

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



**“El fotomontaje como estrategia creativa y discursiva en la fotografía mexicana, 1927-1946”**

**TESIS**

Que para obtener el grado de  
**MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE**

Presenta

**Raúl Mújica Astorga**

Directora

**Dra. Valeria Sánchez Michel**

Lectores

**Dr. David Fajardo Tapia**

**Dra. Rebeca Monroy Nasr**

Ciudad de México, 2021

## **Agradecimientos**

Esta investigación se realizó con el soporte del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT, como parte de la maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana. Asimismo, resultó indispensable el apoyo de la misma universidad, especialmente durante la segunda mitad de la maestría en el contexto de la pandemia mundial.

A nivel institucional, a la Hemeroteca Nacional, el Centro de Estudios Vicente Lombardo Toledano y al Archivo de Arquitectura y Cultura Visual del Siglo XX en México del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por permitir la consulta digital y facsimilar de las publicaciones trabajadas.

A nivel académico, en primer lugar, a mi directora de tesis, la doctora Valeria Sánchez Michel quien trabajó intensamente durante estos dos años, especialmente durante ese complejo inicio.

Por supuesto, a los lectores, dr. David Fajardo, dra. Rebeca Monroy, dra. Ana Torres y dr. Ariel Arnal quienes en reuniones, coloquios o clases comentaron, corrigieron y mejoraron el texto.

A nivel personal, a mis padres y a Vero, que siguen siendo mi soporte emocional. Mientras los tenga a ustedes, yo sigo adelante.

A los compañeros de la maestría, que desde comentarios en seminarios hasta detalladas correcciones de estilo contribuyeron a la escritura del texto y a una grata experiencia, mitad presencial y mitad digital.

Y a Tina, que llevo ya dos tesis escribiendo de sus fotos.

<b>Contenido</b>	
Introducción.....	4
El fotomontaje.....	7
Capítulo I. El fotomontaje europeo .....	13
Fotomontaje de propaganda política .....	15
Fotomontaje artístico.....	19
Fotomontaje publicitario .....	22
Fotomontaje arquitectónico.....	25
Fotomontaje editorial .....	27
La autorreflexión.....	30
Capítulo II. El fotomontaje de revistas. Un estudio de caso.....	35
La voz de la CTM. Los fotomontajes de <i>Futuro</i> .....	36
La construcción del nuevo campesino. Los fotomontajes de <i>El Maestro Rural</i> .....	49
Artistas con compromiso social. Los fotomontajes de <i>Frente a Frente</i> .....	58
Capítulo III. El fotomontaje en exposición .....	69
Tina Modotti. <i>Elegancia y pobreza</i> .....	73
Lola Álvarez Bravo. <i>El sueño de los pobres</i> .....	79
Agustín Jiménez y la Tolteca .....	81
Aurora Eugenia Latapi y Emilio Amero .....	88
Conclusiones.....	94
Anexos .....	99
Anexo 1. Análisis de exhibiciones de Arte .....	99
Por espacio .....	99
Por disciplina.....	99
Por tipo.....	100
Anexo 2. Fuentes visuales.....	100
Relación de fuentes.....	101
Hemerografía.....	101
Bibliografía .....	101
Índice de imágenes .....	108
Capítulo I.....	108
Capítulo II .....	110
Capítulo III.....	115

## Introducción

Menos de medio siglo después de los experimentos de Joseph Nicéphore Niépce y Louis-Jacques-Mandé Daguerre en el campo fotográfico, hacía su aparición una forma de expresión visual que, si bien se derivaba de la cámara fotográfica, ponía en cuestión varios de los adjetivos que se le adjudicaban a la fotografía en la época. El fotomontaje como ejercicio artístico, visual y discursivo reclama para sí un abordaje particular. Aunque discutiremos en breve el concepto específico de fotomontaje que guiará nuestra investigación, podemos empezar señalando que esta técnica de creación de imágenes ha tenido múltiples definiciones y acercamientos en las investigaciones que se han acercado al tema.

El fotomontaje llega a México desde la época de Maximiliano con un uso esporádico entre composiciones para la élite dominante, reportajes de guerra y fotografías de estudio,<sup>1</sup> pero encontramos un auge en su uso durante la primera mitad del siglo XX, coincidiendo con una época próspera para las artes y la cultura en México combinada con un periodo de grandes cambios y conflictos políticos a nivel nacional e internacional. Por esta razón, este estudio se delimita en esta primera mitad de siglo, específicamente entre 1927 y 1946. Estas dos fechas, aparentemente aleatorias, están directamente relacionadas con el fotomontaje como creación visual. Uno de los primeros fotomontajes en crear un mensaje visual abstracto, más allá de las inserciones paisajísticas o contextuales fue *Elegancia y Pobreza* de Tina Modotti, fechado alrededor de 1927. La fecha de cierre, por otra parte, coincide con el fin de la revista *Futuro*, importante publicación que utilizó frecuentemente fotomontajes en sus páginas, al nivel de la fotografía o el grabado.

Es así que un estudio del fotomontaje en esta época resulta clave para entender su papel dentro de la fotografía mexicana en lo general. Entre estos años se empieza a experimentar y a consolidar distintos fotógrafos de la talla de Agustín Jiménez, Dolores y Manuel Álvarez Bravo, entre otros. La fotografía luchaba por un lugar entre otras artes ya consolidadas, buscando su reconocimiento como herramienta creativa y de expresión; por otro lado, su uso como herramienta política y social se incrementó drásticamente, en parte a la popularización de las revistas ilustradas como *Hoy* o *Rotofoto*. Entender al fotomontaje

---

<sup>1</sup> Arturo Aguilar, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano* (México: UNAM, 1996).

mexicano como fenómeno en sí mismo aportaría al estudio de la fotografía mexicana en general, y ayudará a situar a México en el panorama global del fotomontaje.

Y es que a nivel internacional el fotomontaje ha recibido atención considerable. Desde el texto ya clásico de Dawn Ades, *Fotomontaje* (1976),<sup>2</sup> que explora la técnica en diversos escenarios, y diversos autores, hasta exposiciones retrospectivas como *Fotomontaje de entreguerras* (2012),<sup>3</sup> que se centra en uno de sus periodos más fructíferos, enmarcando el periodo entre las dos guerras mundiales como una suerte de edad de Oro del fotomontaje europeo. Los montajes de movimientos como el dadaísmo o el constructivismo ruso han recibido atención no solo en las obras, sino en relación con la corriente artística en su conjunto. Entre otros, John Heartfield, uno de los más prolíficos fotomontadores y al que algunas fuentes lo sitúan como pionero de la técnica ha sido estudiado a detalle.<sup>4</sup>

En México se han hecho esfuerzos por abordar el tema. José Antonio Rodríguez realizó un ejercicio panorámico en años similares al nuestro.<sup>5</sup> Otros ejercicios han desarrollado aspectos muy concretos del fotomontaje mexicano, ya sea su uso en Ciudad Universitaria o su aspecto más político en la revista *Futuro*, parte importante de esta investigación.<sup>6</sup> Sin embargo, hay dos factores clave para el estudio de esta técnica. Primero, el fotomontaje mexicano está íntimamente relacionado con los ejercicios generados en Europa, debido entre otros factores a la gran circulación de imágenes impulsada por los movimientos comunistas y a los numerosos artistas e intelectuales exiliados en México por los conflictos en países como España. Segundo, el fotomontaje incursiona en varios escenarios, pero con composiciones creadas por autores comunes; esto ocasiona que imágenes pensadas con objetivos y públicos radicalmente distintos puedan tener relaciones visuales y conceptuales entre sí, mismas que un estudio centrado en un escenario o un aspecto de la técnica no podrá detectar.

---

<sup>2</sup> Dawn Ades, *Fotomontaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

<sup>3</sup> La exposición tuvo lugar en el Museo de arte abstracto español y en el Museo Fundación Juan March en 2012. Se usa el catálogo de la exposición. *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)* (Madrid: Fundación Juan March, 2012).

<sup>4</sup> Entre otros, remítase a John Heartfield, *Guerra en la paz: fotomontajes sobre el periodo 1930-1938* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

<sup>5</sup> José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica” en *Arqueología del Régimen 1910-1950* (México: MUNAL, 2003), 42-50.

<sup>6</sup> Véase Santiago Pérez, “El fotomontaje en Ciudad universitaria” en *Arqueología del Régimen*, 52-56. y Getsemaní Barajas, “El fotomontaje de propaganda política en la Revista *Futuro* (1933-1946)” (Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2009).

Considerando todo lo anterior, es objetivo de esta tesis situar el fotomontaje mexicano tanto dentro de la historia de la misma fotografía mexicana como en su relación a la situación internacional del montaje fotográfico. Es decir, entenderlo como un fenómeno particular, no aislado de influencias externas pero que presenta características propias, producto del contexto sociocultural y del particular desarrollo de la fotografía mexicana.

Basándonos en investigaciones y análisis previos de ciertos fotomontajes, conjeturamos que éste no es únicamente una copia o adaptación de los ejercicios europeos, sino que tuvo un desarrollo propio que se fue enriqueciendo con estos diálogos internacionales.

Con esta hipótesis por delante, se hará un análisis del fotomontaje mexicano como fenómeno, no centrado en algún artista o movimiento, sino en las particularidades de esta técnica de creación visual y discursiva en el contexto mexicano. ¿Cómo se abordará este tema? Es indudablemente, un proyecto ambicioso que puede desbordarse con mucha facilidad, por lo que se decidió analizar desde dos ángulos o escenarios de investigación que permitan analizar estos fotomontajes en condiciones variadas, con la intención de generar una explicación general del fenómeno en su conjunto, así como abrir nuevas áreas de investigación en el tema. Estas condiciones variadas, que contemplan circulación, públicos, instituciones y agendas políticas diferentes, nos permitirán entender que tanto afectan estas al fotomontaje, cuáles características se conservan constantes en el fotomontaje mexicano, y qué características son compartidas con el fotomontaje europeo.

La misma delimitación temporal mencionada anteriormente se centrará alrededor de esos dos escenarios. *Elegancia y pobreza* ejemplifica uno de estos escenarios, el de las galerías, las exposiciones y el florecimiento del mundo artístico mexicano, donde la fotografía convivió con movimientos como el Muralismo o el Estridentismo. La fecha de cierre por otra parte se vincula con otro escenario, el de las publicaciones semi-masivas y el mundo editorial, destinado a un público más amplio que las galerías. Estos escenarios contemplan dos facetas del espectro cultural, y si bien no son opuestas en un sentido dual, si presentan variedad en sus consumidores y en las agendas institucionales que respaldaban estos espacios.

