

Memorias archivadas. La historia de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios a través de sus archivos

Sureya Alejandra Hernández del Villar¹

Recibido: 1 de febrero de 2022 / Aceptado: 27 de mayo de 2022

Resumen. La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue una agrupación que organizó a los artistas e intelectuales mexicanos en la década de 1930. La LEAR tuvo una influencia considerable en el campo del arte y la cultura en México y también fue parte de una red de artistas e intelectuales antifascistas que definió una posición internacional para la defensa de la cultura. A pesar de la notable influencia de la LEAR, esta organización fue estudiada por la historiografía del arte mexicano a partir de la década de 1990. Este artículo busca mostrar cómo el archivo fue fundamental para los estudios históricos de la LEAR, como fuente, pero también como memoria textual que posibilita interpretaciones sobre los proyectos de los artistas y las resoluciones y tensiones entre el diálogo privado y la proyección de imágenes. **Palabras clave:** Archivo; Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; *Frente a Frente*; Leopoldo Méndez; Juan de la Cabada; Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista.

[en] Filed Memories. The History of the League of Writers and Revolutionary Artists through its Archives

Abstract. The League of Writers and Revolutionary Artists (LEAR) was a group which organized the Mexican artists and intellectuals in the 1930s. The LEAR had a considerable influence into the field of art and culture in Mexico and also was part of an antifascist artist and intellectual network which defined an international position for the defense of culture. Despite the remarkable influence of the LEAR, this organization has been studied by the historiography of Mexican art since the 1990s. This paper seeks to show how the archive was fundamental for the historic studies of the LEAR, as a source, but also as a textual memory that enables interpretations about the artists' projects and the resolutions and tensions between the private dialogue and the projection of images.

Keywords: Archive; League of Writers and Revolutionary Artists; *Frente a Frente*; Leopoldo Méndez; Juan de la Cabada; Center of Workers and Socialist Movement Studies.

Sumario: 1. Los archivos y la historia de la LEAR. 2. Entre lo dicho y lo hecho: resoluciones sobre las imágenes de *Frente a Frente*. 3. Saludos rojos, camarada. 4. Notas de archivo. 5. Conflicto de intereses. 6. Referencias bibliográficas. 7. Archivos.

Cómo citar: Hernández del Villar, Sureya Alejandra. (2022). Memorias archivadas. La historia de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios a través de sus archivos, en *Anales de Historia del Arte* n° 32 (2022), 155-173.

¹ Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

E-mail: sahv@live.com.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5410-0600>

El historiador del arte suele enfrentarse a las obras, sus análisis discurren entre escenas, materialidades y objetos que encierran sentidos complejos y se explican en relación con otros similares. Las obras se dilucidan principalmente con éstas mismas como punto de partida, tejiendo correlatos que entrelazan imágenes y representaciones en trayectorias que se antojan discontinuas y que sin embargo se entraman en una misma narrativa. En y detrás de las obras se encuentran intenciones y proposiciones de sujetos que crean desde la manufactura y la teorización. Pero entre objetos y representaciones, en algunas ocasiones la voz de los artistas queda registrada, a veces en pronunciamientos textuales que tienen varias salidas: la del manifiesto, las memorias, la correspondencia, las publicaciones y el archivo, por ejemplo.

Ahora me propongo revisar los residuos de los debates y proposiciones de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) con base en la lectura de sus archivos, considerando sus características y su incidencia en la conformación de la historia de una agrupación artística que tuvo un peso considerable dentro del campo cultural mexicano en la década de 1930, pero cuya trayectoria fue más bien soslayada hasta la década de 1990. Asimismo, pretendo mostrar algunas brechas entre lo proyectado y lo efectuado que se reflejan en el diálogo entre la documentación que quedó resguardada en diversos repositorios y los productos que la LEAR proyectó hacia el público, como por ejemplo: la revista *Frente a Frente*, órgano de difusión de la Liga y espacio de promoción de imágenes, a través de las cuales se generaron diálogos entre los mismos miembros de la LEAR y entre la revista como artefacto visual con otros medios y proposiciones artísticas similares.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios se fundó en México en 1934 y estuvo activa hasta 1938. Fue una organización cultural que mantenía una clara agenda política: de simpatías comunistas y fervientemente antifascista. Puesto que la mayoría de sus agremiados eran artistas, los proyectos y resoluciones de la LEAR se proponían y desarrollaban primordialmente desde el terreno del arte, aunque con marcadas intenciones políticas que se justificaban con base en un discurso reivindicador de las clases trabajadoras. La LEAR se asumía como una agrupación revolucionaria, lo cual definió su organización, sus proposiciones artísticas y las estrategias pedagógicas y de promoción del arte que emprendió.

¿Qué papel ha jugado el archivo en la interpretación de la LEAR? ¿Cuáles son los registros sobre la LEAR que han quedado resguardados y qué tipo de lecturas propician respecto al funcionamiento y desarrollo de la organización? El manifiesto, las revistas, el cartel y otros impresos dieron salida a muchas proposiciones artísticas a lo largo del siglo XX, especialmente entre las propuestas de vanguardia. La LEAR se valió de estas mismas prácticas para pronunciarse, teorizar sobre el sentido que debía seguir el arte y sugerir imágenes. Estas fuentes han sido fundamentales para la interpretación de las trayectorias de grupos y artistas, pues dan cuenta de las proyecciones que éstos construían sobre sí mismos. En el caso de la LEAR, la disponibilidad del archivo producido por la misma agrupación ha permitido estudiar algunos pormenores de su organización y funcionamiento, pero también, como pretendo demostrar en este texto, permiten observar la interacción entre lo que sucedía tras bambalinas y lo que era puesto en escena.

La revisión del archivo posibilita el estudio de la liga a través de la observación del diálogo y el contraste entre la imagen pública que proyectaba y sus dinámicas privadas, reflejadas en proyectos, correspondencia y actas de asambleas. El archivo permite también la lectura de algunos debates y problemáticas que en ocasiones no

salieron a la luz, pero que incidieron tanto en la colaboración entre los artistas como en las posibilidades que plantearon para el arte. Al respecto, destacan los proyectos artísticos de la LEAR, algunos de los cuales se efectuaron de cierto modo, mientras que otros más bien quedaron en el tintero, pero reflejan la dirección hacia la cual los artistas pretendían conducirse, considerando la formación de un arte político y colaborativo que involucrara a los obreros en su realización. Además llama la atención el caso de las resoluciones respecto a las imágenes que se publicarían en la revista *Frente a Frente*, sujetas a debate y consenso entre los miembros de la LEAR, y aunque no siempre se llevaron a cabo, muestran los diálogos entre los artistas y las imágenes posibles que proyectaban a partir de estos.

1. Los archivos y la historia de la LEAR

El archivo contiene y ordena retazos de momentos que pueden mostrarse como significativos, o no, dependiendo del lente con que se observe y las lecturas que se construyan a partir de esto. A decir de Mario Rufer, el archivo funciona como consignación y como lugar de enunciación, el cual implica pronunciamientos, pero también silencios y secrecías². La producción del archivo no considera precisamente la reunión de materiales dispuestos para la investigación, suele responder a cuestiones prácticas, útiles en el presente, pero que de cierto modo no dejan de considerar sus posibles implicaciones futuras. De ahí el resguardo y la selección. Como señala Rufer, el archivo conforma una especie de «inconsciente institucional»³, que en el caso de la LEAR muestra la relación intrínseca entre arte y política que se efectuó a partir de la revolución mexicana y que se ponderó en las organizaciones de artistas vinculadas de algún modo con el Partido Comunista de México (PCM)⁴.

