



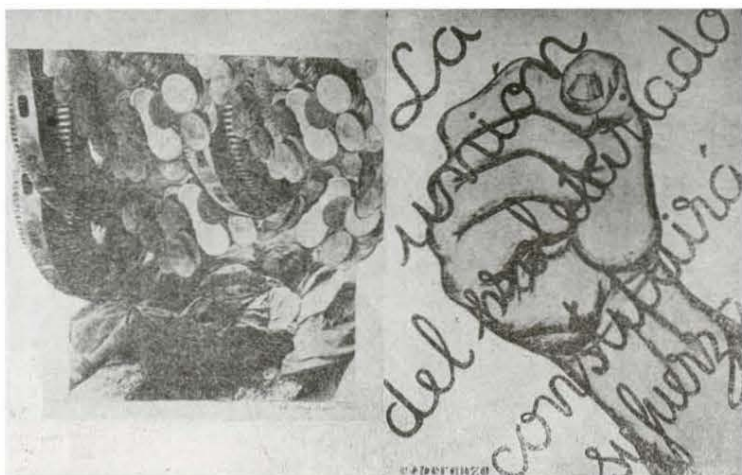
Lola Álvarez Bravo, en *El maestro rural*, México, 15 de marzo de 1936. Col. Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública

Fragmentos de una revolución en rojo. Fotomontajes en portadas de *El maestro rural* (1935-1936)

Abraham Navarro García

En calidad de secretario de Educación Pública dentro del gobierno del ingeniero Pascual Ortiz Rubio, Narciso Basols promovió la creación de un órgano editorial con el caro propósito de comunicar al Departamento de Educación Rural, las escuelas rurales y las misiones culturales.¹ Desde su aparición el 1º de marzo de 1932, *El maestro rural* fue presentado como una solución al aislamiento de las comunidades rurales, obstáculo de primer orden en el proyecto de modernización posrevolucionaria.² Definido como un espacio sencillo y plural, dio cabida a las colaboraciones de profesores e inspectores rurales, como a plumas de la talla de Salvador Novo (su primer director), Agustín Yáñez y Pablo González Casanova, además de fotógrafos como Lola Álvarez Bravo, cuya participación en la publicación fue regular en 1936.³

El 1º de enero de 1935, al amparo del licenciado Ignacio García Téllez, primer secretario de Educación en el gobierno cardenista, *El maestro rural* se asumió como divulgador de la educación socialista; para ello incorporó tinta roja en su impresión y un generoso fotomontaje en su cubierta.⁴ Si bien la educación socialista era continuación de la escuela rural vitalista,⁵ antes que una ruptura con la misma,⁶ los cambios en imagen fueron sustanciales. Se abrió así un espacio para artistas de diversa índole, como los estridentistas, y para la fotografía de la Nueva Visión, cuyo esteticismo objetualista y vanguardista había sido difundido con acierto por Edward Weston y Tina Modotti desde 1923.⁷ En términos de imposición de un proyecto modernizador, las reflexiones que sugieren las imágenes en este artículo ratifican la continuidad de las estrategias discursivas de los gobiernos posrevolucionarios desde 1920 hasta el cardenismo, periodo en el que las artes se integraron como



Lola Álvarez Bravo, *Esperanza*, en *El maestro rural*, México, 15 de abril de 1935. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



El maestro rural, México, 1 de enero de 1935. Col. Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública

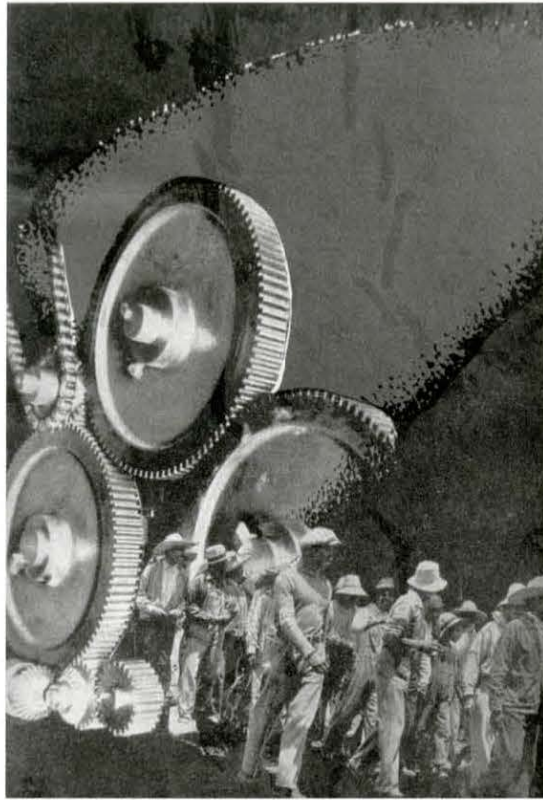
código de legitimación del poder. El cardenismo destacó por su afán de conformar una ideología coherente sobre el papel de la educación en el proyecto de nación.

Conocida entre los estudiosos de la fotografía mexicana en publicaciones de la primera mitad del siglo XX, es la dificultad para identificar a sus autores.⁸ A partir de la literatura actual podemos atribuir la autoría de la figura 2 a Lola Álvarez Bravo y reconocer en *El maestro rural* su espacio para los primeros experimentos en fotomontaje.⁹

Las primeras imágenes de nuestro estudio presentan a la infraestructura pública como materialización del poder transformador del régimen. Su filiación con Nueva Visión se expresa en su puesta en escena, abstracción, acercamiento, puntos de vista insólitos, experimentación y por supuesto su maquinismo. Su escenificación es evidente por el aprovechamiento de la capacidad narrativa del género y las discontinuidades de su conjunción —en asociación histórica con la propaganda antifascista o laudatoria

del bolchevismo en Europa—.¹⁰ De esta forma el fotomontaje se integraba con creces a la práctica neovisionaria escenográfica, a contrapelo de su propio discurso programático en favor de una fotografía directa.¹¹

La portada del 1 de enero, estructurada en una dinámica de tensión entre las texturas visuales evocadoras de los materiales de la poética modernizadora —el concreto y el acero— y el reconocimiento y ubicación contextual de cada elemento, muestra en la parte superior al Centro Escolar Revolución, emblemático inmueble del régimen en su calidad de escuela tipo y anterior centro sujeto al Departamento de Industrias, en un ambicioso proyecto de impulso a la productividad.¹² Sorprende su cercanía con una toma de la planta de cemento La Tolteca, inaugurada en 1931 en Mixcoac,¹³ que ensalza un proyecto modernizador asumido como nacional pero deudor del capital extranjero.¹⁴ Los puntos de vista inéditos —explicables por la búsqueda de enfoques alternativos en los espacios urbanos¹⁵, en oposición



El maestro rural, México, 1 de mayo de 1936. Col. Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública

a la estética pictorialista— tuvieron en la industria una extensión lógica de sus exploraciones formales.

Las masas reciben tratamientos distintos en las imágenes. Su presencia acotada corresponde a la política cardenista de control de masas, bajo el argumento de la reivindicación social. La depuración de la conflictividad social en el conjunto, por la escasa presencia humana, complementa la imposición (nunca absoluta) del orden geométrico. Relación muy distinta se observa en la portada del 1º de mayo, posible trabajo de Lola Álvarez Bravo, que por su timidez formal recuerda los experimentos de Modotti de superposición básica pero sin intención mimética.¹⁶ Mientras aquí la masa se manifiesta con libertad, en la contraportada enormes engranes se ciernen aplastantes sobre los trabajadores. Es innegable el tono constructivista de estas imágenes.¹⁷ La contraportada del 15 de marzo retoma el tópico callista de la irrigación. Nos recuerda la premisa neovisionaria de la fotografía como extensión del ojo, detalle metafórico de la máquina como extensión del cuerpo, en la

conducción y deglución del vital líquido al amparo del Estado protector.