## El fotomontaje

Antes de pasar a los escenarios particulares, considero indispensable declarar el concepto de fotomontaje que guiará esta investigación. Pese a que pueda parecer superfluo, la gran variedad de definiciones y acepciones que el término ha recibido en la literatura no solamente revelan una dificultad para delimitar este concepto como tema de investigación, sino que reconocen la amplia variedad de expresiones visuales y conceptuales que tienen la posibilidad de ser entendidos como fotomontaje.<sup>7</sup>

Definir el fotomontaje como concepto está íntimamente relacionado con delimitar las obras o ejercicios que pueden entenderse como tal. Su cercanía conceptual y visual con ejercicios como el *collage* o el fotograma complican esto, pues entre estas expresiones artísticas hay similitudes técnicas, visuales y temporales que difuminan los límites entre ellas. Más que seguir esta tendencia, comencemos esta reflexión descomponiendo el concepto. Fotomontaje refiere a la fotografía, producto de la cámara que se desarrolla en el siglo XIX y que supuso una revolución en la visualidad y las artes de la época, generando debates acerca de la naturaleza del arte, el trabajo del artista y la reproductibilidad de las imágenes. Es innegable que, en el fotomontaje, la inclusión de fotografías es una parte necesaria.

Sin embargo, es el concepto de montaje el que genera más conflicto. Montaje remite al francés *monter*, que se traduce como colocar o poner; pero también remite al alemán *montieren*, que se refiere a poner, pero también a instalar o ensamblar. Según Ades, la acepción germánica del verbo fue usada por los dadaístas berlineses para impregnar al término de un carácter fabril, similar a las cadenas de ensamblaje de las fábricas.<sup>8</sup>

Otros acercamientos al concepto de montaje que pueden resultar relevantes son los de Walter Benjamin, quien insiste en que el montaje es un proceso forzosamente moderno y relevante para la época. En *El libro de los pasajes* dice que: “El principio estilístico de este libro es el montaje. [...] El principio del montaje hace estallar la novela, su forma y su estilo, y abre nuevas posibilidades, muy épicas, principalmente en relación a la forma. De hecho, el material del montaje no es para nada azaroso. El verdadero montaje está basado en el

---

<sup>7</sup> Es posible, bajo ciertas definiciones, considerar a un *collage* que incluya una fotografía como un fotomontaje, mientras que según otras, un montaje realizado enteramente con fotografías, pero fuera del cuarto oscuro no entraría dentro de la categoría de fotomontaje.

<sup>8</sup> Ades, *Fotomontaje*, 12.

documento.”<sup>9</sup> Esta definición nos refiere no solo a la modernidad sino al principio inherente de creación y a las posibilidades que genera el montaje como ejercicio de combinación de formas. Refiere también a una intencionalidad en los fragmentos que extrae el montador de la realidad y la cotidianeidad para la construcción de la forma, además de dotar a la acción del montaje de una carga de intencionalidad y premeditación.

Otra acepción del montaje relacionado a las artes es lo que menciona Andréi Tarkovsky en *Esculpir en el tiempo*: “A menudo - y con toda razón- se ha afirmado que todo arte trabaja necesariamente con un montaje, es decir, con una selección y nueva composición de partes y elementos.”<sup>10</sup> Afirmar al montaje como herramienta de todas las artes abre la posibilidad de una nueva lectura en la que los artistas simplemente toman elementos (de la naturaleza, de otras obras o de filosofías variadas) y los acomodan en una nueva imagen, con el añadido de que el cineasta (y el fotomontador<sup>11</sup>) solamente realizan esta labor de una manera más evidente, dejándole a sus obras un carácter indudablemente artístico. Asimismo, nos define al fotomontaje con la idea de una selección de fragmentos y creación mediante la composición de estos, lo que coloca al acto creativo en estas dos acciones, más que en la creación de los fragmentos.

Por último, centrándonos en un aspecto más cercano a México es el concepto de montaje del cineasta Serguei Eisenstein. Idea compleja y fuertemente vinculada al cine, Eisenstein construyó su idea del montaje a lo largo de su carrera, con influencias del cine japonés y de las puestas en escena teatrales. Rescatamos lo que dice de él Luis Fernando Morales: “[...]para Eisenstein, contrariamente, el montaje es un mecanismo vital de producción de significados correlacionales, surgidos directamente por el efecto del encuentro u oposición de los elementos, las formas y proporciones, contenidas entre dos imágenes expuestas de manera contigua”.<sup>12</sup> En pocas palabras, los fragmentos son relevantes al

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, citado en Luis Ignacio García, “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin.” en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, no. 2 (diciembre 2010): 175-6.

<sup>10</sup> Andréi Tarkovsky, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: RIALP, 2002), 140.

<sup>11</sup> Nombrar a quien realiza los montajes resulta complejo, en tanto este ejercicio es ejecutado por fotógrafos, diseñadores y artistas visuales multidisciplinarios. Sabemos que Georg Grosz apodó a John Heartfield “*Monteur*” (Ingeniero) por su trabajo con ellos, según Ades. Fotomontador es, para motivos de esta investigación, cualquiera que realice fotomontajes de acuerdo con nuestra definición de estos.

<sup>12</sup> Luis Fernando Morales, “Montaje de atracciones o atracciones para el montaje” *Trama y Fondo* (junio de 2009): 3.

montaje en función de la composición, es decir, adquieren un significado mediante su interacción.

La gran mayoría de las definiciones específicas del fotomontaje lo entienden desde estos conceptos, como un acto de construcción y deconstrucción de imágenes con elementos fotográficos. Muchas de estas definiciones son variadas y en algunos casos excluyentes, con diferentes principios y conceptos guía, así como intereses particulares del investigador. Dawn Ades pone el énfasis en imágenes predominantemente fotográficas, con posibilidades de transformar las relaciones entre objetos, distorsionar y generar efectos visuales,<sup>13</sup> mientras que José Antonio Rodríguez considera que su potencial para la creación de imágenes está a la par con el potencial de creación de mensajes.<sup>14</sup> Jacob Bañuelos se enfoca en señalar que el resultado del fotomontaje debe estar en un mismo plano visual,<sup>15</sup> mientras que Getsemaní Barajas aporta el importante señalamiento del como la recolocación de los fragmentos fotográficos lleva una resignificación inherente de los mismos.<sup>16</sup>

Se ha intentado incluso aproximaciones desde la técnica, siendo una de las aportaciones clave la de William Rubin, quien señala que la diferencia entre fotomontaje y *collage* radica más en la técnica que en la visualidad o en la composición. Si para él, el *collage* es la combinación de varios elementos gráficos, artísticos y extra-artísticos, que puede o no tener fotografías, el fotomontaje se reduciría a las combinaciones hechas en el cuarto oscuro, es decir, basados en una diferenciación en la factura. El punto medio sería el *fotocollage*, que se clasifica como un *collage* donde las partes fotográficas adquieren un papel protagónico.<sup>17</sup> Ades, por su parte, coloca la diferencia entre estas dos técnicas en la reproductibilidad fotomecánica del fotomontaje.<sup>18</sup>

Dejando de lado las complicaciones conceptuales que implica una delimitación únicamente mediante la técnica, intentar definir el fotomontaje nos lleva a señalar los puntos en común que tienen todas estas reflexiones. El primero es la idea de manipulación fotográfica. Si bien una de los significados de manipular remite al trabajo manual de o sobre

---

<sup>13</sup> Ades, *Fotomontaje*, 17.

<sup>14</sup> Rodríguez, “El fotomontaje en México”, 42.

<sup>15</sup> Jacob Bañuelos, *Fotomontaje* (Madrid: Cátedra, 2008), 19.

<sup>16</sup> Barajas, “El fotomontaje de propaganda política”, 16.

<sup>17</sup> David Evans, “Cut and Paste”, *History of Photography* 43, no. 2 (mayo 2019): 157.

<sup>18</sup> Ades, *Fotomontaje*, 13.

algo, el verbo manipular también puede cargar con connotaciones negativas lo que lleva a interpretar, tal como lo hace la *Société Francaise* a inicios del siglo XX, como una alteración malintencionada de la fotografía.<sup>19</sup> Si bien es innegable que el fotomontaje representa un trabajo sobre la fotografía o los fragmentos fotográficos, este no necesariamente es manual, sino más bien de carácter artesanal, pues por mucho que el fotomontaje pueda ser reproducido fotomecánicamente, su creación, ya sea por recorte o en labor de cuarto oscuro, resulta única.

Lo que sí es el fotomontaje, es un método de creación de imágenes nuevas y, por consiguiente, de mensajes y narrativas visuales; método que está íntimamente relacionado con un proceso de selección y ordenamiento para obtener como resultado una imagen original, con una idea rectora que, muy probablemente, guió la composición desde la selección de los fragmentos. Esta nueva imagen parte de una selección y construcción por parte del autor, construcción que establece la relación entre fragmentos de tal manera que el público tiene la posibilidad de reconocer fácilmente esa misma relación. Esto explica su uso en la difusión y construcción de discursos y mensajes visuales, respondiendo a la naturaleza semiótica de los fragmentos que la componen, es decir, elementos que forman parte de la construcción de un signo comunicativo en la estructura de la obra.<sup>20</sup>

Y es que algo clave para comprender el fotomontaje es su naturaleza creativa, que se diferencia de la idea de “captura” que desprende la fotografía. El fotomontador tiene que tomar decisiones en la planeación, selección y combinación de las imágenes fotográficas, lo que lo involucra en todos los aspectos de la construcción de esta nueva imagen, más aún si las fotografías son de su autoría.

Con estas bases teóricas e historiográficas de las diferentes definiciones y acepciones del fotomontaje como técnica artística, tenemos un acercamiento teórico propio, desde el cual se abordará la investigación. El fotomontaje, para los intereses de este trabajo, se entiende como la combinación de imágenes fotográficas y/u otros elementos (como gráfica o texto), los cuales interactúan visual, física o conceptualmente en un plano visual que genera una nueva imagen que resulta en algo más allá de la suma de sus partes. Este método de creación de imágenes tiene por su propia naturaleza una facilidad discursiva, la cual se suele articular

---

<sup>19</sup> Ades, *Fotomontaje*, 11.

<sup>20</sup> Jan Mukarowsky, “El arte como hecho semiológico” en *Arte y semiología* (Madrid: Alberto Corazón, 1971), 17-30.

en torno a una idea rectora que guía la composición y cuya interpretación tiende a resultar directa y concreta para el espectador sin resultar simple.