La LEAR surgió en 1934 como una organización de Frente Único que pretendía colaborar en la realización de la revolución dotando de herramientas a las clases trabajadoras por medio del arte. Estaba relacionada con el PCM, muchos de los miembros de la Liga estaban afiliados a éste y las estrategias y el discurso de la agrupación coincidían con los del partido. No obstante, y a pesar de que por esta cercanía incluso haya sido considerada la «expresión cultural» del PCM, la LEAR afirmaba su independencia con respecto a éste⁵. En 1935, ceñida a las estrategias de la Internacional Comunista (IC), la liga mudó su postura hacia la política de Frente Popular, instaurada a partir del VII Congreso de la IC. Esto propició una coincidencia con el gobierno de Lázaro Cárdenas, quien, en palabras de Daniela Spenser, conformó un «Frente Popular a la mexicana», a través de mecanismos de control político fundamentados en el corporativismo, la organización y la dirección de las clases trabajadoras⁶. La organización de los artistas e intelectuales que emprendió la LEAR coincidía con la política cardenista. Mientras que el gobierno de Cárdenas le apostaba a la negocia-

² Rufer, M. (2020). Lenguajes de archivo: extracción, silencio, secrecía. *Revista Heterotopía*, 3 (6), 1.

³ Rufer, M. (2020) op. cit., 4.

⁴ Illades, C. (2017), Un fantasma recorre el mundo. En C. Illades (coord.). *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 28.

⁵ Bonet, J. (2014). Papeles vanguardistas mexicanos: algunas pistas. En S. Albiñana (Ed.), *México Ilustrado. Libros, revistas y carteles 1920-1950*, México: CONACULTA, 128.

⁶ Spenser, D (2007). *Unidad a toda costa: la Tercera Internacional en México durante la presidencia de Lázaro Cárdenas*, México: CIESAS, 54.

ción con los sectores trabajadores y su organización en amplias estructuras sindicales con control oficialista, la labor de la LEAR efectuaba ya la tarea de reunir a la intelectualidad en torno a un programa que asimismo se vinculaba con los trabajadores.

La Liga se conformó de acuerdo con una noción de «frente» que consideraba no solo la colaboración entre los actores del ámbito artístico y cultural, sino que pretendía establecer diálogos con los obreros y campesinos y cooperar con ellos. En sus principios declarativos, como manifiestos de la agrupación, la LEAR se ponía al servicio de las clases trabajadoras y afirmaba que pretendía coadyuvar en su lucha emancipadora desde la labor artística e intelectual. Sus estrategias fueron propuestas principalmente desde el arte, con un programa a través del cual pretendía realizar una labor pedagógica y de concientización dirigida principalmente a los obreros⁷. Además, consideraba incluirlos en los procesos artísticos por medio de proyectos, como por ejemplo: el del Taller-Escuela de artes plásticas, con el cual la LEAR se proponía instruir a los trabajadores y llevar a cabo obras desde una dinámica colectiva y colaborativa encaminada a la creación de un «arte funcional revolucionario», el cual debía responder a las «necesidades efectivas» de los trabajadores e insertarse en sus luchas reivindicadoras⁸.

La LEAR alcanzó una influencia considerable dentro del campo del arte mexicano. Reunió a una gran cantidad de artistas e intelectuales, principalmente mexicanos, pero integró también a algunos extranjeros. Estaba organizada por secciones designadas por disciplinas (artes plásticas, música, teatro, literatura, arquitectura, ciencias, pedagogía, cine y fotografía), tenía un responsable de la revista *Frente a Frente* y contaba con filiales en varias ciudades de la república mexicana (Guadalajara, Oaxaca, Saltillo, Puebla, Campeche, Durango, Culiacán, Mazatlán, Mérida, Cuernavaca y San Luis Potosí). En sus inicios, era una pequeña agrupación conformada por los pintores Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O' Higgins, el escritor Juan de la Cabada, el músico José Pomar, el economista Makedonio Garza, la bailarina Armen Ohanian y el matemático Chargoy.

A principios de 1935, apenas unos meses después de su fundación, la LEAR reportaba, en cartas enviadas a Joseph Freeman y a la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), que contaba ya con más de ochenta miembros⁹. Una nómina de la LEAR que se encuentra en el archivo de Juan de la Cabada registra ciento cuarenta agremiados, entre los cuales se encontraban pintores, escultores, fotógrafos, músicos, bailarinas, escritores y artistas de las áreas de teatro y cine. Hacia el ocaso de la Liga, *Frente a Frente* reportaba que sumaba seiscientos miembros¹⁰. Además, la LEAR formaba parte de una red de artistas e intelectuales que se

⁷ s/a (1934) Síntesis de los principios declarativos de la LEAR, *Frente a Frente*, 1, 3.

CEMOS, Declaración de principios y estatutos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), Caja Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1936-1937), Carpeta 8.

⁸ ACENIDIAP. Objetivos y organización interna del taller escuela experimental de artes plásticas de la sección correspondiente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 869, Doc. 2330.

⁹ ACENIDIAP. Carta de Luis Arenal a la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. 25 de enero de 1935. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 917, Doc. 2423; Carta del Comité Ejecutivo de la LEAR a Joseph Freeman, Secretario Nacional del John Reed Club. 22 de enero de 1935. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 915, Doc. 2421.

¹⁰ s/a (1938). Derrotero de conferencias, *Frente a Frente*, 13, 15.

^{ADIC} Nómina mecanoescrita de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 1, f. 5.

pronunciaban en contra del fascismo y por la defensa de la cultura. Envío delegados al American Writers' Congress (Nueva York, 1935), al American Artists' Congress (Nueva York, 1936) y al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia, 1937); se vinculó con la AEAR, los John Reed Club, las revistas *Commune*, *New Masses*, *Nueva Cultural* y *Hora de España*.

El antifascismo enarbolado por la LEAR propició tanto la inclusión de muchos artistas mexicanos a sus filas (independientemente de sus simpatías y afiliaciones políticas), así como el diálogo con otras organizaciones pares, principalmente en Estados Unidos y Europa. El pintor Raúl Anguiano recordaba que la organización era como un centro cultural de avanzada de la época, apoyado por el gobierno de Cárdenas y en el cual confluían militantes de todos los partidos. Para Anguiano, la LEAR era «un centro abierto de intelectuales y artistas»¹¹. En palabras de Juan de la Cabada, la aplicación de «los principios de política revolucionaria a favor de la paz mundial y la soberanía» requerían de una «enérgica y conjunta militancia»¹². Para de la Cabada, la LEAR reunió en sus inicios a «un centenar de lo mejor», y Cardoza y Aragón reconocía que se trataba de un «conglomerado heterogéneo»¹³. La LEAR propiciaba la aglutinación del campo cultural, con base en una noción de frente que, independientemente de las adscripciones comunistas y las estrategias de la IC, puso en sintonía a los artistas e intelectuales bajo la encomienda de defender la cultura.

La LEAR se pronunció públicamente a través de carteles, revistas, exposiciones, manifestaciones políticas, hojas ilustradas, congresos de artistas e intelectuales, obras plásticas y escénicas y publicaciones literarias, políticas y científicas. La imagen pública de la LEAR la proyectaba como una organización artística que delineaba claramente sus intenciones políticas, a través de las cuales se vinculó con otras agrupaciones similares y con organizaciones obreras. Por otro lado, el archivo revela mucho de aquello que se discutía en lo privado, las intenciones detrás de la imagen pública que se proyectaba, las polémicas internas, la manera en que la liga tendió lazos con diversas organizaciones, su relación con el PCM y el gobierno de Cárdenas, el diseño y distribución de la revista *Frente a Frente*, e incluso la forma en que los miembros de la liga se dirigían entre ellos y se definían como revolucionarios.

Los estudios sobre la LEAR han acudido principalmente a colecciones documentales de la agrupación que reflejan tanto su programa artístico como sus estrategias políticas. Los principales archivos que resguardan documentación sobre la LEAR tienen este mismo perfil, se trata de repositorios de carácter artístico o político, y además, la mayoría de los documentos formaban parte de archivos personales de artistas militantes de izquierda (como Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada), quienes llevaron este discurso a sus obras y emprendieron distintos ensayos de organización, desde los cuales proponían la creación de un arte político al servicio de las clases trabajadoras y elaborado con base en la colaboración entre artistas. Los archivos de la LEAR fueron organizados en repositorios que eventualmente pusieron la documentación abierta para su consulta desde mediados de la década de 1980 y las interpretaciones más detalladas sobre la LEAR se han realizado a partir de la década de 1990.

