

Benita Galeana y el Taller de Gráfica Popular : Ilustraciones, propaganda, y el pasar del tiempo

Nathanial Gardner
(Universidad de Glasgow)*

- I . Palabras preliminares
- II . La autobiografía
- III . El Taller de Gráfica Popular: labores e historia
- IV . Influencias importantes sobre el taller
- V . Las imágenes
- VI . Evaluaciones y síntesis

I . Palabras preliminares

En un artículo sobre el comunismo en México, Elvira Conchiero Bórquez (2004) afirma que ‘si ese partido en México sufrió una falta de tradición teórica y analítica, de pronto sorprendió con la creatividad y anticipación de sus ideas...’. Uno de los ejemplos de esa creatividad artística es la historia de *Benita Galeana* y las ilustraciones por el Taller de Gráfica Popular (TGP) que se incluyeron en la primera edición de su libro.

II . La autobiografía

Este libro narra la vida de Benita Galeana, y recuerda a una novela

* 나다니얼 가드너(Universidad de Glasgow, N.Gardner@hispanic.arts.gla.ac.uk), “베니타 갈레아나와 민중그림제작소: 삽화, 프로파간다, 여가”

testimonial aunque oficialmente es una autobiografía. La protagonista empieza su vida en el estado de Guerrero como hija de un señor que tiene fama de haber tenido muchas tierras y muchos hijos. A los dos años Benita y sus hermanos quedan huérfanos de madre y al poco tiempo de padre también. Como es la más joven de los hermanos, al encontrarse sin madre, Benita vive con diferentes hermanas y sufre muchos maltratos y privaciones. Es en esa época que ella narra que comienza a sufrir por falta de zapatos y por no poder asistir a la escuela (ninguna de sus hermanas lo permite, alegando que es mucho mejor aprender a cocinar). Con el tiempo, y después de muchas vivencias, ella logra llegar a la capital mexicana y allí trabaja. También durante sus primeros años en ese lugar ella conoce al Partido Comunista Mexicano (PCM) a través de su esposo Manuel Rodríguez y se hace miembro de esa organización en 1927 (González Bustos 1996, 11).

En estos años ella también aprende a ‘juntar las letras’ con el uso de un silabario, aunque nunca llega a ser capaz de ‘sabe[r] leer ni escribir’ con fluidez, ni tampoco de una forma tradicional (Gill 1940, 6-7). Sin embargo, cuando Manuel se separa de Benita, ella utiliza una máquina de escribir que él ha abandonado para escribir la historia de su vida. Ella comenta que escribe esa narración para pasar los momentos vacíos que tiene al volver de trabajar cada día. Aquí se observa un pedazo de su manuscrito original sin corrección.

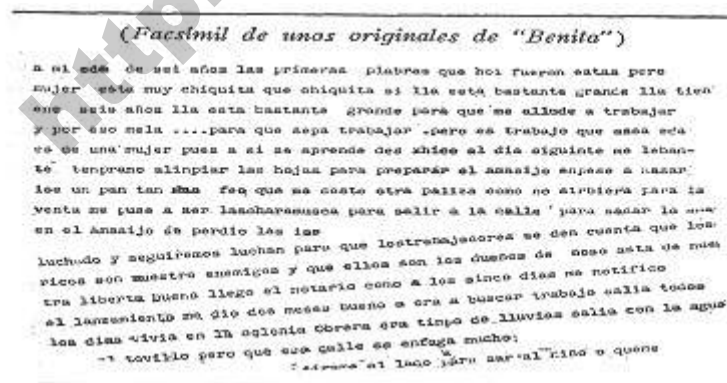
a mi eda de sei años las primeras plabras que hoy fueron estas pero mujer esta muy chiquita que chiquita si lla esta bastante grande lla tienene seis años lla esta bastante grande para que me allude a trabajar y por eso mela... para que sepa trabajar .pero es trabajo que assa eda es de una mujer pues a si se aprende de xhico al día siguiente me lebante tenprano alimpiar las hojas para prepara el amasijo enpense a masar ise un pan tan feo que me costo otra paliza como no sirviera para la venta me puse a ser lascharamusca para salir a la calle para sacar lo que el amasijo se perdio las ise luchando y seguiremos luchan para que

lostrabajadores se den cuenta que los ricos son nuestro enemigos y que ellos son los dueños de noso asta de nuestra liberta bueno luego el notario como a los cinco días me notifico el lanzamiento me dio dos meses bueno a ora a buscar trabajo salia todos los días vivia en la colonia obrera era tinpo de lluvias salia con la agua al tobillo pero que esa calle se enfaga mucho(Gill 1940, 7).¹⁾

