

## ***I. ESTUDIOS***



*Monográfico:*  
*Arte latinoamericano del siglo XX.*  
*Reflexiones a la luz del nuevo milenio*



## INTRODUCCIÓN

El arte latinoamericano ha suscitado desde tiempo atrás gran atención por parte de investigadores españoles y americanos, como pone de manifiesto una extensa bibliografía, pero sobre todo la mayor atención que se ha concedido a esta materia en las últimas renovaciones de los planes de estudio de Historia del Arte. Buena prueba de ello son también las numerosas exposiciones que se han venido organizando en nuestro país a lo largo de la última década, así como la creación de puestos docentes especializados en arte latinoamericano, tanto de profesores titulares como catedráticos, en la Universidad española. Pero esta ya larga tradición no oculta la existencia de ciertas lagunas, a veces también de prejuicios, en el conocimiento y aproximación a las manifestaciones artísticas de aquel continente; precisamente, esta situación es la que nos ha estimulado a realizar este monográfico.

Para ello hemos contado con la participación de cinco investigadores, profesores todos ellos de diferentes universidades españolas y especialistas con una larga trayectoria investigadora en arte latinoamericano, que con sus textos ponen de manifiesto la variedad e interés de las líneas de trabajo desarrolladas en los últimos años, y a quienes agradecemos su participación en este número especial. De manera destacada queremos subrayar la generosa colaboración del Profesor Rodrigo Gutiérrez Viñuales, quien ha sido un apoyo básico en la configuración y selección de temas de este número monográfico.

Quede claro que no es el objetivo de esta monografía ofrecer un panorama exhaustivo y completo del arte latinoamericano en el período estudiado, sino reunir una mirada plural, diversa e integradora que alumbrase aspectos poco conocidos de un período fundamental, el arte del siglo XX, que tanta trascendencia ha tenido en la plástica actual y en nuestra visión de aquel continente, necesariamente occidental y a veces un tanto «colonizadora». En estos artículos se abordan temas diversos que van desde el estudio de géneros como la fotografía o el grabado, a análisis del mercado artístico a comienzos de siglo o la atención prestada a la educación artística en ese mismo período, así como la compleja naturaleza de las vanguardias latinoamericanas o la formación en Europa de determinados artistas americanos como Barradas. También se incluyen otros trabajos relacionados con la museología y el patrimonio que, como en los casos precedentes, ponen de manifiesto la sostenida búsqueda en pos de una identidad propia que han desarrollado los artistas plásticos latinoamericanos.

El dossier se inicia con un artículo sobre grabado mexicano del Dr.

José Luis Pano, Profesor de la Universidad de Zaragoza y responsable de este número monográfico, además de especialista en Arte Americano, a cuya docencia lleva dedicado desde el año 1987. El artículo en cuestión trata sobre el Taller de Gráfica Popular, sin duda, el grupo de grabadores mexicanos más importante del siglo XX, así como con una trayectoria más dilatada, ya que su fundación se remonta a 1937, y, desde luego, con una influencia más decisiva tanto en su país como en otros lugares del continente americano. A la larga se trata de un trabajo en el que su autor nos ofrece una profunda e interesante reflexión sobre el Arte del Grabado, tantas veces relegado a un puesto secundario dentro de la Historia del Arte.

Las relaciones artísticas entre España y Latinoamérica no se han dado sólo en un único sentido, de la metrópoli a la colonia, como a veces pudiera parecer. Tal y como demuestra el Dr. Manuel García Guatas, también Profesor de la Universidad de Zaragoza, en su estudio sobre la figura del interesante artista uruguayo Rafael Pérez Barradas, existieron ciertos artistas, entre ellos Joaquín Torres García, que en su estancia en Europa dejaron una profunda huella en la plástica de su tiempo. En el caso de Barradas ésta se pone de manifiesto a través de su compleja producción artística como ilustrador de revistas, libros, escenógrafo y pintor, y se rastrea en arte español contemporáneo, en especial entre 1914 y 1928, años de su estancia en nuestro país.

El Dr. Antonio Salcedo, Profesor de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona), reflexiona en su trabajo sobre la personalidad propia de las vanguardias latinoamericanas, desmontando el tópico de que sean una mera prolongación o epígono de las europeas, por lo que exige se resituen al mismo nivel que éstas. Otro de los rasgos distintivos de, según este mismo historiador, se deriva del análisis de su irrupción y desarrollo en los diferentes países (México, Cuba, Venezuela, Brasil, Uruguay y Argentina), al revelarse la naturaleza dual de estas vanguardias entre las tendencias nacionalistas, de exaltación de las raíces prehispánicas, e internacional, asumiendo y desarrollando la modernidad artística, a la búsqueda de un arte latinoamericano específico y diferente.

Otro de los temas poco conocidos hasta las investigaciones realizadas por la Dra. Ana M.<sup>a</sup> Fernández García, Profesora de la Universidad de Oviedo, era las estrechas relaciones artísticas derivadas del activo mercado de arte español en Latinoamérica entre 1900 y 1930. La necesidad de ampliar el saturado mercado artístico español, por un lado, y la creciente pujanza del coleccionismo privado burgués de origen hispano en Latinoamérica, por otro, reforzaron un mercado que había quedado

truncado con la independencia de las colonias españolas a comienzos del siglo XIX. Asimismo, el siglo XX constata un cambio sustancial en el gusto de otro sector de la clientela: la burguesía criolla, tradicionalmente anti-española y profrancesa, que a partir de 1910 se incorpora de forma abrumadora al mercado de la pintura española.

Junto con la pintura y otros géneros clásicos como la escultura o la arquitectura, el siglo XX constata la aparición y triunfo de una técnica nueva: la fotografía, que busca su especificidad entre su función documental y su naturaleza artística. La Dra. M.<sup>a</sup> Luisa Bellido Gant, Profesora de la Universidad de Granada, explora y reconstruye la llegada de la fotografía a Latinoamérica, muy poco tiempo después de su descubrimiento en Europa, y su consolidación primero como medio de acercar al público europeo la realidad de aquel continente, y luego como instrumento de construcción y afirmación de la memoria colectiva y la identidad cultural de los pueblos latinoamericanos.

Comentábamos párrafos antes que la preocupación por la identidad ha sido —y todavía es— una de las preocupaciones fundamentales de artistas plásticos, críticos, historiadores e intelectuales latinoamericanos. Enfrentados a la cultura occidental de raíz hispana impuesta por la metrópoli, han sido muchas las vías de búsqueda de las raíces que pudieran explicar mejor la compleja personalidad y cultura de todos estos pueblos. Un interesante esfuerzo, en este sentido, fue la utilización de formas y lenguajes artísticos prehispánicos en la educación de niños de diferentes países a comienzos de siglo XX. Tal y como estudia el Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Profesor de la Universidad de Granada, además de educar a los alumnos, con ello se reivindicaba la calidad y validez de unas culturas indígenas sin las cuales no puede comprenderse la identidad y la plástica latinoamericana.

Finalmente, en un salto cronológico que nos conduce al comienzo del nuevo milenio, encontramos el artículo de la Dra. Ascensión Hernández, Profesora de la Universidad de Zaragoza y coordinadora de este monográfico junto con el Dr. José Luis Pano, centrado en el análisis de un proyecto museográfico y museístico, la reapertura del Museo de Antioquia situado en Medellín (Colombia), tras la generosa y completa donación de obras del escultor colombiano Fernando Botero. Este proyecto pone de manifiesto, de nuevo, que en un mundo global como es ya el nuestro, los proyectos culturales más recientes no pueden concebirse sin tener en cuenta la influencia de modelos de «aparente» éxito, nos referimos en concreto al caso del Guggenheim Bilbao y su efecto en Latinoamérica.

Con los trabajos arriba citados, la Revista *Artigrama* se suma a otros

monográficos ya editados, dícese de Cine, Música o Restauración, con el fin de dar a conocer nuestro interés por otras parcelas y maneras de ver el Arte, y, en este caso concreto, por huir de una manera deliberada de la visión tan eurocentrista que se suele tener sobre la Historia del Arte.

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

JOSÉ LUIS PANO GRACIA

*Coordinadores científicos de la monografía*

Departamento de Historia del Arte

*Universidad de Zaragoza*



## EL TALLER DE GRÁFICA POPULAR: UN PARADIGMA DEL GRABADO MEXICANO DEL SIGLO XX

JOSÉ LUIS PANO GRACIA\*

### Resumen

*El Taller de Gráfica Popular se fundó en la Ciudad de México en el año 1937. El principal dirigente del grupo fue Leopoldo Méndez, al que acompañaron desde sus inicios Pablo O'Higgins y Luis Arenal. De un marcado carácter revolucionario y antifascista, los miembros del Taller enlazan con el denominado grabado popular mexicano, y más en concreto con la figura de José Guadalupe Posada, al que consideran su precursor. De sus antecedentes, avatares, integrantes y principios artísticos nos ocuparemos en este artículo, con el objetivo de dar a conocer uno de los momentos más álgidos de la historia del grabado universal.*

*The Taller de Gráfica Popular was founded in Mexico City in the year 1937. Its main leader was Leopoldo Méndez, backed from start by Pablo O'Higgins and Luis Arenal. Featuring a revolutionary, antifascist stand, these artists were followers of the so-called Mexican popular stamp, most particularly of José Guadalupe Posada, whom they considered their precursor. This article thus considers the antecedents, contingencies, members, and artistic principles of the TGP, with the goal of offering a public vindication of a momentous point in the world history of engraving.*

\* \* \* \* \*

### Algunas precisiones sobre el grabado decimonónico mexicano. Las figuras míticas de Gahona, Posada y Manilla

No podemos abordar el estudio del Taller de Gráfica Popular, así como de los grupos que le precedieron, sin que primero dediquemos un breve apartado a lo acaecido en México durante el siglo XIX. En aquella época, la actividad del grabado giró en buena medida en torno a dos instituciones: la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada oficialmente en 1785 por el grabador Jerónimo Antonio Gil<sup>1</sup>, y la Casa de la Moneda, donde no faltaron profesionales que se dedicaron tanto

---

\* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Arte Moderno y Contemporáneo tanto en España como en Hispanoamérica.

<sup>1</sup> Sobre este grabador, véase Eduardo Báez Macías: *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, en especial pp. 13-52.

al grabado en hueco como en lámina<sup>2</sup>, y en especial a la realización de troqueles para la estampación de monedas y medallas conmemorativas<sup>3</sup>. Mas la actividad artística no sólo se gestó en esas dos instituciones, dado que México atraía también a un buen número de artistas extranjeros, los llamados «artistas viajeros», quienes inmortalizaron sus gentes y sus rincones con el fin de darlos a conocer al llamado «mundo civilizado»<sup>4</sup>; precisamente, y gracias a uno de estos viajeros, el italiano Claudio Linati, se introdujo la litografía en este país, dando lugar a un amplio repertorio de temas y seguidores que, como Constantino Escalante, Hesiquio Iriarte y Santiago Hernández, contribuyeron al desarrollo de la tipografía romántica<sup>5</sup>.