¹¹ Raúl Anguiano cit. en Toribio, J. (1995). *Raúl Anguiano, remembranzas*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 56.

¹² ADJC. Fragmentos manuscritos y mecanoscritos sobre los principios de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 2, f. 18.

¹³ Cardoza y Aragón, L. (1936). La LEAR y el cine nacional. *El Nacional*, 1; ADJC. Texto mecanografiado sobre la historia de la LEAR. Ser. Militancia Política, Sser. LEAR, Exp. 1, f. 1.

La cuestión del archivo no se ha problematizado en los estudios sobre la LEAR, no obstante, algunos testimonios de quienes han investigado esta organización se han referido a la importancia de la disponibilidad del archivo. Por ejemplo, en conversación con Alicia Azuela, la historiadora del arte recuerda la escasa documentación que tuvo a la mano en sus primeras aproximaciones al tema y los pocos ejemplares que pudo consultar de la revista *Frente a Frente*¹⁴, mientras que Elizabeth Fuentes anota como un hecho relevante el hallazgo del archivo de Leopoldo Méndez, fundamental para el desarrollo de su estudio sobre la LEAR. La tesis doctoral de Elizabeth Fuentes, presentada en 1995, es el primer estudio que narra los pormenores de la organización, funcionamiento, desarrollo y relevancia de la LEAR. Antes de este trabajo apenas se encontraban algunas notas dispersas que trataban someramente el caso de la Liga y la investigación de Fuentes se enfrentó ante un archivo desorganizado que la misma autora tuvo que ordenar¹⁵. Los trabajos de Alicia Azuela sobre la revisión del muralismo en el American Artists' Congress y sobre la gráfica de izquierda, los textos de Francisco Reyes Palma sobre la vanguardia en México y los estudios que rescatan la figura de Leopoldo Méndez o Juan de la Cabada, así como la historia del Taller de Gráfica Popular elaborada por Helga Prignitz son ejemplos de cómo la historiografía recuperó brevemente memorias de la LEAR, considerada como contexto, antecedente o parte de la trayectoria de un artista¹⁶. Estas memorias habían recurrido principalmente a los testimonios de los artistas y sus obras, más que a una documentación de archivo. Ahora, la disponibilidad de acervos catalogados y dispuestos para su consulta permite que la investigación sobre la LEAR se adentre también en la memoria institucional que la agrupación conformó sobre sí misma, más allá de las perspectivas particulares de sus protagonistas.

El archivo de la LEAR se encuentra principalmente en el Fondo Leopoldo Méndez resguardado en el Fondo Reservado del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP), pero también hay algunos documentos que se localizan en el archivo del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (CEMOS) y en el Archivo Digital Juan de la Cabada (ADJC). Asimismo, algunos retazos de la LEAR pueden consultarse en otros repositorios, como por ejemplo: la colección del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y la colección de Carlos Monsiváis que resguarda el Museo del Estanquillo en la Ciudad de México, donde se localizan hojas ilustradas y carteles realizados por Leopoldo Méndez y José Chávez Morado.

El Fondo Leopoldo Méndez del CENIDIAP está conformado por el archivo personal del artista, organizado ahora en ochenta y una cajas que contienen 6977 docu-

¹⁴ He tenido oportunidad de conversar largamente con la Dra. Alicia Azuela respecto a la LEAR, pues fungió como tutora de mi investigación doctoral, pero la historiadora no se ha referido a la inaccesibilidad de la documentación en sus textos sobre la Liga.

¹⁵ Fuentes Rojas, E. (1995). *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Introducción, s/p.

¹⁶ Azuela, A. (1994). Arte público y muralismo mexicano. En *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas* (pp. 803-808). México: UNAM; Azuela, A. (1997). Graphics of the mexican left. En: V. Hagelstein *Art and journal on the political front 1910-1940* (pp. 247-268). Florida: University Press of Florida.; Prignitz, H. (1992). *El Taller de Gráfica Popular en México. 1937-1977*, México: INBA, 29-45; Reyes Palma, F., Vanguardia: año cero. En *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)*. México: INBA, 43; Reyes Palma, F. (1994). *Leopoldo Méndez. El oficio de grabar*, México, CONACULTA/ERA, 17; Bustos Cerecedo, M. (1990). Juan de la Cabada en la LEAR. *La palabra y el hombre*, 76, 19-23, Obtenido de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1869/2/199076P19.pdf> [Consulta: 10/02/2017].

mentos que dan cuenta de la trayectoria del pintor¹⁷. El CENIDIAP fue fundado en 1985 y adquirió el archivo de Leopoldo Méndez en ese mismo año. Según lo narrado por Elizabeth Fuentes en la introducción de su tesis doctoral, el grupo del seminario de la historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini descubrió el archivo en casa de Leopoldo Méndez, lo que motivó que Fuentes realizara un trabajo riguroso sobre la LEAR aprovechando este archivo. Con los trabajos de Elizabeth Fuentes, a partir de su tesis doctoral, y luego, con los estudios que ha realizado sobre los murales de la LEAR en los Talleres Gráficos de la Nación y el Taller-Escuela de Artes Plásticas, se refleja cómo la disponibilidad del archivo propició lecturas más profundas sobre la Liga.

Los vínculos con organizaciones de izquierda y de intelectuales antifascistas, si bien se muestran en *Frente a Frente*, alcanzan a dimensionarse cabalmente a partir del archivo, por medio de la correspondencia, los informes y otra documentación que revela la intensa actividad política de la LEAR y su posición dentro de la izquierda mexicana y como parte de una red internacional de intelectuales antifascistas. Los estudios de Fuentes muestran la relación con el gobierno de Cárdenas y el PCM, así como con el John Reed Club, con evidencias precisas e indicios registrados en la documentación. Igualmente, el archivo permitió que Fuentes reconstruyera la organización de la Liga, además de la influencia de la LEAR extendida en distintas ciudades de México. Por supuesto, la historia de la LEAR construida por Fuentes no tomó el archivo como única fuente, pero sí le permitió mostrar la amplitud y la influencia de una organización apenas abordada por la historia del arte en México¹⁸.

Los trabajos de John Lear son otro ejemplo de cómo el archivo de la Liga ha permitido ampliar las interpretaciones sobre ésta. El Fondo Leopoldo Méndez y el acervo del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista fueron aprovechados por Lear para mostrar la dimensión tanto política como artística de la Liga, con estudios de caso que describen la propuesta artística de la LEAR en relación con las masas, delineando una trayectoria de las organizaciones artísticas en México y la noción de compromiso en el arte. Los textos de Lear analizan a la Liga dentro de un entramado complejo de relaciones entre organizaciones artísticas y políticas, redes observadas a partir de una meticulosa investigación que conecta documentación variada, impresos y obras gráficas. Los amplios estudios de John Lear trascienden los archivos de la Liga, pero el uso que hace de estos le permite hacer conexiones con otras evidencias visuales y textuales¹⁹.

Un archivo menos explorado por la historiografía de la LEAR, pero que guarda datos sobre el funcionamiento de la agrupación, aunque principalmente desde la

¹⁷ Fondo Documental Leopoldo Méndez, <https://piso9.net/fondo-documental-leopoldo-mendez-6/> [Consulta: 25 de enero de 2022]

¹⁸ Fuentes Rojas, E. (1995). *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, México, Introducción, s/p.; Fuentes Rojas, E. (2000). Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado. *Crónicas*, 3-4, 32-38; Fuentes Rojas, E. (2017). El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938. En M. E. Aguirre Lora (Coord.) *Modernizar y reinventarse. Escenarios de la formación artística ca. 1920-1970* (pp. 187-234). México: UNAM.