Aunque se puede entender con algo de esfuerzo, es obvio que no es un español estándar. Al contemplarlo, lo que viene a la mente es que esto es la voz del subalterno o marginado. Observarlo también provoca la pregunta de que, si así se dejara, si alguien de verdad lo leería aparte de, tal vez, unos cuantos aficionados. Más adelante el escritor, Mario Gill, tomaría interés en los escritos de Galeana. Él consideró que fue necesario reformarlo de una manera que sería más accesible a un público más amplio. Por lo mismo, Gill los editó y los convirtió en un libro. Con el tiempo, el editor y la escritora se unirían sentimentalmente y Gill y Galeana vivirían juntos hasta la muerte de Gill en 1973 (Jørgensen 2000, 51).

El partido comunista - por su parte - publica el relato de Benita Galeana con la imprenta del partido, la imprenta MELS, en 1940. Para

¹⁾ Abajo se encuentra un trozo de un facsímil del manuscrito original de *Benita Galeana*.



ese entonces, el PCM estaba gozando de una de sus cortas épocas de legalidad, la cual fue muy pasajera, durante la primera mitad del siglo XX desde que se fundó PCM en México en 1919. En 1930 se había vuelto ilegal. Luego, en 1935 Lázaro Cárdenas legalizó el partido nuevamente. Esa legalidad duró 5 años y en 1940 se volvió ilegal otra vez hasta que el presidente López Portillo lo legaliza en 1978 (Carr 1992). Es al final de su legalidad durante el tiempo de Cárdenas que se publica la autobiografía de Benita.

III. El Taller de Gráfica Popular: labores e historia

El Taller de Gráfica Popular es el grupo seleccionado para ilustrar el relato. Este grupo ha hecho y hará varios encargos para el PCM y vale la pena comentar su historia como institución. Se funde el Taller de Gráfica Popular en la ciudad de México en abril de 1937 por un pequeño grupo de artistas, entre ellos Leopoldo Méndez (el motor y guía del TGP durante sus primeros veinticinco años) (Musacchio 2007, 11), Pablo O'Higgins, y Luis Arenal. Este grupo surgió tras la desaparición o separación de, o desintegración de varios grupos de ese día como el grupo '¡30-30!' y la 'Liga de Escritores y Artistas revolucionarios' (LEAR). Por su parte, Pablo O'Higgins comentó que el TGP se había fundado porque 'vimos que todo estaba estancado y porque había mucho conflicto' (Musacchio 2007, 41) en LEAR. Leopoldo Méndez también comentó que la llegada de mucha gente que vio el movimiento de LEAR como 'una manera de conseguir un trabajito' (Musacchio 2007, 41) estaba modificando la institución de una forma que no les pareciera correcto. Un grupo de artistas todavía luchaba por tener un medio por el cual ellos podrían contribuir a la cultura de una forma más comprometida socialmente. Fundar el TGP fue su respuesta.

Una de las bases del nuevo grupo era que el arte puede 'hacer declaraciones políticas y humanitarias', y la institución creía que 'si sus