Es importante para que el potencial discursivo del fotomontaje explote, que las imágenes fotográficas tengan algún tipo de interacción entre sí, ya sea de corte visual (donde se explota el potencial de la forma que discute Benjamin), físico (estableciendo asociaciones desde su posición en la composición) y/o conceptual (donde la interacción puede no ser inmediata en la composición, pero necesariamente tiene que existir un diálogo o una relación entre las diferentes imágenes). Esta definición permite que composiciones donde existe una única fotografía, o donde ésta se encuentra en una posición de igualdad con otros elementos gráficos puedan ser considerados como fotomontajes mientras tengan diálogos entre las partes y estas generen una lectura distinta de sí mediante su combinación.

Centrar nuestro interés en esta imagen que se genera en la combinación de elementos quita cierta relevancia a la idea de manipulación y a la técnica. Esto es totalmente intencional. La idea de manipulación puede tener, como mencionamos, una carga relacionada a la falsedad, en oposición a la supuesta carga de realidad que tiene la fotografía. No solo es esto sumamente debatible, sino que contrapone el fotomontaje a la fotografía. Considero que el fotomontaje es un derivado de la fotografía, no su opuesto, y por esta razón los fragmentos del fotomontaje se entienden desde la idea de selección de Benjamin y Tarkovsky de construcción, más que desde la manipulación, con su inconveniente carga semántica. Esto no niega por supuesto, que la construcción de estas imágenes involucra una modificación, en ocasiones manual.

La técnica por otra parte es importante, pero lo es en cuanto se relaciona con el objetivo discursivo o la idea rectora de la composición. Hay situaciones (pensemos en los montajes soviéticos o las publicidades de Agustín Jiménez para la Tolteca), donde resulta importante para la composición final que las uniones entre los distintos fragmentos sean lo más imperceptibles posibles, lo cual implica la necesidad de una mayor maestría técnica en el cuarto oscuro por parte del montador. Sin embargo, existen también otros ejemplos donde la unión es menos relevante para el mensaje del montaje (algunas composiciones de *Frente a Frente*, por ejemplo), lo que permite que técnicas más simples puedan ser utilizadas. Siendo breves, la técnica importa principalmente en relación con su papel en la creación del discurso.

Con esta delimitación pues, se tratarán el concepto de fotomontaje, guiado principalmente por el interés acerca de la creación de imágenes discursivas, que tanto en México como en Europa deviene el uso principal del fotomontaje como herramienta creativa, respondiendo a los intereses y necesidades de la época.

Antes de pasar al cuerpo de la investigación, considero importante señalar la estructura general de la argumentación. Para identificar las características propias del fotomontaje mexicano, es necesario identificar las que son parte del fenómeno internacional. Es por eso que se abordará en el primer capítulo, *El fotomontaje europeo*, a la influencia lógica del fotomontaje mexicano debido a la prevalencia y circulación de imágenes de izquierda, difundidas por la Internacional comunista y otras organizaciones afines a la creciente Unión Soviética, que encontraron buena recepción dentro del México posrevolucionario, además de otros escenarios y funciones que tuvo esta técnica en Europa. Posteriormente, el segundo capítulo *El fotomontaje de revistas*, se analizarán tres publicaciones periódicas (*Futuro*, *El Maestro Rural* y *Frente a Frente*) donde los fotomontajes tuvieron un papel destacado, buscando generar un panorama amplio de este sector, vinculándolo asimismo con las imágenes europeas en circulación. Por último, en el tercer capítulo, *El fotomontaje en exposición*, cerraremos revisando el escenario artístico, analizando fotomontajes que hayan llegado a las salas de exposición, su relación con el resto de la obra de sus autores, y las diferencias que presentan contra las imágenes de revista y las imágenes de origen europeo.

## Capítulo I. El fotomontaje europeo

Al momento de revisar la historiografía referente al fotomontaje europeo surge una cuestión que resulta fundamental. Si bien la mayoría de los autores señalan al grupo de dadaístas berlineses compuesto por John Heartfield (1891-1968), Hannah Höch (1889-1978) y Raoul Hausmann (1886-1971) como los creadores del fotomontaje como obra artística, la primera composición hecha de múltiples fotografías conjuntas es en realidad *Los dos caminos de la vida* de Oskar Rejlander en 1857, más de 60 años antes del primer fotomontaje fechado de Heartfield.

Entonces, ¿qué lleva a los investigadores a señalar un comienzo distinto al primer fotomontaje? En este caso, considero que más que un inicio de la técnica, los dadaístas inauguran el gran auge del fotomontaje, pues entre 1918 y 1940, aproximadamente, tiene una época de esplendor.

Liderado paralelamente por los dadaístas en Alemania y por algunos artistas soviéticos en la naciente URSS, el fotomontaje se convirtió en una herramienta con fuertes connotaciones políticas, sociales y comerciales y tuvo un uso extendido durante poco menos de dos décadas. Uno de sus puntos álgidos es la exposición *Photomontage* curada por Cesar Domela-Nieuwenhuis (1900-1992), la cual tuvo lugar entre abril y mayo de 1931 en la *Staatliche Kunstbibliothek* en Berlín, dedicada exclusivamente a esta innovadora técnica visual. Por su importancia, regresaremos un poco más adelante a esta exhibición.

Si se puede hablar de un auge también se puede hablar de un momento de declive. No podemos decir que se abandonó completamente, pues encontramos ejemplos bien entrados en la segunda mitad del siglo XX.<sup>21</sup> Lo que sucede es un declive, que a falta de datos precisos podemos situar a finales de los treinta. Hacia 1931, Raoul Hausmann escribió: “se menciona con frecuencia que [...] el fotomontaje ha quedado desfasado y sin posibilidad alguna de evolución”.<sup>22</sup> De la misma manera, en 1938 Georg Lukács se pronunció desilusionado del fotomontaje, como señalan Roldán y Sudhalter:

En el número de junio de 1938 del periódico moscovita en alemán *Das Wort* [La palabra], un foro para escritores antifascistas en el exilio, Georg Lukács (1885-1971)

---

<sup>21</sup> Viene a la mente el fotomontaje *Leap of Faith* de Harry Shunk en 1960, que incluye a Yves Klein.

<sup>22</sup> Raoul Hausmann, “Fotomontaje” en *Fotomontaje de entreguerras. (1918-1939)* (Madrid: Fundación Juan March, 2012), 115.

expresa su desilusión con el fotomontaje, que, escribe, “es capaz de efectos asombrosos, y llegado el caso, puede incluso convertirse en una poderosa arma política”, pero en última instancia es “una técnica de una sola dimensión”, que provoca el “mismo efecto que un buen chiste”.<sup>23</sup>

¿Qué sucede entre estas fechas aproximadas que permite un auge tan radical de esta técnica? Varios motivos. En Europa se vive el periodo conocido como de entreguerras, un momento convulso y tenso, políticamente hablando, donde conviven el auge del fascismo en Alemania, España e Italia, así como el establecimiento tanto de la Internacional Comunista como de la Unión Soviética. En España surgían las tensiones que culminarían en el Guerra Civil Española y la caída de la Segunda República, mientras que en Alemania se vivía el momentáneo esplendor artístico que trajo la República de Weimar. Coincide también con el auge de las vanguardias del siglo XX y con la fundación de la Bauhaus.

Encontramos pues un momento histórico en el que confluyen múltiples corrientes políticas e ideológicas que llevaron a la inevitable politización de grandes sectores de la sociedad, entre los cuales los artistas no fueron una excepción. Una gran cantidad de artistas y creadores se posicionan y usan su arte a favor o en contra de estas corrientes políticas. De esta manera, no es sorpresa que muchos de los fotomontajes que mencionaremos en el capítulo sean de tendencia pro-soviética o antifascista.

Es también un momento de experimentación en el arte. Las vanguardias de la época exploraron las posibilidades de nuevas visualidades temáticas y técnicas, producto en algunos casos de los avances tecnológicos: como el concreto en la arquitectura y la fotografía para las artes visuales. En este contexto el fotomontaje aparece como herramienta visual moderna con la que ciertos artistas realizan experimentos visuales.

Todos estos factores influyen para que este auge del fotomontaje se haya dado por estas fechas. Durante este periodo se hacen múltiples montajes en campos como la propaganda política, la publicidad o la arquitectura, con circulación en exposiciones y revistas de varios orígenes y para públicos diversos. Así, un análisis detallado por obra o por corriente resulta un ejercicio sumamente extenso, imposible de abarcar a detalle en estas páginas. Por esta razón, abordaremos el fotomontaje europeo mostrando algunos de los usos primordiales que se le dieron a este discurso visual, mencionando algunos ejemplos tanto de

---

<sup>23</sup>Deborah L. Roldán y Adrian Sudhalter, “Una cronología del fotomontaje en la Europa de entreguerras. (1918-1939)” en *Fotomontaje de entreguerras*, 162.

artistas como de obras, así como intentando comprender qué aporta el fotomontaje a cada sector en particular. Además, se hará mención de un aspecto muy particular del fotomontaje europeo, que consiste en la reflexión que los mismos artistas dejan escrito sobre la técnica, usando algunos de estos textos, así como la exposición *Photomontage* que ya mencionamos.

Un análisis por usos entiende al fotomontaje como una técnica de construcción visual que tuvo aplicaciones concretas y específicas durante el periodo a estudiar. Esta variedad de usos no solo da cuenta de la versatilidad del fotomontaje como estrategia visual y discursiva, sino que explica las diferencias que pueden existir entre montajes realizados en zonas y temporalidades coexistentes. El fotomontaje respondería no solo al individuo creador sino a un conjunto de requerimientos según el uso planeado para el mismo y el mensaje que se buscara transmitir. La selección pues, abarca fotomontajes publicitarios, editoriales, de propaganda política, de uso arquitectónico y de uso artístico.

### **Fotomontaje de propaganda política**

Uno de los aspectos más estudiados del fotomontaje es su uso como propaganda, especialmente política. Como se mencionó anteriormente, la época convulsa en la que tuvo lugar el auge del fotomontaje ocasionó que muchos artistas tomaran un posicionamiento ideológico, que se reflejó consciente o inconscientemente en sus ejercicios artísticos. Con una fuerte tendencia izquierdista, la mayoría de los fotomontajes en esta categoría responden a una lucha antifacista, fomentada por el fortalecimiento del nazismo alemán, el fascismo italiano y el franquismo español. El otro gran sector es la propaganda pro-soviética, que mediante instituciones internacionales y una organización centralizada buscaba difundir las ideas comunistas por el mundo.