¹⁹ Lear, J. (2014). Representing workers, the workers represented. *Third Text*, 3, 235-255; Lear, J. (2017). *Picturing the proletariat. Artist and labor in revolutionary Mexico*, Austin: University of Texas Press; Lear, J. (2017). La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: de la disidencia al frente popular. En C. Illades (Coord.) *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México* (pp. 135-170). México: Fondo de Cultura Económica.

visión personal de uno de sus protagonistas, es el Archivo Digital Juan de la Cabada, compuesto por documentos personales y fotografías del escritor. Fue donado en 1990 a la Universidad Veracruzana y se encuentra disponible para su consulta en la Biblioteca Digital Román Piña Chan, de la Universidad Autónoma de Campeche²⁰. En este caso, la disponibilidad del archivo resulta una ventaja para el estudio, no solo de la LEAR, sino de la trayectoria de Juan de la Cabada: dispuesto en línea, en una plataforma de fácil consulta que además permite la descarga de documentos, es una herramienta accesible pero poco difundida y hasta ahora no cuento con referencias de su utilización en la construcción de relatos sobre la LEAR.

La mayoría de los estudios sobre la LEAR toman como referencia principal la revista *Frente a Frente*. Pero en este caso, el archivo también jugó un papel primordial, pues la accesibilidad de la publicación se le agradece a la edición facsimilar que el CEMOS realizó en 1994. El CEMOS es una institución que custodia buena parte del patrimonio documental de la izquierda mexicana. Fue fundado en 1983 por iniciativa del Partido Socialista Unificado de México (PSUM) y está dedicado al resguardo de un acervo sobre las organizaciones de izquierda en México. Alberga, por ejemplo, el archivo del Partido Comunista de México, el del PSUM y el del Partido Obrero Campesino Mexicano²¹. En este archivo se localiza alguna documentación producida por la LEAR, en un par de cajas que contienen documentos que tratan sobre la organización de la Liga, su militancia antifascista y su relación con otras organizaciones que mantenían esta postura. Entre la colección de carteles del CEMOS se encuentran algunos elaborados por la LEAR, sin embargo, la mayoría de la documentación que guarda sobre la Liga no se enfoca en el arte. Si bien por la naturaleza de la agrupación hablar de arte resultaba insoslayable, con las secciones de ciencias y pedagogía esto podía eludirse de cierto modo. Entre los documentos del CEMOS destaca una declaración de principios más completa que la que se publicó en *Frente a Frente* y en la cual se remarca la posición del artista como intelectual²². La colección del CEMOS contiene documentación sobre la sección de pedagogía y algunos impresos que fueron publicados bajo el sello de Ediciones de la LEAR, un proyecto editorial de la Liga sobre el cual aún hace falta profundizar y a través del cual se difundían textos políticos y económicos.

Los impresos fueron fundamentales dentro de la propuesta de la Liga. La revista de la LEAR fue la principal plataforma de difusión de la agrupación y sirvió también como espacio de diálogo, pues en sus páginas no solo se reportaban las actividades de la Liga, sino que también se establecían intercambios y apropiaciones de textos e imágenes que circulaban entre una red de revistas militantes de izquierda y antifascistas. En tanto que se trataba de una revista ilustrada, *Frente a Frente* representó también una propuesta visual de la LEAR y ha sido el objeto de estudio predilecto por la historiografía referente a la liga, diversos estudios se enfocan en las caracterís-

²⁰ Archivo Digital Juan de la Cabada http://bibliotecadigital.uacam.mx/R/MKG587B37N1M9ILP3HGKFI6S-G1KN9Y2MSRUJM88BT4M5S8AK9M-02036?func=results-jump-full&set_entry=000001&set_number=000204&base=GEN01 [Consulta: 25 de enero de 2022]

²¹ Espinola Terán, M., El Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista: resguardar a contracorriente, *Con-temporánea. Toda la historia en el presente*, 13. Obtenido de https://con-temporanea.inah.gov.mx/del_oficio_Mauro_Espinola_Nahon_13 [Consulta: 25 de enero de 2022].

²² CEMOS, Declaración de principios y estatutos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), op. cit.

ticas visuales del impreso, pero también funge como una de las principales fuentes para el estudio de la LEAR²³.

Observar las revistas como objeto de estudio, atendiendo a su diseño, su materialidad y las dinámicas que se reflejan en la puesta en página, permite realizar lecturas complejas que no consideren el impreso solamente como una fuente. En ese sentido, el archivo puede propiciar también otras lecturas cuando se cuenta con documentación referente a los acuerdos tomados y los debates que se llevaron a cabo en el proceso de edición de una revista. Tal es el caso de la revista de la LEAR.

2. Entre lo dicho y lo hecho: resoluciones sobre las imágenes de *Frente a Frente*

En los documentos de la LEAR, que se encuentran principalmente en el Fondo Leopoldo Méndez, se revela cómo *Frente a Frente* era una de las principales preocupaciones de la Liga. En actas de asambleas, correspondencia, acuerdos, planeaciones, folletos y credenciales se evidencia cómo la revista se encontraba en el centro de las resoluciones y que, a pesar de que existía un comité editorial y un responsable de su edición, las problemáticas de *Frente a Frente* eran de la competencia de toda la agrupación.

Se esperaba que todos los miembros de la LEAR se involucraran con la realización de la revista, principalmente en su promoción y financiamiento. Se acordó que todos debían suscribirse a *Frente a Frente* y se estipularon sanciones económicas para quienes no cumplieran con la revista. El archivo revela también que algunas de las actividades culturales de la Liga eran organizadas con la finalidad de reunir fondos para la publicación. Ejemplo de esto son los ciclos de cine comentado coordinados por Lola Álvarez Bravo y bailes específicamente organizados con ese propósito²⁴. Además, se insistía en que los miembros de la Liga participaran en marchas y mítines obreros, donde debían distribuir la revista²⁵.

Se proyectaba que *Frente a Frente* fuera leída principalmente por obreros, aspiración que difícilmente puede verse concretada. Sin embargo, el archivo permite atisbar las posibles trayectorias y lectores. La correspondencia de la LEAR refleja que *Frente a Frente* era distribuida en la ciudad de México por medio de la Unión de Voceadores y por los mismos miembros de la LEAR, principalmente en manifestaciones obreras. También era enviada a distintas ciudades del país, a organizaciones magisteriales, a las secciones que la LEAR tenía en otros estados y a organizaciones obreras. *Frente a Frente* era, más que nada, una revista cultural y mantenía inter-

²³ Roura, A. (2010). El radicalismo artístico, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP). En G. Troconi, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000* (pp. 121-126). México: CONACULTA; Sampaio Barbosa, C. (2015). A revista mexicana *Frente a Frente*: ambiguidades e tensões entre fotomontagens vanguardistas e gravuras. *Artelogie*. 7, 1-19; Muciño García, F. Imágenes contrapuestas. Fotomontajes y discurso político en *Frente a Frente*. En Pérez Palacios, D. y de Anda Alanís, E. (2017), *Estudios sobre imagen en publicaciones mexicanas del periodo 1920-1970* (pp. 81-111). México, UNAM.

²⁴ ACENIDIAP. Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de artes plásticas de la LEAR, el día 28 de marzo de 1936, en su local oficial San Jerónimo 53-A. Fondo Leopoldo Méndez, Exp. 860, Doc. 2282.

²⁵ ACENIDIAP, Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de Artes Plásticas de la LEAR el día 14 de marzo de 1936 en su local oficial, San Jerónimo 53-A, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 860, Doc. 2280.

cambios con revistas como *Ruta*, *Nueva Cultura*, *Commune* y *New Masses*, pero también aprovechaba los canales de distribución abiertos por la militancia comunista y circuló por las vías abiertas en Estados Unidos por *El Machete*, el órgano del Partido Comunista de México. Asimismo, la filiación política de Luis Arenal y las relaciones que mantenía con otros militantes comunistas permitió que la revista se moviera en círculos obreros en Los Ángeles, Chicago y Nueva York. Contaba con algunos distribuidores acreditados que la hacían circular entre obreros y también se enviaban números a las Workers' Bookshop de California y a la Mutualista Obrera Mexicana en Nueva York²⁶.

