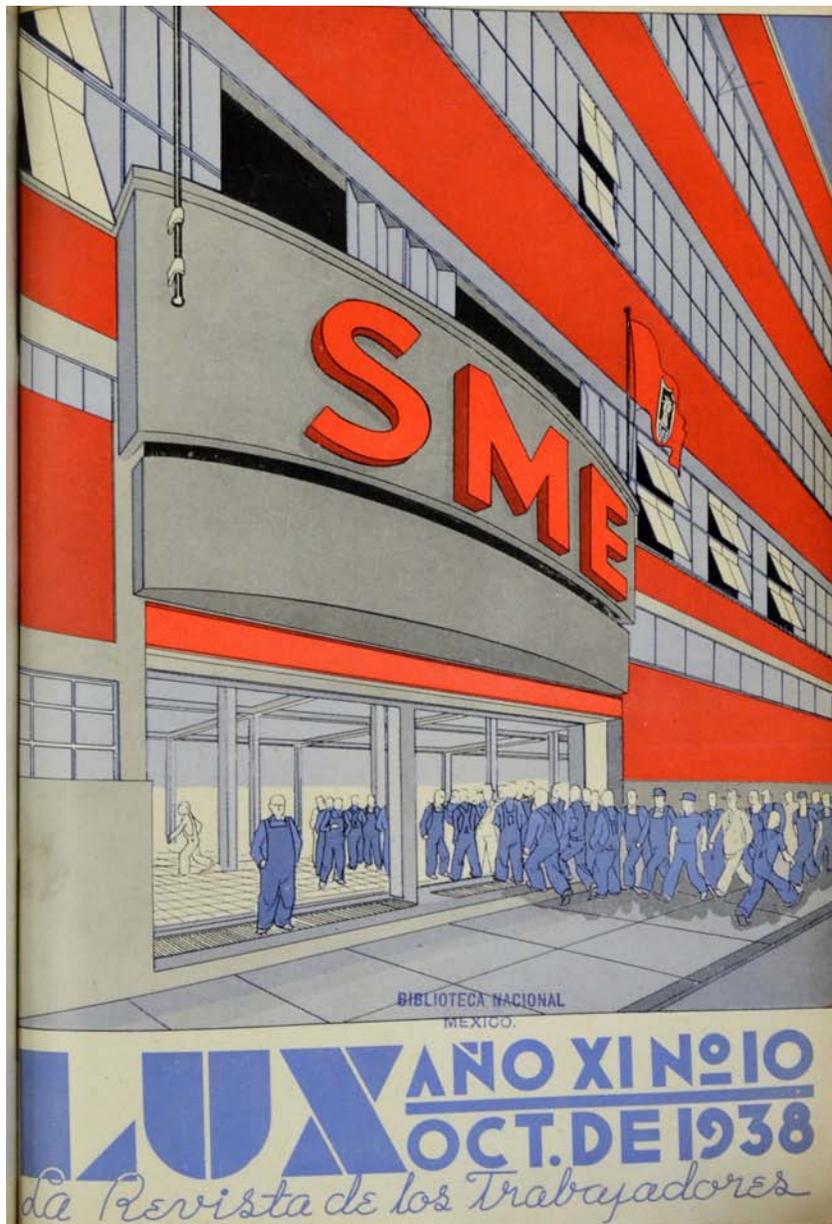


Ilustración 61.
Autor no identificado
Portada para *LUX. La revista de los
trabajadores*, octubre 1938
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional



Ilustración 63.
Josep Renau
Portada para *LUX. La revista de los
trabajadores*, enero 1941
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional

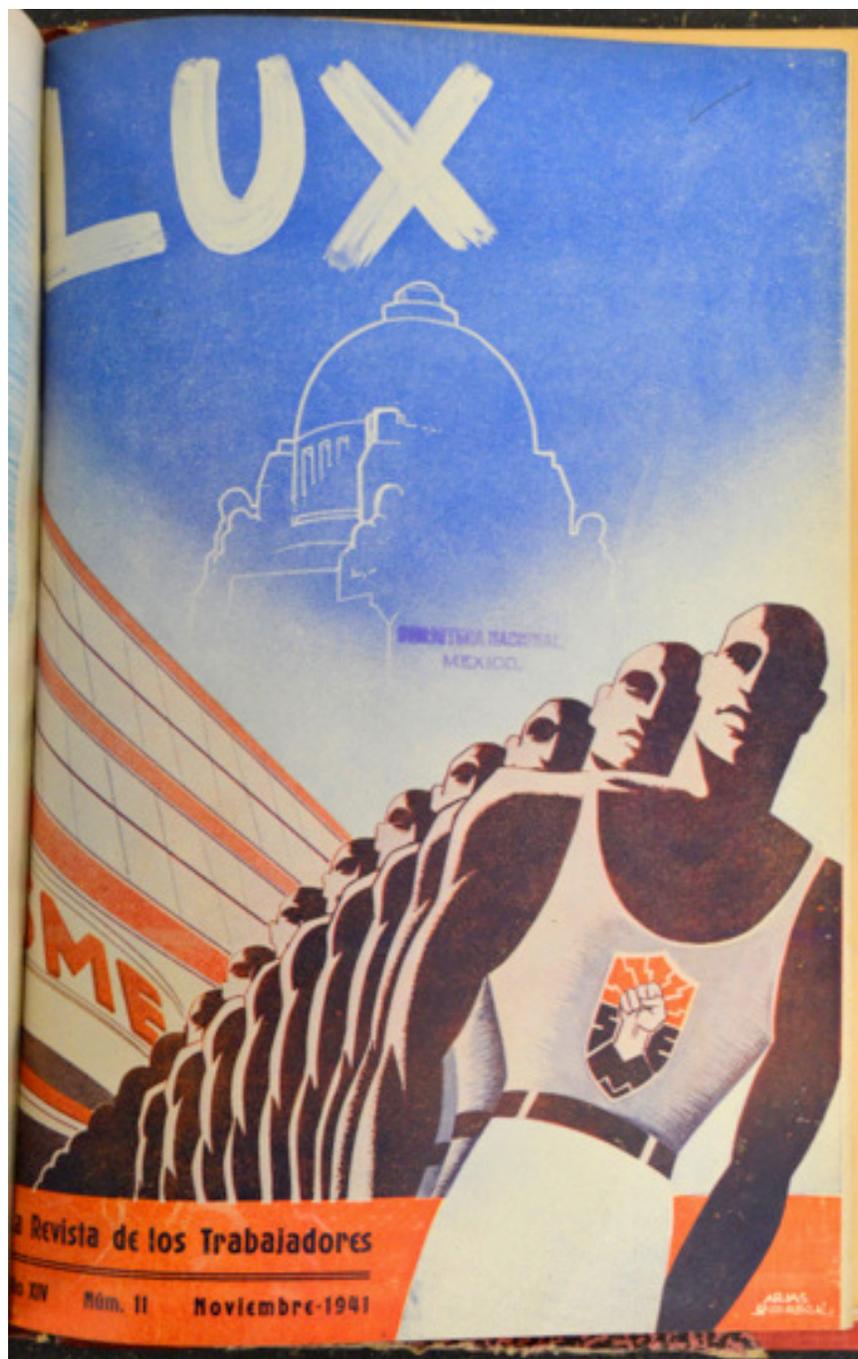


Ilustración 64.
Antonio Arias Bernal
Portada para *LUX. La revista de los
trabajadores*, noviembre 1941
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional



SURGIRA UN POSITIVO TEATRO DE LOS TRABAJADORES EN EL NUEVO EDIFICIO SOCIAL DE NUESTRA ORGANIZACION
"EL TEATRO DE LAS ARTES"

DESTACADOS ARTISTAS E INTELLECTUALES SE HAN AGRUPADO PARA COLABORAR CON EL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS, PARA LA REALIZACION DE ESTE IMPORTANTE OBJETIVO CULTURAL Y SOCIAL.