El primer caso que abordaremos es el de John Heartfield, cuyos fotomontajes se cuentan entre los más estudiados por la literatura especializada. Si bien comenzó a trabajar el combinado de imágenes fotográficas como técnica junto a los dadaístas berlineses, junto a los que comparte el crédito de la invención del mismo, Heartfield se dedicó al fotomontaje por mucho más tiempo que la mayoría del resto. Influenciado por las vivencias personales que él y su hermano tuvieron en la Primera Guerra Mundial, fue un comprometido opositor

de la guerra, y se afilió al Partido Comunista Alemán desde 1918.<sup>24</sup> A partir de 1929 Heartfield trabajó en *Arbeiter-Illustrierter-Zeitung* (AIZ),<sup>25</sup> importante revista de simpatías pro-soviéticas, donde publicaría la mayoría de sus fotomontajes, mismos que tendrían buena recepción en el público lector de la revista.

Sin embargo, una buena parte de sus composiciones, o al menos las más conocidas, no son las de propaganda soviética, sino las de propaganda antifascista. Heartfield observó con



preocupación el auge del nazismo y se opuso fervientemente a él, creando imágenes que buscaban exhibir el peligro del mismo o ridiculizar a su principal figura. Tal es el caso de *Adolf Der Übermensch* (Fig. 1) o *No pasaran, pasaremos* (1936), fotomontaje en apoyo al bando republicano en la Guerra Civil Española, imagen que veremos reproducida poco después en la publicación mexicana *Frente a Frente*.

Figura 1. John Heartfield. *Adolf der Übermensch*. 1932. Tomado de wikiart.org.

¿Qué características comparten los fotomontajes de Heartfield? Cuevas menciona: “Por lo general, estas yuxtaposiciones de fotografías confrontadas entre sí tenían como objeto revelar las contradicciones inherentes a las mismas y producir una nueva idea de realidad”.<sup>26</sup> Si bien algunas imágenes como *El espíritu de Ginebra* (1932) podrían entenderse así, no todos sus fotomontajes se basan en imágenes opuestas.

<sup>24</sup> Carolyn Kay, “Art and Politics in Interwar Germany: The Photomontages of John Heartfield” *Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate* 4, no 2 (1996): 11-31.

<sup>25</sup> Revista Ilustrada de los Trabajadores. Publicada entre 1924 y 1938, fue una de las principales revistas opositoras al régimen nazi desde antes de su instauración. Para mayor detalle véase. Cristina Cuevas, “Montage as Weapon: The Tactical Alliance between Willi Münzenberg and John Heartfield” *New German Critique*, no. 107 (2009): 185-205.

<sup>26</sup> “Usually such juxtapositions of photographs pitted against each other were meant to reveal the contradictions inherent in them and produce a new idea of reality”. Traducción propia. Cuevas, “Montage as Weapon,” 192.

Encontramos en la obra de Heartfield símbolos y metáforas. La imagen de Hitler se combina con la identidad simbólica de la esvástica, pero las monedas que forman su columna son una metáfora de los capitales que según el artista respaldaban al Partido Socialdemócrata. Metáfora o contradicción, a Heartfield le interesaba que el mensaje fuera claro, entendiendo el fotomontaje como un medio con el que explicitar un mensaje. El pie de foto deviene pues, esencial. “Finalmente, para subrayar el significado del fotomontaje, Heartfield incluía a menudo un texto en sus obras. Podía elegir un título, y luego un lema o una cita atribuible a la figura presente, y también unas cuantas frases explicativas. El texto pretendía reforzar y aclarar la idea central del fotomontaje”.<sup>27</sup> En el caso específico de la figura 1, *Schluckt Gold und redet Blech*<sup>28</sup> complementa la estructura del montaje. Hitler no está hecho literalmente de monedas, sino que se alimenta de ellas en una metáfora del soborno que el pie de página deja en claro. Este tipo de relación en la que el pie de foto completa o guía la lectura de la imagen es reutilizada en fotomontajes políticos, aunque no es una norma.

Aunque el extenso trabajo de Heartfield da para un análisis más largo y profundo, como casi todos los artistas que mencionaremos, es necesario brindar al menos otro ejemplo, este proveniente de la U.R.S.S. Gustav Klucis es considerado uno de los grandes innovadores del fotomontaje en Rusia. Sus composiciones no se asemejan tanto al *collage* como los ejemplos dadaístas, pero si incorporan elementos ajenos a la fotografía como figuras geométricas, colores o texto. Si bien realiza múltiples montajes, incluyendo una instalación-fotomontaje en 1932, así como las imágenes publicitarias de la Espartaquiada de Moscú de 1928; aquí destacamos las composiciones referentes a la muerte de Lenin, denominados fotomontajes-eslogan por él mismo, fueron publicados en *La joven guardia*. En el que presentamos aquí (Fig. 2) encontramos un rostro gigante de Lenin en su féretro, con el rostro recortado de su esposa encima de él. Otros dos o cuatro rostros<sup>29</sup> aparecen en menor tamaño escoltando el rostro central. En la parte inferior, un soldado de la guardia roja mira hacia la

---

<sup>27</sup>“Finally, in order to underline the meaning of the photomontage, Heartfield often included a text in his works. He might choose a title, and then a motto or quote attributable to the figure present, and also an explanatory few sentences. The text was intended to reinforce and make plain the central idea of the photomontage” Traducción propia. Kay, “Art and Politics,” 26.

<sup>28</sup> “Traga oro y dice disparates” *Blech* puede significar hojalata, lámina o estaño, pero en una expresión coloquial adquiere la significación de disparate o tontería.

<sup>29</sup> Se encontraron dos versiones de este fotomontaje, el que incluimos con dos rostros al lado de Krúspkaya y otro con cuatro. No se ha podido encontrar en qué momento o cuales criterios diferenciaron a estas dos composiciones.

izquierda, mientras que una cinta en zigzag rompe el fondo negro, mostrando fragmentos de una fotografía de una masa de gente, probablemente de algún acontecimiento multitudinario relacionado con la muerte del mandatario.

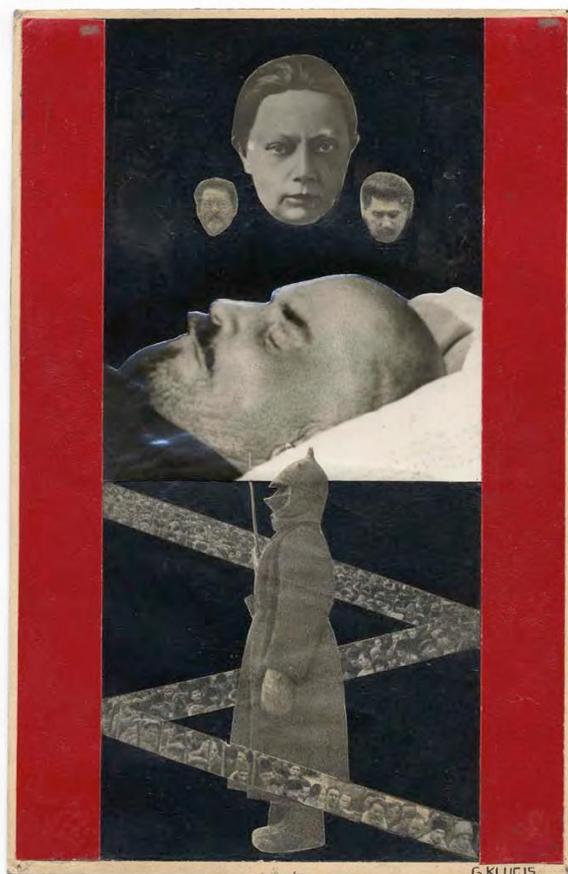


Figura 2. Gustav Klucis. *Réquiem*. 1924. Tomado del catálogo de la exposición *Gustav Klucis. En el frente del arte constructivista*.

Estas son dos de las formas en que el fotomontaje sirvió para la propaganda política. Ya sea en la construcción de una idea abstracta en la difusión de un mensaje, el fotomontaje tiene una facilidad para construir un discurso visual ideal para la política, debido a su facilidad reproductiva y a lo sencillo del mensaje, características idóneas para la política, que debe llevar un mensaje al grueso de la población que tiene características variadas en cuanto a educación, referentes y bagajes desde los cuales interpretar una imagen. Al recurrir a una construcción sencilla usando referentes visuales comunes, el fotomontaje político encuentra su mayor potencial visual. El mismo Klucis señalaría: “Para el arte propagandístico se

precisaba una representación realista, junto con una técnica altamente desarrollada, provista de precisión gráfica y de un efecto impactante”.<sup>30</sup>

Así, los montadores logran composiciones claras e impactantes que sirven como propaganda para diversas ideas políticas en un periodo conflictivo, primordialmente en apoyo al socialismo soviético y en contra del auge del fascismo en Alemania y España.

### **Fotomontaje artístico**

No es propósito de esta sección discutir que fotomontajes pueden ser categorizados como arte, ni rechazar la posibilidad de que los que discutiremos aquí puedan tener alguna utilidad en cualquiera de las otras facetas; de hecho, gran parte de los artistas que trabajaron el fotomontaje incursionaron en varios de estos usos. Lo que se busca aquí es entender qué le aportó esta técnica a los experimentos artísticos de las vanguardias, tanto visualmente como en el aspecto más conceptual de su práctica. Esto es relevante en tanto gran parte de las investigaciones realizadas acerca del fotomontaje europeo se articulan en relación a los dos principales movimientos artísticos de vanguardia que las practicaron: el dadaísmo berlinés y el constructivismo ruso.

Dentro del apartado artístico, el fotomontaje se convirtió en una técnica creativa, capaz de construir imágenes con una estética particular que a la vez contenían una carga conceptual afín al ideal artístico de su creador. Hay dos conceptos creo, que son primordiales para entender el aporte que el fotomontaje tuvo en el apartado artístico, realidad y construcción, y ambos se ejemplificarán con el análisis de obras en particular.