Sin embargo, el compromiso que la LEAR expresaba en *Frente a Frente* en apoyo a las clases trabajadoras, en ocasiones no coincidía del todo con el compromiso «real» asumido por algunos de sus miembros. Mientras que la revista mostraba la participación de la LEAR en manifestaciones obreras, por otro lado, el archivo refleja la inconformidad por la escasa participación en las marchas, o los acuerdos no concretados en los hechos, como la falta en la distribución de los impresos de la LEAR en alguna manifestación.

El diseño y contenido de *Frente a Frente* se ponía sobre la mesa de debate en las asambleas de la LEAR, aunque las resoluciones no siempre se reflejaban en tinta y papel. Por ejemplo, se había decidido que la cubierta del número de mayo de 1936 sería ilustrada con un grabado que mostrara a Hitler como un pulpo sobre el mapa de México.

En la primera época de *Frente a Frente* se ponderó el grabado para la ilustración de la revista, aunque pronto se introdujo el fotomontaje en cubiertas e interiores. Con la segunda época, el diseño de la revista cambió considerablemente, se publicó con un formato mayor, incluyó más ilustraciones y color. Y aunque se mantuvo el grabado, ahora se ponderó el fotomontaje y la fotografía. Las primeras cubiertas de la segunda época se ilustraron con diseños tipográficos de dejo constructivista elaborados por Carlos Mérida.

Con el tercer número, correspondiente a mayo de 1936, la brecha entre lo dicho y lo hecho se reflejó con la introducción de un fotomontaje sobre el fascismo que mostraba al ex-presidente Plutarco Elías Calles como representante del fascismo en México, situado en la misma línea que Hitler y Mussolini. En este número, el diseño de la revista remarcaba la intención de que ésta funcionara también como cartel. Cubierta y contracubierta se encontraban articuladas en un diseño que se mostraría ante posibles espectadores al momento en que la revista fuera desplegada. Una composición ortogonal enlaza los rostros de Hitler, Mussolini y Calles, dispuestos en una línea vertical jerárquica encabezada por la efigie del «Führer» y conjugada con la inserción perpendicular de la imagen de un obrero sacrificado. A la común asociación de Hitler y Mussolini como representantes del fascismo, *Frente a Frente* suma a Calles, situándolo entre los dictadores, como la amenaza directa contra el proletariado mexicano y ejemplo del fascismo en México. Ambos espacios, cubierta y contracubierta, se ligan por medio de una línea que desciende de izquierda a derecha, desde la diagonal marcada por el detalle de un mural de O'Higgins que caracteriza al fascismo vinculado con el capitalismo, como instigador de un enfrentamiento bélico

²⁶ ACENIDIAP. Carta de la LEAR a la Mutualista Obrera Mexicana, 6 de junio de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 927, Doc. 2433; Credencial que acredita a Bernabé Barrios como agente de *Frente a Frente* en Nueva York, mayo de 1935. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 924, Doc. 2430.

hacia el cual los trabajadores se lanzaban cegados y traicionados. La mancha de sangre y un texto que alude a los mártires de Chicago enfatiza el sacrificio del obrero.

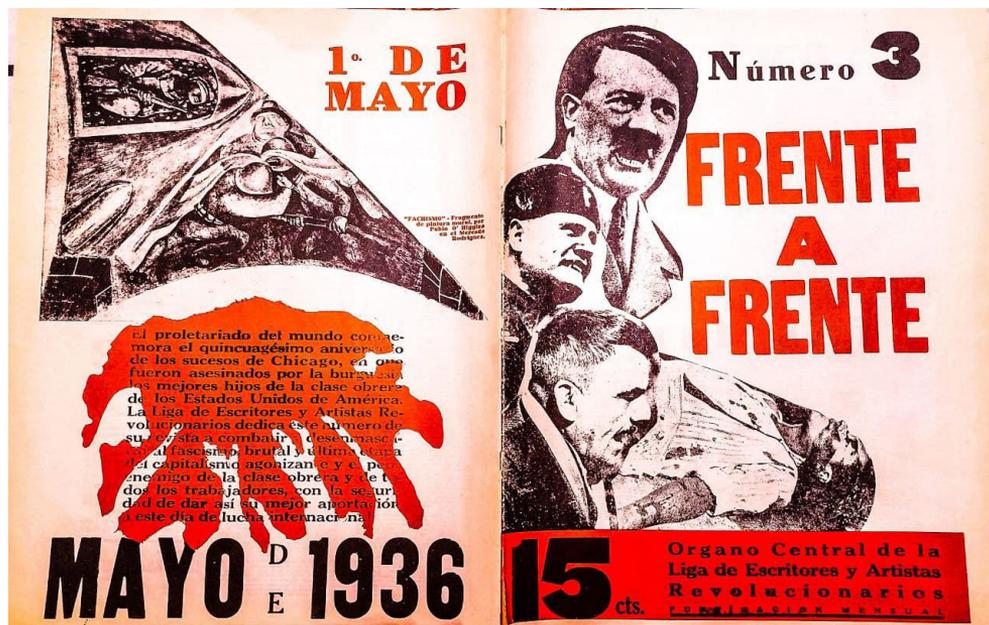


Figura 1: Revista *Frente a Frente*. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, núm. 3, segunda época, mayo de 1936

Por sus dimensiones, y para facilitar su lectura, la revista motiva a sostenerla de manera casi vertical. Por supuesto, es probable que se haya dispuesto de otro modo en la práctica, pero la propia materialidad de la revista sugiere esa posibilidad. Hay evidencia de que la LEAR esperaba que *Frente a Frente* funcionara como cartel y hay registro visual que muestra la revista colocada en muros, junto con otros carteles de la Liga.

Si había un acuerdo sobre la ilustración del número de mayo, ¿por qué se sustituyó el grabado por el fotomontaje? El número estaba dedicado al fascismo, a su descripción y denuncia, y podemos inferir que por ello se había acordado mostrar a Hitler como un pulpo sobre México. Incluso, en uno de los artículos y otro fotomontaje que fueron publicados en este número se explicaban las redes del nacionalsocialismo en México y cómo se extendía el «pulpo pardo» sobre el país. Es probable que el cambio en la ilustración haya sido motivado por una coyuntura política: poco antes, en abril de 1936, después de tensiones políticas con el gobierno de Cárdenas, Calles fue exiliado, como un último gesto que consolidaba la posición del cardenismo frente a su predecesor. Circulaba la versión de que Calles había sido encontrado leyendo *Mi Lucha* y además había declarado en una entrevista que Hitler era «un hombre de valer»²⁷. El diseño final resultaba más pertinente que el acordado, afianzaba la actualidad característica de las revistas, dialogaba con la problemática del momento.

²⁷ Loyo, M. (2001). Entrevista de José C. Valadés al general Plutarco Elías Calles. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 22, 121.

Pero este cambio también permite inferir que, a pesar de que se pretendía involucrar a todos los miembros de la LEAR en el desarrollo de *Frente a Frente*, posiblemente se imponía el criterio del comité editorial y el responsable de la revista.

Otro ejemplo de acuerdos no realizados es lo programado para el número de junio de 1936. Se planeaba que fuera dedicado al muralismo y a la reseña de la exposición de la LEAR realizada hacia finales de mayo de 1936. Este número no se publicó y sobre la exposición solo apareció un texto de Arqueles Vela en las últimas páginas del número de julio. La documentación refleja que la Liga tenía dificultades para sostener la revista, a pesar de que contaba con cierta subvención por parte de los Talleres Gráficos de la Nación²⁸. No obstante, se declaraba independiente y recurría a la auto-promoción, la publicidad era escasa y apenas se encuentran anuncios de librerías y un dentista, el resto de la publicidad se enfocaba en las publicaciones de la LEAR y la promoción de la misma *Frente a Frente*.