Otros litógrafos, sin embargo, se vieron desbancados de las publicaciones periódicas con la aparición de técnicas mucho más económicas, dícese la fotolitografía y el fotograbado<sup>6</sup>. Pero tampoco para el grabado académico, ya fuera un buril, un aguafuerte o una xilografía, corrían buenos tiempos, pues su mercado fue bastante reducido a lo largo del siglo XIX, en contraposición con el grabado popular, y en especial con la estampería religiosa, que con gran abundancia se realizó y difundió en esta centuria, aunque no siempre con el adecuado mérito artístico. No obs-

---

<sup>2</sup> En 1787 llegó a Nueva España el artista castellonense Joaquín José Fabregat, como Director de Grabado de Láminas, y de hecho es el autor del famoso grabado que, a partir de un dibujo de Jerónimo Antonio Gil, reproduce la Plaza Mayor de México (1797). Cfr. Elisa García Barragán: *Dibujo y grabado en los siglos XIX y XX*, col. «Historia del Arte Mexicano», 11, Madrid, Editorial La Muralla, 1982, pp. 3-5; y Juan Carrete Parrondo: «Joaquín José Fabregat. Director de Grabado de la Real Academia de San Carlos de México. Formación académica y actividad profesional en España», *Tolsá, Gimeno, Fabregat* (Catálogo de la Exposición), Valencia, Generalitat Valenciana, 1989, pp. 175-178.

<sup>3</sup> Sirva de ejemplo, aunque sea de finales del siglo XVIII, la medalla dedicada por la Academia de San Carlos a Carlos III, tanto anverso como reverso, que Jerónimo Antonio Gil realizó en 1788, y que se puede ver en Justino Fernández: *El arte del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, t. II, ilustr. 5 y 6.

<sup>4</sup> El tema de los artistas viajeros ya fue estudiado por Justino Fernández: *Arte Moderno y Contemporáneo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1952, pp. 34-47. Un resumen ha sido realizado por estos dos autores: Damián Bayón: *Siglos XIX y XX*, col. «Historia del Arte Hispanoamericano», 3, Madrid, Editorial Alhambra, S. A., 1988, pp. 11-13; y Stanton L. Catlin: «El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia», en el catálogo de Dawn Ades *et al.*: *Arte en Iberoamérica*, Madrid, Ministerio de Cultura y Turner Libros, S. A., 1989, pp. 41-61. Más artículos sobre este tema, y en especial sobre la figura de Rugendas en México, se recogen en el monográfico titulado: «El viajero europeo del siglo XIX» (coordinador Pablo Diener), rev. *Artes de México*, 31, México, D. F., 1996, pp. 8-66.

<sup>5</sup> Cfr. Guadalupe Jiménez Codinach: «La litografía mexicana del siglo XIX: piedra de toque de una época y de un pueblo», *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX* (Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 139-149.

<sup>6</sup> Una excelente síntesis sobre el tema de la fotografía contemporánea en Iberoamérica en el libro de Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (coords.): *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1997, pp. 345-426. Para el tema de visualización de imágenes, la obra de Erika Billeter: *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana. 1860-1993*, Barcelona, Lunwerg Editores, S. A., 1993, 398 págs.

tante, a mediados de siglo, hace su aparición un extraordinario grabador en madera, Gabriel Vicente Gahona (1828-1899), quien firma sus grabados con el seudónimo de *Picheta*, y cuya obra —debido a su calidad— enriqueció el arte gráfico popular decimonónico de México<sup>7</sup>.

La actividad más importante de Gahona tuvo lugar en el año 1847, a través de un periódico local satírico, titulado *Don Bullebulle*, en cuyas ilustraciones dio buena prueba de su agudeza crítica y de sus cualidades técnicas. No es de extrañar, por tanto, que muchos autores lo consideren el «eslabón de oro» con el arte de otro genial grabador mexicano, José Guadalupe Posada, nacido en Aguascalientes el 2 de febrero de 1852, siendo aquí en su localidad natal, donde llegó a ser jefe de litografía del semanario *El Jicote* (1871)<sup>8</sup>. La obra de este grabador es tan valiosa como inconmesurable, algunos hablan de veinte mil estampas, siendo un artista que está a caballo entre dos siglos, ya que parte de su producción la realizó antes de la Revolución mexicana. Su trabajo ha sido objeto de numerosos estudios —hoy en día es posiblemente el grabador más universal de México— y, todos ellos, destacan que en Ciudad de México tuvo la suerte de ser contratado por Antonio Vanegas Arroyo, con un sueldo de tres pesos diarios, en el taller de imprenta que dirigía este editor<sup>9</sup>.

El maridaje fue perfecto y ambos se dedicaron a informar a un pueblo, en su mayoría analfabeto, de cuanto sucedía cotidianamente, ya fuera un terremoto o ya fuera de los fusilamientos o de los atropellos de la Dictadura. Pero además, como señala Paul Westheim, la genialidad de Posada se podría resumir así: «No hincha el episodio, no le confiere dimensiones que sólo darían lugar a una falsa monumentalidad. Sus observaciones, asombrosamente perspicaces, reveladoras de una emoción prístina y vigorosa, las fija en la estampa, que le permite fustigar las condiciones imperantes, exhibir las miserias sociales, [y] luchar contra la injusticia»<sup>10</sup>.

Bien es verdad que esta manera de informar, directa y que sabía conmover a la gente, no era del todo novedosa. Antes de Posada, Vanegas

<sup>7</sup> Cfr. Francisco Díaz de León: *Gahona y Posada. Grabadores mexicanos*, col. «Presencia de México», 6, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 9-20.

<sup>8</sup> Cfr. Dawn Ades *et al.*: *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>9</sup> Sobre José Guadalupe Posada y Antonio Vanegas Arroyo se pueden consultar, entre otros, los siguientes trabajos: Luis Cardoza y Aragón: *José Guadalupe Posada*, «Colección de Arte», 15, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, 41 pp. y 209 ilust.: F. Díaz de León: *op. cit.*, pp. 23-44; Jean-Jacques Lévêque (prefacio): *Posada. Viva la muerte*, París, Pierre Horay Éditeur, 1979, 15 págs. e ilust.; AA. VV.: J. G. Posada: *Messenger of Mortality*, London, Redstone Press, 1989, 188 págs.; y, buenas ilustraciones, en el libro *José Guadalupe Posada: Le Mexique Illustré*, Toulouse, Éditions Ombres, 1998, 67 págs.

<sup>10</sup> Cfr. Paul Westheim: *El grabado en madera*, «Breviarios», 95, México, Fondo de Cultura Económica, 1992 (2ª reimpresión en español), p. 230.

# EL PANTEON DE LAS PELONAS



Habéis pasado a otra vida  
Peloncitas de mi amor,  
Dejando mi alma transida  
En un dolor.....  
Lloro y suspiros desolados  
Y vuestro alfo al placer,  
Y aun no he podido crear  
Que os halleis entre los muertos.  
Vuestro empeño por gozar  
Y por cortajón al pelo,  
Hizo vuestra alma pasar  
De la tierra para el cielo.  
Vuestro ser perdís su encanto,  
Y perdísteis el candor,  
Y por ísteis por lo taato  
Los gozos de vuestro amor.  
Lloro vuestra liviandad  
Y vuestros deseos fieros,  
Pues veo perdido un tesoro  
Que se fué a la eternidad.



En mi triste desconuelo  
Llego puse a decir alto,  
Y espero que iréis al cielo  
Aun con medias y zapatos.  
Y la corte celestia!  
Sin rubor y en fraca tierna,  
Va a decir que no hay igual  
A vuestro cabello y piernas.  
Dirán que vuestra belleza  
Ni los ángeles la tienen;  
Y si conmigo convienen  
La tenéis en la cabeza.  
Pues vuestro pelo cortado  
Os hace tan remonona,  
Que hasta viejas y jamaonas  
Con vosotras se han pasado.  
Ningún mal yo miro en esto  
Pues al decir la verdad,  
Haciéndonos caridad  
A ninguno le hago gesto.....  
Fueros victimas de tribunes  
Y muchachos bullangueros;  
Pero no eran caballeros  
Todos esos perillanos.  
La Escuela de Medicina  
Os proporcionó villanos,  
Mas no hizo bien o la injuria  
De los nuevos más sanos.  
En cambio la Militar  
Escuela os dió defensores,  
Y os tributaron honores  
Como hacer de esperar.  
Uno a otros se retrasaron  
Sin haber un deseo,

Y después que tanto hablaron  
No llegó la sangre al río,  
Y así se era de esperar,  
Porque aunque parecen muchos  
Son al fin puros muchachos  
Que se ensayan a pelear.  
El paladinismo os canso  
Lo tenéis hasta en mi mismo,  
Que por no sentir ablatzo  
Me malicea en el abismo.  
Por vosotras moriré  
Por gozar vuestra belleza,  
Y os sigo y os seguiré  
Aunque pierda la cabeza.  
Esto me encanta y me alegra  
Y os seguiré a los azules  
Aunque en los mismos infernos  
Nos vaya a seguir la suegra.  
Pero crean que con amor  
La vida muy bien se vive,  
Porque explotando el candor  
Ni la suegra se me escapa.  
Así, pues, triste y llorosa  
Y por dolor amagada,  
Mi alma mirase obligada  
A seguirlos a la fosa.  
Y en medio de su agonia,  
Y o en la herida sangrando,  
Seguro es que irá su contando  
En vosotras lo poeta.  
Peloncitas de mi vida,  
Peloncitas de mi amor,  
Al mo ir, con el dolor  
Dejaron mi alma transida.

Pero aunque alguno no crea  
Queo sea cosa que me incumba  
Al buscar la zafra  
Os buscaré por la tumba.....  
Adios! No puedo llorar,  
Pues mi dolor es profundo  
Para el cielo ir a gozar.....  
Tardo o temprano allaré  
Lo que en la tierra perdí,  
Pues así como nací  
Creo que tamé me moriré.....  
Y os no de encontrar, lo juro,  
Porque a ello resuelto estoy,  
Y aunque me encuentre en apuro  
Con ustedes así, y.....  
¡A vosotras, Peloncitas,  
Las amo, es la realidad,  
Y os de seguir amando!  
Por toda una eternidad!



