

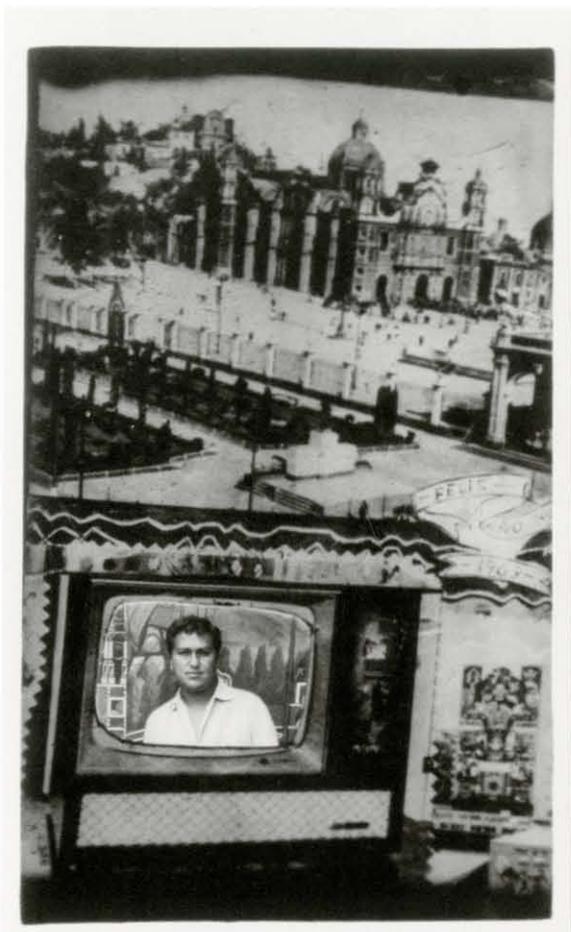
Sistema Nacional de Fototecas

Alquimia

enero-abril 2006 año 9 núm. 26



Fotomontaje



Autor no identificado, Sin título, 1963. Col. Erika Sánchez Miranda



Autor no identificado,
Sin título, ca. 1950. Col.
SINAFO-FN-INAH, núm. de
inv. 402275

enero-abril 2006

SARI BERMÚDEZ
Presidenta del CNCA

LUCIANO CEDILLO ÁLVAREZ
Director General del INAH

MARIO PÉREZ CAMPA
Secretario Técnico del INAH

BENITO TAIBO
Coordinador Nacional de Difusión

JUAN CARLOS VALDEZ
Director del SINAFO

HÉCTOR TOLEDANO
Director de Publicaciones

Alquimia

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ
Editor

CANNON BERNÁLDEZ
Asistente editorial

LORENA NOYOLA PIÑA
Diseñadora

CANNON BERNÁLDEZ Y ERNESTO PEÑALOZA
Fotografía

BENIGNO CASAS
Corrección

Consejo de Asesores

ALICIA AHUMADA, MARCO ANTONIO CRUZ, OLIVIER DEBROISE,
TERESA DEL CONDE, BERNARDO GARCÍA, PATRICIA MASSÉ Z.,
PATRICIA MENDOZA, REBECA MONROY NASR, CARLOS
MONSIVÁIS, FRANCISCO MONTELLANO, RICARDO
PÉREZ MONTFORT, GERARDO SUTER.

Comité Editorial

LUCIANO CEDILLO ÁLVAREZ, BENITO TAIBO, JUAN CARLOS
VALDEZ, RODOLFO PALMA ROJO, HÉCTOR TOLEDANO, MAYRA
MENDOZA, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ.

D.R. © INAH Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Benito Taibo / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Artes Gráficas Panorama S. A. de C. V., México, D.F. Hecho en México / *Printed in Mexico*.



Autor no identificado, Sin Título, ca. 1950. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 165891

Índice

- 4 Otras construcciones
- 7 Epopeya de una revista política de imagen y palabra: 1945-1946
LAURA GONZÁLEZ FLORES
- 19 Fragmentos de una revolución en rojo.
Fotomontajes en portadas de *El maestro rural* (1935-1936)
ABRAHAM NAVARRO GARCÍA
- 24 *Portafolio*
- 31 Fotomontaje erótico
MIGUEL ÁNGEL MORALES
- 37 *Testimonios del Archivo*: JUAN RENAU
- 41 *Sistema Nacional de Fototecas*: MAYRA MENDOZA AVILÉS
- 44 *Soportes e Imágenes*: ELISA LOZANO
- 46 *Publicaciones y exposiciones*



Ambas páginas, *Revista de revistas*, México, 27 de enero de 1935.
Col. particular

Otras construcciones

Desde el siglo XIX era bien conocido que la organización de una imagen por medio de fragmentos fotográficos creaba nuevos sentidos. Con la práctica de recortar, pegar y refotografiar se ofrecía la posibilidad de realizar nuevos mensajes, lo cual adquiriría tantas direcciones como las intencionalidades habidas detrás de cada hechura particular de las imágenes. Así, la historia del fotomontaje en México —que comenzó a asomar recientemente y tiene mucho por descubrir— está llena de alegorías, mensajes políticos, divulgaciones publicitarias, acciones lúdicas, críticas personales de los creadores a regímenes específicos o a las inmediatas circunstancias sociales, más la producción que incluso llegó a adentrarse en el gusto popular. Todo ello en construcciones ideológicas.

Pero también hay que advertir que la práctica del fotomontaje posee sus periodos de expresión. Ciertamente, pareciera que a lo largo de su historia

este particular ejercicio visual estuvo dominado por la intención política, aunque con matices. Los primeros fotomontajes sobre la ejecución de Maximiliano de Habsburgo estuvieron más insertos dentro de *collage*, en donde los fragmentos fotográficos interactuaban con la pintura de retoque, lo cual sirvió para la divulgación de un hecho que cada quien leyó según le afectó. Mientras que a la vuelta del siglo XX las composiciones estuvieron más dominadas por el comentario social, que sólo incursionó en lo político a partir de 1911 (en revistas como *La semana ilustrada*). Después llegarían las gramáticas modernas en donde el fotomontaje se volvió recurso múltiple, lo mismo para ejercer la opinión pública que para crear notables expresiones autorales inmersas en las corrientes europeas de vanguardia. Y en todo esto hay autores muy divulgados en nuestra historia, pero todavía por conocer su relevancia en este particular ámbito (digamos, Lola Álvarez Bravo o Enrique

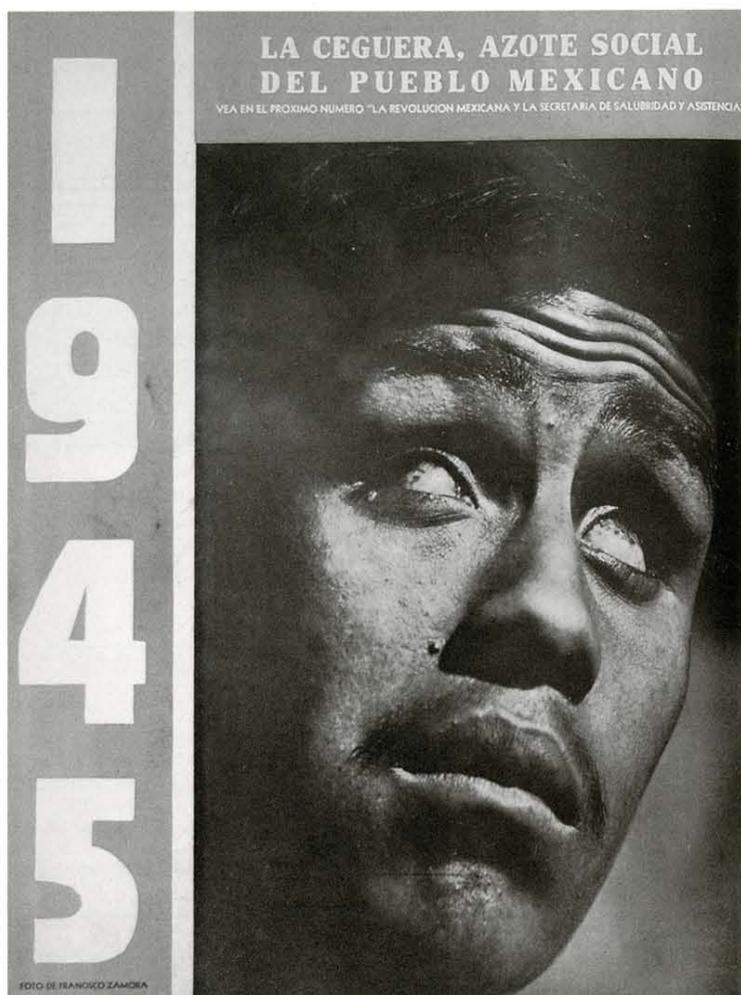


Gutmann), al lado de muchos otros anónimos. A todo esto hay que agregar que los espacios naturales del fotomontaje fueron las revistas ilustradas y los grandes diarios políticos de circulación nacional (como *Futuro*, *El maestro rural*, *Detectives* o el diario *El Nacional*). En las páginas de esos medios adquirieron gran divulgación y casi, podríamos decir, la esencia de su naturaleza. Imágenes para usos periodísticos inmediatos, muchas veces desechables en las redacciones, acaso por eso sean escasos los fotomontajes originales que hoy se conocen.

Como en otras ocasiones, en *Alquimia* quisimos indagar sobre los usos y la divulgación de las imágenes mexicanas; en este caso por las diversas vertientes que ha tenido el fotomontaje. Para ello hemos invitado a estudiosos como Laura González Flores, quien incide sobre la aparición de una singular revista: *1945*, la que después cambiaría con el año a *1946*, y el original impulso de uno de sus editores:

Federico Silva; como en otras ocasiones, Miguel Ángel Morales aborda lo erótico en el ejercicio fotomontajista y lo que ha rescatado de sus largas revisiones hemerográficas; mientras que Abraham Navarro realiza un nuevo acercamiento a las imágenes aparecidas en *El maestro rural*. A lo largo de este número damos a conocer muy diversos ejemplos de nuestra temática, salidos de distintos acervos. En este sentido, damos las gracias una vez más a la Hemeroteca Nacional; al Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública; a la joven Erika Sánchez, quien nos acercó algunos fotomontajes resguardados por su familia; a Dennis Brehme, por facilitarnos las imágenes de su padre, Arno Brehme; al bibliófilo Abel Maldonado, y a aquellos coleccionistas que nos solicitaron no mencionar su nombre.

José Antonio Rodríguez



Fotografía: Francisco Zamora, en 1945, México, diciembre de 1945. Col. biblioteca particular

Epopeya de una revista política de imagen y palabra: 1945-1946

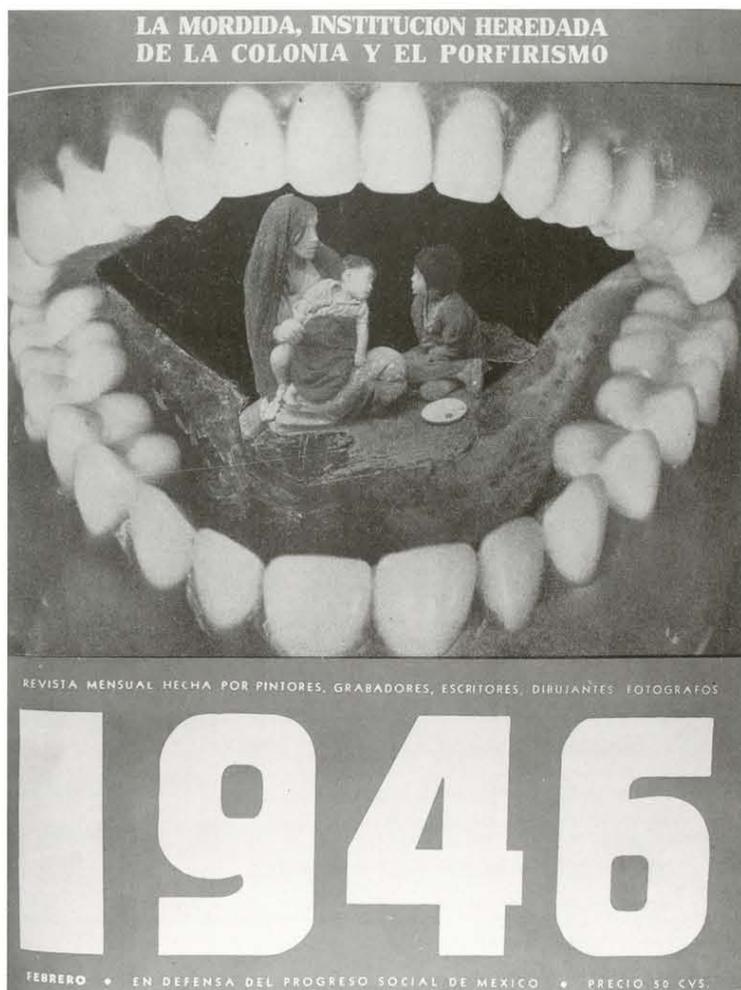
Laura González Flores

*El arte, en todos sentidos, es esencialmente polémico:
polemiza, como sujeto, con la realidad de que nace en tanto que ésta es su objeto;
polemiza, como objeto, con el sujeto a quien se destina, que es o será su público*
José Revueltas, *El luto humano*

Tres años después de la publicación de su libro *El luto humano*, José Revueltas regaló un ejemplar de éste al joven Federico Silva. La dedicatoria: “Para Silva, compañero de 1946, que luchará con nosotros hasta lo último”, alude a la colaboración conjunta de ambos intelectuales en una revista de crítica política, cuyo concepto había acuñado el joven artista un año antes. Mejor conocido en la actualidad por su labor escultórica (género en que destaca con piezas como *La serpiente del Pedregal*, la serie de esculturas monumentales de *Nuestra batalla* y el trabajo colectivo en el *Espacio escultórico de la UNAM*), Federico Silva era en 1945 un joven y talentoso muralista de 22 años, que trabajaba como ayudante de David Alfaro Siqueiros en el mural *Nueva Democracia* que ejecutaba en el Palacio de Bellas Artes.