ideas no se comprendían en el momento, que gracias a la permanencia del material imprenta su causa se conocería con el tiempo' (Ricker 2002). Mientras que el taller sí trabajaba para las clases populares, en muchas instancias ellos aceptaron encargos de partidos políticos como el Partido Comunista Mexicano, el Partido Popular y la Confederación de Trabajadores de México y hasta ofrecía clases de arte privadas – particularmente a extranjeros – como forma de recaudar fondos. Ese perfil internacional ayudó a aumentar su peso en el mundo artístico. Ignacio Aguirre en 1957 enfatizó su importancia al declarar que junto con el movimiento muralista en México, el TGP ha sido 'el crisol de lo mejor que ha dado el movimiento plástico mexicano' y 'el fundamento de nuestro arte contemporáneo' (Musacchio 2007, 18). Su fama pronto se extendió más allá de las fronteras nacionales y sí ellos se inspiraron en los volantes chinos de la época en momentos; las placas del TGP sí llegaron hasta la China para servirles de inspiración a ellos también (Musacchio 2007, 18). Esta internacionalización subraya el reconocimiento de su valor artístico. Con respeto la creación y el estilo del taller, se ha dicho que una de las características del taller es el uso del caricaturismo de Orozco y de José Guadalupe Posada como modo de expresión. Se podrá observar algo de eso en las imágenes que se verán más adelante.

IV. Influencias importantes sobre el taller

Aunque desde sus inicios y a lo largo de su existencia ha habido muchas influencias extranjeras (de inmigrantes europeos, como Hannes Meyers, y americanos como Pablo O'Higgins) y nacionales (como Siqueiros) una de las más fuertes fue la de José Guadalupe Posada. Eso no es de sorprenderse cuando se considera que un miembro fundador, Pablo O'Higgins, fue uno de los colaboradores principales en la monografía de sus obras *Las obras de José Guadalupe Posada* (1930) (Jähn 1976, 9) y también cuando se considera que trabajaban un medio

en común: el volante. Ahora, es imposible saber cuántos libros el TGP ilustró para la imprenta Mels, pero sí se conoce que durante su existencia el taller hizo alrededor de 110 volantes (Ricker 2002). Estos fueron hechos por ser baratos, sencillos y fáciles de llevar a cabo en la clandestinidad (cuando fuera necesario). El TGP hizo los volantes principalmente con ilustraciones hechas sobre cinc y linóleo (Prignitz 1992, 223; Ricker 2002). Esa metodología fue utilizada por ser de muy poco costo, duradera y bastante fácil de utilizar en la imprenta.

Como Posada, ellos también trabajaban con sus ilustraciones con el fin de difundir información, o si no, inspirar a otros que no supieran leer la información a conseguir a alguien que se la leyera. Su idea básica era inspirar a la gente, con sus imágenes, deseos de saber más (Jähn 1976, 11). Llamar la atención del espectador fue la idea del volante (Wollen 1989, 19). Culturalmente, el volante servía para concientizar a los mexicanos. El taller promovía su trabajo explicando que hacía dibujos fuertes, y contenían una redacción clara y breve (Prignitz 1992, 216). Esta claridad y brevedad es obvio en las ilustraciones de *Benita*.²⁾

V. Las imágenes

Entonces, una de las formas de ‘leer’ o ‘interpretar’ las ilustraciones del libro *Benita Galeana* es como un gran folleto o volante, o como una serie de volantes que están observando el proceso de cambio de la protagonista como un mensaje. Contemplarlas todas es preciso para comprender el mensaje socio-cultural y artístico en su totalidad.

Nueve imágenes ilustran *Benita Galeana*. Todas son de la protagonista o su vida de alguna forma. Se piensa que las imágenes en este libro

²⁾ Todo esfuerzo razonable se ha hecho para contactar a los que poseen los derechos de autor del material incluido en este artículo. Estoy dispuesto a incluir reconocimiento de todas las fuentes en cualquier edición futura de esta obra una vez que yo haya sido contactado por los poseedores del derecho de autor.

fueron creadas usando una especie de planchas de cinc.³⁾ Las ilustraciones son muy variadas en su estilo y algunos de las originales pudieron haber sido dibujos, grabados/tallados de madera, o cosas grabadas con ácido que se han convertido en litografías sobre lo que parece ser cinc. Así que es posible que su metodología no haya sido uniforme.