La transformación de la naturaleza, postulado del primer Plan Sexenal, se evoca en nuestro primer fotomontaje, con la tipografía como un proceso básicamente temporal.¹⁸ La incorporación del título supone la integración entre imagen y texto, y un nivel adicional de superposición a la vez que denuncia la tendencia propagandista del género.¹⁹ La portada del 1º de mayo juega con esta relación al hacer al título parte de la imagen como gesto celebrado de una mimesis malograda.

Concluimos que los fotomontajes de *El maestro rural* están sujetos a las contradicciones formales e históricas del género, y a la problemática discursiva del régimen donde surgieron. Entre las primeras observamos la tensión entre orden y fragmentación, porque ésta no se estructura en términos geométricos absolutos y por el peso de los contenidos formales de cada fragmento. La tensión se traslada al campo del reconocimiento formal *versus* la abstracción del



El maestro rural, México, 1 de mayo de 1936. Col. Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública

conjunto. Si la fragmentación, la fugacidad y la incertidumbre son facetas del modernismo como respuesta a las convulsiones de percepción espacio-temporal debidas a las crisis del capitalismo,²⁰ entonces las contradicciones estructurales en el género son intrínsecas a su origen histórico. Añádase a lo anterior su escenificación celebrada a contrapelo del discurso purista de Nueva Visión, y la representación ambivalente del trabajo como posesión última del obrero y como hecho consumado de su alienación.²¹ La problemática discursiva del régimen se expresa en el

costo del empleo de un arte vanguardista al servicio de un proyecto modernizador, paralelo al reconocimiento de su territorio como predominantemente rural. Este conflicto es parte de la conformación de un “problema campesino”, cuya resolución (entiéndase modernización) justificaba la posición hegemónica de la elite.²² El conflicto, expresable en términos de centralismo y periferia, a su vez encarna la paradoja del dominio de imágenes urbanas en las portadas y en algunos interiores de una revista proclamada como órgano rural.

Notas

¹ *El maestro rural*, México, 1º de marzo de 1932, pp. 3-4.

² Véase Guillermo Palacios, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 31, 174 y 232.