Su contacto con Siqueiros fortaleció en él su inclinación hacia “la teoría utilitaria del arte como un instrumento de política militante”,¹ comprensión que lo llevó a forjar el proyecto de una revista de crítica política que impulsaría con “todos los pintores, dibujantes, grabadores, escultores, fotógrafos y escritores que acepten luchar con su arte y su militancia personal, por el progreso social de México”.²

Silva comentó su idea a Angélica Arenal, esposa de Siqueiros, quien pidió al joven pintor “no le hiciera propuestas” a su esposo,



1946, México, febrero de 1946. Col. biblioteca particular



1946, México, febrero de 1946. Col. biblioteca particular

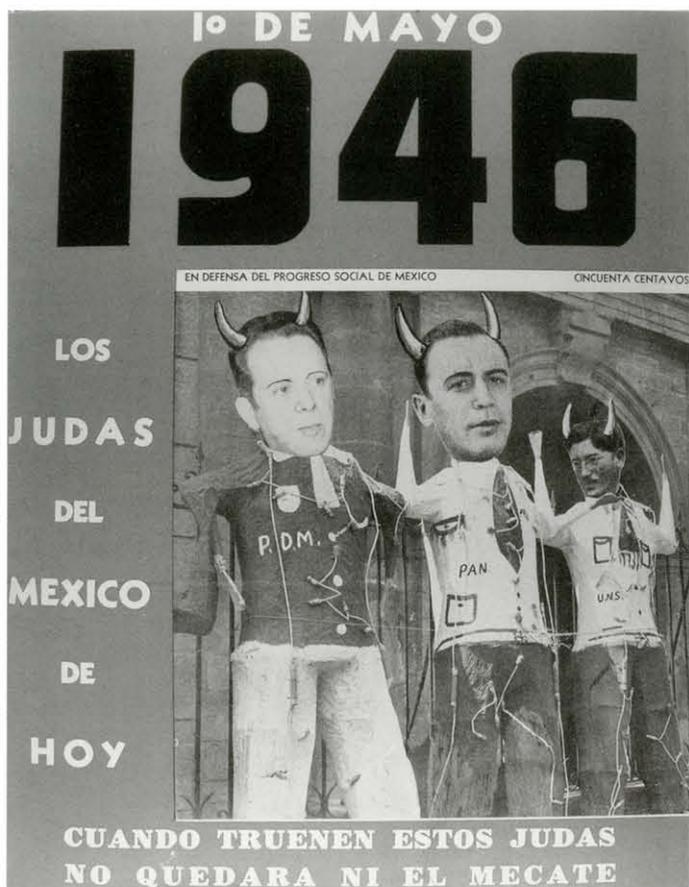
pues éste ya “había perdido mucho tiempo”,³ petición que fue ignorada por Silva.

En el año de 1945 decidí hacer una revista; sería una publicación política en la que participarían únicamente artistas. Siqueiros se había instalado en una vieja casa de Coyoacán, donde fui a visitarlo para plantearle la idea que tomó de inmediato como suya y esa misma noche en compañía de Angélica le pusimos nombre y formamos la lista de colaboradores. Se llamó *1945* y luego *1946*, año en que dejó de aparecer.⁴

Siqueiros acogió la idea de Silva con tanto entusiasmo que, días después, decidió invitar a la revista a un nutrido grupo de artistas que, como José Revueltas, eran todos militantes de grupos de izquierda. En opinión de Silva, el grupo formaba “una

pintoresca familia, unida, romántica e imaginativa. Revueltas, José Alvarado, Ramírez y Ramírez, Luis Arenal, Dorantes, periodistas, escritores, pintores, ex miembros y dirigentes de las Juventudes Comunistas”.⁵ También colaboraron activamente algunos artistas del Taller de la Gráfica Popular como Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán, Alfredo Zalce, José Chávez Morado y Raúl Anguiano, quienes realizaron grabados, litografías o dibujos en torno a temas concretos de ésta (el hambre, la corrupción de la prensa o el clero, el talante reaccionario del sinarquismo y del Partido de Acción Nacional, etcétera). De los fotógrafos de la época, cedían gratuitamente sus imágenes Lola y Manuel Álvarez Bravo, así como los hermanos Mayo (identificados en la revista como “Foto Mayo”).

Una vez establecido el grupo de colaboradores de la revista, faltaba resolver su financiamiento.



1946, México, 1 de mayo de 1946. Col. biblioteca particular

Originalmente, Silva pensaba editar un número con los recursos que obtuviera por la venta de su equipo fotográfico.⁶ Por intermedio de Vicente Lombardo Toledano —y de Alejandro Carrillo, jefe de campaña de Miguel Alemán—, el candidato no sólo recibió al joven pintor, sino que le autorizó a firmar por los gastos de la imprenta.⁷ Fue así como se decidió que la revista se imprimiera en los Talleres Gráficos de la Nación, sin costo alguno para el grupo de polémicos artistas. Con relación a este punto, que pareciera contradictorio —el gobierno mexicano subvenciona a sus críticos de izquierda—, Silva aclara: “La izquierda mexicana estaba toda con Alemán y en contra de Ezequiel Padilla, declarado pro yanqui; naturalmente, no se sabía el giro que tomaría el alemanismo.”⁸

El primer número de *1945* apareció en noviembre de ese año: “Un día la Ciudad de México apareció tapizada con grandes carteles rojos cuyos

números negros formaban el 1945. Ese sería el nombre de la publicación, la cual cambiaría con el año.”⁹ El concepto editorial de la revista estaba íntimamente ligado con la publicidad callejera: más que una revista convencional, *1945* se pensaba como “un catálogo de carteles y manifiestos” que podían desprenderse para fijarse en la calle y en los centros de reunión.¹⁰ Siqueiros describió posteriormente las páginas de la revista como *cartículos*: una mezcla de artículos y cartones políticos que podían funcionar gráficamente como carteles, encolados en las paredes de la ciudad.¹¹ Dado que el fin de la publicación era promover “el progreso social de México”, se invitaba a los distintos sectores sociales —desde los intelectuales e industriales hasta las organizaciones obreras, campesinas y populares— a realizar encargos de reimpressiones de sus muestras, carteles y manifiestos. Dada la participación de Luis Arenal en el grupo que inició

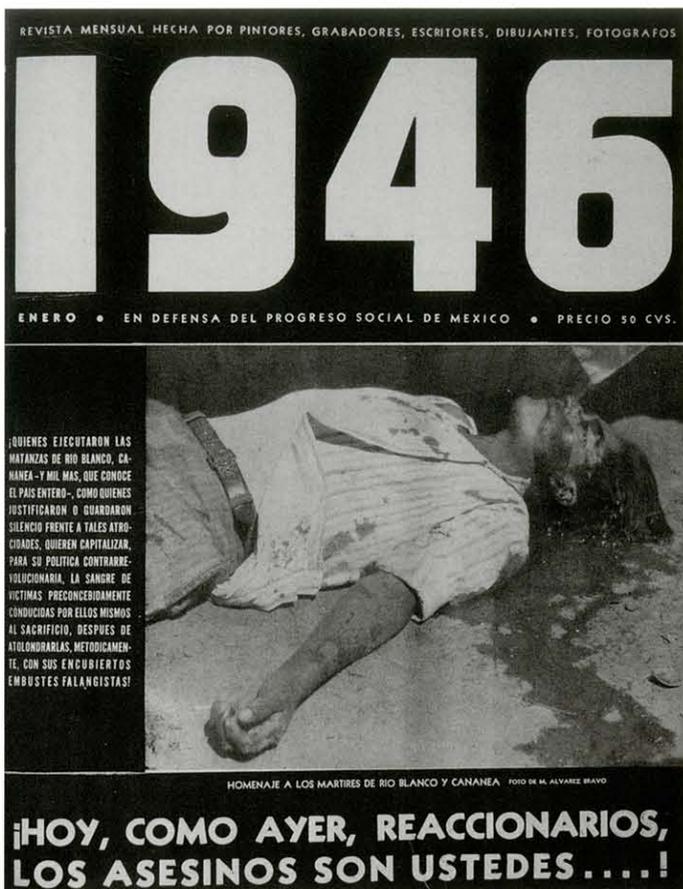


1945, México, diciembre de 1945. Col. biblioteca particular

la revista, es razonable pensar que 1945 siguiera las mismas estrategias de distribución informal que las utilizadas una década antes por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) con su publicación *Frente a frente*: entrega de muestras a dirigentes obreros, promoción de la venta directa a través de las redes de los sindicatos y oferta de servicios a las organizaciones populares y artísticas.¹² Otro vínculo con la revista de la LEAR era la idea de un periódico exclusivamente gráfico, publicado a partir de las colaboraciones de los artistas afiliados en su Sección de Artes Plásticas de la Liga. Si bien la convocatoria para este periódico paralelo se publicó en el primer número de *Frente a frente*, en noviembre de 1934, nunca se llegó a formalizar su creación. Francisco Reyes Palma supone que la idea de 1945 era de Siqueiros,¹³ y es muy probable que éste tuviera en mente la propuesta del periódico gráfico de la Liga, cuando fue

abordado por el joven Silva poco más de una década después.

Vinculada en el nivel ideológico, y por el hecho de compartir colaboradores, con *Frente a frente* o con *Futuro*, 1945 era, a diferencia de éstas, una revista fundamentalmente de imagen. Más que imitar el concepto gráfico de sus antecesoras mexicanas, 1945 emulaba a las revistas ilustradas europeas como *Vi*, de Lucien Vogel (publicada a partir de 1920), lo mismo que a periódicos gráficos de filiación izquierdista y concepto constructivista, como el *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), que comenzó a publicarse en Berlín en 1925 y continuó editándose en el exilio, en Praga, de 1935 a 1938. El vínculo de 1945 con ese periódico, cuyo concepto editorial de “folleto popular ilustrado” —*Das Illustriertes Volksblatt*— estaba basado en la combinación de “palabra e imagen”, se encuentra no sólo en la maquetación que integraba tipografía



Fotografía: Manuel Álvarez Bravo, en 1946, México, enero de 1946. Col. biblioteca particular

e imagen, sino más específicamente en su uso privilegiado del fotomontaje (a ese respecto, de 1930 a 1935 el periódico gráfico alemán publicó más de 200 fotomontajes sólo de John Heartfield).¹⁴

El uso del fotomontaje en 1945 se asociaba, como en *AIZ*, con la necesidad de producir unidades gráfico-textuales simples, equivalentes a los “propósitos” que la revista enumeraba en su página editorial, entre otros: combatir el hambre ancestral, la carestía de la vida, el analfabetismo y la ignorancia; luchar contra la corrupción, los líderes oligarcas y neofascistas, defender la libertad religiosa y la tradición democrática, etcétera.¹⁵ Según Silva, la idea principal de la revista era centrarse en la ilustración de dos o tres conceptos a partir de un “lenguaje telegráfico” formal bien identificado. Su estrategia gráfica, mezcla de fotografía, dibujo y grabado procuraba “otro lenguaje, moderno, urbano; no el dibujo, ni los

monitos”, propios de la caricatura política de la época. En ese sentido, su tono mordaz, satírico, popular e informal la emparentaba más con José Guadalupe Posada y con *El hijo del Ahuizote*, que con las revistas de izquierda de su época, más rígidas en su maquetación y solemnes en su enfoque político.

Básicamente la revista se producía de modo colectivo: los colaboradores aportaban ideas e imágenes para los cartones, que eran compuestos y retocados por los editores: Silva y Arenal, conjuntamente con Siqueiros (quien generalmente escribía los textos), y con algún otro cómplice ocasional, como Méndez o Zalce. Unos recortaban, otros pegaban, algunos dibujaban; los cartones carecían de autor, porque “no había jerarquías ni sentido de propiedad de las ideas”. Tampoco “teníamos un sentido de conservar nada”, apunta Silva, por lo que después de reproducir los cartones originales, “se los llevaba la chingada”.



Ambas páginas: 1946, México, enero de 1946. Col. biblioteca particular

El proceso de producción de la revista era casero y se realizaba en el taller de Siqueiros, o bien en alguna oficina prestada, aunque en algunas ocasiones los cartones llegaron a montarse en la misma imprenta, antes de que la revista entrara a máquinas.

Silva describe 1945 como una revista política, más no de arte.¹⁶ De ahí que la mayor parte de la información —textual y gráfica— apareciera sin firmar, o con una identificación autoral informal tan parca como “grabado de Leopoldo Méndez”, o “detalles de murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública”. En muchos casos, no sólo se utilizaban distintos fragmentos del mismo mural para ilustrar varios textos de un mismo número de la revista (el de Siqueiros, Arenal, Pujol y Renau en el Sindicato Mexicano de Electricistas, en el número 4 de febrero de 1946), sino que recibía un título distinto. Por ejemplo, en el caso del mural citado, el fragmento

aislado del motor apareció intitulado como “La Caja Fuerte del Imperialismo, el motor que explota a México”.

Otro caso interesante de la re-semantización de las imágenes a través del cambio de título es el de la conocida fotografía de Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado*, publicada en la portada de enero de 1946. Realizada en Tehuantepec en 1934, en el contexto de un accidente callejero, la fotografía ya se había publicado en la portada del número 3 de *Frente a frente*, de mayo de 1935 (en cuyo caso la figura del obrero aparecía recortada y antepuesta en un fotomontaje a las figuras de Hitler, Mussolini y Calles), así como también en el primer número de la segunda época de la misma revista, en marzo de 1936, sin editar y con el pie de foto: “Campesino asesinado por guardias blancas en la lucha por la tierra”. En la portada de enero de 1946 la foto se publicó

COMO VE PADILLA EL ILUSO, AL PUEBLO DE MEXICO



completa, pero con el pie: “Homenaje a los mártires de Río Blanco y Cananea”.¹⁷ Además, la icónica imagen del obrero se integró, pero dibujada, a un cartel de grandes dimensiones, que los editores colgaron en el Zócalo el 5 de febrero de ese año, a modo de anuncio de su publicación.

A lo largo de sus seis números, 1945 y luego 1946 abordó prácticamente todos los tópicos formulados en sus propósitos. Sobre todo, se centró en los acontecimientos políticos del momento, teñidos en el plano nacional por el cambio de gobierno y la campaña proselitista de Miguel Alemán, y en el internacional por el fin de la guerra mundial y el inicio de la guerra fría. El afilado sarcasmo de sus cartones embestía por igual a la corrupción gubernamental (simbolizada iconográficamente por “la mordida”, una boca gigantesca tragándose a una familia humilde), a la política traidora de “los judas del México de

hoy” (refiriéndose a Ezequiel Padilla, Manuel Gómez Morín o Salvador Abascal), o a la carestía de la vida. Su sátira política también acometía contra la política bélica y comercial del *Tío Sam* (a quien representaban como un usurero al que le “queda el irrefutable argumento *exclusivo* de la bomba atómica”), o contra la hipocresía religiosa del Papa Pío XII (a quien se ridiculizaba bendiciendo a las tropas del Eje).