Impresión de la Tipografía de Antonio Vaneza Arroyo, 2ª de Santa Teresa 40 - Mexico - 1924

José Guadalupe Posada: El panteón de las pelonas (grabado de la calavera Catrina), 1924. Col. del autor.

Arroyo había trabajado con otro excelente grabador popular, Manuel Manilla, quien al parecer realizó para este impresor una producción que se puede cifrar en unas quinientas ilustraciones<sup>11</sup>. Tanto Manilla como Posada son autores de hojas volanderas y de unas iconografías populares, figuras de diablos o de calaveras, con los que expresan la sátira política y social; si bien, los grabados de Manilla, perdidos en su gran parte, adolecen de la gracia y vitalidad que transmiten los del genial Posada, tan admirado por los muralistas mexicanos, y sobre todo por el gran Diego Rivera, quien no dudó en retratarlo —junto con la calavera Catrina— en su mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, pintado en 1947-48 para el ya desaparecido Hotel del Prado<sup>12</sup>.

### De las primeras escuelas y grupos artísticos del siglo XX a la fundación del Taller de Gráfica Popular

De entrada es importante señalar que si comparamos el grabado en madera que se realizó en el México posrevolucionario con el existente en Europa y en los Estados Unidos, muy pronto se comprueba que constituye un capítulo diferente dentro de la Historia del Arte, distinguiéndose de los anteriores «no sólo [por] la calidad específica del ingenio artístico que revela en lo particular, sino sobre todo [por] los supuestos peculiares de que nace»<sup>13</sup>, ya que el nuevo arte llevaba, en todas sus ramas, la consigna inconfundible del *arte popular*. Un principio que era proclamado incesantemente por un buen número de artistas, incluidos los muralistas, y que tenía el significado de un arte que se dirigía a las multitudes. El cuadro de caballete fue rechazado como burgués y reaccionario, privativo de unos pocos, y de ahí que en uno de los manifiestos del Sindicato de Artistas, constituido en 1922, se llegara a decir: «Ya sólo pintaremos en los muros o sobre papel de excusado»<sup>14</sup>. Con lo último se

---

<sup>11</sup> Al igual que otros impresores de «a centavo» de la Ciudad de México, Vanegas Arroyo, que tenía su imprenta en la calle de Santa Teresa, empleó a diferentes artistas, pero —como ya hemos indicado— dos estuvieron estrechamente ligados a su taller: Manuel Manilla, desde 1882 hasta 1892, y José Guadalupe Posada, desde la última década del siglo XIX hasta su fallecimiento en la más absoluta pobreza en enero de 1913. Cfr. David W. Kiehl: «El grabado: Posada y sus contemporáneos», en el catálogo de AA. VV.: *México. Esplendores de treinta siglos*, The Metropolitan Museum of Art y Amigos de las Artes de México, Los Ángeles, 1990-91, p. 540.

<sup>12</sup> El detalle de la parte central de este mural (ahora conservado en el Museo Mural Diego Rivera), con la figura de la calavera Catrina, puede verse —entre otros— en el libro de Andrea Kettenmann: *Diego Rivera. 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el Arte Moderno*, Köln, Taschen, 1997, p. 75.

<sup>13</sup> Cfr. P. Westheim: *op. cit.*, p. 227.

<sup>14</sup> Cfr. P. Westheim: *ibídem*. Otro de los manifiestos, en este caso de 1923 y publicado en *El Machete*, se puede consultar íntegro en el catálogo de Dawn Ades *et al.*: *op. cit.*, pp. 323-324.

aludía a la estampa, pero sobre todo al grabado en madera y, más aún, al grabado en linóleo<sup>15</sup>, que era el preferido por muchos artistas mexicanos por ser barato, tener un tiraje prácticamente ilimitado y por ser, gracias a esto último, un recurso excelente para transmitir su mensaje a las masas.

Pero es evidente que estos conceptos no surgieron de la nada. Por eso, y si hacemos un análisis de la situación artística de las primeras décadas del siglo XX, muy pronto se pone de manifiesto que la enseñanza que se impartía desde la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) resultaba a todas luces anacrónica<sup>16</sup>, por lo que los intelectuales y artistas que se organizaban en grupos iban adquiriendo cada vez más fuerza y marcaban las directrices de la cultura mexicana. Así, en 1913, Alfredo Ramos Martínez fundaba la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, primero en Santa Anita —jurisdicción de Ixtacalco, D. F.— y, años después, trasladándola a Coyoacán, con la finalidad de renovar el lenguaje plástico mexicano, o si se prefiere, para que éste estuviera en consonancia con los cambios políticos habidos en el país. Tras su estela proliferaron otras escuelas similares, incluida la de Escultura y Talla Directa, así como los Centros Populares de Pintura, como el «Santiago Rebull» o el «Saturnino Herrán», donde se trataba de llevar la enseñanza artística a las clases sociales de obreros, campesinos y artesanos (ya fueran niños o adultos)<sup>17</sup>.

Asimismo es de mención obligada la llegada a México, en 1921, del pintor y grabador francés Jean Charlot, quien traía en su equipaje un álbum de estampas, en concreto un *Vía Crucis*, que había grabado en madera al hilo en el año 1918. Estas estampas fueron un estímulo y orientación para algunos artistas mexicanos, que a partir de este momento —estamos en 1922, fecha emblemática para el resurgimiento del grabado mexicano<sup>18</sup>— se pusieron a experimentar con este soporte, como es el

---

<sup>15</sup> El grabado en linóleo es una variante de la xilografía en la cual se sustituye la plancha de madera por una porción de linóleo. Su blandura permite un trabajo más detallado que la madera, a la vez que posee una gran capacidad de reproducción. Una variante de la linografía es la «suelografía», es decir, el grabado en suela de zapato (*hule neolite*). Su técnica es semejante al linóleo, al ser también en relieve, y su coste económico es también bajo. (N. del A.).

<sup>16</sup> Teresa del Conde llega incluso a afirmar que fuera de ese ámbito académico sólo Posada y Julio Ruelas llegaron a concretar una obra importante en los comienzos del siglo XX. Sobre los aguafuertes de Ruelas se puede consultar la obra de la autora citada: *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, pp. 70-76.

<sup>17</sup> Cfr. Erasto Cortés Juárez: *El grabado contemporáneo (1922-1950)*, col. «Enciclopedia Mexicana del Arte», 12, México, Ediciones Mexicanas, S. A., 1951, pp. 13-15.

<sup>18</sup> La fecha de 1922 ha sido enfatizada por dos estudiosos del tema: E. Cortés: *op. cit.*, p. 14; y Hugo Covantes: *El grabado mexicano en el siglo XX. 1922-1981*, México, L. M. Impresores y Orbe Impresores, S. A., 1982, p. 23.



Leopoldo Méndez: Homenaje a Posada. 1953. Linóleo. 36,2 × 78,5 cm.

caso de Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma y Carlos Orozco Romero<sup>19</sup>. Precisamente, y en la ya citada escuela de Alfredo Ramos Martínez, la enseñanza del grabado estuvo a cargo, entre otros, de Fernando Leal y del propio Charlot, a quien le cabe el honor de haber recuperado para la historiografía artística la figura de José Guadalupe Posada<sup>20</sup>.

Ahora bien, dentro de los grupos propiamente dichos, hay que mencionar el de los «Artistas Independientes ¡30-30!», que en sus orígenes estaba formado en exclusiva por pintores y que, como indica su nombre, tomó su denominación de las carabinas «30-30» de la Revolución mexicana, lo que denotaba un marcado carácter iconoclasta<sup>21</sup>. Los intereses de los pintores y demás artistas que luego se unieron a él se centraron en las masas populares y grupos de marginados, dada su ideología revolucionaria, rechazando el academicismo de la Escuela de Bellas Artes y abogando por la necesidad de crear un museo de arte moderno mexicano<sup>22</sup>.

El grupo, que realizó varias exposiciones colectivas durante 1928 y 1929 (donde no faltaron la venta de grabados), presentaba unos mar-

<sup>19</sup> Cfr. P. Westheim: *op. cit.*, p. 250.

<sup>20</sup> Cfr. Jean Charlot: «Un precursor del movimiento de arte mexicano: el grabador Posada», *Revista de Revistas* 16, n.º 799, 30 de agosto de 1925, p. 25.

<sup>21</sup> Cfr. E. García: *op. cit.*, p. 29.

<sup>22</sup> La protesta de este grupo se editó en México D. F. en forma de cartel, con un grabado de Gabriel Fernández Ledesma, el 7 de noviembre de 1928. El texto viene reproducido en el catálogo de Dawn Ades *et al.*: *op. cit.*, pp. 324-325.

cados ideales de protesta y de acercamiento a las masas, por lo que es considerado un antecedente importante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundada en 1934 por varios intelectuales, entre los que destacaban Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Gabriel Fernández Ledesma, Erasto Cortés Juárez, Raúl Anguiano y otros<sup>23</sup>. La unión de estos creadores, que volvían a cerrar filas en torno a una general y activa convicción antifascista, tenía como fin el crear un arte nuevo, que estuviera vinculado con los intereses de las grandes masas y, por supuesto, liberado de la dependencia económica de la burguesía<sup>24</sup>.

No obstante, varios integrantes de la Sección de Artes Plásticas de la LEAR, que dirigía Leopoldo Méndez<sup>25</sup>, en vista de que esta agrupación había crecido demasiado y adquirido un carácter oportunista y burocrático, que no estaba en consonancia con los principios de sus iniciadores, decidieron que el trabajo colectivo que se venía realizando desde tiempo atrás no debía perderse. De esta manera, Leopoldo Méndez, junto con Pablo O'Higgins<sup>26</sup>, Luis Arenal<sup>27</sup> y la opinión favorable de David Alfaro Siqueiros y Gabriel Fernández Ledesma, convinieron en crear un nuevo grupo de producción artística, cuya finalidad sería realizar unas obras con un marcado sentido social y al servicio del movimiento revolucionario de México. Surgía así, en 1937, el Taller de Gráfica Popular (TGP)<sup>28</sup>, todo un impulso para las artes gráficas de este país, tanto en la vertiente de hacer asequible al pueblo la adquisición de estampas, en contraposición

<sup>23</sup> Un estudio en profundidad sobre la fundación y el desarrollo de la LEAR en el libro de Helga Prignitz: *El Taller de Gráfica Popular en México. 1937-1977*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, pp. 28-54.

<sup>24</sup> Cfr. Raquel Tibol: *Historia General del Arte Mexicano: Época Moderna y Contemporánea*, México-Buenos Aires, Editorial Hermes, S. A., 1969, t. II, p. 329.