Dos de las imágenes (en particular las de R. Anguiano y Ocampo) parecen haber sido grabados sobre la lámina litográfica misma. Eso enfatiza su interés en promover sus ideas con técnicas innovadoras. Aquí se encuentra la primera del grupo. Aquí Benita Galeana se presenta de joven. Su imagen inspira desconfianza. La niña misma es difícil de distinguir. Su rebozo la esconde, o tal vez es ella quien se esconde en el rebozo. Eso da la idea de que o es muy tímida o se avergüenza de sí misma – o tal vez las dos cosas. La única facción de su cara que se distingue es un ojo que nos mira fijamente. Ella, dibujada como una provinciana pobre, invade el mundo del lector con su vista y parece quererlo penetrar. Su cuerpo se confunde dentro de un vestido de confección sencilla. Sus pies desnudos nos enseñan una de sus preocupaciones: el

no tener zapatos. Como señala la novela, una de sus preocupaciones principales de su niñez es esa carencia, y aquí parece simbolizar su miseria. El maguey en el fondo sugiere su origen rural y el trasfondo oscuro le da un aire lúgubre a la imagen. Es obvio que la ilustración pretende hacer hincapié en los elementos de la carestía en la provincia.



Ilustración de Mela Ballester.

³⁾ Quisiera agradecer al comisario Peter Black del Hunterian Art Gallery de la Universidad de Glasgow por sus valiosos comentarios e información técnica e histórica sobre la litografía y la imprenta durante la época del TGP.

La segunda ilustración parece haber sido trazado directamente sobre la placa de cinc, demostrando una especie de experimentación utilizada por Picasso y otros artistas del día, y demuestra uno de los episodios más sobresalientes de los capítulos que narran su niñez. Cuando un cocodrilo se mete por la noche a la casita donde vivía con su familia, es Benita de joven quien se arriesga a asustarlo con una palma encendida. Al trazarse la niña y su enemigo fuertemente sobre un trasfondo oscuro, la imagen es sumamente sencilla, pero altamente eficaz en proyectar su mensaje sobre el valor de Benita. Esta litografía demuestra que ella no solamente es una niña escondida dentro de un rebozo, sino que también tiene valor y está dispuesta a afrontar peligrosos desafíos que se presentan en la vida.



Ilustración de

R. Angüello

En la tercera ilustración vemos a Benita claramente por primera vez. Si lo que las primeras imágenes pretenden hacer es esclarecer el carácter excepcional de Benita, esta pretende mostrarnos que una de esas cualidades es que ella no se vende. Ella rechaza la idea de capitalizarse con un señor mayor. Y aquí tenemos una imagen caricaturesca del señor que le ofrece bienes materiales a Benita si ella acepta ser su esposa. La

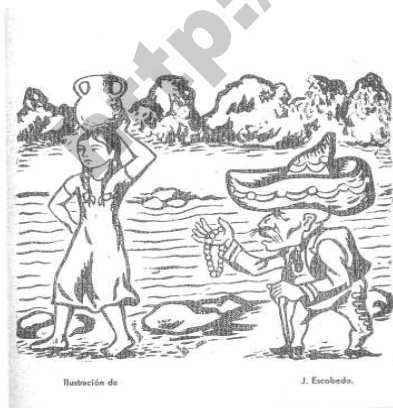


Ilustración de

J. Escobedo.

diferencia entre los dos personajes hace obvio unos puntos importantes. El retratar al viejo exagerando las formas negativas: cabeza grande, calvo, jorobado, bastón, Escobedo quiere que lo veamos por lo que es: el villano feo que pretende usurpar la juventud y potencial de la protagonista. El hecho de que lo haya representado con una estatura

mucho más bajo que la joven también indica que él es inferior/‘por debajo de’ la niña. Esta ilustración facilita que nosotros nos identifiquemos con la protagonista y que podamos sentir simpatía por su causa y, por ende, la causa comunista que más adelante se nos presentará. Benita, como indica el dibujo, se niega a condescender y sigue con sus quehaceres domésticos que le ha asignado su hermana. Aunque es pobre todavía, como indica la falta de zapatos, ahora parece estar más segura de sí, comparada con la primera foto. En ésta, le vemos la cara por primera vez aunque no nos mira directamente.