Aunque en su primer número la revista asentaba como uno de sus propósitos el “revisar minuciosamente el desarrollo de la campaña electoral relativa al próximo sexenio presidencial”, su oposición al padillismo era bastante clara: en el número 2 se publicó un fotomontaje de Ezequiel Padilla disfrazado de monja o de Virgen; en el número siguiente se le veía transformado, a partir del mismo recurso del fotomontaje, en dos figuras contradictorias de *indito* y *burgués*; y en el número 4 se le convirtió en un señor



1945, México, diciembre de 1945. Col. biblioteca particular

de frac, que besa lujuriosamente la mano de una gorda y elegante señora de sociedad (una imagen, por cierto, muy parecida en espíritu a los retratos alegóricos sobre avaricia, cinismo o auto-satisfacción que publicó Lisette Model en Estados Unidos al inicio de los años cuarenta, en la revista gráfica *PM Weekly*).¹⁸

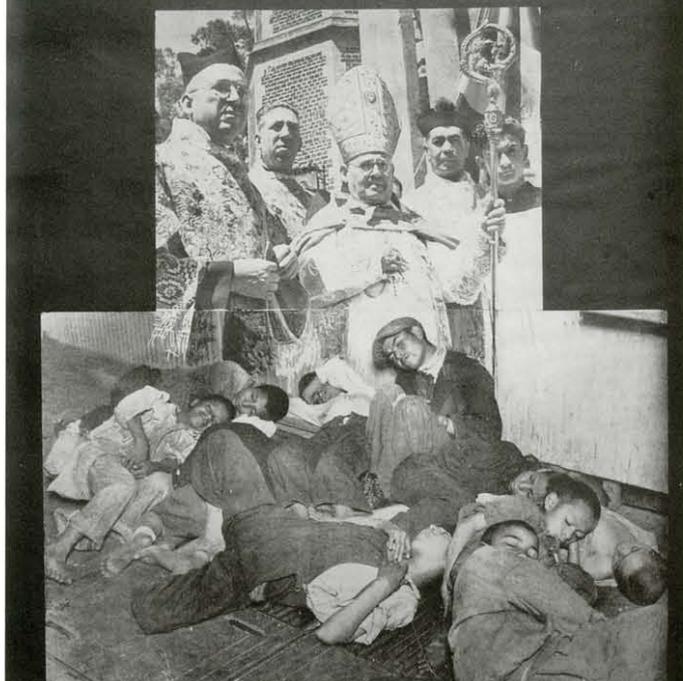
Conforme evolucionaba la revista en los seis números publicados entre noviembre de 1945 y abril de 1946, la simpatía hacia Lombardo Toledano y Alemán se volvía más evidente. En el penúltimo número de marzo de 1946, se hacía una apología de la labor de Lombardo en relación con la “condecoración del combatiente”, que le habían otorgado un grupo de importantes intelectuales, artistas y científicos entre los que se contaba a Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Alfonso Caso, Martín Luis Guzmán, Manuel Sandoval Vallarta y Andrés Henestrosa.¹⁹

Mientras que los seguidores de Padilla eran representados en un fotomontaje como una parvada de guajolotes que cargaban consignas de apoyo a su líder,²⁰ en otro lado se describían los “aspectos positivos” del alemanismo en los siguientes términos: “[Miguel Alemán] sigue los mismos lineamientos seguidos por Cárdenas y Ávila Camacho a favor de la soberanía nacional y de la solidaridad con las causas de todos los pueblos débiles de la tierra, así como a favor de todo esfuerzo conducente a asegurar una paz justiciera para todas las naciones.”²¹ A diferencia de los seguidores de Padilla, según la opinión de la revista, se agrupan en torno del alemanismo:

[...] la casi totalidad de las organizaciones obreras, la inmensa mayoría de las organizaciones de campesinos, la mayoría de los componentes de la pequeña burguesía

EL ALTO CLERO...

y sus felices ovejas desde hace más de 400 años



1945, México, noviembre de 1945. Col. biblioteca particular

—empleados y obreros del Estado, maestros, profesionistas, etc.— y la facción más sana de la burguesía nacional, esto es, su facción democrática, moderna, progresista.²²

Esta sutil evolución política de la revista hacia una retórica con más peso textual que gráfico, podría responder al cambio en su gestión: mientras que en los tres primeros números aparecen Federico Silva como director y Luis Arenal como jefe de redacción, en los tres últimos números, tanto la dirección como la redacción se volvieron colectivas. Así el “comité” directivo incluía a David Alfaro Siqueiros, José Revueltas, Leopoldo Méndez y Enrique Ramírez y Ramírez (además de Federico Silva), y el “comité” de redacción a José Chávez Morado, Rogelio Álvarez, Raúl Anguiano, Fernando Rosenweiz, Xavier Guerrero, Mario Gil, José Alvarado y Joel Marroquín. En

esos últimos números la dirección artística quedó a cargo de Luis Arenal.

En palabras de Federico Silva, tal vez fue el poderoso efecto del simbolismo gráfico, combinado con su carácter humorístico y vernáculo, lo que aseguró la difusión popular de la revista:

La “45” a pesar de su ingenuo sectarismo tuvo gran éxito; formal y periodísticamente era, para su época, novedosa y avanzada y desplegada página por página se exhibía en los puestos y quioscos por los propios vendedores. La reja del atrio de la catedral era cada mes una galería abierta y el mismo día se agotaba.²³

El éxito relativo de la revista también atrajo, sin embargo, a algunos “profesionales” de la política

1946 en la calle

PUESTO DE VENTA EN UNA ESQUINA DE LA CATEDRAL DE MEXICO



Notas

- ¹ En Federico Silva, ed., *Federico Silva*, México, UNAM, 1979, p. 18.
- ² Directorio, 1945, año 1, núm. 1, 1945, tercera de forros.
- ³ Entrevista personal con Federico Silva, 30 de noviembre de 2005. Los entrecomillados no numerados a continuación provienen de esta fuente.
- ⁴ Federico Silva, ed., *op. cit.*, p. 20.
- ⁵ *Ibidem.*, p. 19.
- ⁶ Federico Silva, *México por Tacuba. Apuntes autobiográficos*, México, Conaculta (Memorias mexicanas), 2000, pp. 105 y 106. A continuación se intercala también la información de la entrevista del 30 de noviembre y de las otras fuentes citadas.
- ⁷ Federico Silva, (ed.), *op. cit.*, p. 20.
- ⁸ Federico Silva, *México...*, p. 105.
- ⁹ *Idem.*
- ¹⁰ 1945, año 1, núm. 1, México 1945, página editorial en tercera de forros.
- ¹¹ Armando Bartra, "Traficantes de imágenes", en *Iconofagia. Imaginería mexicana del siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid/Turner/Conaculta, 2005, p. 31.
- ¹² Carta de Luis Arenal, cit. por Francisco Reyes Palma, "La LEAR y su revista de frente cultural", en *Frente a frente. 1934-1938*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, p. 7.
- ¹³ Reyes Palma, *ibidem.*
- ¹⁴ Con F.C. Weiskopf como jefe de redacción, el *Arbeiter Illustrierter Zeitung* comenzó a publicarse en Berlín en enero de 1925 por la editorial *Neues Deutsches Verlag*. Al subir Hitler al poder en 1933, este periódico gráfico se exilió a Praga donde a partir del número de octubre de 1935 se publicó con el subtítulo "Das Illustrierte Volksblatt" (folleto popular ilustrado). El *AIZ* dejó de aparecer en 1938. Véase Simone Barck, Silvia Schlenstedt y Tanja Bürgel, *Lexikon sozialistischer Literatur, Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1994; y Michel Frizot, "Les métamorphoses de l'image. Photo-graphismes et détournement de sens", en Michel Frizot (ed.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, Adam Biro, 1994, pp. 440 - 442.
- ¹⁵ 1945, *loc cit.*
- ¹⁶ Federico Silva, *México...*, p. 105.
- ¹⁷ Portada, 1946, año 2, núm. 3, enero 1946.
- ¹⁸ Lisette Model en *PM Weekly*, enero 19 de 1941.
- ¹⁹ 1946, año 2 núm. 5, marzo de 1946, s.p.
- ²⁰ 1946, año 2, núm. 3, enero de 1946, s.p.
- ²¹ 1946, núm. 5, *ibidem.*
- ²² *Idem.*
- ²³ Federico Silva, ed., *op. cit.*, p. 20.
- ²⁴ *Idem.*



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)

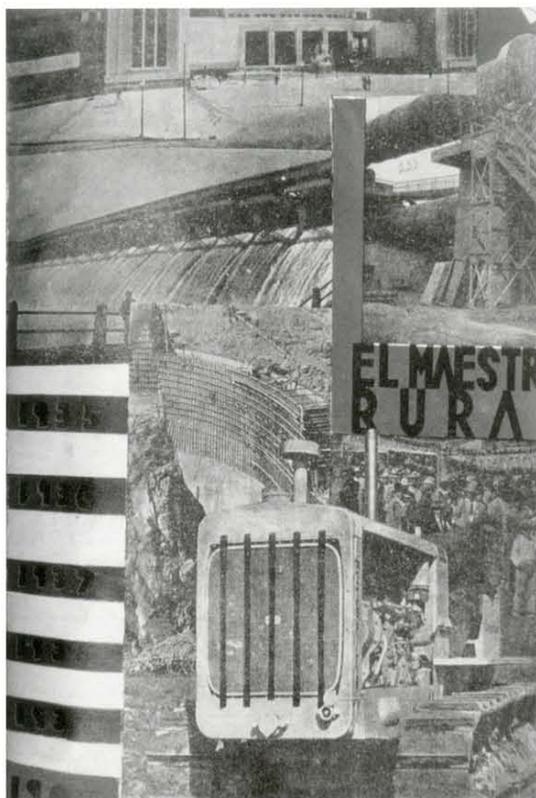
Abraham Navarro García

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 1° 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 1° 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

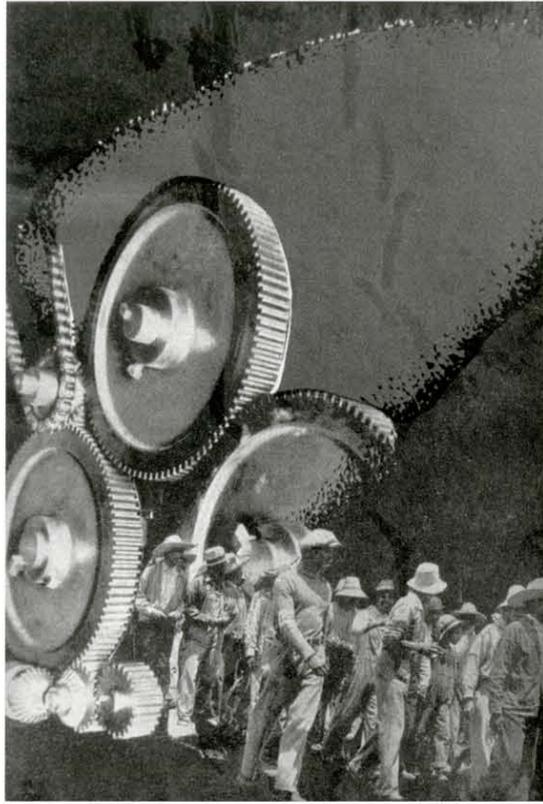
código de legitimación del poder. El cardenismo destacó por su afán de conformar una ideología coherente sobre el papel de la educación en el proyecto de nación.

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”.

ARREPENTIMIENTO DE TORAL

México F. D., 18 de Julio. *El primer semanario de hechos diversos.* Año I. - Núm. 42

DETECTIVE

EL CRIMEN DE LA BOMBILLA

PAGINA CENTRAL



LOS SECRETOS DE LA MANO NEGRA

DETECTIVES

Año I.-Número 13 *El mejor semanario de México* Noviembre 7 de 1932

EL CRIMEN DE LOS INGENIEROS



Los cadáveres de los ingenieros Almorá y González Pacheco, el Jefe Comisario de San Cristóbal, Rogelio Fragoso y la víctima que dió saber sobre el horrendo crimen.—Un aspecto del Gran Canal y los objetos de las víctimas.

Detectives, una revista del exceso

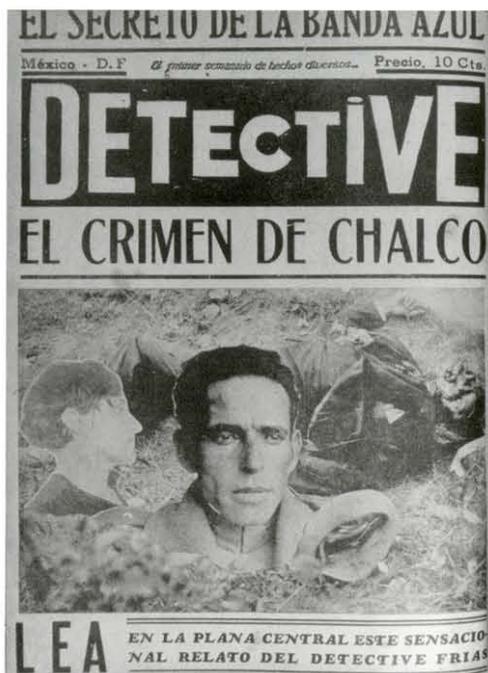
A finales de 1931 apareció la revista *Detective*, la que muy pronto, para agosto de 1932, sería conocida con ese mismo nombre pero en plural. Y todo lo relacionado con el bajo mundo y la nota roja mexicana apareció ahí con un tiraje —la propia revista lo anunció en su momento— de 23 mil ejemplares semanales.