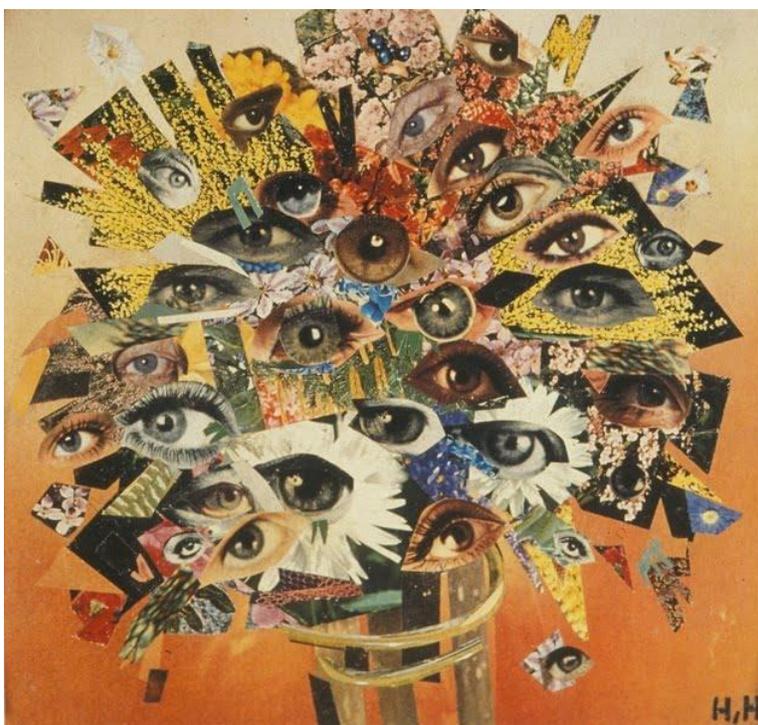
La realidad o idea de realidad está fuertemente vinculada a la fotografía como disciplina, especialmente durante inicios del siglo XX que fue cuando tuvo una fuerte impresión por la manera en que podía capturar el mundo en segundos, en apariencia de una manera verosímil y no sesgada. Aunque actualmente esta idea de la fotografía como representación fiel e imparcial de la realidad se ha desechado, entendiendo la multiplicidad de factores que intervienen en la creación de una imagen fotográfica (pensemos en encuadre, selección de tema, enfoque, etc.), la relación de la fotografía y la realidad ha quedado insinuada.

---

<sup>30</sup> Gustav Klucis, “El fotomontaje como nuevo género de arte de agitación.” en *Fotomontaje de entreguerras*, 116.

Poder llevar fragmentos de realidad a las composiciones es un elemento recurrente en las composiciones del Dadá, donde Wieland Herzfelde dice, refiriendo al montaje dadaísta: “nosotros sólo tenemos que coger la tijera y recortar lo que necesitamos de entre las pinturas y representaciones fotográficas”.<sup>31</sup> La fotografía y el fotomontaje sirven para recoger elementos visuales que requiera la pieza, para el propósito que requiera el creador de una manera cuasi fabril, en donde la fotografía se vuelve materia prima de la construcción de la obra de arte. Sin embargo, queda preguntarse el por qué específicamente la fotografía. Veamos una sencilla composición de Hannah Höch, titulada *Ramo* (Fig. 3).

Queda claro que el impacto de observar esta composición no sería el mismo si fuera una pintura. El duro realismo de los ojos mirando directamente al espectador tiene un efecto impactante debido a que pertenecen a personas reales, que gracias a la cámara congelan su mirada y se insertan dentro de la composición de Höch. Casi de fondo, más fotografías de



flores y hierbas sirven para darle nombre al cuadro, pero también para contextualizar a los ojos como parte de este ramo vegetal. Así, el aparente caos de la composición queda armonizada, con los ojos dando ese impacto visual, un golpe de realidad si se quiere.

Figura 3. Hannah Höch.  
*Ramo* ca. 1923. Tomado de  
wikiart.org.

El segundo aspecto es la posibilidad de construir imágenes, en un sentido muy literal. Construcción es un término que se puede usar en casi cualquier imagen, pero resulta muy

---

<sup>31</sup> Wieland Herzfelde, “Introducción a la *Primera Feria Internacional Dada*” en *Fotomontaje de entreguerras*, 106.

particular para el fotomontaje porque los mecanismos con los que los montajistas crean la imagen final son más evidentes. La reutilización y resignificación de fragmentos para la generación de una nueva imagen implica una selección consciente de los fragmentos, transparentando hasta cierto punto el proceso de construcción en el montaje. Es innegable que la capacidad y facilidad del montaje para construir imágenes resultó muy útil para los artistas de la época.

Vemos este ejemplo de Herbert Bayer (Fig. 4). Este montaje es relativamente fácil de describir. Dos manos, en cuyas palmas aparecen dos ojos se encuentran en el centro de la composición, proyectando sus sombras contra el fondo, en el que se retrata un edificio de ventanas. Los negativos son fáciles de ubicar, pues las manos se cortan poco después de que inician las mangas del traje, mostrando de nuevo el fondo. Los ojos tienen tonos grises que chocan con los tonos de las manos, lo que nos da una idea de la forma romboidal de los recortes con los que se usaron.



Figura 4. Herbert Bayer. *Lonely Metropolitan*. 1932. Colección del Metropolitan Museum of Art.

Pese a todo esto, lo interesante es lo bien construida que está la relación visual de estos dos elementos. Más allá de la lógica, es necesario una mirada detallada para observar los límites entre los elementos que la integran, de modo que, para la primera visualización, las manos y los ojos son un elemento único, completamente integrado en el centro de la composición. Esto permite un juego de metáforas y símbolos que son posibles gracias a la facilidad que otorga el fotomontaje. Esta composición puede interpretarse como una lectura al trabajo del artista (las manos que ven), una alegoría de la percepción humana o una reflexión sobre la visión moderna, que tiene en sus manos medios más visuales. Sea la interpretación que sea,

el fotomontaje ayudó a generarla gracias a esa facilidad para la construcción de imágenes e ideas.

Así, encontramos que para la experimentación artística, el fotomontaje consigue incorporar fragmentos de la realidad para sus construcciones visuales. La fotografía produce imágenes con una visualidad inconfundible, mismas que le permiten a los artistas crear composiciones modernas con elementos realistas, lo que genera que los fotomontajes se vean y se reproduzcan de una manera particular, ni mejor ni peor que la de los *collages* o los cuadros. Estos ejercicios y reflexiones con el producto de la cámara y el ejercicio del montador ponen en diálogo la mirada de la cámara, con una estética propia, la mirada del artista, con una visión particular del mundo, y la mirada de la realidad, que se establece en estas composiciones mediante su fragmentación.

### **Fotomontaje publicitario**

De todos los conceptos que abordamos en este capítulo, el de publicidad es el menos estudiado, cosa que resulta peculiar si consideramos que fue un medio de relativa popularidad en la época; las causas son difíciles de establecer a ciencia cierta, quizá por un desdén deliberado de los investigadores, la falta de información específica de la obra o la misma naturaleza efímera de la publicidad, vinculada siempre al público y al producto. Como fuese, el periodo de entreguerras fue muy importante para la publicidad en Europa. Con influencias estadounidenses, los publicistas adoptaron las innovaciones en tipografía, fotografía y diseño en general y las incorporaron a sus diseños publicitarios. El resultado fue un auge en carteles y diseños para revistas, que se sumaron al creciente consumo de imágenes en el periodo.

La publicidad tiene su esencia en la relación entre el producto y el consumidor. De manera similar a la propaganda política, la publicidad y el diseño publicitario se engloba alrededor de persuadir a un público mediante un discurso o una imagen simple, cambiando el énfasis de una idea política hacia el consumo de algo concreto, entiéndase servicio o producto. En este afán asociaciones como el Círculo de Diseñadores Publicitarios Modernos (*The Ring* o RNW por sus siglas en alemán) o diseñadores como Cesar Domela-Nieuwenhuis. (1900-1992), Max Bill (1908-1994) Adolphe Jean-Marie Mouron (Cassandre) (1901-1968), Kurt Schwitters (1887-1948) o Paul Schuitema (1897-1973) usaron al fotomontaje como

parte de estos nuevos recursos visuales en ayuda de la publicidad. Para este apartado nos centraremos en los trabajos de Jan Tschichold.

Tschichold (1902-1974) es considerado uno de los grandes innovadores en el diseño gráfico del siglo XX, con conocimientos y prácticas de tipografía, litografía y grabado. Autor de *Die neue Typographie* (*La nueva tipografía*, 1928), su trabajo incursionó en publicidad, trabajo editorial y diseño tipográfico.<sup>32</sup>

Uno de sus primeros trabajos es este cartel (Fig. 5) para el cine Phoebus-Palast en Munich, de la película *Die Frau ohne Namen* (La mujer sin nombre). Podemos observar que la interacción principal de las fotografías no es directamente entre sí, sino con las líneas que



dan movimiento a la composición entera. El diseño ordena jerárquicamente las fotografías, colocando primero a quien presumimos es la actriz protagonista y al tren, el cual adquiere movimiento gracias a su enmarcado en las líneas y el círculo rojo. En un juego que involucra el punto de fuga que genera perspectiva, tres fotogramas de la película fuera de contexto buscan atrapar la atención hacia los posibles destinos de esta mujer, insinuándolo únicamente.

Figura 5. Jan Tschichold. *Cartel para Die Frau ohne Namen*. 1927. Colección del Museum of Modern Art.

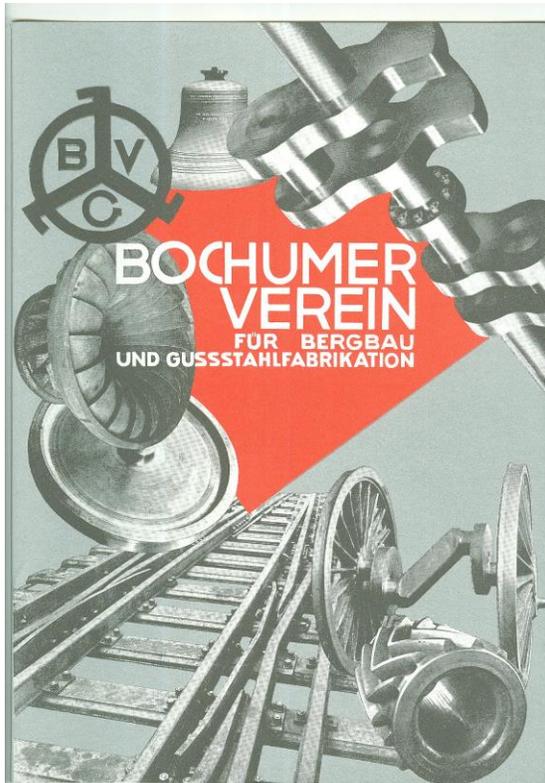
Se puede discutir la naturaleza de esta imagen en relación a la definición de fotomontaje. Contrario a los anteriores, las fotografías no interactúan directamente entre sí, no se enciman, se difuminan o se insertan unas con otras, sino que cada una tiene un espacio muy delimitado

<sup>32</sup> “Jan Tschichold” en *Enciclopedia Británica*. Consultado el 20 de octubre de 2020 URL: <https://www.britannica.com/biography/Jan-Tschichold>

dentro de la composición, donde tres de los cinco fragmentos son fotogramas de la película. ¿Cómo argumentar esta inclusión? Por el diseño.