- ³ La publicación se reconoce como heredera de *El sembrador*, con la cual se vincula en los esfuerzos precedentes del gobierno por mantener comunicación con el magisterio rural. Véase *El maestro rural*, México, 15 de noviembre de 1934. Publicaciones precedentes son *La escuela rural durante el callismo*; Engracia Loyo, *La casa del pueblo y el maestro rural mexicano*, México, SEP/El Caballito, 1985, p. 69, nota 1, así como *El maestro y El periquillo*. Véase Humberto Tejera, *Crónica de la escuela rural mexicana*, México, SEP/Instituto Federal de Capacitación del Magisterio (Biblioteca Pedagógica del Perfeccionamiento Profesional, 19), 1963, p. 70.
- ⁴ ¿Qué es un fotomontaje? Más allá de una estrecha definición técnica que descarta en la denominación toda práctica ajena a lo estrictamente fotográfico, retomamos una definición más sintáctica que resalta la abierta manipulación del creador por el proceso de “montaje” y que confiere a estas imágenes un potencial narrativo particular por resignificación de sus elementos en conjunto. Véase Raoul Hausmann, citado por Laura González, *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?*, México, Gustavo Gili, 2005, pp. 208-210.
- ⁵ *El maestro rural* surgió en el contexto del vitalismo educativo, propuesta ideológica impulsada por Moisés Sáenz, subsecretario de la SEP en 1924, y de Rafael Ramírez, jefe de Misiones Culturales y director del Departamento de Escuelas Rurales e Incorporación Indígena. El vitalismo pretendía vincular la educación con las necesidades prácticas de la vida conforme a la “escuela de la acción”, del filósofo estadounidense John Dewey.
- ⁶ Engracia Loyo, *op. cit.*, p. 66. Véase Guillermo Palacios, *op. cit.*, p. 223, nota 7, para quien la fase de influencia ideológica soviética comenzó en 1920 con el activismo creciente del Partido Comunista Mexicano.
- ⁷ Falta aún discutir las implicaciones conceptuales en torno a la fotografía surgida entre 1921 y 1923 en México. Sin espacio para profundizar nos referiremos a esta corriente como fotografía de Nueva Visión, nombre de época.
- ⁸ La despreocupación por la autoría puede verse como un rasgo de Nueva Visión, que se complementa con la práctica editorial de la época que no es otra cosa que un gesto de apropiación institucional del trabajo creativo del fotógrafo como patrimonio del capital para su aplicación a la publicidad o a su ejercicio ordinario de comunicación masiva. Es interesante que varios fotógrafos de la época como Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Lola Álvarez Bravo buscaran reconocimiento en los espacios de las galerías. Véase Gaëlle Morel, “Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste Regards (1932-1939)”, en *Études photographiques, Centre National du Livre y Centre National de la Recherche Scientifique*, 9 de mayo de 2001, pp. 49-50.
- ⁹ José Antonio Rodríguez, “Fotomontaje en México: razones sociopolíticas”, en *Antropología*, núm. 71, julio-septiembre de 2003, México, INAH, p. 11.
- ¹⁰ Gaëlle Morel (*op. cit.*, p. 54) comenta la asociación con el antifascismo y la defensa de la URSS.
- ¹¹ José Antonio Rodríguez, “La vanguardia fotográfica mexicana”, México, Ava Vargas Photographic Works, 1997.
- ¹² Humberto Tejera, *op. cit.*, pp. 65-66, 133.
- ¹³ La similitud de esta imagen con las que se publicaron del certamen aparece en los apartados de “Agustín Jiménez” y de “La nueva fotografía y cementos Tolteca...”, en Salvador Albiñana, *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM, 1998, pp. 124, 125, 144.
- ¹⁴ Beatriz González-Stephan, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional: la historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana, 2002, 2ª ed. pp. 41-48. James Oles, “La nueva fotografía y cementos Tolteca: una alianza utópica”, en Salvador Albiñana, *op. cit.* pp. 147-148. Es sintomático que el cosmopolitismo sustentara los nuevos discursos de búsqueda de identidad nacional; de hecho el vanguardismo fotográfico fue impulsado por el capital internacional —con el certamen de La Tolteca— en la lógica de un desarrollo de la publicidad que vio con buenos ojos la estética objetualista por su potencial para la fetichización del objeto de consumo.
- ¹⁵ Así lo afirma Alexandre Rodtchenko, citado en Gaëlle Morel, *op. cit.*, pp. 62-63. Asimismo Ann Thomas, “La fotografía mexicana modernista. El espíritu de la época”, en Luis Martín Lozano, *Arte moderno de México, 1900-1950*, México, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 2000, p. 126.
- ¹⁶ Su atribución es posible en tanto que es similar a *El sueño de los pobres*, fotomontaje de Lola producido en 1935. La obra de Modotti en la que pienso es *La elegancia y la pobreza*, ca., 1929.
- ¹⁷ Deborah Dorotinsky reconoce en ellas la influencia de las revistas soviéticas *Lefy Novi Lef*, y en términos generales una asimilación local particular del constructivismo con el estridentismo y los modelos de John Heartfield y Hannah Höch.
- ¹⁸ David Harvey define brillantemente las concepciones progresistas como discursos de imposición de la temporalidad sobre la espacialidad, en *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Blackwell, 1990, p. 205.
- ¹⁹ Carlos Córdova propone el concepto de “foto intervenida”, para la conjunción entre fotografía y tipografía en *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005, p. 92.
- ²⁰ David Harvey, *op. cit.*, p. 340.
- ²¹ Gaëlle Morel (*op. cit.*, p. 50) aborda esta ambivalencia.
- ²² Guillermo Palacios, *op. cit.*, pp. 120 y 236. En este punto es central el concepto de “identidades narrativas”.