Durante la primera mitad de la década de los treinta, en las páginas de *Detectives* los lectores se enteraron de todo lo que ocurría en la sordidez de un mundo que parecía muy lejano pero en realidad estaba a la vuelta de la esquina más oscura. Asesinatos de toda clase, crímenes históricos (como el de Obregón), robos espectaculares, tratantes de blancas, tragedias familiares, riñas con final trágico, fusilamientos, historias de espionaje, revelaciones insólitas (que Villa venía de una orgía cuando fue asesinado, en *Detectives*, septiembre 26 de 1932), matanzas entre pistoleros, drogadicción y hasta secretos de alcoba revelados aparecían en cada uno de sus sensacionalistas números.

Dirigida por Salvador Martínez Mancera, *Detectives* se valió de muy diversas alegorías gráficas para impresionar a sus lectores, a veces hasta el exceso (decapitados y cuerpos ensangrentados a la menor provocación editorial). Además de valerse de dibujantes que todo lo exageraban (como Óscar Urrutia o Islas Allende), es evidente que el fotomontaje le resultó a la revista uno de los más ricos recursos visuales, por su narratividad y su maleabilidad, para reconstruir los sucesos de nota roja desde la imaginación de los editores. Siempre desde la sangrienta espectacularidad.

No se sabe quién fue el autor de tan desbordados ejercicios fotomontajistas, en un periodo en que precisamente el fotomontaje era un recurso utilizado por la fotografía vanguardista. Se sabe que Máximo Bretal (seudónimo de Febronio y/o Gregorio Ortega) fue un periodista muy cercano a la revista, además de colaborador, cuando ésta se encontraba ubicada en los bajos del edificio del diario *Excelsior*. Y fue Bretal quien convivió precisamente con personajes clave de la fotografía moderna (como Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez, quien llegó a publicar imágenes publicitarias en *Detectives*). Pero al respecto no hay mayor dato de alguna autoría.

El fotomontaje se desplegó tanto en portadas como en páginas interiores, en donde se extendió generosamente a lo largo de ellas y al lado de una diminuta tipografía. No hay, ciertamente, un cuidado en las proporciones (los rostros o las cabezas de maleantes y asesinos adquirirían distintos tamaños en un solo cuadro). Más bien se buscó lo explícito, lo fatídico de manera espectacular, para catapultar el morbo de los lectores: cuerpos muertos estallando en sangre (la más de la veces dibujada) y rostros desmesurados de sus ejecutores sobre ellos; fondos fotográficos de los escenarios con dibujos de los personajes en primer plano (por lo que el fotomontaje se insertó en el *collage*); objetos vueltos testimonios del crimen (fajos de dinero, puñales, jeringas, frascos conteniendo droga, pistolas dominando la composición) que interactuaban con el cuerpo y hacían más evidentes los motivos de la muerte; curiosas siluetas de personajes (en la que sólo permanecía su rostro) y en donde se insertaban imágenes fotográficas de los acontecimientos de los que éste fue testigo o protagonista. Y por si el mensaje no fuera lo suficientemente claro a estas imágenes, se le agregaba muy diversas frases, en gorda tipografía manuscrita, que redondeaban las trágicas narraciones visuales: "La tragedia de los Montekio", "El matancero de Tacubaya", "El crimen de la Angostura". En estallantes tintas de color café, azul, violeta o rojo, y con un precio de sólo diez centavos (cuando *Todo* costaba quince o *Revista de Revistas* 25 centavos). *Detectives* no tuvo competencia (acaso sólo *Hampa*, que en 1935 le siguió en su línea editorial) en el imaginario oscuro de los lectores de los años treinta. Precisamente cuando se comenzó a dar la variedad en las grandes revistas súper gráficas.



Detective, México, 11 de julio de 1932. Col. particular

Página anterior arriba: *Detective*, México, 18 de julio de 1932. Col. particular

Página anterior abajo: *Detectives*, México, 7 de noviembre de 1932. Col. particular

[N. del ed.]

La ficción fotográfica de Arno Brehme



El trabajo de Arno Brehme, bien a bien, todavía no se conoce en toda su dimensión. Algo sobre el mismo ya habíamos abordado aquí, para mostrar de lo que fue capaz con su singulares recursos creativos (véase *Alquimia*, núm. 16, invierno 2002). Ahora insistiremos en las posibilidades visuales de las que echó mano, sobre todo en un hecho particular: el registro que entre 1943 y 1944 realizó sobre el nacimiento del volcán Parícutín, en Uruapan, Michoacán, en las tierras del campesino tarasco Dionisio Pulido.

Al respecto, su hijo, Dennis Brehme, en ese mismo número de *Alquimia* nos informaba: "Arno tomó algunas fotos del volcán con dobles y hasta triples exposiciones, otras veces incluso hizo ampliaciones de dos negativos distintos, cada uno tomado a hora diferente del día". Al revisar cuidadosamente las imágenes, uno puede percatarse de eso. Esto es, en una de ellas hay brillantes y extensas iluminaciones a las faldas del volcán, que no corresponden a la noche (cuando una fila de jinetes y personas descienden), mientras que las llamas en las inmensas oscuridades de la noche se levantan hacia el cielo. Era imposible que con la cercanía del fuego esas diminutas siluetas pudieran ser registradas en esas condiciones con cualquier recurso técnico. En otra imagen, un personaje en primer plano huye de la erupción mientras que en un segundo plano otra diminuta silueta, de espaldas (muy seguramente el propio Arno), contempla la inmensidad de la montaña humeante. En otra más, unos indígenas parecen huir de un pueblo ante la furia del volcán en llamas (en realidad unos danzantes ataviados de fiesta). Éstas, entre algunas otras, son imágenes que parecen haber sido tomadas en registro directo, por la cuidada proporción y la espacialidad establecida entre los primeros planos (de los

personajes) y el fondo (el atemorizante volcán). Gracias entonces a la posibilidad de utilizar dos negativos, tomados en diferentes circunstancias, Arno creó una historia ficcional que parecía reflejar una cierta cotidianidad de los pueblos alrededor del Parícutín. Y sin que esto pudiera ser advertido por el espectador común.

Hasta ahí no hay ninguna discusión. Pero las posteriores teorías y prácticas fotográficas que se darían después de aquellos años —y que llegaron de manera anquilosada hasta los años noventa—, sin duda no hubieran visto con buenos ojos esta práctica. ¿Por qué?, nada menos porque en los años siguientes se propugnó por la no manipulación (con Cartier-Bresson y su influyente "instante decisivo", a partir de 1952) y la objetividad periodística (cualquier cosa que esto



Ambas páginas: Arno Brehme, *El Parícutín*, 1943-1944. Col. Dennis Brehme

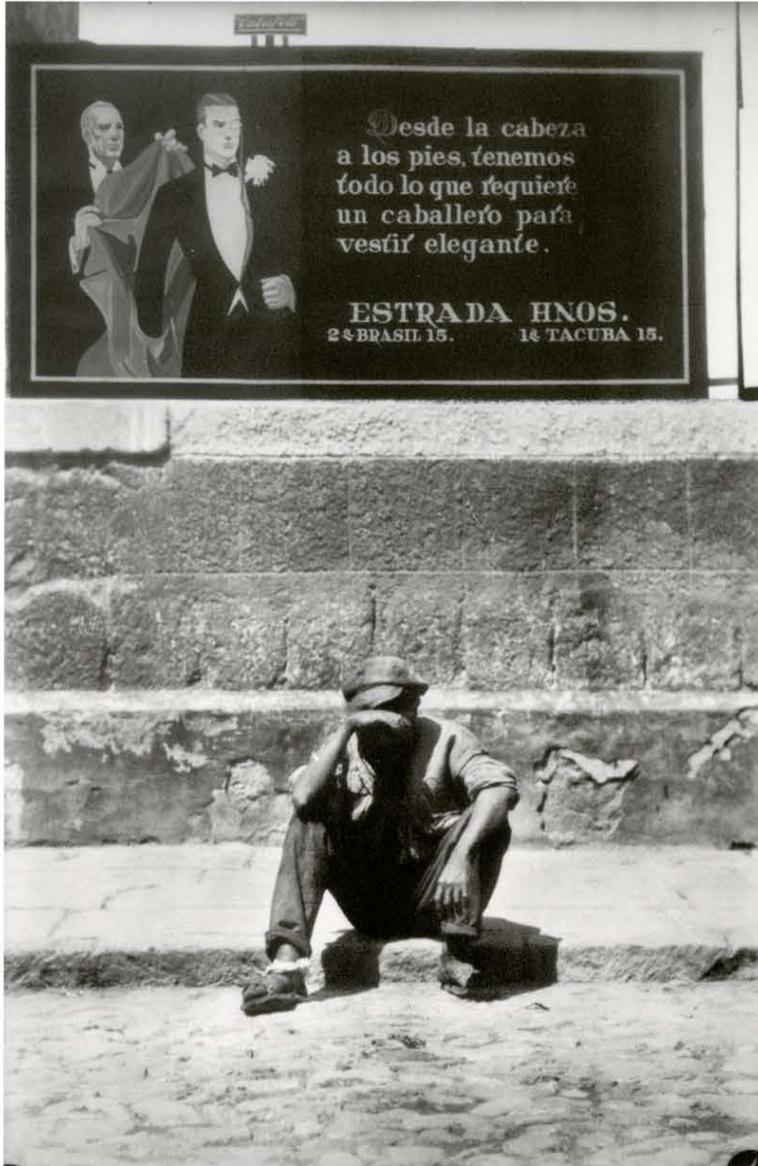
significara antes y durante la guerra fría). Porque, en efecto, algunas de estas imágenes su autor las llegó a publicar dentro de un gran reportaje en la revista suiza *Atlantis* (septiembre de 1948), sin advertir que lo que ahí se veía no se había dado de esa manera. En realidad no hacía falta porque Arno les había impuesto a esas imágenes el tono y la narración visual necesaria para que el lector/espectador *imaginara* (la manera de catapultar el imaginario por medio de las fotografías) cómo los habitantes de esos pueblos habían vivido el suceso. Durante la década de los noventa, con la llegada de lo digital y de las teorías sobre la ficción fotográfica, se reformuló toda una visión sobre la supuesta objetividad/veracidad del fenómeno fotográfico. En este

sentido, es evidente que a Arno Brehme no le preocupó la cuestión. Viniendo de una formación artística que tenía herencia con las vanguardias europeas de los años treinta, hizo lo que tenía que hacer: si no tenía a mano las imágenes que dieran el sentido adecuado de lo que quería mostrar no le quedó de otra más que construirlas, con todo lo que esto implicaba: diseñarlas, planearlas con los negativos adecuados, ofrecerles una óptica adecuada e imprimirlas y publicarlas al lado de otras que sí se dieron de manera directa. Un gran juego entre las ficciones y las realidades. Y aun con ello, sin objeción, mostrar e informar del hecho.

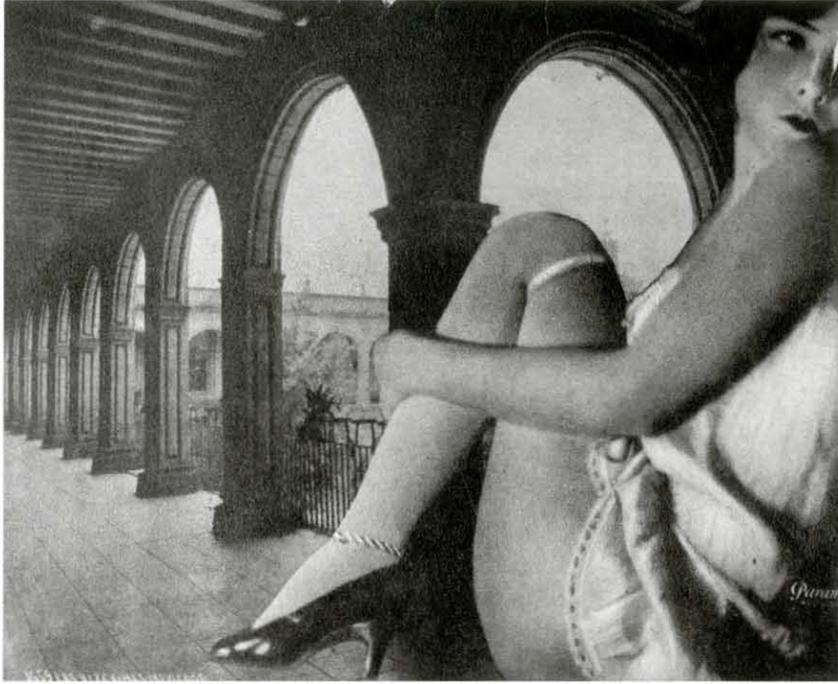
[N. del ed.]



Autor no identificado, *Julio Antonio Mella, José Magriñá y Tina Modotti*, en *Detective*, México, 9 de noviembre de 1931. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



Tina Modotti, *Elegancia y pobreza*, México, ca. 1929. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 35296



Fotomontaje a partir de la fotografía *Las Vizcaínas*, de Hugo Brehme, en *Vea*, México, 6 de diciembre de 1935. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

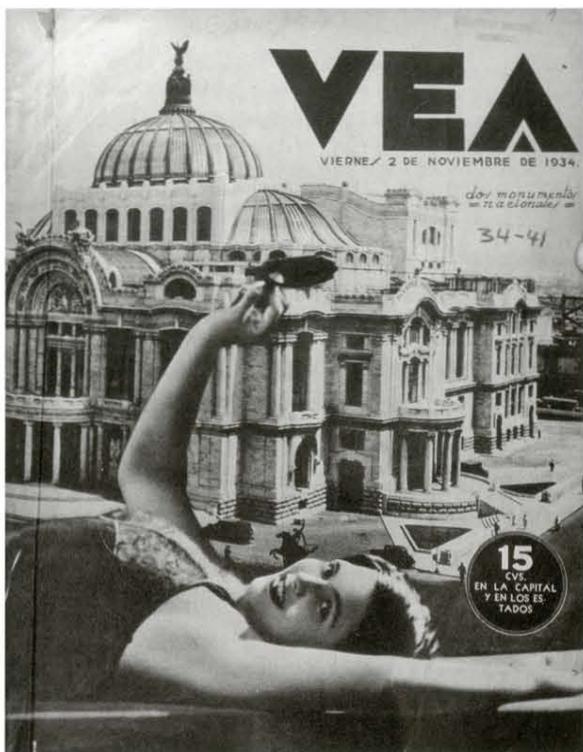
Fotomontaje erótico

Miguel Ángel Morales

Aunque se conocen trabajos de principios del siglo XX (nada menos que de Guillermo Valleto, y a finales de los años veinte de Antonio Garduño), el fotomontaje erótico fue difundido a nivel masivo en *Vea: semanario moderno* (1934-1939). Luis G. Peredo, su primer director, promovía fotomontajes convencionales y antivanguardistas a través de la portada y en las páginas interiores, impresas en sepia y ocasionalmente verdosas. También ideó una novedad, ya que al abrirse la revista en sentido inverso, se desplegaba una enorme imagen femenina en la carátula y en la contraportada.