Gracias a los elementos de diseño gráfico, concretamente las líneas surgidas desde un mismo punto de fuga fuerzan a estas fotografías a interactuar a un nivel conceptual. La actriz se asoma desde atrás de las líneas mientras que el círculo rojo crea un espacio para el tren, mismo que se conecta con los fotogramas de la película para darles una sensación de movimiento. No es necesario aquí que las fotografías interactúen físicamente para que estas dialoguen, creando la identidad de la película en un cartel.

Hay varios puntos en este fotomontaje que coinciden con otros ejemplos publicitarios. El uso de tipografía, los elementos de diseño como líneas y formas contrastantes y una interacción indirecta en los fragmentos fotográficos. Esto no es únicamente una estética de Tschichold. Tomemos por ejemplo un trabajo atribuido a Max Burchartz y Johannes Canis (Fig. 6), que fue parte de un catálogo para la Asociación para la Minería y la fabricación de acero colado de Bochum (ciudad del oeste de Alemania), nombre inserto en alemán en el montaje. Observamos distintos elementos en metal, como campanas, rieles y ruedas, que



podemos suponer forman parte de los productos que ofrece esta asociación. Sin embargo, lo que armoniza la composición no son los fragmentos fotográficos, sino el cuadro rojo en el centro de la imagen. Las piezas, que si bien interactúan un poco más que en el ejemplo de Tschichold se estructuran alrededor del cuadro, que acomoda líneas alrededor del nombre de este grupo, creando una composición armónica basada primordialmente en los elementos de diseño que incluyen estos dos artistas.

Figura 6. Max Burchartz y Johannes Canis. *Portada de catálogo*. 1929. Tomado del catálogo de la exposición *Fotomontaje de entreguerras*.

Y es que estos elementos son constantes en los fotomontajes de publicidad. Elementos de diseño que armonizan los fragmentos de fotografía, que toman partes del producto o servicio que representan. Es una combinación de tipografía, formas geométricas y líneas de colores, con las fotografías acomodadas alrededor.<sup>33</sup> Esta posibilidad de construcción fragmentaria es, sin embargo, el aporte primordial del fotomontaje a la publicidad.

La simultaneidad que ofrece el montaje, combinado con la apariencia de realidad que ofrece la fotografía permite que el consumidor del producto o servicio observe en un solo plano visual varios aspectos de este mismo, dando visualmente un impacto mayor que una fotografía sola del objeto. Esta construcción pues, resulta más compleja y rica para la publicidad que otras, lo que provocó una producción sumamente interesante de fotomontajes publicitarios que realmente necesitan mayor atención.

### **Fotomontaje arquitectónico**

Podría argumentarse que, si entendemos a la arquitectura como arte, el fotomontaje arquitectónico debería estar incluido dentro del fotomontaje artístico. Si bien la arquitectura puede formar parte de esos fragmentos de realidad que discutíamos en ese apartado particular, en este se buscó relacionar al fotomontaje directamente con la práctica arquitectónica. Nos referiremos pues, a una intencionalidad distinta a la de los montajes de Höch o Hausmann.

Hay múltiples maneras de relacionar arquitectura con fotografía y fotomontaje, y durante el periodo al que referimos se pusieron en práctica varias de ellas. Una puede ser la Exposición Internacional de Prensa en Köln en 1928, donde El Lissitzky incorporó fotografías a su pabellón, efectivamente montándolas a la estructura física.<sup>34</sup> Otra opción es la famosa película *Metrópolis* de Fritz Lang, donde se usa el fotomontaje de calles y edificios para crear la imagen de esta ciudad futurista con una visualidad de diagonales infinitas encontradas, donde el fotomontaje se vuelve una estrategia visual más entre las tomas de las maquetas que componen esta ciudad.

---

<sup>33</sup> Es importante señalar como las formas y los colores buscan contrastar con los elementos tipográficos y fotográficos. En diseño, el contraste visual se usa para destacar lo principal de lo secundario, guiando la lectura y la mirada de su audiencia.

<sup>34</sup> Adrian Sudhalter, “La autorreflexión del fotomontaje: Escribir sobre la técnica y exponerla (1920-1931)” en *Fotomontaje de entreguerras*, 14.

El caso concreto que desarrollaremos en este apartado es más cercano a nuestra delimitación de fotomontaje que esos dos ejemplos. Vamos a desarrollar brevemente los bocetos que el arquitecto alemán Mies van der Rohe desarrolló a inicios de los veinte, donde combinó bocetos de carboncillo con fotografías. Se han localizado cinco de estos ensayos, que investigaciones previas han clasificado como proyectos teóricos que nunca se realizaron. Según estos textos, el fotomontaje y el *collage* permitieron a van der Rohe la experimentación visual arquitectónica sin necesidad de generar la materialidad del edificio. Dicen de estos que: “no deben leerse como proyectos, sino como una declaración gráfica de los ideales arquitectónicos que más tarde se harían realidad en su arquitectura construida”.<sup>35</sup>

Esto es sumamente significativo. La fotografía en este caso le permite al arquitecto una visión realista de cómo se incorporaría su nuevo proyecto a un hipotético espacio proyectado. Si bien en la actualidad hay programas digitales que les permiten a los arquitectos realizar este mismo ejercicio, quedan estos ejercicios como prueba de los esfuerzos previos. Sin embargo, no solo es una inserción en el espacio. La combinación de imágenes le sirve como experimento visual, donde podía reflexionar teóricamente los efectos visuales que generaría su proyecto sin preocuparse directamente por los aspectos técnicos o materiales de la obra.

Hay otro detalle acerca de esta serie de fotomontajes que llama la atención. De acuerdo con estos estudios, si bien los ensayos no fueron utilizados para un proyecto arquitectónico construible, sí se presentaron en exposiciones y galerías arquitectónicas, exposiciones que lo vincularon con la Deutscher Werkbund.<sup>36</sup> En este contexto, estos montajes están fuertemente relacionados con los espectadores de estas galerías, donde la fotografía ayudaría a la inserción del visitante en la misma composición. Bajo esta lógica, para el espectador sería más fácil sumergirse dentro de una mezcla entre fotografía y dibujo que en el boceto simple.

Para revisar todo esto tenemos esta imagen (Fig. 7). Se trata de un ensayo de perspectiva para un rascacielos, que según su título se insertaría en la calle *Friedrichstrasse*.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Santiago Martínez, et. al. “Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del papel pintado.” *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* 18, no 21 (2013): 176.

<sup>36</sup> Importante asociación de artistas gráficos alemanes que organizaron numerosas exposiciones de publicidad, arquitectura y diseño, varias curadas por van der Rohe.

<sup>37</sup> Importante calle comercial en Berlín.

Observamos como lo que hace Mies van der Rohe es imprimir el negativo de la calle por encima del papel para bocetar, donde dibuja el rascacielos. Es un poco complicado averiguar el orden en que estas acciones ocurrieron.

Sin embargo, las posibilidades visuales son evidentes. El edificio se muestra



protagonista en el centro de la composición, donde lo enmarcan otros edificios en los laterales, edificios que el boceto encoje en comparación a su tamaño. Otra versión de este fotomontaje muestra más del espacio urbano, con sombras de personas e incluso postes con cables, lo que podría significar una segunda impresión posterior.

Figura 7. Mies van der Rohe. *Perspectiva del rascacielos para la Friedrichstrasse*. 1921. Tomado de Santiago Martínez. “Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del papel pintado.”

Este montaje permite dos cosas. Primero, observar al proyecto inserto en su hipotético emplazamiento, tema común del fotomontaje en cuanto a unir dos realidades en un mismo plano visual; sin embargo, lo que aporta principalmente para la arquitectura es la unión de visualidades, que le permite al arquitecto ensayar y experimentar visualmente de una manera más efectiva que el dibujo.

### **Fotomontaje editorial**

Como muchas de las categorías previas, el ámbito editorial está íntimamente relacionado con otras, concretamente el artístico y el publicitario. El aspecto concreto que busca destacar esta sección es, sin embargo, la relación que se genera entre texto e imagen en las páginas de revistas y libros. En este campo, se busca revisar la intertextualidad entre el fotomontaje como herramienta visual que permite ilustrar y conceptualizar elementos del texto impreso.

En este campo, el fotomontaje hace aparición recurrente en revistas, especialmente en aquellas con temática política y con tendencia de izquierda. Es muy conocido en este

aspecto el trabajo de John Heartfield del que hablamos previamente, pero varios de los artistas que aparecen en este capítulo difundieron su trabajo mediante las revistas, ya sea por encargo o conveniencia. El fotomontaje publicitario se reprodujo con fuerza en publicaciones periódicas, aprovechando la circulación y el público que estas proporcionaban. Sin embargo, lo editorial no se queda en las revistas, puesto que el fotomontaje incursiona también en los libros.

Sabemos que al menos Gustav Klucis, El Lissitzky y László Moholy-Nagy trabajaron en este campo, creando portadas e ilustraciones para libros. Sin embargo, el ejemplo en el que nos centraremos es una colaboración muy íntima entre Vladimir Mayakowski y Aleksandr Rodchenko; las ilustraciones que realizó este último para el poema *Pro Eto*.<sup>38</sup>

Estas imágenes son algunos de los fotomontajes más reproducidos de Rodchenko, y se trata de uno de una serie de ocho fotomontajes que se publican junto con el poema de Mayakowski. Aunque los montajes se publican *a posteriori* de la escritura del poema, y funcionan como portada e ilustraciones, la mayoría de los acercamientos coinciden en que la relación entre la imagen y el texto es más compleja que una simple ilustración. Dice Schick:

A lo largo del libro la imagen y el texto se completan mutuamente, refuerzan o reducen el significado de cada uno, y crean nuevos significados en sus contrapartes. La imagen se convierte en un filtro a través del cual se ve el lenguaje, y el texto informa profundamente cualquier lectura de la imagen. La superposición literal de imagen y texto en la portada sirve de preludio a las maneras en que la imagen asumirá las características del lenguaje, y viceversa.<sup>39</sup>

Si bien no es propósito hacer un análisis exhaustivo de los múltiples niveles de lectura de este libro, es necesario destacar algunos aspectos, que muestran algunos aportes específicos del fotomontaje en este ámbito.