Aquí se divisa a Benita ya adulta mientras ella ayuda a su protector



temporal, un mezcalero, a mantener a salvo su mercancía de unos bandidos. Nuevamente, la observamos como mujer excepcional dado que ella tiene la nobleza y coraje de ayudar a un señor que obviamente la estaba utilizando hasta cierto grado. Otro aspecto significativo es que a pesar de que en este punto del relato ella empieza a explicar al lector que se había desarrollado como mujer

físicamente y ya estaba, como quien dice ‘muy guapa’, Chávez Morado prefiere enfocarse en demostrar con su dibujo su valentía al ponerle zarape y sombrero y montarla en un caballo mientras levanta su pistola en alto como símbolo de victoria sobre quienes la quisieran robar y engañar. Ese enfoque en el valor de Benita sobre el elemento de su conocida belleza subraya el valor histórico que el taller le quiere dar a este personaje: ella no es una mujer excepcional por bonita, sino por sus cualidades personales. Los artistas pretenden hacer hincapié en aspectos de Benita que tienen más trascendencia. Y parece que, por primera vez, la vemos con unos zapatos: botas para andar a caballo. Por fin, uno de sus preocupaciones temporales en la autobiografía se cumple.

Ver el nombre de Chávez Morado en su ilustración, como ocurre los otros también, toca un punto interesante. Y es que aunque el TGP trabajaba como grupo, ellos hacían el esfuerzo por reconocer el trabajo de cada artista y cada quien generalmente firmaba lo que producía. Esa tendencia, que también la tenía su modelo Posada (Wollen 1989, 16), no era del todo común en ese tiempo. Eso demuestra que el taller no sólo quería dar crédito sino que deseaba que el lector/observador pudiera vincular el valor artístico de cada dibujo con un ilustrador concreto.

La quinta imagen vuelve más a un estilo que recuerda de Posadas y artistas de folletines anteriores y hace referencia a sus influencias



Ilustración de

Paz Pérez

sociales e históricas al incorporar más humor en la escena que quisiera presentarnos. Aquí se ilustra un episodio del libro de las primeras etapas de su actividad política. Caras risueñas miran con alegría al ver a Benita – ya ingresada en el partido comunista – realizar un acto de desobediencia civil. No es de sorprenderse saber que los artistas del TGP no hayan escogido retratar a la protagonista mientras estuvo trabajando en un cabaret, un aspecto que sí comenta el libro pero que no ilustra, posiblemente porque no concordaría con la imagen global que el taller está proyectando de Benita. En cambio, observamos a Benita vestida de una forma muy decente y con el pelo recogido, símbolo quizás de que se ha vuelto una mujer seria, y no como una mujer que pudiera laborar en un trabajo de carácter posiblemente dudoso.

Esta seriedad sugerida en la ilustración de Paz Pérez sigue con la siguiente imagen. Aquí el muralista y fundador del TGP, Pablo O'Higgins ha creado una ilustración de Benita como maestra. Aquí, ella imparte lecciones sobre la doctrina comunista a un grupo de soldados interesados. Benita ya se ve como diosa olímpica por su ropa y su peinado (cuyas

trenzas hacen recordar los laureles de un ganador). Esas referencias al arte griega y romana seguramente pretenden aludir al mundo del arte clásica y elevar el estatus socio-cultural de la protagonista, o al menos nuestra percepción de ella en ese aspecto. Así como el libro

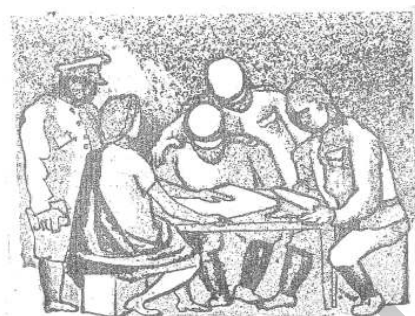


Ilustración de

Pablo O'Higgins

traza su ascensión por los rangos sociales, el dibujo también da constancia del aumento de su conocimiento social. Sin embargo, lo que se vuelve a perder aquí es su cara. Puede ser por varias razones pero puesto que ninguno enseña su cara claramente tal vez esto sugiere que tiene que ver con la idea de que ella es parte de las masas que están unidas a la causa del comunismo, otra manera en que la ideología política estaría afectando el trabajo artístico.