Es probable que el número de junio no se haya publicado por motivos económicos, sin embargo, el de julio no siguió tampoco el plan acordado. En este hueco encontramos una polémica. La exposición de la LEAR no contó con el éxito esperado, la crítica fue implacable y enfrentó incluso las opiniones de Luis Cardoza y Aragón y Juan de la Cabada, ambos miembros de la LEAR. El texto de Arqueles Vela lamentaba la ausencia de una propuesta propia de la Liga; Cardoza y Aragón la calificaba como solo divagaciones y pretextos; Chano Urueta lamentaba la cuestionable calidad de los trabajos expuestos y de la Cabada, en defensa de la Liga, reconocía los tropiezos de la exposición, pero afirmaba que a pesar de esto representaba un esfuerzo por formar un frente único de todos los pintores²⁹. El número de junio se quedó entonces en el tintero, quizá por motivos económicos, quizá por la polémica sobre la exposición que, además, se desarrolló en otros medios: *Frente a Frente* solo participó haciendo una especie de corolario, con el texto de Arqueles Vela. La resolución de *Frente a Frente* presentada en el número de julio respondió nuevamente a la coyuntura. Fue dedicado a la URSS, por motivo del fallecimiento de Máximo Gorki. Realizó un homenaje al escritor, pero más que nada, una propaganda sobre la Rusia Soviética, representada como la realización de la revolución, justo en un momento previo al inicio de las purgas estalinistas y la polémica en torno a las impresiones de André Gide.

Entre lo dicho y lo hecho, la revista resolvía ante las problemáticas del momento. Resulta interesante contrastar la puesta en escena con lo que sucedía tras bambalinas, de lo cual, igualmente, apenas contamos con indicios, pues los archivos finalmente revelan huellas recopiladas, a veces azarosamente, casi siempre deliberadamente, con propósitos prácticos en su momento presente; huellas que, sin embargo, se abren a posibles lecturas futuras que emergen de su resguardo cuando sus objetivos iniciales han caducado, permitiendo generar relatos a partir de lo registrado —en palabras de Arlette Farge— como «portadores de realidad»³⁰, indicios que permiten articular narrativas, si bien no sean definitivas.

²⁸ ACENIDIAP. Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en cuenta con los Talleres Gráficos de la Nación. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 873, Doc. 2352.

²⁹ Vela, A. (1936). La exposición de artes plásticas de la LEAR. *Frente a Frente*, 4, 20.

Urueta, C. (1936). La trascendental exposición de la LEAR. *Todo: semanario enciclopédico*, 142. Obtenido de <https://icadocs.mfah.org/s/en/item/770220#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>, [Consulta: 25/06/2014]; Cardoza y Aragón, L. (1936). Exposición de pintura organizada por la LEAR. *El Machete*, 3-4.

³⁰ Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 26.

Frente a Frente representaba la imagen y la voz pública de la LEAR que puede problematizarse a partir de lo que sucedía detrás de cámaras, como herramienta útil para proponer otras lecturas, pero no imprescindible para el estudio de la revista. El archivo revela los susurros tras los pronunciamientos públicos, pero en ocasiones, también guarda voces que se alzaron en lo privado, cuya resonancia tiene eco en lo publicado. En el caso de la LEAR, la constante sería, en todos los textos que produjo, la definición del arte y el artista revolucionario.

3. Saludos rojos, camarada

Para la LEAR, hablar de revolución significaba discurrir sobre sus implicaciones políticas y el sentido que debía seguir el arte, pero la revolución adjetivada se aplicaba también para describir la voluntad y el proceder de los sujetos; para identificarlos y distinguirlos. La revolución se había instalado en el lenguaje corriente, tanto que se llevaba incluso al saludo y servía para designar las actitudes y los deberes de los miembros de la Liga. Por ejemplo, las faltas que atentaran contra el trabajo colectivo eran consideradas contrarias a la revolución. La concordia y colaboración dentro de la organización se asumía como un «deber revolucionario», mientras que las posiciones individualistas se consideraban «fuera de actitud revolucionaria». Era inadmisibles realizar trabajos fuera de la LEAR, pero a nombre de ésta y los miembros debían incluir siempre las siglas de la Liga junto a la firma del autor. La apatía, la indiferencia y la escasa participación en las actividades de la organización se juzgaban como faltas que no solo se cometían como integrantes de la Liga, sino como artistas, pues debían colaborar y hacer su parte dentro del «movimiento revolucionario» de los trabajadores. La cooperación de los artistas debía ser «revolucionaria, consciente y disciplinada»³¹.

En una asamblea de la sección de artes plásticas, varios artistas se involucraron en una discusión sobre lo que significaba «ser revolucionario», definido con base en el sentido de colectividad y el grado de compromiso con la organización y su programa. Enrique Gutmann exigía que se reprendiera a Benigno Rivas Cid por la actitud «antirrevolucionaria» que había mostrado al expresarse de manera negativa sobre Roberto Reyes Pérez en la Asamblea de Profesores de Música y Artes Plásticas en Educación. Para los miembros de la LEAR, atacar a un compañero, no obstante se encontraran en un espacio ajeno a la Liga, representaba una actitud antirrevolucionaria. Leopoldo Méndez secundó la acusación de Gutmann y afirmó que Rivas Cid había procedido de una manera «contrarrevolucionaria», pues se había excedido en ataques hacia Reyes Pérez³².

Gutmann, buscando dar peso a su opinión, recordaba que había sido expulsado de Berlín por su labor revolucionaria, que tenía un largo camino recorrido en la lucha y que actitudes como la de Rivas Cid no podían tolerarse. Afirmaba que había que «luchar por purificar los ideales revolucionarios de la LEAR» y entonces sugería que

³¹ ACENIDIAP. Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de artes plásticas de la LEAR, el día 28 de marzo de 1936, en su local oficial San Jerónimo 53-A, op. cit.; ACENIDIAP. Exhorto del comité ejecutivo de la LEAR, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 864, Doc. 2306.

³² ACENIDIAP, Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de Artes Plásticas de la LEAR el día 14 de marzo de 1936 en su local oficial, San Jerónimo 53-A, op. cit.

se expulsara al acusado. Rivas Cid replicó y negó que sus acciones fuesen contrarrevolucionarias. Aceptaba rectificarse ante la asamblea de la LEAR pero se negaba a hacerlo en la de profesores, como solicitaban los concurrentes. Ante la reticencia de Rivas Cid a aceptar los cargos iniciales le fueron imputados otros y fue acusado por Reyes Pérez y Jesús Guerrero Galván de sabotear su trabajo. En la misma línea, Julio de la Fuente, pidiendo que se le permitiera «hablar como comunista» afirmaba que el trasfondo del asunto era que Rivas pretendía beneficiar a José Muñoz Cota, quien obstruía sistemáticamente a los miembros de la LEAR³³.

No obstante se hubiese adherido a la LEAR con la incorporación de la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP), Muñoz Cota fue un personaje que resultaba incómodo para la Liga. Si bien se le asignaron responsabilidades importantes mientras estuvo en sus filas, pronto fue expulsado de la organización³⁴. El programa de la FEAP tenía objetivos similares a los de la LEAR y los intereses de Muñoz Cota no distaban mucho de los de la Liga, pues emprendía proyectos culturales y educativos que pretendían fomentar el arte y la literatura proletarios³⁵. El trato con Muñoz Cota transitaba entre tensiones desde que fue designado jefe del Departamento de Bellas Artes y se acentuó con el despido de los artistas que formaron la Alianza de Trabajadores de las Artes. Para la LEAR, Muñoz Cota era considerado un contrarrevolucionario y un personaje que pretendía competir con la Liga.