<sup>25</sup> La figura de este grabador, que como se irá viendo es de una importancia capital, ha sido glosada por Manuel Maples Arce: *Leopoldo Méndez*, col. «Presencia de México», 13, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 37 págs. de texto y 81 ilustraciones.

<sup>26</sup> Pablo (Paul) O'Higgins (1904-1983) llegó de San Francisco a México en 1927, y al igual que Jean Charlot (1898-1979) estaba fascinado por el movimiento muralista. Durante algún tiempo fue ayudante de Diego Rivera y, de su actividad como muralista independiente, nos queda un mural del año 1964, ubicado en el Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México). Cfr. Edward Lucie-Smith: *Arte latinoamericano del siglo XX*, col. «El Mundo del Arte», 30, Barcelona, Ediciones Destino, 1994, pp. 64-65.

<sup>27</sup> Luis Arenal se convirtió en el vínculo oficial con el Partido Comunista mexicano, ya que durante los primeros años la mayoría de los miembros del TGP eran comunistas, y es por eso que se discutió ampliamente la posibilidad de convertir al Taller en célula del partido. Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, p. 60.

<sup>28</sup> Según Prignitz, se «ignora quiénes fueron los miembros fundadores y la fecha de su fundación. No asombra que las opiniones de algunos miembros difieran, ya que el Taller de Gráfica Popular no se inauguró con actos festivos ni conferencias de prensa; se constituyó a partir de numerosos encuentros y discusiones celebradas entre junio de 1937 y julio de 1938». Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, p. 55.



al arte burgués, como en permitir al artista gráfico una oportunidad para que él mismo imprimiera y pudiera controlar su producción artística<sup>29</sup>.

### **Bosquejo histórico del Taller de Gráfica Popular**

No es casual que el nacimiento del TGP coincidiera con el período presidencial del general Lázaro Cárdenas (1934-1940), pues con su plan sexenal estaba poniendo en práctica las reivindicaciones más populares de la Revolución Mexicana, o lo que es lo mismo, de aquel movimiento cuya lucha armada había empezado en 1910, con la derrota del régimen dictatorial de Porfirio Díaz. La labor política de Cárdenas se centró en aspectos tan importantes como la Reforma Agraria, la ampliación de la Red de Educación o la expropiación petrolera a favor del Estado mexicano, cuando no al envío de armas a la España Republicana o, tiempo después, a la acogida en México de los españoles que huían del régimen de Franco. A lo que se sumaba, en último término, el impulso que el presidente Lázaro Cárdenas dio a la cultura mexicana en general, y a las artes plásticas en particular<sup>30</sup>.

No es de extrañar, en consecuencia, que primero la LEAR y que luego el TGP se gestaran durante el mandato del general Cárdenas. Sin embargo, habría que esperar hasta julio de 1938 para que el Taller dispusiera de su primera sede en el número 69 de la calle de Belisario Domínguez, en donde colocaron una prensa litográfica, con una placa en la que se podía leer: «PARÍS, 1871», y de la que se decía que se había utilizado en La Comuna parisina, lo que les daba un cierto prestigio y un evidente marchamo revolucionario. A las estancias de la vivienda se accedía a través de un patio semioscuro, donde pronto empezaron a abundar las piedras litográficas, sin que tampoco faltara el olor inconfundible de la tinta calcográfica; asimismo, y para el correcto funcionamiento del taller, éste se subdividió en tres espacios: un salón de exposiciones y venta de obras; el estudio con pupitres de los artistas, y una sala de máquinas con dos prensas (la ya citada de 1871 y otra

---

<sup>29</sup> Así consta en los principios del TGP de 1945, que fueron impresos en 1949 con motivo del duodécimo centenario de su fundación, según se comentará más adelante, aunque el primero en recogerlos en una publicación divulgativa fue E. Cortés: *op. cit.*, pp. 19-20. Más asequible para su consulta en el catálogo de Dawn Ades *et al.*: *op. cit.*, p. 325.

<sup>30</sup> La política antiobrera y campesina de los gobiernos burgueses mexicanos conllevó a que las fuerzas de izquierdas del partido gubernamental se reanimaran, por lo que en las elecciones de 1934 tuvieron un candidato en la persona de Lázaro Cárdenas, que prometía mejorar la economía de los trabajadores y que ganó las elecciones con una amplia mayoría. Cfr. Adam Anderle: «El populismo (1929-1948)», *Historia de Iberoamérica* (coord. Manuel Lucena Salmoral), Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1988, t. III (Historia Contemporánea), p. 557.

más pequeña, de mano, para litos y otras copias). La renta mensual era de 50 pesos (14 dólares USA de 1939), que la más de las veces no era pagada con puntualidad<sup>31</sup>.

Fuera de la vivienda latía la vida de un humilde barrio artesano, de un pueblo analfabeto que veía entusiasmado las primeras estampas del Taller Editorial de Gráfica Popular, que era como se denominaron en aquellos primeros años de zozobras e ilusiones<sup>32</sup>. El primer cartel fue la felicitación dibujada para la recién formada Confederación de Trabajadores de México. Después siguieron otros sobre la expropiación petrolera y tres calendarios ilustrados para la Universidad Obrera de México. Eran los preludios de una intensa producción colectiva, como luego se verá, de este grupo de grabadores mexicanos que, en aquellos primeros momentos, en que todavía no habían adoptado el linóleo como medio de reproducción de casi todos sus trabajos, tuvo la suerte de contar con los conocimientos de un viejo litógrafo de la capital: Jesús Arteaga (cuyo fallecimiento se produjo en 1948)<sup>33</sup>.

En efecto, al crearse el TGP en 1937, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins conocieron y confraternizaron con este viejo maestro de la litografía, que en México representaba la tradición más pura del oficio. En su modesto taller, situado en la calle de Cuauhtemotzín, tiraron sus litografías artistas tan destacados como José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida, y lo propio hizo, en aquellos primeros meses de su andadura, el TGP, aprendiendo así los rudimentos de esta disciplina gráfica, además de hacer uso de sus instalaciones, gracias a la generosidad del maestro Arteaga<sup>34</sup>. Otro elemento valioso para el grupo fue un joven litógrafo, llamado José Sánchez y nacido en Ciudad de México en 1921, que había trabajado en diversos establecimientos de la capital, adquiriendo conocimientos que puso al servicio del TGP, una vez montadas las dos prensas litográficas en el local de la calle de Belisario Domínguez. De hecho, la mayoría de impresiones, tanto litográficas como al aguafuerte, fueron realizados por «el

---

<sup>31</sup> Para la redacción de este epígrafe, la fuente historiográfica más importante es el trabajo de Hannes Meyer: «El Taller de Gráfica Popular en México», *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva*, México, D. F., La Estampa Mexicana, 1949, pp. VI-XXIV. El texto —traducido al francés— aparece también reproducido en el catálogo: *Art d'Amérique latine. 1911-1968*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1992, pp. 231-243.

<sup>32</sup> Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, p. 60.

<sup>33</sup> De consulta básica sobre todos estos avatares, junto con Hannes Meyer, es el libro del grabador Erasto Cortés Juárez, ya citado (en especial el capítulo dedicado al Taller de Gráfica Popular, pp. 19-24), y, más recientemente, la voluminosa y espléndida monografía de Helga Prignitz, también mencionada, de 448 páginas.

<sup>34</sup> Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 56-57.



compañero José», contando a partir de 1949, y tras la pérdida del brazo derecho, con la ayuda de su esposa Dña. María Luisa Plata<sup>35</sup>.

Entre las vicisitudes que padeció el TGP, según nos relata el arquitecto y urbanista suizo Hannes Meyer, tan ligado a la historia del mismo<sup>36</sup>, cabe recordar el traslado forzoso desde su primer emplazamiento, en la calle de Belisario Domínguez, n.º 9, a otros lugares de México. Dice así:

«En 1941, la apertura de una calle nueva, obligó a la mudanza, bajo una lluvia de escombros y envuelta en la neblina de polvo del siglo XVII, provocada por la demolición de la antigua casa. Después de dos años pasados en la calle de Regina 114, y después de una escapada a la calle de Quintana Roo 127, fuera del México viejo colonial, los artistas regresaron con el taller, arrepentidos, al centro de la capital, donde se instalaron en el primer piso del edificio de Netzahualcōyotl 9 (cerca de los Arcos de Belem)»<sup>37</sup>.

El nuevo local, que medía 180 metros cuadrados, tenía muy buena luz, y para él se adquirió una segunda prensa de mano —la vieja prensa francesa permaneció desmontada— para grabados de un tamaño máximo de 58 × 68 cm. No se materializó, sin embargo, el sueño de poseer una prensa propia tipo *offset*, que les permitiera la experimentación y control artística de su producción, y de ahí que optaran por la cooperación con imprentas bien equipadas<sup>38</sup>.

Se tiene constancia, por ejemplo, que desde comienzos del año 1947 casi todas sus ediciones se ejecutaron en un taller mediano, que pertenecía a la Editorial «Galatea», aunque bajo la supervisión de Hannes Meyer, y contando en dicha imprenta con un personal entusiasta y un propietario atento; es más: la estampación de grabados necesita —como es sabido— de un cuidado especial, algo que les posibilitaba el empleo de la pequeña prensa «Victoria», de tipo vertical y con un tamaño máximo de 40 × 34 cm, que aseguraba un control individual de cada hoja, así como unas copias precisas y de una gran calidad<sup>39</sup>.

En cuanto a la venta de las obras, cuestión ésta del máximo interés, también evolucionó con el paso del tiempo. De 1937 a 1939, el TGP orga-

<sup>35</sup> Cfr. E. Cortés: *op. cit.*, p. 21.

<sup>36</sup> Para una correcta valoración de Hannes Meyer (1899-1954), que fue profesor y sucesor de Walter Gropius en la dirección de la *Bauhaus* en Dessau (Alemania), así como urbanista en la Unión Soviética, y por supuesto de una gran influencia en el TGP, es de consulta imprescindible la obra H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 79-86 y 295-296.

<sup>37</sup> Cfr. H. Meyer: *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>38</sup> Habría que esperar al verano de 1975, y al gobierno del presidente Luis Echevarría, para que la presidencia de la nación pagara los gastos de una amplia casa y el sueño de décadas y décadas: una máquina *offset*. Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 208-209.