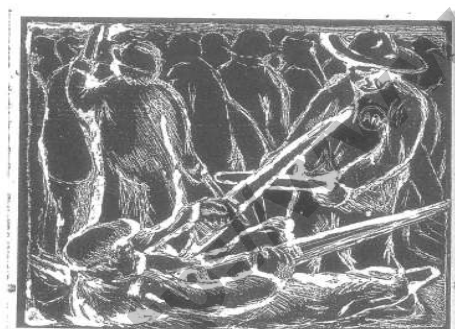


Ilustración de

Ocampo

Ocampo hace eco de esa idea en su ilustración aquí. Él, como se vio en la primera ilustración de Raul Anguiano, también utiliza la técnica de dibujar directamente sobre la plancha litográfica. Vemos que nos muestra una riña entre fascistas y miembros del PCM. Sí se divisa la pelea entre los dos bandos, pero es hasta difícil saber quién es quién. Y aunque el relato de Benita nos afirma que ella está presente, la imagen no nos presenta una idea muy clara de su ubicación. Parece que ella está dibujada allí justo al lado de los que se pelean, pero es imposible estar totalmente seguro. Se confunde su personaje con las masas demasiado como para destacarla claramente. Parecería que las ideologías políticas están influyendo de tal forma en esta ilustración que, aunque sí revela un

evento real de la novela, su técnica y presentación le añaden otra dimensión personal a la autobiografía: hacen borrosa la figura de la protagonista dentro de su propia historia de vida. Además observamos cómo la presentación de la historia puede influir nuestra recepción de ella.

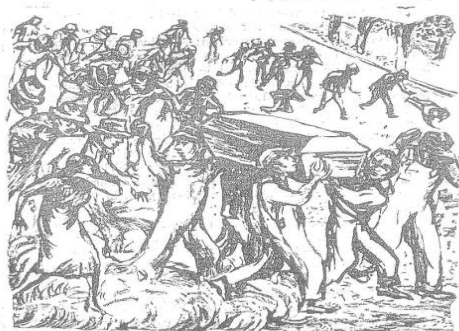


Ilustración de

Zalce Alfredo

En la penúltima imagen en esta serie (que junto con la de Paz Pérez, recuerda al estilo de George Grosz de los años veinte), se ve una escena de un episodio de su autobiografía que le ganó a Benita Galeana un abrazo y beso de un de sus héroes: Fidel Castro (González Bustos

1996, 20-21). En este dibujo Alfredo Zalce nos enseña una parte del funeral del activista cubano exiliado en México: Julio Antonio Mella. Al ser una figura polémica tanto en México como en Cuba y un héroe para varios en muchos lugares, sus enemigos querían robar sus restos y esta ilustración demuestra una parte del operativo que el partido comunista hizo para proteger sus cenizas y en el cual la protagonista formó una parte activa. Curiosamente mientras que sí se le puede distinguir (puesto que ella es la única mujer en la ilustración) ella se tapa la cara. Tal vez es para no hacerla resaltar (cosa que hacen las gorras y las sombras a muchos hombres también). Alfredo parece querer incluir la presencia de la protagonista, puesto que esto fue un evento de mucho impacto – tanto en el momento del acontecimiento como cuando conoció a Fidel Casto. No obstante, al mismo tiempo este dibujo no le quiere dar un lugar demasiado prominente. Prefiere enfocarse en un evento sin héroes muy obvios. Así alude al significado trascendente de los hechos históricos y no sus participantes, dándole prominencia de nuevo a esa ideología en este conjunto de imágenes.