A raíz de haber sido la Comisaría Encargada del Edificio Social el templo original de la Sede de Espectáculos, para usarse en un teatro de actividades más amplia, dentro de un espacio, un grupo de artistas e intelectuales se agrupó en nuestro Organismo preparándose a un plan de trabajo que creará un conjunto de actividades artísticas, con el cual se dará un paso de avance.

Con el apoyo sólido que se está dando al grupo de la sede moderna con los recursos que para, pronto, se creará un teatro que será el reflejo del espíritu de nuestra propia institución, los siguientes:



EMBLEMA DEL TEATRO
 Autor: Maximo del Teatro.

Maximo del Teatro, organizador general, tendrá a cargo, dentro de un grupo de artistas, teatro, teatro de ópera, teatro de cámara, teatro de ópera, etc., etc. Los que estarán a cargo del grupo serán: el actor principal por el grupo teatro y el que se encargará de la dirección será Maximo del Teatro, se hará la siguiente Declaración de Principios: Este teatro es el que sigue:

EL TEATRO DE LAS ARTES pertenece al pueblo de México como expresión artística y social de la vida del pueblo de México, se funda por la defensa de la cultura y de la democracia.

Ilustración 65

“Surgirá un positivo teatro de los trabajadores en el nuevo edificio social de nuestra organización”
La revista de los trabajadores, junio 1941



Ilustración 66

El director de teatro de origen japonés
 Seki Sano



Ilustración 67
A- Waldeen, La danza,
Ilustraciones de Gabriel Fernández Ledesma, fotografía
De Manuel Álvarez Bravo, en *LUX*, noviembre 1940

Ilustración 68.
Manuel Álvarez Bravo
Ensayo del ballet
Publicada en *LUX*, julio 1942



Ilustración 69.
Gabriel Fernández Ledesma
Dibujo de G. Fernández
Ledesma captado durante los
ensayos del ballet
Publicada en *LUX*, julio 1942



Ilustración 70.
Autor no identificado
Presentación del ballet “La Coronela”, 1940
Imagen tomada del artículo “La Coronela de
Waldeen: una danza revolucionaria” de
Margarita Tortajada Quiroz