<sup>39</sup> Cfr. H. Meyer: *ibidem*.

nizó una pequeña galería para pinturas y gráficas de sus componentes, según ya hemos comentado, que estaba al cuidado de la fotógrafa Josefine Vollmer. Luego, desde 1943 a 1946, un refugiado alemán, Georg Stibi<sup>40</sup>, administró tanto el Taller como la editorial del mismo, nos referimos a «La Estampa Mexicana»<sup>41</sup>, ganándose pronto el cariño y confianza de todos sus miembros. Finalmente, y a partir de 1947, se produce una reorientación de la editorial, según relata Hannes Meyer, y lo hace como un órgano independiente del grupo, al menos desde un punto de vista económico. En efecto, la dirección técnica corre a cargo del ya citado Meyer, mientras que la administración se deja en manos de tres personas, figurando entre éstas, como representante del TGP, el grabador Leopoldo Méndez. A cargo de la editorial quedan las publicaciones propias del Taller o de grabadores pertenecientes al mismo, dicese el servicio de venta, el arreglo de cuentas con los artistas, la organización de exposiciones en el extranjero y, en buena medida, el servicio de prensa. La venta de obras sueltas se tramitaba directamente con el TGP<sup>42</sup>.

El resultado de lo anterior no pudo ser más satisfactorio, ya que, a los dos años y medio de actividad editorial, el balance de la producción artística, que se cifró en 87.550 pesos, se resumía en las siguientes cantidades: 1.500 litografías; 24.000 tarjetas, y 61.375 grabados. A todo ello se sumaba la organización, por parte de «La Estampa Mexicana», de una fototeca con las mejores obras del grupo, que se puso al servicio de la prensa y del público en general. Para ello, las obras se numeraron, con indicaciones relativas a su tamaño, título —tanto en inglés como en español— y características técnicas, y esta numeración servía tanto para el archivo como para las exposiciones de sus grabados, simplificando así el trabajo de organización<sup>43</sup>.

Por lo demás, consideramos que los doce primeros años de vida del TGP fueron los más relevantes de esta formación artística, a la que se

---

<sup>40</sup> Georg Stibi llegó a México en diciembre de 1941, junto con otros alemanes que habían estado en un campo de concentración en Francia. De ideología comunista, Stibi fue un excelente administrador del grupo, hasta que regresó en mayo de 1946 a Berlín, donde volvió a ejercer en su antiguo oficio de periodista. Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 86 y 102.

<sup>41</sup> La Estampa Mexicana nació bajo la influencia de Hannes Meyer en 1942, cuando los artistas del TGP decidieron editar un portafolios con grabados originales de José Guadalupe Posada. En un primer momento dispuso de un local propio, en la calle de Artes, n.º 9, y en febrero de 1944 se procedió al acto público de su fundación formal, aunque nunca llegó a ser escriturada en el registro oficial. Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 84 y 97.

<sup>42</sup> En la actualidad, mucho han cambiado las cosas: todavía se pueden adquirir grabados de Posada o de miembros del Taller de Gráfica Popular en los comercios de México, D. F., aunque los precios —como se puede suponer— ya no son tan populares. Puede servir de referencia las cifras tan elevadas que alcanzan los grabados de José Guadalupe Posada, según vienen recogidas en la revista *Resumen. Pintores y pintura mexicana*, n.º 44, Año 5, México, D. F., marzo/abril de 2000, p. 17.

<sup>43</sup> Cfr. H. Meyer: *op. cit.*, p. XXII.



*Leopoldo Méndez: Los esclavos. 1954. Linóleo.*

puede calificar —como apunta Justino Fernández— como la más interesante del grabado mexicano del siglo pasado<sup>44</sup>. Pasó el tiempo y, en 1952, Leopoldo Méndez recibía el Premio Internacional de la Paz, concedido por la entonces poderosa Unión Soviética. Méndez no lo dudó y entregó el efectivo del premio al TGP. También en aquella década, 1957, tuvo lugar la exposición «Vida y drama de México». Dicha exposición, que se celebró en el Palacio de Bellas Artes, resumía veinte años del grupo y en ella expusieron treinta y tres miembros del mismo; y tiempo después, 1966, en el mismo Palacio de Bellas Artes, tuvo lugar también la exposición: «Treinta años del TGP»<sup>45</sup>.

Pero llegados a este punto, conviene aclarar que durante la década de los sesenta, las artes plásticas mexicanas vivieron la «lucha» entre los artistas figurativos y abstractos, cuyas divergencias no se limitaron tan sólo a una discusión de las formas, o lo que es lo mismo, a una discusión de los aspectos estéticos, sino que se reavivaron también las cuestiones ideológicas del arte, incluidas las de identidad y autenticidad del mismo. En el gra-

<sup>44</sup> Cfr. J. Fernández: *op. cit.*, 1952, p. 458.

<sup>45</sup> Cfr. H. Covantes: *op. cit.*, pp. 95-96 y 99.

bado los problemas eran idénticos, y en 1960, por discrepancias políticas con el resto de los miembros del TGP, se separan del mismo los siguientes artistas: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Adolfo Mexiac, Mariana Yampolsky, Andrea Gómez, Iker Larrauri y Alberto Beltrán. Otros catorce artistas se habían alejado ya de sus filas: Alfredo Zalce, Castro Pacheco, Chávez Morado, Ocampo, Dosamantes y Everardo Ramírez, entre los nombres más conocidos; y es por todo ello, según señala Hugo Covantes, que 1960 debió ser para el Taller un año funesto, «casi un lamentable epílogo»<sup>46</sup>.

No fueron mejor las cosas en los años setenta. De hecho, y debido a dificultades económicas, así como a las acusaciones de antiguos miembros del grupo de que se habían producido ventas fraudulentas de grabados, el TGP entregó los fondos de su archivo al Gobierno, con más de tres mil obras, con el fin de preservarlas y con la condición de que se fundara un museo de la estampa. A la espera de ello, la Academia de Bellas Artes recibió en depósito la colección, cuya entrega tuvo lugar en julio de 1973<sup>47</sup>. Se trataba, pues, de lavar la imagen del grupo, y lo cierto es que ya en 1972 el Taller había participado con una ponencia en el Congreso de las Artes Plásticas, promovido por el Instituto de Bellas Artes en la Ciudad de México. En esta ponencia se ponía de manifiesto que su ideología había cambiado notablemente, abandonando el sectarismo de los primeros tiempos, según volveremos a comentar más adelante, aunque sin renunciar nunca a su carácter revolucionario<sup>48</sup>.

Mencionaremos también que en 1975 se organizó una colectiva del TGP que recorrió Perú, Argentina y Estados Unidos (Chicago y Denver), y que, en ese mismo año, no dudaron en fundar el Museo de la Estampa Militante, en la propia Ciudad de México, con los fondos artísticos de sus propios integrantes. A lo que cabe añadir, antes de finalizar este bosquejo histórico, que en 1977 se celebró en el Palacio de Bellas Artes el cuarenta aniversario del grupo, con la participación de ochenta y cuatro autores<sup>49</sup>, y que además, como señala Elisa García Barragán, el TGP estuvo presente en el Festival Internacional de Gráfica, acaecido en 1982 y concebido como un acto solidario con los pueblos de Centroamérica y el Caribe<sup>50</sup>. Se llegó incluso a celebrar el cincuenta aniversario del Taller, con una

---

<sup>46</sup> Cfr. H. Covantes: *op. cit.*, en especial p. 62.

<sup>47</sup> Sobre estas cuestiones de la donación del archivo del TGP, y de las penosas circunstancias que lo rodearon y que supusieron un desprestigio para el TGP, véase H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 200-206.

<sup>48</sup> Cfr. «El Arte y la Revolución», *Congreso de las Artes Plásticas*, México, 1972.

<sup>49</sup> Cfr. H. Covantes: *op. cit.*, p. 105-106. Véase, asimismo, el catálogo: *TGP. 40 Años de Lucha Gráfica*, prologado por Alberto Híjar y publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (México, 1977).

<sup>50</sup> Cfr. E. García: *op. cit.*, pp. 40-41.

triple exposición en el Palacio de Bellas Artes, el Museo Nacional de la Estampa<sup>51</sup> y la galería José M.<sup>a</sup> Velasco<sup>52</sup>.

En cualquier caso, el TGP contemporáneo no podía responder a las espectativas del grupo fundador, y, como escribe Helga Prignitz, cuya última visita al TGP había tenido lugar en 1982, viendo con estupor que se había convertido en una auténtica talabartería, no cabe duda de que sería de «gran utilidad que el Taller renunciara a los viejos triunfos, que hiciera borrón y cuenta nueva, convirtiendo su archivo en museo estatal, de tal suerte que, libre de esta obligación, pudiera comenzar un capítulo nuevo, bajo un nombre distinto, con otras metas»<sup>53</sup>.

### Integrantes, organización y principios del TGP

A los tres fundadores iniciales, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, se unieron Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Mariano Paredes, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz y Alfredo Zalce. El número de miembros activos del taller pronto llegó a dieciséis. De hecho, la declaración de principios del TGP era sencilla y permitía su ingreso a personas de cualquier credo político, a excepción del fascista<sup>54</sup>; y no es de extrañar, por lo tanto, que de los tres grandes del muralismo mexicano, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, el que más influencia ejerciera sobre la mayoría de los miembros del Taller fuera Orozco, quien, a pesar de no asistir nunca el trabajo colectivo del grupo, se convirtió en ese gran rebelde que contribuiría a crear el estilo propio del TGP, debido a su gran fuerza plástica, a su temperamento apocalíptico y al valor universal de su obra<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Entre la actual oferta museística de Ciudad de México, resulta de visita obligada el Museo Nacional de la Estampa, en la hermosa plaza de la Santa Veracruz, ofreciéndose exposiciones itinerantes de grabado de sumo interés. Los fondos del Museo custodian una excelente colección de grabado mexicano de los siglos XIX y XX. (N. del A.).

<sup>52</sup> Cfr. Catálogo de la exposición: *50 Años del Taller de Gráfica Popular. 1937-1987*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987. Por su parte, Raquel Tibol publicó en 1987 dos artículos en los que ya negaba la existencia del TGP, según se recoge con ironía en la obra: *60 años. Taller de Gráfica Popular*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 51.

<sup>53</sup> Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 210-211.

<sup>54</sup> En su Declaración de Principios de 1945, el Taller de Gráfica Popular menciona claramente su posición artística a favor de «los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano», mientras que subraya su «lucha contra la reacción fascista». Cfr. «Declaración de principios del TGP», *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva*, México, D. F., La Estampa Mexicana, 1949, p. I.

<sup>55</sup> Buenas apreciaciones sobre este pintor, en Luis Cardoza y Aragón: «La pintura y la revolución mexicana», *Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana*, México, D. F., Editorial Herrero, S. A., 1971, en espec. pp. 148-149.