A principios de 1936 fundó el Grupo Unitario de Iniciativa y Acción (GUIA), que proponía la formación de un frente único de intelectuales y artistas «sin egoísmo, sin envidias mezquinas, sin romanticismos estériles o ambiciones bastardas (...)». Este frente sería sostenido por el Estado y debía representar el contenido de la revolución mexicana³⁶. Quizá de la Fuente solicitaba la palabra como «comunista» y señalaba la intervención de Muñoz Cota por la reciente fundación de una organización que a simple vista buscaba ser contrapeso de la LEAR, con un programa que no proponía colaboración con el Estado sino su sujeción, institucionalizando abiertamente la labor intelectual y adecuando la idea de frente único a una interpretación de la revolución mexicana, mientras que la LEAR defendía el frente popular y la «unidad a toda costa» ante una problemática que superaba lo local.

El GUIA representaba una especie de escamoteo de la LEAR y del programa que seguía de acuerdo con la IC. Planteaba un proyecto similar y aspiraba a ser el espacio representativo de la intelectualidad mexicana, pero con una noción de unidad de los intelectuales en torno al Estado. Algunos miembros de la LEAR se trasladaron a sus filas y Muñoz Cota intentó reclutar a otros más extendiendo nombramientos que sin notificaciones previas le otorgaban cargos y responsabilidades a artistas que aún formaban parte de la LEAR. Algunos, como José Chávez Morado, rechazaron el ofrecimiento refrendando su lealtad y afirmando que la LEAR era la única que reunía «las condiciones para erigirse en guía del movimiento artístico y revolucionario de los artistas nacionales»³⁷.

³³ ACENIDIAP, Acuerdos tomados en la asamblea ordinaria que efectuó la sección de Artes Plásticas de la LEAR el día 14 de marzo de 1936 en su local oficial, San Jerónimo 53-A, op. cit.

³⁴ ADJC, Juan de la Cabada, Texto mecanoscrito sobre la historia de la LEAR, op. cit.

³⁵ s/a (1933). *Cuadernos de literatura proletaria* 1, 2. Muñoz Cota, J (1935). *Arte y literatura proletarios. 2a conferencia por el prof. José Muñoz Cota*, México: SEP.

³⁶ Muñoz Cota, J (1936). Hacia un frente único de intelectuales y artistas. *El Nacional*, 1 y 4.

³⁷ ACENIDIAP. Carta de José Chávez Morado a Salvador Ordoñez. 20 de enero de 1936. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 961, Doc. 2468.

La revolución adjetivada se utilizaba entonces para describir las acciones colectivas y la colaboración de los sujetos dentro de un mismo frente; además, refrendaba la noción de colectividad que reunía a personalidades diversas como «revolucionarios» y «camaradas». Por supuesto, la cercanía de la Liga con el comunismo —con el PCM, la IC y la estrategia de frente popular— conllevaba que el ser revolucionario también implicara la militancia comunista, como defendía de la Fuente en el debate sobre Rivas Cid. Sin embargo, bastaba también una posición antifascista, como la asumida por Gutmann, quien se describía como revolucionario y lo acreditaba con su experiencia. Gutmann no estaba afiliado al partido ni confesaba militancia comunista, pero sí era un franco opositor al régimen nazi, tanto que fundó la Liga Pro Cultura Alemana hacia finales de 1937³⁸.

La revolución adjetivada se utilizaba para reafirmar programas, lealtades y compromisos. Su enunciación era constante e incluso se llevaba al saludo. El tema dejaba de ser asunto tratado en editoriales, carteles o manifiestos, se llevaba a una continua afirmación. La agrupación «revolucionaria» reiteraba tal condición, acaso como una convicción, o quizá respondía también a un horizonte discursivo, cuyo léxico determinaba un tipo de comunicación que apelaba a la enunciación de la revolución adjetivada como un signo de identificación entre militantes comunistas. La correspondencia de la LEAR refleja un trato de familiaridad en la interlocución entre «camaradas», la cual apelaba a la revolución y ciertas nociones ligadas con ésta desde una perspectiva comunista. En algunas cartas, los interlocutores se dirigían «saludos revolucionarios», «saludos rojos», «saludos proletarios» o «recuerdos revolucionarios». También cerraban con frases como «comradely», «vuestro camaradamente» o «comradely yours»³⁹.

La constante reiteración del carácter revolucionario de la LEAR encontró entonces distintas salidas, en pronunciamientos que no siempre se hicieron públicos, como sucede con los debates en las asambleas, pero que a la postre, gracias a su registro, permiten problematizar a partir de los textos que salían a la luz y aquellos que se archivaban, como parte de la conformación del discurso de la agrupación.

4. Notas de archivo

El historiador acude al archivo casi como requisito imprescindible, a menudo hurga en él buscando pistas fehacientes, testimonios del pasado que le permitan reconstruir

³⁸ Kiebling, W. (1980). *Exil in Lateinamerika*. Leipzig: Reclam, 157-159; Cañadas García T. (2013), *La huella de la cultura en lengua alemana en México a partir del exilio de 1939-1945* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 66. Obtenido de: <https://eprints.ucm.es/22359/1/T34645.pdf> [Consulta: 20 de junio de 2020].

³⁹ ACENIDIAP. Carta anónima a la LEAR. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1171, Doc. 2731; Carta de Ramón Pi Jr. a Luis Arenal, 16 de octubre de 1935. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 22, Exp. 1166, Doc. 2726; Carta de Luis Arenal a Harry Kramer. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1104, Doc. 2659; Carta del comité ejecutivo de la LEAR a Robert Sindell, 6 de junio de 1935; Carta del Secretario del Comité Ejecutivo a New Masses, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 925, Doc. 2431; Carta del Comité Ejecutivo de la LEAR a Joseph Freeman, op. cit; Carta de Juan de la Cabada a Fernando Achí, 12 de abril de 1935, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 20, Exp. 923, Doc. 2429; Carta de NYKINO a la LEAR, Fondo Leopoldo Méndez, Caja 21, Exp. 1110, Doc. 2666; Carta de Manuel López a Luis Arenal; 25 de junio de 1935; Carta de José Muñoz a Silvestre Revueltas, 22 de diciembre de 1936. Fondo Leopoldo Méndez, Caja 23, Exp. 1274, doc. 2836.

escenarios y tejer relatos. Lo cierto es que, tener un archivo disponible suele ser un alivio, una fuente para la investigación que da la ilusión de tener en la mano las piezas necesarias para construir una historia. Por supuesto, el archivo no registra todo y revela mucho en aquello que asienta y omite, en lo que pondera y lo que soslaya. Como señala Arlette Farge, trabajar con el archivo implica elaborar cuestionamientos pertinentes, interrogaciones precisas que permitan construir, que doten de sentido al relato⁴⁰. La visita al archivo suele realizarse desde la expectativa, se acude a éste con la esperanza de encontrar indicios o quizá algún hallazgo afortunado y sorprendente que complete la escena, que una los cabos sueltos de la investigación. Pero como señala Farge, el archivo puede decirlo todo, o bien, nada⁴¹; a pesar de que contiene retazos del pasado y, como hemos observado ahora, los datos que conserva y arroja pueden propiciar la construcción de relatos más complejos, o por lo menos más informados. Sin embargo, las fuentes también dicen mucho a partir de sus silencios y puntos ciegos, así como reflejan mucho en las intenciones que en ocasiones muestran sutilmente.

Tanto el archivo de Leopoldo Méndez como el de Juan de la Cabada representan memorias seleccionadas desde la mirada de uno de los protagonistas de la LEAR y en ninguno de los casos se trata de colecciones enfocadas específicamente en la agrupación. Antes bien, la documentación sobre la LEAR que se encuentra en estos archivos responde al propio interés del artista por su resguardo, lo que podría indicar una intención de reconocer, no solo la relevancia de la LEAR como organización, sino más bien la posición que el sujeto asume como protagonista de dicho proyecto. Tanto Méndez como de la Cabada fueron miembros fundadores de la Liga y en el caso de Méndez, su relación con la agrupación terminó antes de que ésta se agotara, pues se separó de ella en 1937 para fundar el Taller de Gráfica Popular.