A la izquierda se encuentra la última ilustración del texto. Si en seis de las nueve imágenes de esta autobiografía la protagonista esconde su cara, en la novena y última Raúl Anguiano se enfoca en el rostro de Benita para convertirlo en un énfasis total. Ella nos mira fijamente como queriendo decirnos algo. Si recordamos la primera imagen de Benita se puede apreciar el cambio en su persona. La niña provinciana esconde su cara. La Benita final (después de la sección de propaganda en que ella nos habla del cambio que ingresar al partido comunista le ha traído a su vida) la protagonista ha perdido su miedo y nos entrega su mirada como nos ha entregado el relato de su vida: entera y sencilla. En vez de intentar penetrar el mundo del lector furtivamente detrás de su rebozo, ella parece mostrar que ella ya forma parte de nuestro mundo y que, como colega, nos puede mirar de frente. Tanto el texto como la imagen se unen aquí para sugerir que las actividades políticas de Benita la han elevado por encima de su pasado y la colocan en una postura presente que le permite dialogar, como ciudadana igual, con sus compatriotas. Su pelo recogido deja descubierto un arete y el cuello de su vestido o blusa nos insinúa ropa de buen gusto y algo serio. Inexistente es la niña que deseaba un par de zapatos para sentirse alguien. En parte porque seguramente si el retrato fuera de cuerpo entero, veríamos que ya traía zapatos; pero en parte también porque ella ya tiene intereses más amplios que la ropa que se pone.

VI. Evaluaciones y síntesis

Si vemos esta serie de nueve imágenes como un folletín hecho por el TGP para el partido comunista, lo que ilustran es la evolución de una

humilde niña del campo a una mujer con confianza en sí misma que contribuye de una forma significativa al PCM. Es una historia de éxito en muchos sentidos. El mensaje es de la calidad que promete el TGP de sus ilustraciones: fuerte, breve, y claro. El PCM ha tomado una niña pobre, marginada y avergonzada (pero con algunas cualidades excepcionales) y le ha dado un propósito, la ha puesto a trabajar con las masas en una causa y eso le ha dado un sentido de valor. Se llena de confianza y dignidad. Ahora, como enfatizamos antes, nos puede sostener la mirada.

Sin embargo estas imágenes fueron eliminadas de las siguientes ediciones de este relato (publicados en los años setenta y noventa). ¿Por qué?

Tal vez no podían conseguir el material original, quizás las litografías ya no existían. El obtener los permisos tal vez haya sido demasiado difícil. Aunque fue reconocido y aclamado mundialmente el TGP siempre fue un fenómeno de la ciudad de México y cuando el gobierno capitalino de Ernesto P. Uruchurtu prohibió pegar carteles en la calle, la obra del taller sufrió un golpe duro. Fue en esa época que el TGP cayó en un declive y con el tiempo los veteranos del taller empezaron su salida del taller. Para el año 1962 fundadores y talleristas como ‘Leopoldo Méndez, Mariana Yampolsky, Alberto Beltrán retiraron sus placas del taller’ y al poco tiempo ‘Alberto Beltrán, O’Higgins, Iñiguez y Fanny Rabel’ renunciaron a la institución (Musacchio 2007, 37). Así que para los años setenta lo que existía del taller, no correspondía en absoluto con lo que había cuando el libro de Benita Galeana se había publicado. Y era muy posible que, al apartarse cada artista con sus placas, las ilustraciones se hubieran dispersado de una forma irreparable.

No obstante, es posible que otras razones naturaleza técnica hayan influido en la desaparición de las imágenes. Una de las posibles explicaciones por las que estas imágenes no han sido reproducidas se debe a lo práctico (o no) de la reproducción de ellas y que simplemente esa tarea haya sido demasiado difícil. Aparte de la gran variedad en estilo de las ilustraciones, en el momento en que se hicieron las

imágenes, eso hubiera requerido una montura distinta en la piedra o bloque metálico de imprenta para lograr cada imagen deseada. Probablemente, el obstáculo de reproducir esas imágenes bajo esas condiciones simplemente hubiera sido demasiado inconveniente para las casas editoriales futuras.

Teniendo en cuenta lo anterior, es factible creer que fue una combinación de *sí*, las complicaciones surgidas por el pasar del tiempo y técnicas, y *también* por el eliminar el panfletismo del libro. Se puede creer esto porque junto con las imágenes, se ha eliminado el capítulo final del relato titulado 'Bajo la bandera de la internacional' que es claramente un folleto en su estilo y contenido que promueve el Partido Comunista Mexicano y sus ideas de aquella época describiéndolo como 'el camino de la felicidad, de la felicidad basada en el trabajo, en la independencia y en la lucha por la liberación de la Humanidad del yugo capitalista' y que culpa 'la sociedad capitalista por los errores de [su] juventud' (Galeana 1940, 239). Quizás eliminar esa característica panfletista del texto, también hayan querido suprimir las ilustraciones que la acompañaban.