La forma de trabajo del Taller, como muy bien ha estudiado Helga Prignitz, es básica para comprender a esta asociación de artistas. «Cada semana —escribe esta investigadora—, en un día fijo, el TGP discutía la obra nueva de sus miembros y sólo se editaban, bajo el rubro del TGP, los trabajos que adoptaban las modificaciones de esa crítica. Este modo único de producir ‘obras gráficas colectivas’ provocó que diseño, realización, modificaciones e impresión de algunos trabajos provinieran de miembros distintos. Claro está que una cooperación así, en un taller de espacios muy reducidos, podía ser

eficaz siempre que la colaboración fuera democrática y sus miembros se plegaran a las reglas y aceptaran las restricciones»<sup>56</sup>. A la larga, otras organizaciones posteriores imitaron las obras del Taller, pero al no adoptar su forma de trabajo, nunca lograron su continuidad en el tiempo.

Es sabido, además, que el origen social de los integrantes del TGP procedía de las clases populares mexicanas. El padre de Méndez era zapatero; el de Zalce, fotógrafo; Mora, hijo de un músico, y Ocampo, de un guardafaros. Su pobreza les empujaba hacia un taller de producción colectiva, pues cada uno necesitaba de los medios técnicos y de las prensas para poder grabar, así como la ayuda de otros litógrafos y grabadores. En su casa los miembros del grupo no disponían de un lugar de trabajo, ni tampoco de condiciones lumínicas. El TGP les ofrecía todos los medios materiales, junto con el estímulo de la experiencia y la crítica colectiva de sus componentes<sup>57</sup>.

Algunos de ellos habían sido alumnos de la Academia de San Carlos o de la Escuela Nacional de Arte «La Esmeralda». Muy pocos pasaron



Xavier Guerrero: Logotipo del TGP. 1938.  
Linóleo.

<sup>56</sup> Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, p. 13.

<sup>57</sup> Sobre estas cuestiones —que son una consecuencia de su «Declaración de Principios»— han incidido, entre otros, P. Westheim: *op. cit.*, pp. 263-266; y R. Tibol: *op. cit.* p. 358.



Leopoldo Méndez: Logotipo del TGP. 1944. Linóleo.

por cursos especiales de artes gráficas y la mayoría eran autodidactas. Aprendieron el arte del grabado en el contacto diario del taller, sin amaneramientos, sin formalismos y sin castrar las capacidades creativas de cada uno. Desde la fundación del grupo en 1937 y hasta que se cumplieron sus primeros doce años de existencia, el TGP había tenido veinte y seis miembros activos y, aproximadamente, el mismo número de «artistas-huéspedes». Estos últimos jugaron un papel significativo en el dominio de la técnica, caso de Koloman Sokol, maestro-grabador checoslovaco; Max Kahn y Coney Cohn, profesores de artes gráficas en Chicago, Illinois; Jean Charlot, a quien ya he-

mos citado más arriba, y, entre otros colaboradores, Albe Steiner, artista gráfico de Milán<sup>58</sup>.

Por otra parte, y dada la extracción social de nuestros grabadores, no hay duda de que todos los miembros del TGP necesitaban para vivir de los ingresos suplementarios que obtenían de la venta colectiva de sus obras. Cuestión sobre la que Hannes Meyer escribió este comentario:

«Para la mayoría los sueldos de maestros de dibujo, que están cobrando —estamos en 1949— al servicio de la SEP [Secretaría de Educación Pública], son miserables: 90 a 180 pesos mensualmente. Después de varios ensayos se ajustaron las relaciones económicas entre taller y artista a esta escala: en la venta de litos y grabados sueltos, 2/3 del precio pertenecen al autor y 1/3 al taller. El autor de un portafolio recibe el 20% del ingreso neto (descontando el 33% para el vendedor) hasta ser cubiertos los gastos de la edición, y después, recibe el 33%. En el caso de trabajos de brigada, así como para trabajos individuales, el TGP participa con un 20% del honorario neto»<sup>59</sup>.

Por lo demás es significativo que este grupo, cuyos primeros estatutos apenas si fueron dos folios mecanografiados (aprobados en la Asamblea General del 17 de marzo de 1938)<sup>60</sup>, tan sólo existió jurídicamente como una «asociación libre» y que, hasta principios del año 1956, no se

<sup>58</sup> Una exhaustiva relación tanto de los miembros del TGP como de los «artistas-huéspedes» en el álbum conmemorativo de su duodécimo centenario. Cfr. *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva: op. cit.*, pp. 37-144.

<sup>59</sup> Cfr. H. Meyer: *op. cit.*, p. XX.

<sup>60</sup> Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 58 y 235

convirtió en una asociación civil, a fin de reducir impuestos y de facilitar las operaciones en las aduanas<sup>61</sup>. Durante muchos años se luchó por lograr un «estatuto jurídico» que estuviera bien definido, y al final lo único que se exigía a cada miembro era el reconocimiento de la «Declaración de Principios del TGP», pudiendo servir de ejemplo la fechada en México D. F. en el mes de marzo del año 1945. Una declaración que por su brevedad y claridad merece la pena reproducirla a continuación:

*«El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura.*

*El Taller de Gráfica Popular realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista.*

*Considerando que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, el Taller de Gráfica Popular lucha por desarrollar las capacidades técnicas individuales de sus miembros.*

*El Taller de Gráfica Popular prestará su cooperación profesional a otros Talleres o Instituciones culturales, a las organizaciones de trabajadores y populares, y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general.*

*El Taller de Gráfica Popular defenderá los intereses profesionales de los artistas»<sup>62</sup>.*

Pero, si los principios eran de formulación sencilla, insistiendo en su lucha antifascista, no lo era menos su funcionamiento interno. Veamos:

Para el gobierno del Taller, el órgano supremo que tomaba todas las decisiones sobre encargos, elecciones, pagos, etc., era la reunión semanal de todos sus miembros, en la que cada integrante podía intervenir libremente y de una manera democrática. A ello se unía la existencia de un «Comité Directivo» que se encargaba de ejecutar las decisiones y que estaba integrado por tres secretarios (ocupados de las relaciones exteriores, dirección técnica y asuntos económicos), junto con la asistencia del compañero José. Así, y por regla general, se designaba una brigada de trabajo para cada tarea (proyecto de cartel, telón, ilustración de un libro), y se ponía a las órdenes de un responsable. Dicha brigada, que era autónoma, tenía que resolver todos los problemas relacionados con el encargo, tanto la compra del material como el pago a los colaboradores, y tramitaba el encargo directamente con el cliente. Tras su conclusión, la brigada tenía que entregar un 20% a la caja central del TGP.

Con el paso del tiempo, sin embargo, los principios del Taller fueron

---

<sup>61</sup> Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, p. 163.

<sup>62</sup> Cfr. «Declaración de Principios del TGP» (ver nota 54, *op. cit.*, p. I).

cambiando, por lo que en su ponencia del año 1972, presentada —como ya hemos dicho— al Congreso de las Artes Plásticas celebrado en Ciudad de México, no dudaban en señalar lo siguiente:

«El TGP considera que el valor del arte no radica en su ideología. A este respecto los miembros queremos hacer una crítica cordial a los artistas que ocupan la posición opuesta a la nuestra. Nosotros hemos abandonado un sectarismo furibundo que nos caracterizó hace algunos años; pero he aquí que nuestros antagonistas actuales son más sectarios que nosotros en nuestras mejores épocas. Prohíben terminantemente que el arte sea político, que toque temas de la revolución mexicana, que se grabe en linóleo, etc., pues si eso se hace se corre el riesgo de ser arrojado del paraíso de los artistas puros»<sup>63</sup>.

Era evidente, pues, que la época y los miembros del grupo habían cambiado. Treinta y cinco años desde su fundación eran un lapso de tiempo demasiado considerable, a la par que habían aparecido en escena otras inquietudes y nuevas asociaciones de grabadores.

### La producción colectiva del TGP

Ya hemos comentado que la primera obra del grupo fue un cartel —salido en realidad de las manos de Leopoldo Méndez— para la Confederación de Trabajadores de México, fundada por Vicente Lombardo Toledano en 1937; después siguieron las caricaturas sobre la expropiación petrolera (1938), así como los calendarios ilustrados para la Universidad Obrera de México (1938 y 1939)<sup>64</sup>. Pero fuera de su país, los integrantes del Taller tampoco fueron ajenos a la Guerra Civil de España, por lo que cuatro artistas —Raúl Anguiano, Luis Arenal, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez— realizaron quince litografías bajo el título: *La España de Franco* (1938). En el prólogo de este portafolio se expresaba claramente que en él se recogía una versión irónica, dramática a veces, de la España franquista, con el fin de «expresar su adhesión auténtica al heroico pueblo español», al mismo tiempo que reafirmaban su «decisión de luchar, de seguir luchando, contra el fascio asesino de las libertades populares»<sup>65</sup>.

Su repulsa hacia el fascismo también se hizo patente en ese mismo año, cuando cubrieron los muros de la capital mexicana con ocho car-

<sup>63</sup> Fragmento tomado de H. Covantes: *op. cit.*, p. 34.

<sup>64</sup> Cfr. M. Maples: *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>65</sup> Cfr. *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva: op. cit.*, p. 4.

teles en contra de los régimes antifascistas; todos ellos eran litografías bicolores, no exentos de ingenio y con una ironía aplastante. Al poco tiempo se volvió a repetir esta postura antifascista al apoyar a la «Liga Pro Cultura Alemana» de México, que era una agrupación enemiga de Hitler y para la cual editaron los carteles que anunciaban un ciclo de conferencias contra el nazismo. La actividad se hacía con grandes sacrificios del Taller, cuyos miembros anteponían su ideología y finalidades a sus intereses personales, hasta el punto de que las tiradas eran tan ingentes que para llevarlas a cabo los grabadores tenían que organizar



Miguel Covarrubias: Franco.  
1948. 12 × 14 cm.

toda una serie de turnos de trabajo, tanto diurnos como nocturnos. Sólo así se pudieron imprimir para las dos últimas actividades un total de 32.000 carteles<sup>66</sup>.

Mientras tanto, las brigadas del Taller pintan los primeros telones para mítines, a una escala monumental y en el estilo de las gráficas multicolores. También se tiran miles de hojas volantes ilustradas —al igual que había hecho Posada— en las que no faltan las calaveras satíricas contra los acaparadores, los traficantes, los politicastos y los falsos revolucionarios. El estilo es directo y realista, de ironía incisiva y fácilmente comprensible por el pueblo.

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el TGP se entrega a una actividad acelerada: ilustraciones para la prensa antifascista, telones para mítines y exposiciones gráficas contra el terror nazi-fascista. Bajo el lema «El frente soviético es nuestra primera línea de defensa» se acomete una campaña de carteles pro soviéticos, tanto en la capital como fuera de ella, y para cubrir los gastos de cada tirada, dícese de 5.000 carteles, se hace un sobretiraje de 200 ejemplares, impresos en papel de alta calidad, que se venden a los simpatizantes del TGP. Para el *Libro Negro del*

<sup>66</sup> Cfr. H. Meyer: *op. cit.*, p. VIII.