Por otro lado, en el caso del archivo de Juan de la Cabada se denota una clara intención por rescatar la memoria de la LEAR, pues la mayoría de los documentos que guarda sobre la agrupación pretende ser testimonio de la Liga desde la voz del escritor. A diferencia de la documentación contenida en el acervo de Leopoldo Méndez, que representa una memoria oficial de la Liga, en el archivo de Juan de la Cabada ésta se registra a partir de narraciones del escritor. Recordemos que se trata de un archivo personal y, en este caso, el protagonista juega su papel a través del archivo, por medio de entrevistas mecanografiadas y notas que narran los recuerdos de Juan de la Cabada sobre la LEAR. Pero además, entre los testimonios personalistas, este archivo contiene una nómina detallada de la agrupación que refleja su composición y organización.

La militancia comunista es fundamental para explicar los residuos de la LEAR que han quedado archivados. Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada formaron parte del PCM y la LEAR no fue la única organización que fundaron con intenciones de producir arte político para los trabajadores y con vínculo con el partido⁴². Con y sin estructuras gremiales y organizaciones de artistas, Méndez y de la Cabada realizaron un arte comprometido con su militancia y con los trabajadores, de modo que no resulta extraño que guardaran las memorias de la LEAR como parte de su trayectoria

⁴⁰ Farge. A. (1991) op. cit., 78.

⁴¹ Farge. A. (1991) op. cit., 75.

⁴² Antes de la LEAR, estos artistas fundaron el grupo Lucha Intelectual Proletaria, el cual pretendía propiciar la lucha de clases por medio del arte y abonar a la revolución de los trabajadores.

artística y política. Asimismo, la documentación de la Liga resguardada por el CEMOS la incluye dentro de la historia de la izquierda mexicana y, a diferencia de lo que sucede con los archivos de los artistas, la colección del CEMOS muestra otras propuestas de la LEAR que no precisamente tenían que ver con el arte.

Siguiendo a Mario Rufer, cabe señalar que los archivos se conforman como lugares públicos que en el momento de su constitución no estaban pensados para su consulta, la cual regularmente se efectúa cuando la funcionalidad respectiva al momento en el cual y para el cual se originó ha sido superada⁴³. Ninguno de los archivos aquí reseñados contienen la historia de la LEAR ni la muestran en su totalidad. Representan perspectivas, algunos puntos de vista de quienes registraron, conservaron y abrieron los archivos. Los repositorios no solo guardan o resguardan. Al utilizar estos verbos para describir las funciones de los archivos pareciera que se les confiere la responsabilidad de cuidar una memoria que se antoja monolítica e inmutable. Sin embargo, el archivo es también una memoria fragmentada, a veces depurada, y cuya selección y organización produce también narrativas y posibilita lecturas que explican mutuamente lo que se hacía público y lo que quedaba en lo privado, como se puede entrever, casi como botón de muestra, con las prospectivas y resoluciones sobre *Frente a Frente* y los debates de la LEAR sobre el ser revolucionario.

5. Conflicto de intereses

Ninguno

6. Referencias bibliográficas

- Azuela, A. (1994). Arte público y muralismo mexicano. En *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. (pp. 803-808). México: UNAM.
- Azuela, A. (1997). Graphics of the mexican left. En V. Hagelstein *Art and journal on the political front 1910-1940* (pp. 247-268). Florida: University Press of Florida.
- Bonet, J. (2014). Papeles vanguardistas mexicanos: algunas pistas. En S. Albiñana (Ed.), *México Ilustrado. Libros, revistas y carteles 1920-1950* (pp. 121-208). México: CONACULTA.
- Bustos Cerecedo, M. (1990). Juan de la Cabada en la LEAR. *La palabra y el hombre*, 76. Obtenido de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1869/2/199076P19.pdf> [Consulta: 10 de febrero de 2017].
- Cañadas García T. (2013), *La huella de la cultura en lengua alemana en México a partir del exilio de 1939-1945* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Obtenido de: <https://eprints.ucm.es/22359/1/T34645.pdf> [Consulta: 20 de junio de 2020].
- Cardoza y Aragón, L. (1936). Exposición de pintura organizada por la LEAR. *El Machete*, 3-4.
- Cardoza y Aragón, L. (1936). La LEAR y el cine nacional. *El Nacional*, 1.
- Espínola Terán, M., El Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista: resguardar a contracorriente, Con-temporánea. Toda la historia en el presente, 13. Obtenido de <https://>

⁴³ Rufer, M. (2020) op. cit., 3.

- con-temporanea.inah.gob.mx/del_oficio_Mauro_Espinola_Nahon_13 [Consulta: 25 de enero de 2022].
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Fuentes Rojas, E. (1995). *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Fuentes Rojas, E. (2000). Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado. *Crónicas*, 3-4, 32-38.
- Fuentes Rojas, E.. (2017). El Taller-Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida, 1934-1938. En M. E. Aguirre Lora (Coord.) *Modernizar y reinventarse. Escenarios de la formación artística ca. 1920-1970* (pp. 187-234). México: UNAM.
- Illades, C. (2017). Un fantasma recorre el mundo. En C. Illades (Coord.). *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México* (pp. 11-36). México: Fondo de Cultura Económica.
- Kießling, W. (1980). *Exil in Lateinamerika*. Leipzig: Reclam.
- Lear, J. (2014). Representing workers, the workers represented. *Third Text*. 3, 235-255.
- Lear, J. (2017). *Picturing the proletariat. Artist and labor in revolutionary Mexico*, Austin: University of Texas Press.
- Lear, J. (2017). La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: de la disidencia al frente popular. En C. Illades (coord.). *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México* (pp. 135-170). México: Fondo de Cultura Económica.
- Loyo, M. (2001). Entrevista de José C. Valadés al general Plutarco Elías Calles. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 22, 117-134.
- Muciño García, F. Imágenes contrapuestas. Fotomontajes y discurso político en *Frente a Frente*. En Pérez Palacios, D. y de Anda Alanís, E. (2017), *Estudios sobre imagen en publicaciones mexicanas del periodo 1920-1970* (pp. 81-111). México: UNAM.
- Muñoz Cota, J (1935). *Arte y literatura proletarios. 2a conferencia por el prof. José Muñoz Cota*, México: SEP.
- Muñoz Cota, J (1936). Hacia un frente único de intelectuales y artistas. *El Nacional*, 1 y 4.
- Prignitz, H. (1992). *El Taller de Gráfica Popular en México. 1937-1977*, México: INBA.
- Reyes Palma, F. (1991), Vanguardia: año cero. En *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)*. México: INBA.
- Reyes Palma, F. (1994). *Leopoldo Méndez. El oficio de grabar*, México: CONACULTA/ERA.
- Roura, A. (2010). El radicalismo artístico, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP). En G. Troconi, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000* (pp. 121-126). México: CONACULTA.
- Rufer, M. (2020). Lenguajes de archivo: extracción, silencio, secrecía. *Revista Heterotopía*, 3 (6), 1-20.
- Sampaio Barbosa, C. (2015). A revista mexicana *Frente a Frente*: ambigüidades e tensões entre fotomontagens vanguardistas e gravuras. *Artelogie*. 7, 1-19.
- Spenser, D (2007). *Unidad a toda costa: la Tercera Internacional en México durante la presidencia de Lázaro Cárdenas*, México: CIESAS.
- Toribio, J. (1995). *Raúl Anguiano, memorias*, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Urueta, C. (1936). La trascendental exposición de la LEAR. *Todo: semanario enciclopédico*, 142. Obtenido de <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/770220#c=&m=&s=&c-v=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>, [Consulta: 25 de junio de 2014].

Vela, A. (1936). La exposición de artes plásticas de la LEAR. *Frente a Frente*, 4, 20.
s/a (1934) Síntesis de los principios declarativos de la LEAR, *Frente a Frente*, 1, 3.
s/a (1938). Derrotero de conferencias, *Frente a Frente*, 13, 15.
s/a (1933). *Cuadernos de literatura proletaria* I, 2.

7. Archivos

Archivo del Centro de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas.
ACENIDIAP.

Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista. CEMOS.

Archivo Digital Juan de la Cabada. ADJC.