---

<sup>38</sup> *Pro Eto* puede traducirse como That's what! (Eso que es! o Eso es que!) o About This (Acercas de eso). La traducción se vuelve complicada en tanto Eto es un demostrativo neutro, que no tiene traducción en español.

<sup>39</sup> "Throughout the book the image and text complicate one another, reinforce or undermine each other's meaning, and create new meanings in their counterparts. Image becomes a filter through which language is viewed, and text deeply informs any reading of the image. The literal overlapping of image and text on the cover serves as a prelude to the ways that image will take on characteristics of language, and vice versa" Traducción propia. Christine Schick, "Russian Constructivist Theory and Practice in the Visual and Verbal Forms of *Pro Eto*" (Tesis de doctorado en Filosofía en Historia del Arte, University of California, 2011), 15.

Para empezar, está la literalización del poema. Representar una escena o un momento específico es un recurso común en las ilustraciones de libros, más no es lo que Rodchenko realiza con sus montajes. El artista literalmente traslada elementos del poema a la imagen; llevando osos polares o dinosaurios si la línea lo permite. El mismo Mayakowski aparece como personaje mediante retratos, inserto gracias al fotomontaje sin dejar duda posible de su identidad. Cuando el poeta refiere a un zoológico, Rodchenko inserta varias imágenes de animales.<sup>40</sup> Esto es posible gracias a los múltiples elementos que conforman el fotomontaje, que puede construir conceptos o sensaciones mediante fragmentos de realidad, similar a la poesía en literatura. Volveremos sobre este punto.



Revisemos uno de estos fotomontajes. Esta composición (Fig. 8), acompaña una escena donde Mayakowski-personaje llama a Lily Brik, su amante y destinataria del poema. Encontramos 3 fotografías de Brik, todas viendo directamente a la cámara y por tanto al espectador. Dos teléfonos de distintos tamaños visualizan el acto de la llamada, mientras que una serie de edificios que se pierden en el horizonte completan la composición.

Figura 8. Aleksandr Rodchenko. *Composición para Pro Eto*. 1923. Tomado de Vladimir Mayakowski. *Pro Eto*.

Los bordes de las imágenes no están cortados con precisión, cosa que no es por falta de técnica. Con la superposición de una fotografía de Brik erguida sobre otra mujer, para simular que se encuentra acostada, es evidente que Rodchenko no busca hacer creer al espectador que la mujer está realmente acostada, sino dar una idea o una sensación de ello, pues no se molesta en disimular el cuerpo que Brik sustituye. La repetición de elementos busca entonces construir las ideas o sensaciones, la mirada de esta mujer que te persigue por la composición,

<sup>40</sup> Schick, "Russian Constructivist Theory", 16.

los dos teléfonos, los espacios cómodos donde se inserta Brik sin insertarse realmente, dando la idea de comodidad más que una descripción textual de la escena en el poema. Dice Hutchings: “Ródchenko siempre insistió en el papel de la linealidad para romper la ilusión de que las representaciones fotográficas reproducen un todo sintético de la vida real, un efecto reforzado por el hecho de que Lily está de pie y no, como en el poema, acostada”.<sup>41</sup> Lily Brik no está acostada, y al fotomontaje no le interesa que se vea realmente acostada, sino transmitir una idea o sensación que dialoga con el poema, más que ilustrarlo.

Así, nos encontramos que un aporte muy particular para la escena editorial del fotomontaje es su facilidad para construir conceptos que no son necesariamente realistas. La técnica permite, en un trabajo conjunto con el texto, desarrollar conceptos y escenarios no mediante la reconstrucción literal de los mismos, sino mediante la fragmentación conceptual de su esencia. La capacidad dialéctica del fotomontaje se explota al conjuntar estos fragmentos conceptuales y yuxtaponerlos en una construcción visual que acaba por generar un diálogo único con el texto que acompaña. Veremos cuando hablemos de las revistas mexicanas como el fotomontaje puede construir una idea simple y dirigida o la misma identidad visual de la publicación, idea que resuena con los diálogos que generan Rodchenko y Mayakowski en *Pro Eto*. La posibilidad de construir visualmente un concepto mediante la reiteración de uno o varios elementos, aunado a la aparente inclusión de realidad que aporta la fotografía resulta en un aspecto del fotomontaje muy destacable en el ámbito editorial.

### **La autorreflexión**

Este periodo de auge en la práctica del fotomontaje fue acompañado de varios momentos de autorreflexión por parte de los artistas. Como es de esperarse, no existe un consenso en estos escritos, pues todos parten de la práctica y apreciación personal de cada individuo, y reflejan sus respectivos intereses y agendas. Estos textos aparecieron en diversos catálogos, libros y revistas, entre 1920 y 1931.

---

<sup>41</sup>“Rodchenko always insisted on the role of linearity in breaking down the illusion that photographic representations reproduce a synthetic whole from real life, an effect reinforced by the fact that his Lily is standing rather than, as in the poem, lying.” Traducción propia. Stephen C. Hutchings, “Photographic Eye as Poetic I: Maiakovskii's and Rodchenko's *Pro eto* project (1923)” *History of Photography* 24, no. 4 (2000): 302.

Un momento destacado de la autorreflexión en el fotomontaje es la exposición de 1931 en la Staatliche Kunstbibliothek de Berlín, llamada *Photomontage*. Este evento comprendió más de cien obras de distintos artistas y, basándonos en el catálogo, busca dar una visión amplia y panorámica de lo que sucedía con el fotomontaje europeo. Con textos de Domela-Nieuwenhuis, Kurt Glacer y Gustav Klucis, esta compilación se vuelve un ejercicio auto reflexivo primordial, incluso tomando en cuenta las críticas que recibió de diferentes sectores políticos.<sup>42</sup>

Pese a las diferencias entre los textos y el catálogo de la exhibición, hay varios puntos que surgen en estas reflexiones que hacen los artistas, los cuales resultan clave para comprender cómo se entendía al fotomontaje en la época desde la perspectiva de los creadores.

Resulta sumamente relevante que no todos los textos intentan definir lo que es el fotomontaje, y los que lo hacen se contradicen entre sí, demostrando que los problemas para delimitar esta técnica de construcción visual y dialéctica no se limitan a los investigadores. Moholy-Nagy engloba en el concepto de fotoplástica a las composiciones de fotografías agrupadas sin centrarse mucho en la técnica, enfocándose en las posibilidades; Jan Tschichold lo define como: “Entendemos por fotomontaje la superposición de fotos independientes o el uso de una foto como un elemento en combinación con otros elementos plásticos (foto-dibujo o foto-escultura)”.<sup>43</sup>

En el ámbito publicitario, Cesar Domela-Nieuwenhuis dice: “El fotomontaje — preferiría decir la fotocomposición— es una composición que consiste en una unidad armónica de varias fotografías, total o parcialmente recortadas. En esa composición también puede incorporarse color o texto, con tal de que ello no rompa la unidad”<sup>44</sup> y cuando escribe en el catálogo de *Photomontage* complementa: “El fotomontaje es la elaboración artística de una o varias fotografías en una única superficie gráfica (con tipografía o pintura) a fin de obtener una composición unitaria”.<sup>45</sup> Por último, Klucis llega al punto de dar una lista de

---

<sup>42</sup>Sudhalter, “La autorreflexión...”, 8-23.

<sup>43</sup>Jan Tschichold, “Fotografía y tipografía” en *Fotomontaje de entreguerras*, 111.

<sup>44</sup>Cesar Domela-Nieuwenhuis, “Fotomontaje” en *Fotomontaje de entreguerras* (1931, a), 114.

<sup>45</sup>Cesar Domela-Nieuwenhuis, “Fotomontaje” en *Photomontage* ed. facsimilar. *Fotomontaje de entreguerras* (1931, b), 130.

requerimientos para definir al fotomontaje: “el fotomontaje debe incluir siempre una consigna política, elementos de color y elementos puramente gráficos”.<sup>46</sup>

Aunque simples, estas definiciones de fotomontaje abarcan puntos en común, una o varias fotografías combinadas con otra cosa para crear una imagen nueva. Sin embargo, estas definiciones no delimitan los trabajos a considerar, sino más bien parten de una definición del trabajo propio, dejando para sí, con excepción de Klucis, un margen relativamente amplio donde poder seguir experimentando con esta forma de expresión visual sin restringir sus trabajos futuros. Estos ejercicios de definición contrastan fuertemente con las definiciones en trabajos de investigación, donde el propósito principal es delimitar el *corpus* de montajes.

Otro punto a destacar es la relación del fotomontaje y la fotografía. La mayoría de los textos reflejan no solo la relación directa entre ellas, sino que explican que por su naturaleza el fotomontaje es un producto lógico y subsecuente de la fotografía, un producto de la época. Esta idea del fotomontaje como algo moderno y de época se replica en textos como *El artista en la producción* de El Lissitzky o *El proceso fotográfico* de Moholy-Nagy. Ambos hacen un fuerte énfasis en los aspectos modernos y tecnológicos de la fotografía y el fotomontaje, Lissitzky lo compara con un proceso fabril,<sup>47</sup> mientras que Moholy-Nagy afirma: “Pero sólo mediante el perfeccionamiento mecánico y una amplia prosecución de la dinámica de desarrollo la fotografía y el cine llegarán a desplegar las maravillosas posibilidades de acción que les son inherentes”.<sup>48</sup>

Esta idea de modernidad resuena en la exposición, donde Domela-Nieuwenhuis sostiene que: “El fotomontaje no ha sido inventado, como se afirma frecuentemente, sino que ha surgido a partir de una necesidad de la época, que demandaba posibilidades de expresión y combinaciones de materiales nuevas”.<sup>49</sup> El mismo Tschichold acabó afirmando que el fotomontaje es una de las únicas dos maneras (la otra siendo el fotograma), en que la fotografía puede llegar a ser arte.<sup>50</sup>

Estas ideas relacionadas con la modernidad están inherentemente vinculadas a una idea de progreso, en la que el fotomontaje se puede encontrar insertado. Algunos entienden

---

<sup>46</sup> Klucis, “El fotomontaje como nuevo género”, 117.

<sup>47</sup> El Lissitzky, “El artista en la producción” en *Fotomontaje de entreguerras*, 108-109.

<sup>48</sup> László Moholy-Nagy, “El futuro del proceso fotográfico” en *Fotomontaje de entreguerras*, 110.