En la primera portada-contraportada de *Vea*, titulada “Dos monumentos nacionales” y publicada el Día de Muertos de 1934, quizá Enrique Yáñez retrata a una mujer acostada mientras atrás se advierte el marmóreo Palacio de Bellas Artes. Para el número 2, del 9 de noviembre, Peredo le dedica una página al desconocido fotógrafo que insiste en sus almiarados fotomontajes. Arriba están dos mujeres en paños menores sobre el Castillo de Chapultepec, entonces residencia presidencial (¿alguna secreta alusión al presidente Abelardo L. Rodríguez, a punto de abandonar el cargo?), mientras que en la fotografía de abajo aparece una bañista. Atrás de ella se ve el Palacio de Bellas Artes y el edificio de La Nacional, considerado entonces como “nuestro único rascacielos”.

También el fotógrafo que se firmaba como “César Mex.” se sumó a los fotomontajes. En ese noviembre César Cervantes,¹ colaborador de los semanarios *México al día* y *Todo*, era sumamente conocido por el número de estrellas del teatro y de cine que posaban en su estudio, localizado en la calle de Tacuba núm. 13, esquina con Filomeno Mata. Para el número 4, del 23 de noviembre de 1934, puso a una gigantesca Guillermina Ahumada sentada sobre una rampa de una casa rústica de la ciudad de Taxco, mientras que a la altura de sus zapatillas descomunales



Enrique Yáñez (atribuido), en *Vea*, México, 2 de noviembre de 1934. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



Vea, México, 9 de noviembre de 1934. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

se veía descender a un indígena calzonudo. A una enorme rubia la colocaba en el *mezaninne* del Palacio de Bellas.

Aunque por ningún lado se acredita al responsable del diseño de *Vea*, alguien debió disponer del tamaño de las fotografías y de las letras. También ese misterioso diseñador mandó realizar simpáticos fotomontajes con base en fotografías de desnudo que tenía a la mano e injertándoles los rubicundos monitos (con bolitas como nariz y puntos como ojos) del caricaturista Antonio Arias Bernal. Estos fotomontajes debieron realizarse en positivo o, para ahorrar tiempo, algún “negativo” los realizó desde los mismos negativos. Ejemplo de lo anterior es la contraportada del 24 de mayo de 1935 y una página del 28 de junio, donde se menciona la “composición gráfico-fotográfica por Arias Bernal y nuestro colaborador César”.

El 18 de octubre de ese mismo año, aún bajo la dirección de Luis G. Peredo, un anónimo colaborador incurrió en el descarado plagio, práctica muy común

entre los reproductores de fotografías. Debajo de una sonriente modelo que cubría su desnudez con un abanico de plumas, el fotógrafo utilizó como fondo nada menos que una obra de Hugo Breheme, firmada a la derecha. Al otro lado se lee: “731 Amecameca con Popocatépetl”. Desde luego que este fotoplagio no fue acreditado.

También hay que señalar que los Fotograbadores y Rotograbadores, sindicato que imprimía y era dueño de *Vea*, con domicilio social en Iturbide 16, utilizaron el montaje en un anuncio aparecido el 2 de agosto de 1935. En la imagen aparece un operario con gorra y al fondo unos despiadados engranes gigantes. Llama la atención que el fotograbado haya sido impreso en negativo, seguramente para así llamar la atención de los lectores. Similares engranes atrajeron a Lola Álvarez Bravo para su fotomontaje de denuncia social, *El sueño de los pobres II*.

A fines de 1951, durante la primera época de *Vodevil* (1951-1954) y en sus portadas a color, se



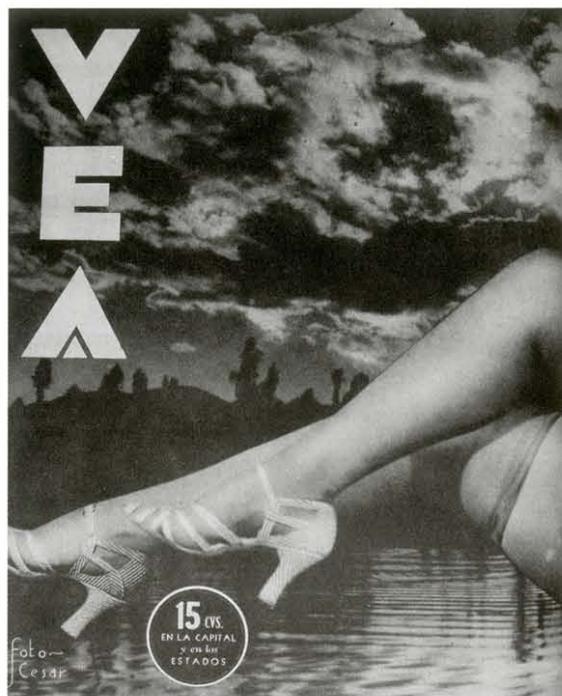
Fotomontaje a partir de la fotografía *Amecameca con Popocatepetl*, de Hugo Brehme, en *Vea*, México, 18 de octubre de 1935. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM

combinaron mujeres semidesnudas y un gracioso, regordete y calvito monito. En el número 7, sin fecha pero de septiembre de 1951, "Ley" (el caricaturista Guillermo *chino* Ley) firmaba el muñequito ataviado como portero debajo de las piernas de una joven. En los números 35, 36 (de enero de 1953) y 48 (de mayo de ese año), vuelve a aparecer el mismo bigotón pero sin firma. En la primera portada está sentado semidesnudo en una cama, junto a una mujer (dibujada) que fuma en el relax. En la segunda, se le ve cantando y pulsando la guitarra, en una supuesta serenata dedicada a nada menos que a Rosa Carmina, la célebre rumbera cubana-mexicana. En la tercera carátula, ahora como ranchero, semeja darle un masaje en el tobillo derecho a Malena.

En las tarjetas postales que circularon durante las primeras cuatro décadas del siglo XX no se conocen montajes. A inicios de los años cuarenta las imágenes en color empezaron a desplazar a las impresas en blanco y negro y las viradas en sepia. Hacia

1943 comenzaron a imprimirse tarjetas postales con mujeres desnudas, que el célebre muralista Diego Rivera pintó en el bar *Ciro's* del hotel Reforma. También por esos años un dibujo porno circuló en color con María Félix como heroína lúbrica. El dibujante anónimo hizo un flagrante montaje, al meter al cuerpo de una modelo el rostro de la diva.

El teatro Tívoli impuso de moda los desnudos femeninos en 1954, pero a finales de ese año iniciaron las expulsiones de las "exóticas" de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). En marzo de 1955 comenzaron las incineraciones de revistas como *Vea*, *Vodevil* y otras en pleno Zócalo. A pesar de este clima hostil contra el burlesque y las revistas, el cine mexicano tenía una sorpresa. Con la proyección de *La fuerza del deseo* (Miguel Delgado, 1955) y de *El seductor* (Chano Urueta, 1955), ambas producidas por Guillermo Calderón y estrenadas en julio y septiembre de 1955, se desencadenaron los desnudos "artísticos" estáticos. Al ejemplo de la queretana Ana Luisa Peluffo,²



Vea, México, 11 de octubre de 1935. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



quien tres años antes había posado desnuda en el teatro Insurgentes (precisamente en *Yo, Colón*, protagonizada por Mario Moreno *Cantinflas*), le siguieron Columba Domínguez, Kitty de Hoyos, Amanda del Llano y Aída Araceli. Las cinco se mostraron brevemente desnudas, aunque eludiendo exhibir su pubis, el cual se tapaban con cualquier tela a su alcance. Muchas de estas fotos, en baja y alta resolución, están alojadas ahora en un portal de internet dedicado a exhibir famosas mexicanas desnudas.

Circularon tarjetas postales, en blanco y negro, tanto de Ana Luisa Peluffo como de Kitty de Hoyos. En una de Peluffo se ve el rostro de la queretana injertado en un cuerpo y en un fondo totalmente negro. Pero la hipótesis se desvanece al comprobarse que se trata de un *still* impreso de *La fuerza del deseo*.

Al revisarla con detenimiento y con lupa en mano se advierte que no es una fotografía, sino un impreso en *offset*, lo que habla de un mayor y rápido abastecimiento para superar las reducidas y lentas copias fotográficas.

Sobreviven otras tarjetas impresas donde aparece desnuda Kitty de Hoyos (1937-1999). Una tarjeta procede de un *still* de *Esposas infieles* (José Díaz Morales, 1955). En otra se ve desnuda en forma frontal y en la tercera se advierte el injerto de su rostro en el cuerpo. Posiblemente una mejor investigación sobre esta imagen de Kitty de Hoyos, cotejándola con las escenas de *Esposas infieles*, pueda arrojar luces si efectivamente es un sofisticado fotomontaje o una de las tantas poses forzadas a las que fueron reducidas las primeras nudistas del cine comercial mexicano.

Notas

¹ Para su trayectoria fotográfica y lujuriosa, véase Miguel Ángel Morales, "El fotógrafo César", suplemento *Sábado*, diario *Unomásuno*, México, 1 de octubre de 1994.

² Sobre esta película y los antecedentes cinematográficos de artista-modelo, véase mi artículo "Historia de un escándalo", revista *Somos*, México, octubre de 2001. El número está dedicado a Ana Luisa Peluffo.



Vea, México, 11 de octubre de 1935. Col. Hemeroteca Nacional, UNAM



Nacho López, *Autorretrato*. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 405936

In Memoriam

El Sistema Nacional de Fototecas y *Alquimia*

recuerdan al maestro

Nacho López

1923-1986

en su vigésimo aniversario luctuoso

Fotomontaje. Retoque de fotografía

Juan Renau

La fotografía y el arte publicitario

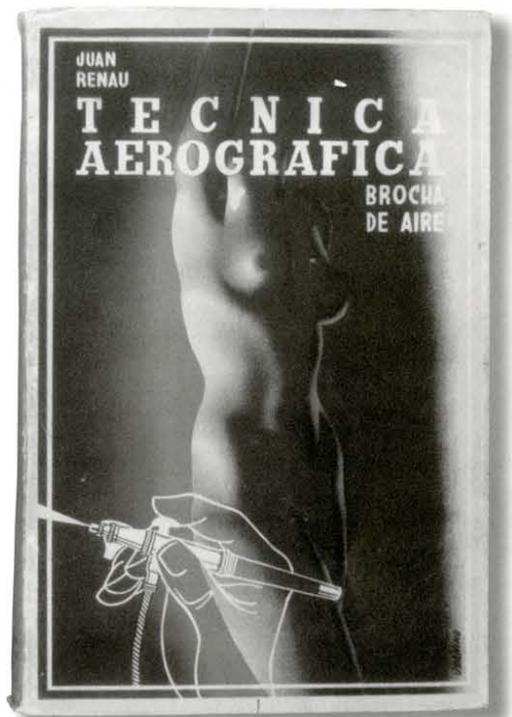
La influencia de la fotografía en el arte publicitario de la actualidad es extraordinaria. La técnica fotográfica ha ido invadiendo paulatinamente el campo de las artes plásticas aplicadas, debido en gran parte, a las perspectivas insospechadas abiertas por el cinematógrafo al trastocar todas las normas hasta entonces establecidas. El dinamismo propio del cine hizo descubrir nuevos ángulos de visión, en virtud de los cuales las cosas que nos rodean y el mismo mundo exterior se definen desde aspectos inéditos que ni la imaginación del más grande y original ilustrador podría imaginar. Es lógico, pues, pensar que las artes plásticas, partiendo de la base que el cine también lo es, se iban a aprovechar a fondo de la nueva situación creada en beneficio suyo.

Hubo dos etapas en la influencia de la fotografía sobre el arte publicitario: la primera de ellas puede considerarse como puramente determinante del cambio de las concepciones plásticas de artista, sin que la fotografía entre ya, o se cuente ella misma, como un factor directamente utilizado. En la segunda etapa la fotografía se considera francamente como un instrumento que el artista emplea libremente, combinándolo con otros valores que al entrar en juego con aquella adquieren una nueva significación plástica.

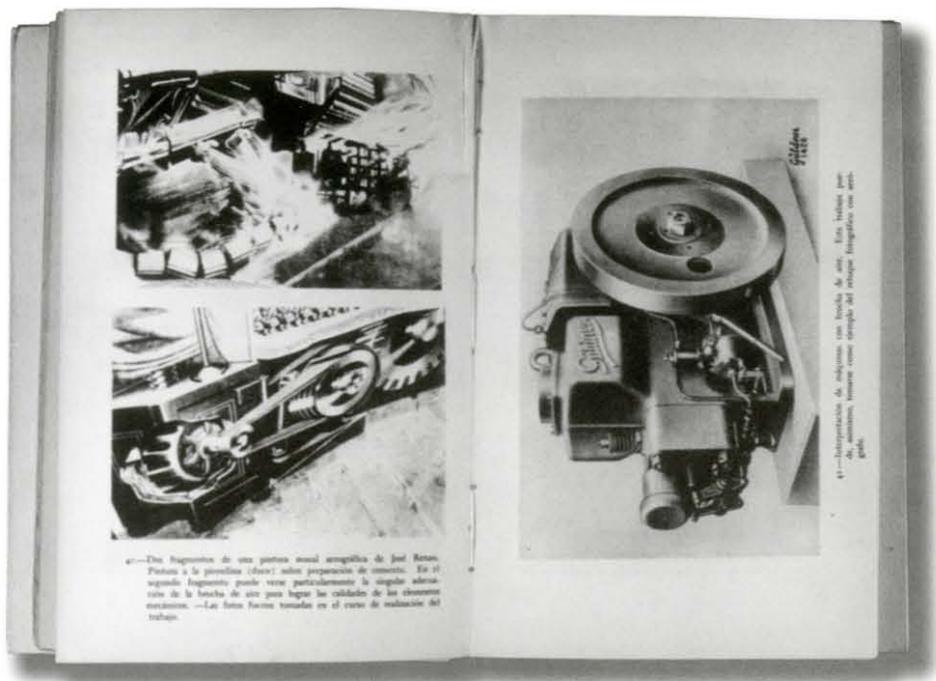
En un plazo relativamente corto de la historia del arte publicitario el empleo de la fotografía se ha impuesto unánimemente, y aun en aquellos contados casos de artistas que no la emplean directamente, puede advertirse cuán decisiva es la aportación de aquella y como se acusa la revolución plástica causada. La fotografía pone al descubierto puntos de vista infinitos sobre el mundo exterior, y el fotógrafo o el artista al adueñarse por completo de la técnica fotográfica puede captarse aspectos y valores que anteriormente eran imposibles siquiera de adivinar.