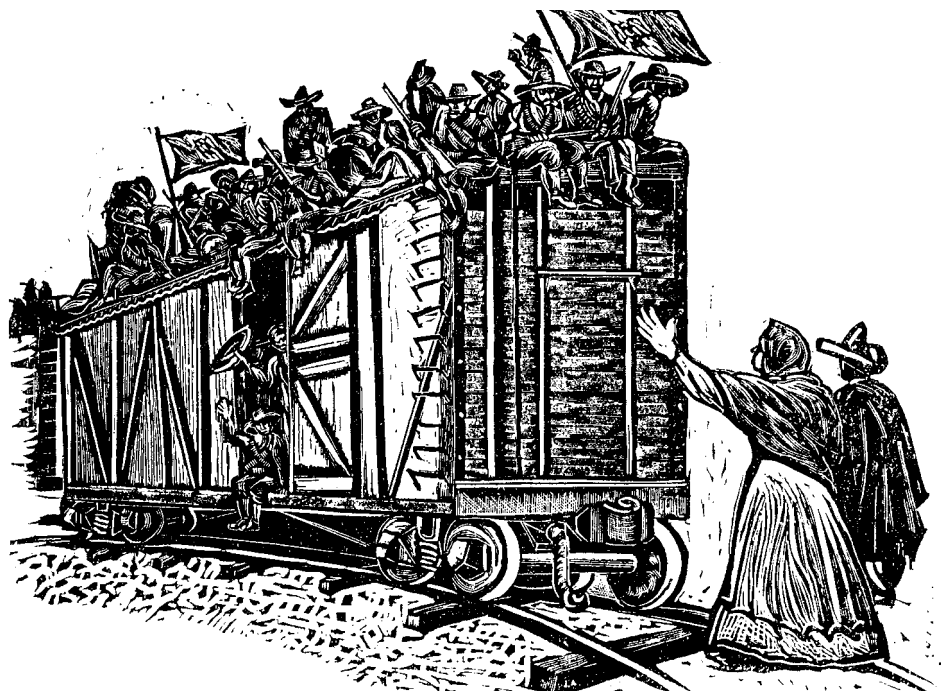


Gabriel Fernández Ledesma: Mueran los traidores fachistas.  
1943. Linóleo. Col. del autor.

*Terror Nazi en Europa*<sup>67</sup>, diez miembros del grupo formularon, en 32 dibujos, sus acusaciones contra Hitler, y para el gran mitin de masas que invade el Zócalo de México D. F., en junio de 1942, para asistir a la declaración oficial en contra del eje nazi-fascista, se presentan unos carros alegóricos decorados por el propio TGP (no olvidar que México entró ese año en la Segunda Guerra Mundial al lado de los Aliados). Tras ello, en mayo de 1945, se celebra el final de las hostilidades con un cartel de Ángel Bracho titulado «Victoria», mientras que Alfredo Zalce elabora el cartel oficial para el «Desfile de la Victoria» y, a continuación, vuela a Yucatán, de donde vuelve con unos estudios para el portafolio «Estampas de Yucatán», toda una obra maestra de la litografía moderna.

En 1944 se iniciaron en México dos interesantes campañas: una de alfabetización y otra a favor de la construcción de escuelas. Los miembros del TGP no fueron insensibles a estos dos hechos, siendo interesante destacar su participación en la ilustración de la *Memoria del Comité Administra-*

<sup>67</sup> Cfr. AA. VV.: *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*, México, D. F., Editorial «El Libro Libre», 1943-44, 400 págs.



Ignacio Aguirre: La Adelita («Estampas de la Revolución Mexicana»).  
1947. Linóleo. 45 × 34 cm.

dor del Programa Federal de Construcción de Escuelas, así como la elaboración gráfica de cartillas para minorías de indígenas y para campesinos recién alfabetizados, que eran divulgadas por la Secretaría de Educación Pública en ediciones de masas. Los grabados de estas cartillas insistían en la necesidad de conseguir la tan deseada alfabetización, pues como se puede leer en una de las ilustraciones de Mora: «Debemos saber leer para ser libres»<sup>68</sup>.

De esta selección de las actividades colectivas del TGP, cabe citar la que para muchos —caso de Paul Westheim— es su obra más «monumental»<sup>69</sup>. La idea de la misma surgió en el verano de 1945, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, cuando los miembros del grupo estudiaban los principales acontecimientos de la historia revolucionaria de México, en un momento en que se agudiza en el país la presión imperialista, junto con las dificultades sociales y económicas de la posguerra. El resultado de este estudio se presenta en forma de un portafolio con 85 grabados, titulado «Estampas de la Revolución Mexicana» (1947) y

<sup>68</sup> Cfr. *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva: op. cit.*, pp. 26-29.

<sup>69</sup> Cfr. P. Westheim: *op. cit.*, p. 266.

con una tirada de 550 ejemplares, lo que conllevó un total de 46.750 estampaciones. En un año se vende más de la mitad de esta edición y un 10% de la misma se distribuye gratuitamente entre organizaciones de la cultura popular del mundo entero. El valor artístico de las estampas es desigual, lo que no obsta para que toda la colección destaque por su rara unidad de expresión técnica (los 85 grabados son en linóleo y del mismo tamaño de 21 × 30 cm), al igual que por un denominador común que está basado en un alto espíritu patriótico y revolucionario<sup>70</sup>.

No es de extrañar, después de lo dicho, que al celebrarse el III Congreso General de la Confederación de Trabajadores de América Latina (1948), la Presidencia de la Confederación quisiera conmemorar sus diez primeros años de existencia con la edición de un portafolio con diez grabados simbólicos de lo que había sido y significaba esta organización en la lucha por el progreso e independencia de los pueblos en América. En la realización de las obras intervinieron Ángel Bracho, Ignacio Aguirre, Francisco Mora, Antonio Franco, O'Higgins y García B., Jesús Escobedo, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Alberto Beltrán. De un marcado carácter reivindicativo y revolucionario, la edición fue de 300 portafolios y las grabados con un tamaño 34 × 41 cm.

Estás son sólo algunas de las actividades conjuntas del TGP, al margen de sus exposiciones colectivas por todo el mundo<sup>71</sup>, de las hojas volantes o de las tarjetas postales ilustradas, cuando no de las ediciones individuales que al amparo del grupo realizaron algunos de sus miembros: Leopoldo Méndez, *En nombre de Cristo* (1939); Raúl Anguiano, *Dichos populares* (1939); Ángel Bracho, *Rito de la tribu Huichol* (1943); Alfredo Zalce, *Estampas de Yucatán* (1945); Isidoro Ocampo, *10 grabados en madera* (1947); Jean Charlot, *Mexihkanantli* (1947), y un largo etcétera, tal y como se puede contemplar en la lista de publicaciones de «La Estampa Mexicana»<sup>72</sup>. Sin que faltara tampoco una reedición con planchas originales del admirado José Guadalupe Posada<sup>73</sup>.

Para el recuerdo nos queda además el espléndido álbum que el grupo publicó en 1949 bajo el título: *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*. Dicho álbum fue editado por «La Estampa Mexicana», bajo la dirección de Meyer, tanto en inglés como en español, y a

<sup>70</sup> Las características técnicas de esta obra, el texto del prólogo e ilustraciones excelentes en *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva: op. cit.*, pp. 151-162

<sup>71</sup> En el lapso de tiempo de 1938 a 1975, el TGP, como colectivo, estuvo presente en más de 550 exposiciones, llevabas a cabo en América, Europa, África, Asia y Australia. Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 423-446.

<sup>72</sup> Cfr. P. Westheim: *op. cit.*, p. 266; y respecto a la lista de publicaciones, ésta viene recogida al final del álbum: *El Taller de Gráfica Popular, doce años de obra artística colectiva: op. cit.*, s. p.

<sup>73</sup> Cfr. H. Covantes: *op. cit.*, p. 33.





Alfredo Zalce: Creed en los sueños. 1946. Linóleo. Col. del autor.

lo largo de sus 162 páginas, que constituyen todo un alarde de diseño, así como de auténtica joya bibliográfica, se nos presenta un prólogo de Leopoldo Méndez; un estudio pormenorizado de Hannes Meyer; la producción colectiva del TGP, así como una copiosa información de sus miembros y de los llamados «artistas-huéspedes» o colaboradores del grupo. Mas —por no proseguir— la edición se completa con espléndidas fotografías y con cinco grabados originales, firmados por Alberto Beltrán, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Francisco Mora y Alfredo Zalce<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> Las características técnicas del libro, según se especifica en el colofón, son las siguientes: «Este álbum de 190 páginas [sic], en tamaño de 31 X 17 cm, se imprimió en los Talleres «Editorial Galatea» (Higinio Arias Urzay), México, D. F., bajo la supervisión del Arq. Hannes Meyer. Se utilizó papel couché importado, de 70 X 95 cm y de 70 kilos; papel Bond americano, de 70 X 95 cm y de 36 kilos, y para los 5 grabados originales un papel «Corsican» importado, de 64 X 96 cm y 63,5 kilos, color gris. Los clichés son de la casa Martínez y Cruzado, S. de R. L., en México, D. F. La edición consta de 1800 ejemplares, de los cuales los primeros 600 álbums han sido encuadernados en fabkot por la casa Librindice, S. A., y enumerados del N° 01 al N° 600. Se terminó la edición el día 30 de junio de 1949 en la ciudad de México, D. F.»

De este libro, sin embargo, el único aspecto negativo es que transmite una visión retrospectiva del grupo excesivamente positiva e idealizada; se omite, además, la grave escisión que por razones políticas tuvo lugar en 1941, así como las modificaciones que hubo de los estatutos y de la declaración de principios a lo largo del tiempo, llegándose a decir que el Taller adolecía de estatutos; incluso se pasaron por alto otras cuestiones negativas, como la crítica que recibieron las obras del TGP en Moscú (1940), algo que les preocupó durante varios años, mientras que no dudaron en incluir una carta del presidente de la Academia de Moscú, Alejandro Guerasimov, donde se subrayan las relaciones óptimas entre los artistas soviéticos y los mexicanos<sup>75</sup>.