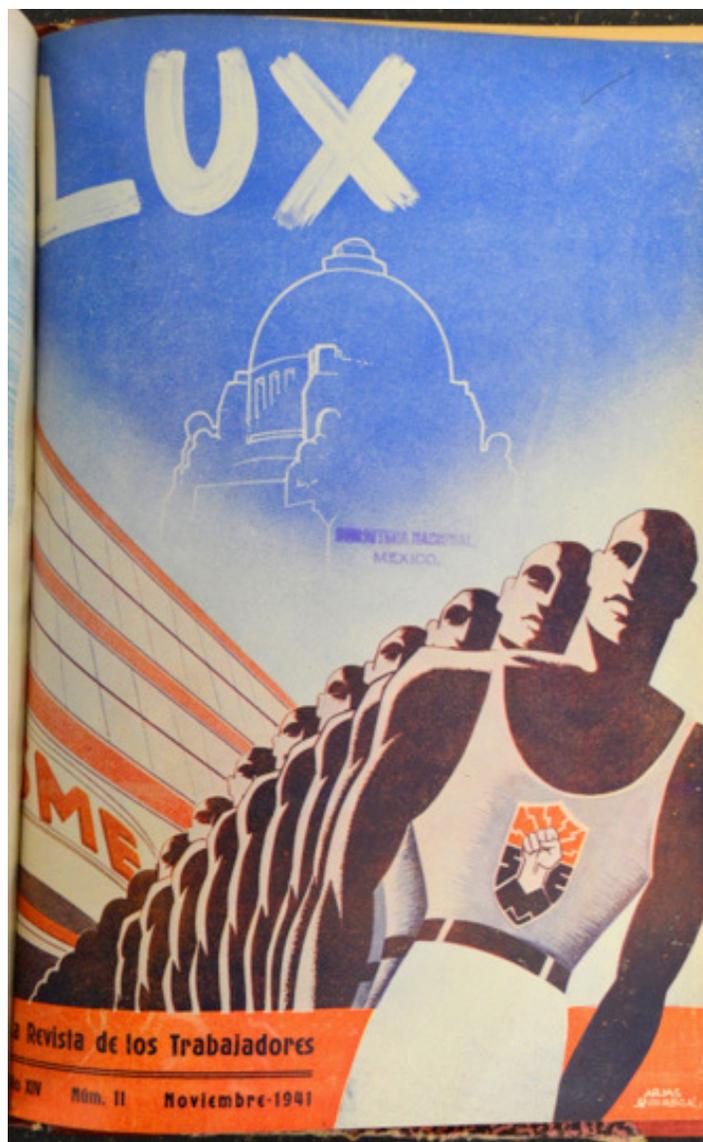


Ilustración 65.
Antonio Arias Bernal
Portada para *LUX. La revista de los
trabajadores*, noviembre 1941
Impreso en offset
Hemeroteca Nacional

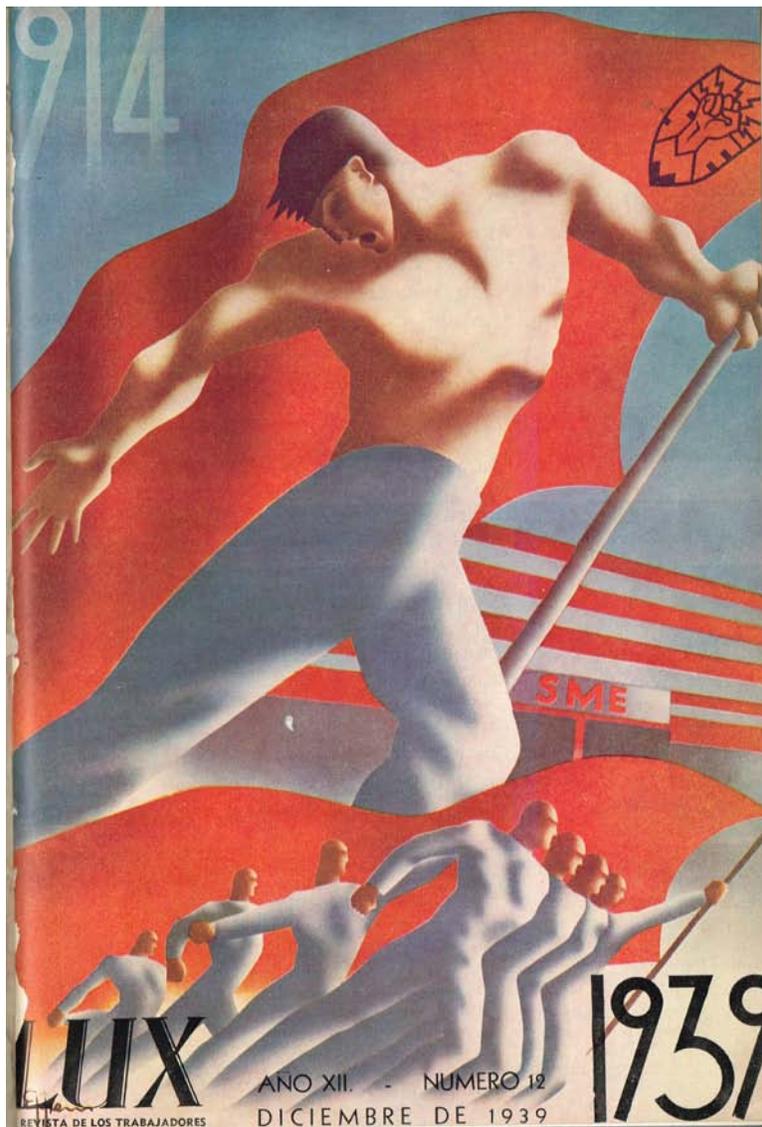


Ilustración 66.
Francisco Eppens Helguera
Portada para *LUX. La revista de los trabajadores*,
diciembre 1939
Impreso en offset
Colección Sindicato Mexicano de Electricistas