La fotografía, además de suponer una nueva adquisición instrumental que enriquece las artes plásticas, ayuda al artista a conocer más profundamente las formas de todo el complejo mundo que le rodea y al mismo tiempo constituye un medio fidelísimo e inapreciable que sustituye ventajosamente al apunte rápido y elemental que tomaba antes el pintor como documento.

Vamos a ocuparnos ahora de la fotografía, como integrante de los valores plásticos que crea y utiliza el artista, porque no se puede tampoco sobre-estimar su importancia ni darle un valor intrínseco de alta categoría por el sólo hecho de que se trate de ella. La fotografía, como cualquier otro instrumento, tiene un valor en sí muy relativo, y aun a



Todas las imágenes y el extracto del texto provienen de Juan Renau, *Técnica aerográfica (la brocha de aire)*, México, Centauro, 1946. Col. biblioteca particular



40—Dos fragmentos de una pintura mural aeroplástica de José Benav. Partida a la gasolina (derecha) antes preparación de concreto. En el segundo fragmento puede verse particularmente la simple elaboración de la bracha de aire para lograr la calidad de los elementos mecánicos. —Las fotos fueron tomadas en el curso de realización del trabajo.

41—Disposición de máquina con bomba de aire. Este sistema por su sencillez, permite tomar como ejemplo del montaje fotográfico con arte gráfico.

veces puede convertirse en una fuerza negativa y destructora. Todo depende de "cómo se use". Hay buenas y malas fotografías sacadas por personajes con sensibilidad artística o por simples aficionados sin ningún criterio plástico. Por eso la fotografía es también un arte difícil y que exige, asimismo, una preparación estética de primer orden para conseguir buenos resultados desde el punto de vista artístico y poder sacarle todos los innumerables recursos que encierra.

Técnica del fotomontaje

Una de las aplicaciones de la fotografía en el arte publicitario en general consiste en el fotomontaje. Éste es un procedimiento que combina varias fotografías entre sí o bien el dibujo y la técnica fotográfica.

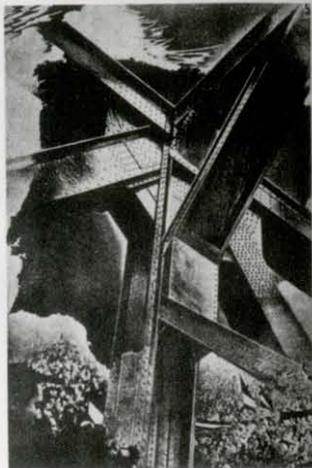
La técnica del fotomontaje se relaciona con la del aerógrafo y plantea diversos problemas de índole estética y de naturaleza técnica. Su aplicación abarca toda la rama del arte publicitario así como, en algunos casos, la ilustración de tipo abstracto. La característica más esencial del fotomontaje estará determinada por el ingenio del artista, su agilidad en la combinación de las diferentes fotos que integran la composición y el equilibrio y el dinamismo que preside el conjunto.

Como en cualquier otra técnica, es fácil caer en lo barroco y confuso cuando se amontonan sin orden ni concierto, profusión de fotografías sin que las presida una idea rectora, la cual no siempre debe ser forzosamente una idea narrativa, sino que en la mayor parte de los casos es una composición abstracta desde el punto de vista plástico que sirve, no obstante,

a cualquier idea publicitaria perfectamente concreta en su intención expresiva o narrativa. Los mejores fotomontajes son aquellos donde domina la sencillez en la composición, el juego de espacios animados, con los blancos del fondo de la cartulina o papel y bien combinadas relación, posición y tamaño las fotos que entran en el fotomontaje.

La libertad del artista es en el fotomontaje, como en cualquier otra técnica. Puede según el tema que pretenda desarrollar o la intención publicitaria, estudiar y resolver las combinaciones más audaces e ingeniosas como poner fondos de celaje y magníficos efectos de nubes, a figuras cuyas fotografías se han sacado en estudios cerrados, imaginar de la flora diminuta de los parques que visitamos diariamente y que pasa desapercibida, la cual colocaremos como fondo imaginario unas fotos reducidas de unas cuantas figuras humanas, provocando de este modo los más originales efectos. Otras veces podemos fotografiar una verdadera tempestad en nuestra misma casa, empleando modelos miniatura de naves que zozobran en aguas agitadas por un ventilador o con la mano, iluminando la escena con reflectores apropiados con objeto de dar la sensación dramática que necesitamos. Sobre esa foto, muy ampliada, situamos en tamaño proporcionado elementos reales, como figuras humanas a bordo u otras embarcaciones, animando la escena con efectos de nubarrones y otros que darán grandiosidad y dramatismo al tema escogido.

Tanto las fotos originales como las ampliaciones o copias necesarias para el fotomontaje deberán hacerse en papel mate que permite un perfecto retoque,



28.—Fotomontaje de José Benes. Advertencia al valor plástico enorme de la fotografía y cómo se consigue la unidad de las distintas fotografías en el empleo, mediante una cuidadosa aplicación de la técnica de uso.

oscuros emplearemos tinta china o tintas de colores indeseables si el fotomontaje tiene que ir un poco coloreado.

Si queremos que las figuras de los primeros términos se separen más del resto de la composición, antes de pegarlas se marcan con lápiz medio, sus contornos exactos sobre el fondo fotográfico ya pegado y después, se prepara un tono gris claro, más claro que el mismo fondo (suponiendo que el fotomontaje se ejecuta en blanco y negro exclusivamente), o en algunos casos, como en fotomontajes publicitarios y carteles, el mismo blanco o un tono muy claro y se hace con la botcha, preparada con el dispositivo de salida del color en uno de sus menores ángulos, un desvanecido no muy extremo alrededor del contorno o contornos trazados con lápiz. Una vez seco el color, se pega las fotos de las figuras con gran exactitud sobre sus contornos señalados y se advertirá cómo se destacan del fondo. Este procedimiento se emplea mucho en los fotomontajes y carteles publicitarios y siempre produce un excelente efecto.

Los recursos que tiene el artista en sus manos son limitados. Con una fredda imaginación y un relativo conocimiento de la fotografía, y más aún que de ésta, de sus posibilidades, se puede llegar a resultados de gran efecto, imposibles de poner antes de que la fotografía llegara a un desarrollo tan extraordinario como el que hoy registra.

El ideal perfecto para el artista publicitario, que, por lo tanto, debe emplear el fotomontaje con gran frecuencia, sería el contar con un pequeño laboratorio fotográfico para poder atender a las necesidades condicionadas por el trabajo.

El laboratorio permite una gran libertad en el trabajo ya que el mismo artista, puede revelar sus mismas fotos, utilizando los negativos de la manera más apropiada según las necesidades del fotomontaje y del uso que vaya a hacer de las fotografías.

345

10

tanto con el lápiz graso especial para ello, como para los efectos particulares que queramos obtener con el aerógrafo. Antes de iniciar el trabajo, se limpian las fotografías con una gamuza empapada ligeramente de gasolina para eliminar cualquier residuo que pudiera quedar de grasa.

En primer lugar, y según el tema que vayamos a desarrollar, se eligen las fotografías y se sacan otras nuevas, si nos faltaran elementos para el fotomontaje. De acuerdo con ellas se ejecuta un rápido boceto a lápiz para estudiar previamente la composición y el equilibrio de las diferentes fotografías. Al hacerlo, nos daremos cuenta de cuales fotos conviene ampliar y a qué tamaño.

Una vez preparado todo esto, escogemos la foto que nos va a servir de fondo general del tema y la pegamos sobre una cartulina, mejor cartón, cuya superficie sea apta para trabajar con gouache (porque éste, el gouache, es el procedimiento más idóneo para el fotomontaje) y permite además, cualquier corrección con lápiz graso, tinta china, etc. Procúrese que la goma o cemento que empleemos para pegar las fotos sean lo suficientemente mordientes y rápidas para que las fotos se peguen con seguridad. Como el papel fotográfico tenderá a arrollarse, una vez colocada la fotografía en su lugar se colocará encima de ella un papel bastante grueso y con una muñeca hecha con un paño suave se va presionando con bastante fuerza y desde el centro hacia las orillas, o sea en dirección radial, para evitar que queden bolsas en el centro y dificulten el trabajo posterior. Si la fotografía quedó bien pegada, la superficie deberá quedar absolutamente tersa. Como el proceso de evaporación

del agua contenida por la goma tiende a producir una curvatura del papel fotográfico y, por consiguiente, de la cartulina o cartón sobre el que se pegó, es conveniente emplear un material de cartón lo suficientemente grueso para que no se curve. En todo caso, para prevenir esto, se clavan fuertemente los bordes del cartón sobre un tablero de madera y no se desclavarán hasta que el fotomontaje esté terminado en todas sus partes.

Todas las fotografías se recortarán con gran cuidado, de acuerdo con los perfiles que deban conservarse, y para ello convendrá utilizar unas tijeras pequeñas de puntas curvas, como las de cortar uñas, las cuales permiten recortar con toda precisión los detalles más reducidos de las figuras.

Preparadas las fotografías como hemos indicado, se distribuyen sobre el fondo ya pegado o sobre el cartón y con un lápiz H-2 ó H-3 de punta muy afilada, se señalan los perfiles. Esto se hace con objeto de trabajar sobre una base segura cuando se vayan a pegar las fotografías, porque de lo contrario, podríamos calcular mal la colocación de ellas y tendríamos que corregir con el riesgo de destruirlas o estropear el cartón de base sobre el cual se tendrá que trabajar más tarde.

Las fotos que vayamos a utilizar se revelarán de manera que queden un poco grises, es decir sin contrastes apenas. Esta falta de contraste, que no tiene nada que ver con un revelado defectuoso, como por ejemplo, el que no deja apreciar los detalles, tiene como finalidad el permitir que el dibujante pueda, por su cuenta, insistir sobre el claroscuro modificando los valores del mismo en beneficio de un



34.—Fotografía original tomada como modelo.



35.—Interpretación del modelo anterior tratado con brocha de aire.

determinado efecto o intención plástica. A este efecto, se realzarán los blancos y se intensificarán los oscuros y medias tintas con ayuda de la brocha de aire. El tipo más apropiado de brocha para conseguir este efecto es el Paasche, modelo AB o el Wold, tipo BB, las cuales tienen un dispositivo especial de salida de color que permite las más finas líneas. Aconsejamos especialmente este tipo de brocha para el retoque o reforzamiento de fotografías de detalle pequeño y delicado como, por ejemplo, figuras, caras u otros objetos de características semejantes que exigen un trabajo meticuloso. Gracias a las condiciones de este tipo de brocha se pueden retocar completamente o reconstruir caras completas, ojos, cejas, boca, orejas, cabello, etc., hasta los más insignificantes detalles.

Para obtener los oscuros es preferible emplear tinta china que con la brocha se resuelve en efectos de una maravillosa suavidad, mientras que los claros se lograrán con blanco o tonos cromáticos a base de gouache, aunque en este caso se debe trabajar con gran seguridad porque la opacidad de esta clase de colores hace que se cubra inmediatamente la superficie de la fotografía, cosa que no ocurrirá con la tinta china o las tintas indelebles que por su transparencia permiten conservar siempre la base de la fotografía,

trabajándose con mayor confianza y seguridad que con el gouache.

Con gran frecuencia se presenta el caso en los fotomontajes, de tener que hacer desvanecer una fotografía para que el borde vaya desapareciendo en oscuro o en claro por exigencias del efecto que se persigue. Esto ocurre porque las fotografías que se emplean se utilizan tal y como salen del laboratorio fotográfico y aunque en algunas ocasiones no hay casi necesidad de modificarlas, generalmente sufren las alteraciones anteriormente indicadas y para dar unidad al conjunto de ellas se procede a fundirlas unas con otras en algunas de sus partes o con el fondo, otras veces, presentándose el problema de tener que disimular o hacer desaparecer algunos de sus bordes por medio de un desvanecido para evitar que se noten los recortes que se hicieron. Este trabajo se hace con la brocha de aire empleando un tono claro u oscuro según tenga que hacerse el degradado fundiendo la foto con una luz o con una penumbra. Este desvanecido se efectúa con la fotografía ya pegada sobre el cartón para lograr mejor la unidad de tono y salvar la dificultad que se presenta cuando al pegarla se extiende la goma por los bordes, manchando visiblemente el trabajo.

Novedades en la Fototeca Nacional

Mayra Mendoza Avilés



Winfield Scott, *Adolescente*, ca. 1906. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 852383

El pasado mes octubre, en el marco del Sexto Encuentro Nacional de Fototecas, el SINAFO-Fototeca Nacional presentó la exposición *Memoria visual. Nuevas adquisiciones*, como parte de las actividades de difusión del acervo, sin más pretensión que la de mostrar algunos de los ingresos de material en los últimos cuatro años. En contadas ocasiones se tiene oportunidad de exhibir y observar novedosos materiales de archivo, que permitan enriquecer el panorama de la fotografía en México, con las ventajas que brinda la impresión contemporánea que posibilita una muestra de carácter itinerante. Se trata en su mayoría de impresiones por contacto, que muestran al público la dimensión de los formatos originales, agrupados bajo cinco diferentes propuestas, donde reconocidos autores comparten créditos junto con otros totalmente desconocidos, en un esfuerzo que involucró a la mayor parte del personal de la Fototeca Nacional.