Sólo resta decir que de los grabados del Taller existe una detallada catalogación realizada por Helga Prignitz<sup>76</sup>, además de importantes colecciones en museos e instituciones de todo el mundo, entre otros: el Museo Nacional de Bellas Artes en México D. F.; la Academia de San Carlos o el propio TGP, también en Ciudad de México; el Museo de Arte Moderno en Nueva York; la Galería de Arte de Chicago, y el Museo de Arte Occidental de Moscú. Paul Westheim, por su parte, no duda en escribir que el «Taller pudo contribuir también al desarrollo del cine mexicano, con grabados insertos en las cintas *Río escondido*, *Pueblerina*, *Memorias de un mexicano*, y *El rebozo de Soledad*, [como] un recurso cinematográfico nuevo y original»<sup>77</sup>. En otras ocasiones, sin embargo, sus ansias por experimentar se vieron frustradas, como la idea anhelada durante muchos años de sustituir el mural al fresco, que consideraban «único» y «pieza de museo», por un mural que tuviera cientos de copias, ya fueran grabadas o en *offset*, para que estos «frescos populares», baratos y renovables, se pudieran vender en el mercado para ponerlos al servicio de escuelas, sindicatos y campos comunales.

---

<sup>75</sup> Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, p. 130.

<sup>76</sup> El catálogo de obras del TGP efectuado por Prignitz abarca los años comprendidos entre 1937 y 1968, y se limita a recoger las obras encargadas al colectivo y las realizadas como grupo. Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 307-421.

<sup>77</sup> Cfr. P. Westheim: *op. cit.*, p. 266. Por su parte, Prignitz hace el siguiente comentario: «El álbum *Río escondido* de Leopoldo Méndez (Cat. núms. 713-722) fue un punto culminante en el trabajo de 1948. Contenía diez grabados en linóleo, realizados el año anterior para la película de mismo título de Emilio, el Indio Fernández. En la película, las gráficas tenían la función de títulos que sintetizaban el tema». Cfr. H. Prignitz: *op. cit.*, p. 128.

### Algunas valoraciones finales

El Taller de Gráfica Popular se constituyó como un centro de trabajo colectivo para la producción y el estudio de las distintas ramas del grabado. Desde el principio su ideología se definió como progresista y democrática, con una posición muy clara en contra del fascismo. Incluso, como apunta Hugo Covantes, «el Taller se identificó como la agrupación revolucionaria más avanzada, prestigiosa y coherente de los artistas mexicanos»<sup>78</sup>. De hecho es considerado como el único grupo en el mundo donde se ha trabajado de una forma colectiva y objetiva, con un control crítico y autocrítico que no ha conocido desmayos, para evitar así cualquier desviación individualista, formalista o antipopular<sup>79</sup>.

También se le puede considerar como el centro colectivo para la realización de obra gráfica en México con una mayor actividad y de más larga vida del siglo XX, hasta el punto de que dejó una huella tan fuerte en el mundillo artístico que ni siquiera en la Escuela de Nueva York —salvo honrosas excepciones— se atrevieron a utilizar el grabado como recurso artístico; una circunstancia que Franz Kline no dudó en señalar en 1955, cuando apuntaba que «la estampa es para reflejar actitudes sociales», añadiendo a continuación que «yo a lo que me dedico es a la imagen privada»<sup>80</sup>. Hemos visto, por contrapartida, que los artistas del TGP se centraban en la estampa —litografías, xilografías, linóleos— al tener la sensación de que ésta partía de una tradición particularmente mexicana, que se remontaba al siglo XIX y a José Guadalupe Posada, que era reconocido como su precursor, y que la estampa, además, era un medio adecuado para aquellos artistas que estaban comprometidos política y socialmente<sup>81</sup>.

Tampoco faltaron ocasiones en que fueron criticados por los recursos técnicos empleados. Leopoldo Méndez, al que se puede considerar la personalidad más destacada del grupo, se defendía de estas críticas, y en concreto de grabar en madera y linóleo, aduciendo su menor coste económico, en especial las planchas de este último material, a diferencia de lo caras que resultaban las piedras litográficas. El linóleo era también un medio extremadamente eficaz, que explotaron al máximo, trabajando toda la superficie con afilados toques para crear una multitud de tonos y texturas; de esta manera se creaban poderosas imágenes, con las que denunciaban la explotación de los pobres y la situación social en México,

---

<sup>78</sup> Cfr. H. Covantes: *op. cit.*, p. 33.

<sup>79</sup> Cfr. R. Tibol: *op. cit.*, p. 358.

<sup>80</sup> Texto recogido por Dawn Ades *et al.*: *op. cit.*, p. 184.

<sup>81</sup> Cfr. J. Fernández: *op. cit.*, 1952, p. 458; y Dawn Ades *et al.*: *op. cit.*, pp. 181-182.

surgiendo así un espectro de posibilidades de las que adolecía la litografía, un tanto sobria y convencional (lo que no obsta, como hemos visto, para que la emplearan en un primer momento).

Muy vinculado, por tanto, a las técnicas empleadas estuvo el desarrollo estilístico del grupo, que a pesar de su relativa homogeneidad, ha sido dividido por Helga Prignitz en cuatro grandes períodos:

1) 1947-1940: Las gráficas de esta fase se distinguen de las posteriores por ser casi siempre litografías, y ello se debió a que los primeros trabajos se imprimieron en el taller del litógrafo Arteaga, además de que la primera máquina que se adquirió en 1938 era una prensa litográfica, y que muchos de los miembros iniciales del grupo eran pintores. Para el recuerdo quedan los nombres de Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Francisco Dosamantes, Ángel Bracho y Leopoldo Méndez.

2) 1940-1949: Tras la salida de varios artistas del Taller, los grabados que se produjeron fueron ganando en unidad estilística. Si bien, durante los primeros años del decenio de 1940, dos factores inspiraron las obras del grupo. Por un lado, Hannes Meyer y su esposa Lena Berger, formados en la Bauhaus, ejercieron una notable mejora en la tipografía y composición de las ediciones, dando un marcado toque de sobriedad a las gráficas; por otro, el trabajo colectivo que se realizó desde 1944 a 1947 para el proyecto del *Álbum de la Revolución*, con una sola técnica, el linóleo, fue decisiva para el futuro, a la vez que sirvió como modelo para esta tarea la figura de José Guadalupe Posada, y de ahí que sus obras fueran de un estilo vivo y realista. Dos miembros del TGP se desviaron de esta corriente y de la fuerte personalidad de Méndez, debido a su innegable valía creativa. Los artistas en cuestión eran Everardo Ramírez y Fernando Castro Pacheco.

3) 1950-1960: La tendencia a seguir a Méndez fue en aumento durante los años cincuenta. Los miembros más jóvenes despreciaban cada vez más las pautas europeas y estadounidenses y se limitaban a estudiar los modelos de Posada, Méndez y los muralistas mexicanos. Hubo además una simplificación de la técnica y del estilo, hasta el punto de que en ocasiones rozaron el arte decorativo, dado que tenían una clara orientación hacia los coleccionistas de los Estados Unidos. Los talentos nuevos que destacaron en esta época fueron Alberto Beltrán, Arturo García Bustos, Adolfo Mexiac y Fanny Rabel.

4) 1960-1968: La salida de Leopoldo Méndez y de sus defensores del TGP supuso una gran pérdida para el grupo. Muy pocos artistas crearon obras de valor y la imagen de la mayoría de los trabajos estuvo determinada por carteles e ilustraciones para revistas poco artísticas, aunque



Leopoldo Méndez: El carrusel. 1947. Linóleo. Col. del autor.

de talante muy agresivo. Además ya no se volvieron a editar portafolios. Adquieren protagonismo los nombres de Elizabeth Catlett y Adolfo Quinteros, y después de la expulsión de este último, en 1968, no surgieron obras de calidad. Sólo Ángel Bracho supo mantener su nivel. Más tarde, la llegada de numerosos artistas jóvenes provocó que la obra del Taller fuera tan diversa que resulta imposible darle una clasificación estilística<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Para la clasificación estilística, hemos seguido a H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 213-234.

Otra cuestión digna de subrayarse es que el ámbito de influjo e interés del grupo no se ciñó únicamente a México, ya que desde los años treinta tanto el TGP como los muralistas mexicanos tuvieron un considerable impacto en otros países de América y de Europa<sup>83</sup>. Se establecieron contactos con Works Progress Administration/Federal Art Project en Estados Unidos, donde además se fundaron Talleres Gráficos en Los Ángeles, San Francisco y Nueva York<sup>84</sup>, al mismo tiempo que la influencia directa del grupo se dejaba sentir en Checoslovaquia, Italia, Ecuador, Guatemala y Brasil (país donde se llegaron a crear hasta dos clubes de grabado)<sup>85</sup>. Mas todo ello no supuso, en ningún momento, la renuncia a su mexicanidad, ya que el Taller había encontrado —como vuelve a señalar Hugo Covantes— «la personalidad de un arte nacionalista, auténtico, propio de la idiosincrasia de nuestros artistas, apegado sustancialmente a los rasgos de nuestro entorno geográfico y humano»<sup>86</sup>.

Un énfasis especial merece la vinculación del grupo con todas las luchas a favor de la justicia, la paz y el mejoramiento de las clases más humildes del mundo. Los artistas del Taller —escribe Raquel Tibol— «han registrado con un celo fraternal y altruista, verdaderamente incomparable, todos los sucesos nacionales e internacionales en los que se ha debatido el progreso de la sociedad humana; ilustraciones para revistas, periódicos, libros, folletos, tarjetas, calendarios, álbumes, carteles, manifiestos, [y] estampas de todo tamaño que constituyen en su conjunto el ejemplo más alto de solidaridad humana del arte contemporáneo»<sup>87</sup>.

Se podría pensar, y con ello concluimos, que el trabajo colectivo ha servido para diluir la personalidad de los artistas. Todo lo contrario: ha contribuido a acentuar su idiosincrasia, formándolos y haciéndolos capaces de las mayores sutilezas técnicas, así como de las más elocuentes e impresionantes composiciones. Para demostrarlo ahí están los grabados de Méndez, O'Higgins, Zalce y tantos otros que, como justos herederos y depositarios de Picheta, Manilla o Posada, contribuyeron a salvar el grabado del enclaustramiento esteticista en que parecían haberlo sumido la divulgación de la fotografía y de los sistemas mecánicos de reproducción. Ellos, en suma, hicieron posible que en la actualidad siga en plena actividad y renovación el arte del grabado en México.

<sup>83</sup> Sobre el muralismo fuera de México, véase el libro de E. Lucie-Smith: *op. cit.*, pp. 69-77.

<sup>84</sup> Sobre el tema de los Talleres Gráficos en Estados Unidos, véase H. Prignitz: *op. cit.*, pp. 123-125.

<sup>85</sup> Cfr. Dawn Ades *et al.*: *op. cit.*, pp. 188-189.

<sup>86</sup> Cfr. H. Covantes: *op. cit.*, p. 68.

<sup>87</sup> Cfr. R. Tibol: *op. cit.*, p. 359.