Aunque las imágenes, a primera vista, no son tan claridasas en su forma de expresarse como el capítulo final, sí añaden al panfletismo del relato con un mensaje muy parecido. Es preciso recordar que en los años setenta las tensiones políticas de la guerra fría eran bastante fuertes aún. Además, es dudoso que sea coincidencia que la aparición de esta autobiografía (aún en su versión editada) en EEUU haya sido después de la desintegración de la Unión Soviética y de la disolución del PCM en 1981. Esto sugiere que se tuvo que esperar el momento propicio para dar a conocer esta narración única de valor artístico y literario, también subrayó algunas de las tensiones políticas de su día. Sin embargo, el relato original con todos sus componentes originales es una pieza singular. Es el relato de vida, aunque tal vez lleno de huecos e imperfecciones, de una mujer algo marginada y analfabeta. Es una ventana a otro tiempo y sociedad de la que hay poco escrito actualmente.

Abstract

A mediados de los años noventa aparece en los Estados Unidos la traducción de un texto relativamente poco conocido que originó en la ciudad de México más de medio siglo antes: Benita Galeana. Este libro – que es al la vez testimonio, autobiografía, e historia oral – contiene importantes características con respecto a la historiografía de los marginados en México. Además, es un texto que narra una parte del crecimiento de un partido político de interés entre varios artistas del día en ese país: el comunista. Aunque esta narración a veces cae en el panfletismo, uno de los elementos únicos que contiene la primera edición de *Benita* son los grabados originales que hicieron el Taller de Gráfica Popular en México para este proyecto cultural. Este estudio pretende estudiar el papel de las ilustraciones que se encuentran en este libro y hablar de lo que aportan a la historia misma. Además, este análisis se enfoca en la desaparición de aquellas imágenes en las siguientes ediciones del texto y ofrece algunas posibles razones de su omisión.

Key Words: Benita Galeana, Taller de Gráfica Popular, Historia de vida, Arte mexicana, Testimonio / 베니따 갈레아나, 민중그림제작소, 개인사, 멕시코예술, 증언

논문투고일자: 2008.09.17

심사완료일자: 2008.11.19

게재확정일자: 2008.11.25

Bibliografía

- Carr, B.(1992), *Marxism and Communism en Twentieth-Century Mexico*, London: University of Nebraska Press.
- Concheiro Bórquez, E.(2004), “El comunismo en México: entre la marginalidad y la vanguardia”, *Memoria: Revista Mensual de Política y Cultura*, Vol. 176, sin paginación.
- Galeana, B.(1940), *Benita Galeana: autobiografía*, Ciudad de México: Prensa Mels.
- Gill, M.(1940), “Palabras preliminares”, *Benita Galeana*, Ciudad de México: Prensa Mels, pp. 5-10.
- González Bustos, M.(1996), *Entrevista con una mujer comunista*, Chapingo: Universidad Autónoma de Chapingo.
- Jähn, H.(1976), *The Works of José Guadalupe Posada*, Obertshausen: Nördlingen Produktion Greno GmbH.
- Jørgensen, B.(2000), “Speaking from the Soapbox: Benita Galeana’s *Benita*”, *Latin American Literary Review*, Vol. 28, pp. 46-65.
- Musacchio, H.(2007), *El taller de gráfica popular*, Ciudad de México: FCE.
- Prignitz, H.(1992), *El taller de gráfica popular en México 1937-1977*, Ciudad de México: INBA.
- Ricker, M.(2002), “El taller de gráfica popular”, (última consulta 9/9/08), sin paginación, www.graphicwitness.org/group/tgpricker2.htm.
- Wollen, P.(1989), “Introduction”, *J.G. Posada: Messenger of Mortality*, London: Redstone Press, pp. 14-23.’

<http://www.ajlas.org>