Autor no identificado, Sin título, ca. 1920. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv 470802

Apuntes sobre Guillermo Kahlo

La donación de la familia Álvarez Bravo y Urbajtel —efectuada en 2004— permitió conocer imágenes poco vistas de Guillermo Kahlo, al menos en México, ampliando el campo de estudio sobre este fotógrafo hacia cuatro aspectos importantes:

Primero, la confirmación de su estancia en el sureste del país, antes afirmada por un retrato de indígenas de San Cristóbal en Chiapas. Gracias a la exposición se conocen diferentes vistas de Palenque, que posteriormente se reforzaron con las de una colección estadounidense, incluidas en el libro *Frida's Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo*, aparecido a fines del año pasado. Así también lo confirma la vista de la catedral de Mérida que forma parte de la muestra.

Segundo, la existencia de diversas imágenes donde abunda la presencia humana. Algo inusual en las conocidas fotografías de los álbumes de registro de *Templos de Propiedad Federal*. Ambas realizadas con la misma precisión, limpieza y dominio de la técnica que lo caracteriza.

Tercero, el registro, seguramente por encargo, de pintura colonial y decimonónica, que amplía la perspectiva sobre el llamado “fotógrafo de monumentos”. Estos últimos registros no se mostraron en la exhibición por tratarse de una breve muestra de carácter colectivo.

De igual manera, esta donación permitió un mayor conocimiento sobre el oficio del autor que nos lleva al último punto: la identificación de anotaciones a lápiz en la mayor parte de las mascarillas de las placas, que responden a un minucioso cuidado de Kahlo que le permitía controlar la calidad del positivo al reimprimir la placa de vidrio, por cierto algunas

en formato 8 x 10” y no en el conocido 11 x 14”. Otra muestra minoritaria, contiene datos de la toma.

En la exhibición se incluyó a propósito una imagen de la iglesia de la Santísima Trinidad, que deja ver un par de mascarillas y rastros de otras dos que evidencian la libertad del autor para editar su imagen en diferentes momentos.

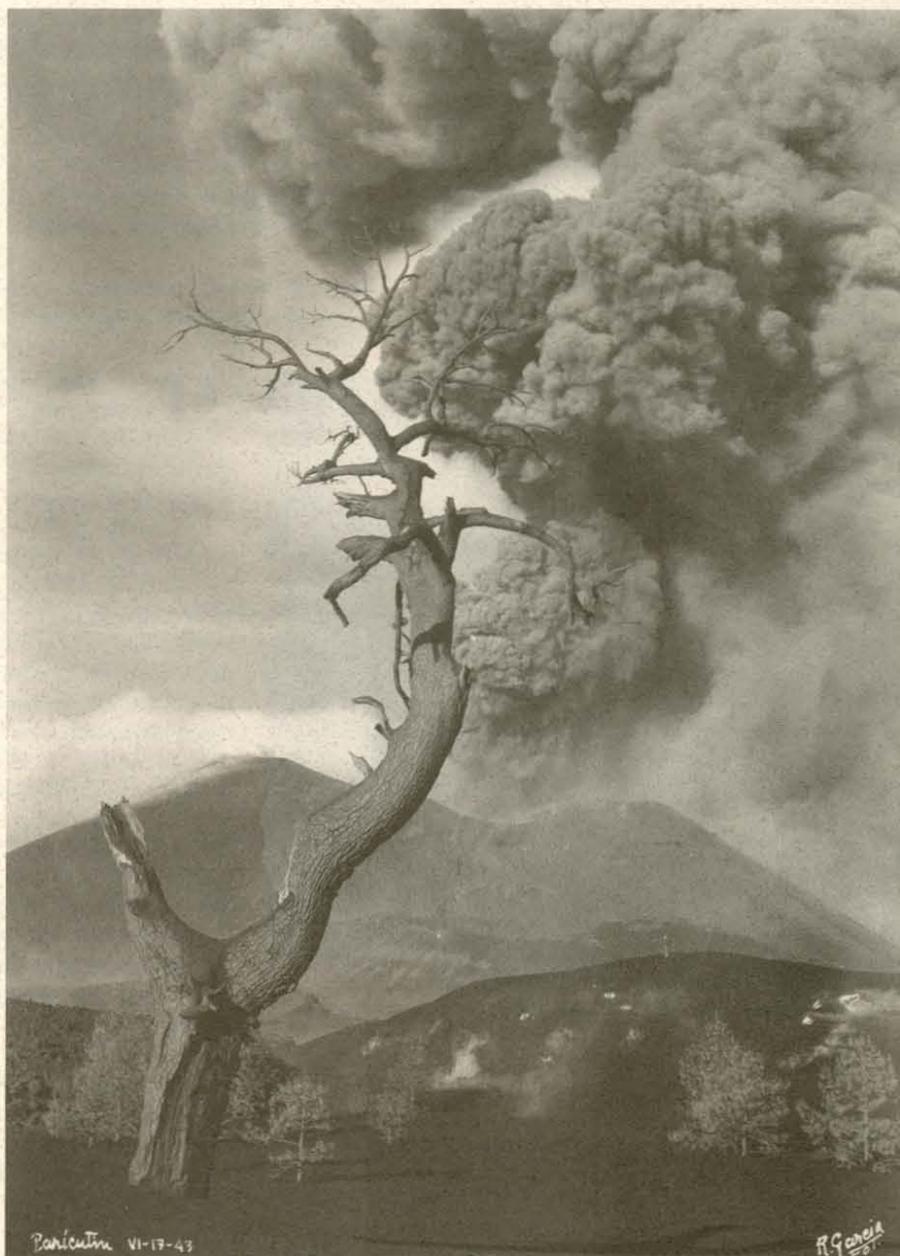
Tras la pista de Rafael García

El nombre suena familiar para la fotografía del siglo XIX, pero se trata de un homónimo del fotógrafo que acompañó la expedición de Francisco del Paso. Casi nada sabemos de este nuevo personaje que en julio de 1943 documentó con maestría la erupción del Parícutín, en composiciones que son resultado de un ojo educado, con dominio del equilibrio y profundo conocimiento del espacio. La serie incluye imágenes de fumarolas, vistas de la ciudad, evacuación de pobladores, así como de la situación de la región un año después. Pero además existen acercamientos a la fluorescencia de la lava, deslizándose en la oscuridad en sorprendentes abstracciones que ingresaron a la Fototeca en 2004.

Sabemos que el autor era cinefotógrafo y colaboró con la foto fija de la cinta *Tarzan and the Mermaids / Tarzán y las Sirenas*, y en algunas otras del *Indio Fernández*, donde destaca su habilidad en los *stills* de paisaje.

Bonifacio Maraveles, ejemplo de fotografía empresarial

Entre un cúmulo de cajones polvorientos arribó esta colección en el año de 2002; en su mayoría son placas de 4 x 5” en película de seguridad. No contamos con datos precisos de su autor y el material hace



Rafael García, *Parícutin*, 1943. Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 843638

pensar que se dedicó a la fotografía empresarial entre las décadas de los cincuenta a los sesenta. Las imágenes en exhibición dan cuenta de uno o más de los usos de la fotografía, en estudiadas vistas que aspiran a ser escenarios, testigos del proceso de industrialización en el país, como lo demuestra la armadora de autos en Ciudad Sahagún y una moderna tienda de abarrotes.

Inéditas de Francisco Villa

La Coordinación Nacional de Difusión del INAH adquirió en 2005, para la Fototeca Nacional, un lote de diez negativos con imágenes inéditas del general Francisco Villa provenientes de una colección particular. Lejos de mostrar al personaje en campaña, parecie-

ran registros tomados por algún amateur allegado al *Centauro del norte*, quien a veces parece olvidar la cámara frente a él y es captado en convivencia con amigos y familiares.

Más de Winfield Scott

El trabajo de investigación de Beatriz Malagón en torno a este fotógrafo estadounidense ha beneficiado a la Fototeca Nacional, con la donación en 2005 de una colección de negativos y algunos positivos del autor que pertenecían a su nieta. Estas piezas han permitido incrementar la colección sobre Scott, además de conocer imágenes poco vistas de su trabajo efectuado en Estados Unidos.

¿Y la cinefotografía?

Elisa Lozano

Para Donald Bryant, revelador de secretos



Agustín Jiménez, Ezequiel Carrasco frente a la cámara, a la derecha Juan Bustillo Oro, al frente Consuelo Frank en la filmación de la cinta "Monja, casada, virgen y mártir", 1935. Col. particular

Hace nueve años, mientras veía la luz el primer número de *Alquimia* para con el objetivo de ser "un espacio abierto que nos permita observar el incesante movimiento del universo fotográfico",¹ Jack Lach evidenciaba el menosprecio de los teóricos hacia la cinefotografía. Al mismo tiempo y quizá sin proponérselo contestaba una pregunta fundamental: ¿por qué son tan escasos los estudios que abordan la imagen filmica? "Es el poco tiempo de que se dispone académicamente para analizar a profundidad los elementos estéticos de la cinefotografía, pues en la enseñanza el acento es puesto en la práctica cinematográfica, en la cual dominan los aspectos técnicos".²

La aparente sencillez de la respuesta encerraba un complicado asunto: la necesidad de revisar y actualizar los caducos programas de estudio de las escuelas de cine,

y el escaso interés de los investigadores por el arte de la cinefotografía.³ Poco han cambiado las cosas, igual que entonces, los estudios sobre cine mexicano continúan centrándose en temas como los géneros cinematográficos, la representación de los roles sexuales, los estereotipos, numerosas biografías de directores y actores mencionando sólo tangencialmente a los artífices de las imágenes.

Es un hecho. Las investigaciones sobre las aportaciones de los cinefotógrafos del periodo son muy pocas, poquísimas si se toma en cuenta una nómina conformada por más de cuarenta nombres (sin contar operadores ni alumbreadores). De esos tan sólo el diez por ciento cuentan con alguna aproximación a su obra —con excepción de Figueroa—. Se desconoce incluso cual es la tarea del cinefotógrafo que va "desde supervisar la imagen, dar algunos consejos y firmar el trabajo [...] hasta la elección del objetivo, la naturaleza del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores, y por supuesto la iluminación, la atmósfera total de la escena".⁴

Hay quienes incluso piensan que el cine es un arte menor y desprecian al cinefotógrafo rebajándolo a un simple hacedor de imágenes ajenas. No se reflexiona sobre el profundo vínculo creativo que éste establece con el director de la película. Al respecto Eisenstein decía:

Dudo que haya habido jamás *sincronización* comparable a la que me une a Tissé en lo relativo a ver, percibir o experimentar [...] Ésta es la comunión que nos proporciona en un mismo instante el encuadre en el que se materializará por igual la idea del realizador y la del operador.⁵

Cada estudioso interesado en algún aspecto de la imagen fílmica (composición, iluminación, movimientos de cámara, escala de los planos, etcétera) realiza un análisis diferente; según su formación privilegia un aspecto sobre otro, pero es casi seguro que todos utilizan las cintas como fuente primaria. Y por absurdo que parezca, éste es uno de los mayores problemas que enfrenta el investigador.

Desde reales y entendibles, de cuestiones de conservación o por mera burocracia institucional, la mayoría de las veces se le negará el acceso a las copias y deberá conformarse con ver en la televisión las películas grabadas, adquiridas, rentadas o prestadas en formato VHS o en DVD. Copias con distintos niveles de mediación que ofrecen una visión muy desvirtuada a la que tuvieron los actores sociales del momento, y ahí queda para reflexionar: ¿tiene algún sentido analizar un producto híbrido?.

Además de las cintas, es común apoyarse para el análisis en otros elementos descriptivos citacionales como los fotogramas y los *stills*, pero ambos implican un elevado costo de reproducción. Asuntos en apariencia triviales que a la larga entorpecen la investigación.

Pero el panorama no es del todo oscuro. A principios de este año, Emmanuel *El chivo* Lubezki y Rodrigo Prieto fueron nominados al premio Óscar a la mejor fotografía por sus novedosas propuestas lumínicas utilizadas respectivamente en *The New World* (Terrence Malick) y *Brokeback Mountain* (Ang Lee). Egresados uno del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el otro del Centro de Capacitación Cinematográfica (institución fundada hace más de tres décadas que el actual régimen intentó desaparecer hace dos años), han logrado que los ojos del mundo se fijen en los cinefotogramas mexicanos al igual que lo han hecho también Gabriel Berisitaín, Guillermo Navarro y Xavier Pérez Grobet.

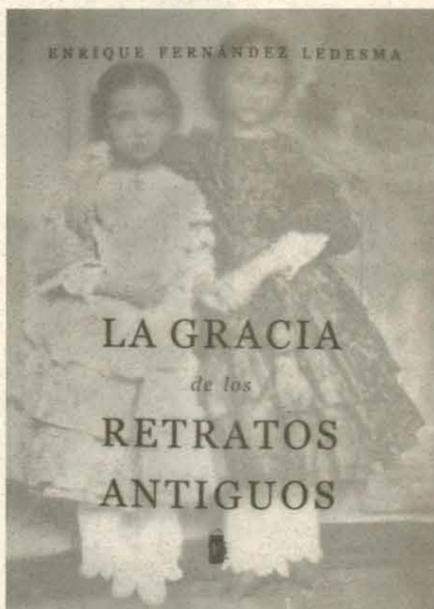
A escasos días de que concluya uno de los sexenios más negros para la cultura nacional, no está por demás reflexionar sobre el asunto con la esperanza —¿ilusión acaso?— de que el nuevo régimen implemente políticas culturales adecuadas que favorezcan tanto la conservación de los materiales fílmicos originales como la consulta de los mismos en un formato que no demerite su lectura. De otro modo el patrimonio visual del país estará durante los próximos seis años en manos de un reducido y privilegiado sector.



Agustín Jiménez, cinefotógrafo, Katy Jurado en *El Bruto* (1952), de Luis Buñuel. Col. particular

Notas

- ¹ Sergio Raúl Arroyo, "Punto de partida", *Alquimia*, México, SINAFO, núm. 1, septiembre-diciembre de 1997, p. 1.
- ² Jack Lach S., "Hacia una revaloración de la cinefotografía como arte", en *Estudios Cinematográficos, Revista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, año 3, núm. 8, 1997, pp. 2 y 3.
- ³ Haremos referencia sólo al periodo clásico, esto es, del inicio de los años treinta a finales de los cincuenta.
- ⁴ Néstor Almendros, *Reflexiones de un fotógrafo*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Material de uso interno, núm. 22, 1990, p. 12.
- ⁵ Dominique Villain, *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 11.



Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, 2ª ed., México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.

¿Por qué reeditar *La gracia de los retratos antiguos*, cincuenta y cinco años después de su primera edición? La respuesta nos la da Aurelio de los Reyes en la presentación de esta nueva edición, realizada finamente y con gran esmero por el Instituto Cultural de Aguascalientes. Desde el encuadernado con pastas duras —con su camisa de papel albanene que vela la imagen de dos niñas tomadas de la mano— e impreso en papel semisatinado color hueso, el lector se dará cuenta que en sus manos tiene un libro único. *La gracia de los retratos antiguos* era una publicación casi mítica, imposible de conseguir en librerías de usado y una referencia más obligada para historiadores, sin importar que no instrumentara metodología alguna de análisis de imagen o catalogación de técnicas y fotografías o de investigación historiográfica.

La belleza de esta publicación radica en los espacios, tiempos y atmósferas nostálgicas que decanta Fernández Ledesma, con un lenguaje de vena poética al interpretar y evocar a los retratados y sus costumbres de un México que se nos fue. La mirada se envuelve en daguerrotipos anónimos, montados en estuches de *Valdeck*, *Bourard* o *Littlefield*, *Parsons* y *Cía*, y la atención se posa en los retratos realizados con gracia en las manos maestras de estudios y fotografías como Montes de Oca, Cruces y Campa o Vallete y Cía., entre otros. Aun en la era de la reproductibilidad, estos retratos son únicos y singulares, verdaderos tesoros para la sociedad cosmopolita de la época, que disfrutaba en solitario o compartía con *donosura* la efigie de la madre, hermanos, prometidos o hijos. Aun a nuestros ojos los personajes no identificados nos despiertan asombro por las posturas, indumentarias y actitudes del México sofisticado del siglo XIX.

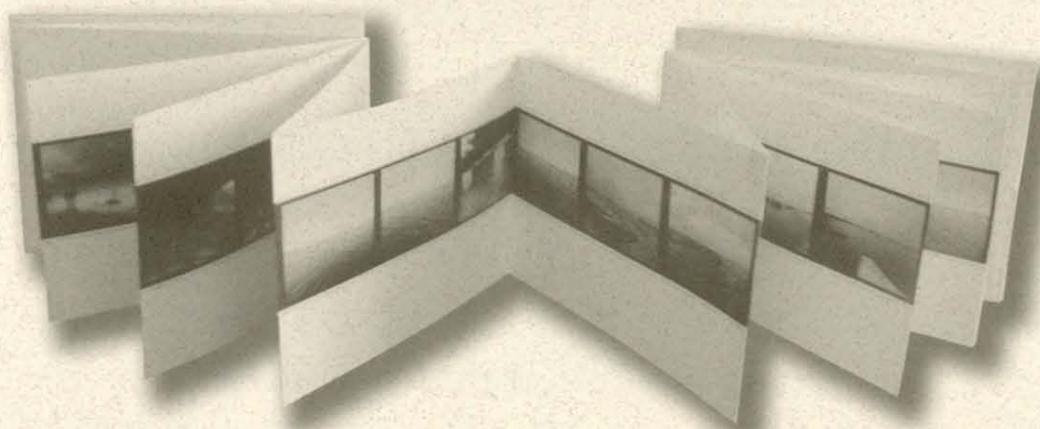
El maridaje perfecto entre el porte de los retratados y las anotaciones entrañables de Fernández Ledesma nos capturan para entender la majestuosidad y orgullo de la *mexicanidad* en que se vivía. Sólo se muestra al *criollismo gallardo* de la época, donde no hay lugar para *el lépero*, *el pécora* o *el cócora* por su dudosa *polidez*. El lenguaje utilizado por Fernández Ledesma en sus anotaciones crea el aura necesaria que nos permea de entusiasmo para, así, observar minuciosamente a los retratados sobre superficies que emanan finos aromas como la *Colonia de Farina*, adornados exotismos simbólicos en *gargantillas*, *guardapeños* y *relicarios*, así como *piqués bordados a mano* y sombreros de fieltro de *ala ancha* y un *poco aclarinado* mercadeados en *Falconi* o *Zolly* dan el cierto toque para comprender el modo de pensar de una época gloriosa para México, sus retratados y sus retratistas.

Gerardo Montiel Klínt



Laura Barrón y José Teodoro, *Cathedral*, México, Conaculta-Fonca/The Banff Centre, 2005.

Se trata de un libro que, desplegado, mide unos tres metros de extensión. Un largo acordeón dentro del cual se contienen unos paisajes tan desolados como apacibles que conforman una pausada cadencia de imágenes. Un largo recorrido que va de lo luminoso de un mar diurno a una oscuridad indefinible. Y en medio algunos vestigios apenas sugeridos, lo vertiginoso de un tránsito en fuga, la aridez de la piedra,



la arena que forma una delicada atmósfera, apenas una arquitectura que se deja asomar. Cielos con sólo un asomado trazo de blanco. El mar siempre como contrapunto de un azulado acabado minimalista, frente a la naturaleza inhóspita de un verde-amarillo. En medio, todo, de una blancura diseñística que hace emerger a las imágenes en su luminosidad de color. Es el libro *Cathedral* de la hiperestilizada paisajista mexicana Laura Barrón y del escritor canadiense José Teodoro.

Tres años después ver el último trabajo de Laura Barrón en el D. F. (su instalación *Islario*, Muca Roma, 2002, en donde ya se dejaba asomar el trabajo en color), aparece *Cathedral*, un envolvente libro que apunta hacia nuevas direcciones en la obra de la fotógrafa. Por que he aquí la tranquilidad de los cielos frente a lo dramático y muchas veces oscuro, hasta lo enigmático, que de ella se había visto (digamos *Paradiseos*, Galería Nina Menocal, 1998). Permanecen los apuntes sobre los vestigios, esos residuos civilizatorios, pero ahora con mucho menos frialdad, por lo que ahora quedan fuera esos ámbitos industriales que tanto bajara. Y poco a poco comienza a aparecer la figura humana, que esta artista tan obsesiva dejara fuera.

Cathedral se vuelve, entonces, un viaje en solitario o sólo con un acompañante al lado, el cual en buena medida nos narra la ruta. Escribe José Teodoro:

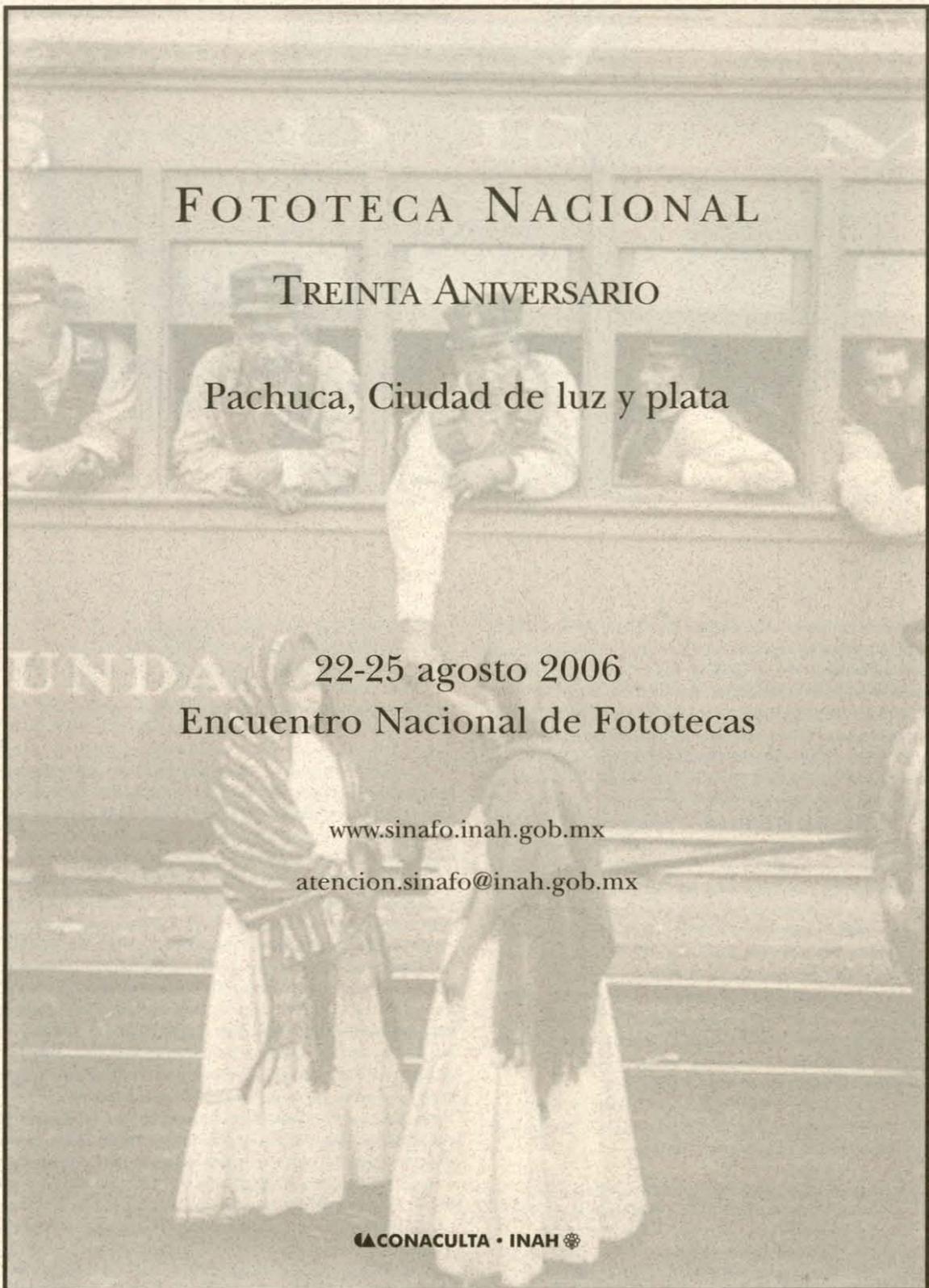
007. Avanzamos por la calle 55 para atracar en la Cafetería Edén, sus traslúcidos muros azul verdoso, sus costales de café y sus goteras apocalípticas... 008. Trastabillamos de la casa abandonada a los carniceros nocturnos con sus botas de plástico blancas, sus bigotes de insignia, sus cerdos suplicantes, sus canciones de amor monotemáticas y la perra embarazada que me ve como si supiera que yo soy el extranjero. 029. Subimos por las escaleras de madera a la azotea monolítica color terracota de la catedral situada a la orilla de los niños

momificados por el sonido de los disparos, una inválida campana de iglesia y una vieja banda ranchera conjurando profecías frente a un porche mientras que el fuego de la cocina hace señales invisibles para llamar a la cena a través de las enredadas sombras de la jungla color caqui...

Diario de viaje (con un numeración nunca en línea, en donde la página anterior no tiene que ver con la que sigue, a la manera de *El libro de arena* de Borges). Pero un viaje en donde se recobra la memoria de un recorrido que va de la ciudad de Mérida a los paisajes canadienses.

Cathedral, es el primer resultado de una inusitada beca que hace unos cuatro años convocó el Fonca y cuya convocatoria nunca se volvió a repetir. Esto es, llevar a cinco escritores canadienses a los calores de Mérida para que trabajaran en conjunto con cinco fotógrafos mexicanos, quienes a su vez fueron llevados a Canadá para trabajar con los primeros. Y también llevar a cinco escritores mexicanos para que colaboraran a dúo con cinco fotógrafos canadienses. El resultado de esta —tanto forzada— relación de trabajo nunca se concretó (se habló de un libro que integraría todos los trabajos). Y terminó por olvidarse el proyecto. Por eso el libro de Barrón y José Teodoro se presenta como el único testimonio de esos encuentros de los que ya nadie se acuerda (muchos menos el Fonca). Presentado como parte de un rico programa del Sexto Encuentro Nacional de Fototecas llevado a cabo en Pachuca, Hidalgo, y a la par de una exposición (*Periferia*, con una limpia museografía que sigue el blanco diseño editorial del libro), éste es el regreso de una artista que cambió los rumbos del paisaje en México.

[N. del ed.]



FOTOTECA NACIONAL

TREINTA ANIVERSARIO

Pachuca, Ciudad de luz y plata

22-25 agosto 2006

Encuentro Nacional de Fototecas

www.sinafo.inah.gob.mx

atencion.sinafo@inah.gob.mx

CONACULTA • INAH

Nuestros colaboradores en este número:

Elisa Lozano. Investigadora y curadora independiente. Posee estudios de Historia del Arte y Conservación de fotografía. Desde hace seis años se interesa en diversos aspectos de la cinefotografía nacional y en la obra de artistas plásticos relacionados con el séptimo arte. Es autora de varios artículos y coautora del Programa Multimedia Ezequiel Carrasco: manipulador de luces y sombras (2004).

Laura González Flores. Fotógrafa e investigadora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y autora del libro *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, editado por Gustavo Gili en 2005. En la actualidad trabaja en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde realiza la investigación "Hacia una estética del siglo XXI".

Gerardo Montiel. Ha obtenido diversas distinciones, entre ellas el premio de adquisición en la XI Bienal de Fotografía 2004, y es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Actualmente se desempeña en investigación y recuperación iconográfica con base en estudios de arte contemporáneo para K Inteligencia. Co-director de K Fotografía.

Mayra Mendoza Avilés. Historiadora del arte que se ha inclinado por la difusión de la fotografía histórica y contemporánea. En la actualidad realiza estudios de maestría en Estudios de Arte y se desempeña como subdirectora de la Fototeca Nacional, del INAH.

Miguel Ángel Morales. Pintor y biógrafo de cómicos como Mario Moreno "Cantinflas". Actualmente realiza una investigación sobre ambientes clandestinos y obras eróticas en la Ciudad de México, incluidos filmes XXX y porno fotografías.

Abraham Navarro García. Licenciado en Comunicación gráfica y pasante en Historia por la UNAM. Primer lugar del Certamen Nacional Carlos Septién García - Caricatura (1996). Primer lugar en Traza tu Autoestima, UNAM (1997). Primer lugar imagen gráfica DGOSG, UNAM (1999). Exbecario de la Fundación Telmex y de la Fundación Roberto Pla.



ISS 1405-7786

26



9 771405 778009

CONACULTA • INAH 