<sup>49</sup> Domela-Nieuwenhuis, “Fotomontaje.” *Fotomontaje de entreguerras* (1930 b), 129.

<sup>50</sup> Tschichold, “Fotografía y tipografía” en *Fotomontaje de entreguerras*, 111.

a los fotomontajes del Dadá como un ejercicio inicial, que se ha ido perfeccionando. Autores soviéticos como Klucis insisten en el mayor avance y mejora del fotomontaje soviético por encima del dadaísta, mientras que Moholy-Nagy habla de la fotoplástica (entre ella el fotomontaje) como versión mejorada del fotomontaje dada. Esta narrativa se extiende hacia el futuro de la imagen, donde se barajan varias opciones. Tschichold aboga por el fotograma al igual que El Lissitzky (sin definirlo ninguno), Moholy-Nagy hace mención de un continuo mejoramiento fotográfico para explotar al máximo las posibilidades de la fotografía y el cine e incluso Hannah Höch considera como opción futura el fotomontaje libre, sin restricciones ni intereses políticos o comerciales.<sup>51</sup>

Surgen otros conceptos distintos en estos textos, pero ninguno con especial recurrencia. Moholy-Nagy y Mieczyslaw Szczuka mencionan las posibilidades del montaje para representar objetos en simultaneidad, mientras que Hausmann y Domela insisten en la importancia que tiene el contraste visual entre tipografía, colores y tamaños que permite el fotomontaje. Se habla del potencial expresivo y de convicción que puede generar la técnica, conceptos que discutimos en el fotomontaje político y de publicidad. Por último, un consenso que no recibe mucha atención pero que resulta fundamental, y es que el fotomontaje, si bien creado a partir de varias imágenes, deviene una nueva imagen final, susceptible a ser entendida como arte.

Como se vio en este capítulo, el fotomontaje en Europa durante esta época tuvo una multiplicidad enorme de facetas, aplicaciones y definiciones. En cada uso o faceta el fotomontaje desarrolla características específicas relacionadas al aporte que la técnica realiza al sector. La relación texto-fotografía no es igual para el fotomontaje publicitario, donde ambos se vinculan mediante el diseño, que para el fotomontaje editorial, donde se ubica un vínculo más conceptual. Es indicativo pues, que el gran abanico de visualidades que presenta el fotomontaje europeo de la época está fuertemente vinculado a la variedad de usos que este tuvo. Sin embargo, a nivel de difusión es claro que las condiciones políticas de la época y la existencia de organismos como la Internacional Comunista ayudó a que el fotomontaje más difundido por el mundo sea el fotomontaje de propaganda política, difusión en la cual México no sería excepción.

---

<sup>51</sup> Hannah Höch, “Los primeros Fotomontajes” en *Fotomontaje de entreguerras*, 119.

Este ejercicio de diagnóstico nos proporciona, pues, un marco de reflexión desde el cual podremos visualizar las influencias europeas en el fotomontaje mexicano, y a la vez, identificar las particularidades específicas que suceden en los fotomontajes creados y difundidos en México.

## Capítulo II. El fotomontaje de revistas. Un estudio de caso

Es ciertamente posible intentar aplicar los conceptos y usos desarrollados en el capítulo pasado al estudio del fotomontaje mexicano. Sin embargo, hacerlo directamente implica el riesgo de generar conclusiones y análisis anacrónicos, imponiendo categorías del fenómeno europeo al escenario mexicano.

Se decidió que el estudio del fotomontaje mexicano se abordaría desde sus espacios de circulación, analizando dos medios con dinámicas diferentes (en públicos, circulaciones agendas y actores) para intentar dar un panorama general de lo que sucedía en México. Uno de ellos, y tema de este capítulo, son las revistas ilustradas.

Desde antes de 1927, las revistas ya eran uno de los medios de difusión de discurso político con carga visual más relevantes en el mundo y, por supuesto, México no fue la excepción, con ejemplos como *El Universal Ilustrado* (1908) o *Revista de Revistas* (1910).<sup>52</sup> Su formato permitía en general una distribución barata y masiva para la época, y los medios ya establecidos del grabado y la fotografía permitían ilustraciones en blanco y negro, lo que abarataba aún más los costes. Debido al potencial visual que tenían las revistas, instituciones y grupos independientes comenzaron a generar sus propias publicaciones, buscando una difusión más compleja que un periódico, pero más barata y rápida que un libro. Si bien ese periodo no abarca ni el inicio de las revistas ilustradas, que datan desde el Porfiriato, ni su periodo de mayor auge (que Mraz sitúa entre mediados de los treinta y mediados de los cincuenta), la importancia de las revistas en este momento histórico es innegable, especialmente en la circulación tanto de imágenes como de discursos.<sup>53</sup>

Debido a esto, el propósito de este capítulo es abordar el papel que tuvo el fotomontaje<sup>54</sup> dentro de las revistas de la época. Para ello, se seleccionaron tres publicaciones que incluyeron fotomontajes durante el periodo determinado, siendo estas revistas *Futuro* (1933-1946), *Maestro Rural* (1932-1940) y *Frente a Frente* (1934-1938). Estas revistas

---

<sup>52</sup> Rebeca Monroy, “Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940” en *Imaginarios y fotografía en México: 1839-1970* (Barcelona: Lunewerg, 2005), 124.

<sup>53</sup> John Mraz, “Revistas Ilustradas. Presente, fotoperiodismo e historias gráficas. (1940-1968)” en *México en sus imágenes* (México: CONACULTA, 2014), 245-318.

<sup>54</sup> Pese a que el fotomontaje hizo apariciones muy tempranas en revistas (encontramos composiciones ocasionales en *El Universal Ilustrado* en 1903), las publicaciones seleccionadas tienen no solamente una variedad de montajes a analizar, sino que es necesario que se publiquen dentro del periodo temporal delimitado anteriormente.

fueron seleccionadas tomando en cuenta las diferencias que presentan en cuanto a agenda política, público objetivo, dirección editorial y contenidos. Así, encontramos que *Futuro* fue la revista publicada por la Universidad Obrera de México, que funcionó como voz de la CTM y de su líder, Vicente Lombardo Toledano; mientras que *Maestro Rural* formó parte del proyecto educativo de la SEP, siendo un órgano estatal destinado a un público sumamente específico. Por último, *Frente a Frente* fue la voz de la LEAR, un grupo de artistas que buscó compaginar el arte con los intereses revolucionarios de la época.

Mediante la revisión de los fotomontajes publicados en estas tres publicaciones pretendemos analizar el papel de los mismos dentro de publicaciones periódicas. El hecho de que las tres publicaciones presentan programas políticos, dirigentes y públicos diferentes entre sí permitirá generar una explicación más amplia acerca del lenguaje visual que aportaba el fotomontaje y cómo este se relacionaba con la revista en su conjunto.

Antes de abordar las revistas es importante señalar dos aspectos fundamentales, que nos guiarán durante todo el análisis. El primero es la intención, no solo de las revistas sino de cualquier publicación periódica de generar un discurso propio mediante el cual influenciar, informar y formar a su público.<sup>55</sup> Dicho esto, podemos asumir que la selección de los fotomontajes forma parte de este discurso, y que su situación en la revista está directamente relacionada al mensaje que se pretendía que estas imágenes dieran.

El segundo punto es el carácter institucional de las mismas revistas, no solo por el respaldo que debían tener de alguna institución, sino por las relaciones que se generaron dentro de la publicación, que forman agrupaciones intelectuales conscientes de su papel en la difusión de ideas.<sup>56</sup> Bajo estas dos consideraciones, prosigamos con las revistas.

### **La voz de la CTM. Los fotomontajes de *Futuro***

Mientras que gran parte de las revistas de inicios del siglo XX tuvieron una vida muy breve, *Futuro* destaca al alcanzar 141 números entre 1933 y 1946, que si bien no alcanza las seis décadas de *Revista de Revistas*, sobrepasa a publicaciones como *Horizonte* (1926-7) o la misma *Frente a Frente*, a la que nos referimos más adelante. Además, entre sus páginas contó

---

<sup>55</sup>Mirtea Acuña, “De la guerra cristera a la paz en Colima” en *Miradas sobre la prensa en el siglo XX* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014), 151.

<sup>56</sup>Gustavo Bedoya, “Relectura de una hegemonía conservadora no homogénea” en *Miradas sobre la prensa*, 20.

con la participación de Octavio Paz, Diego Rivera, Josep Renau y otras figuras destacadas nacionales e internacionales. Su publicación estuvo bajo la dirección de Vicente Lombardo Toledano, importante figura política de la época y fuertemente vinculado a la Universidad Obrera de México y a la Confederación de Trabajadores de México (CTM). Llega a alcanzar un tiraje de hasta 80 mil ejemplares, colocándose al nivel de las revistas más populares de la época, mostrando un punto álgido alrededor de 1940.<sup>57</sup>

Lombardo Toledano fue un personaje destacado dentro de la política mexicana. Con un gran interés en el movimiento obrero, formó parte de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), abandonándola tras desavenencias con su líder, Luis N. Morones. Tras ello es parte de los iniciadores de la CTM, de la que fue secretario general. En 1938 participó en la conformación de la Confederación de Trabajadores de América Latina (CTAL), de la cual sería figura relevante hasta su disolución en 1963. La mayoría de los proyectos de los que formó parte tuvieron una intención unificadora respecto al movimiento obrero, siguiendo parcialmente las líneas de la Internacional Comunista.<sup>58</sup>

Firme creyente de la importancia de la educación para el éxito del movimiento obrero y la causa socialista, Lombardo fundó el 8 de febrero de 1936 la Universidad Obrera, que en palabras de Herrera:

Fue concebida por Vicente Lombardo como un referente intelectual para la clase obrera de México. Desde sus aulas se proyectó la formación de una vanguardia de los trabajadores, portadores de las “ideas que han de presidir el mundo futuro”. Este centro de estudios fue considerado un “hogar proletario”, un espacio de convivencia de obreros manuales e intelectuales, que reflexionaría sobre la realidad nacional e internacional.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> *Futuro* puede ser consultada de manera parcial en la Hemeroteca Nacional y en el Centro de Estudios Vicente Lombardo Toledano. El mismo centro realizó un proyecto de digitalización de la revista, que se puede consultar parcialmente en el sitio web: <https://www.centrolombardo.edu.mx/futuro/> Asimismo, remito al fantástico trabajo hemerográfico que realizó Getsemaní Barajas, “El fotomontaje de propaganda política de la revista *Futuro*” (Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2009). Lo referente al tiraje se puede consultar en la página 92.

<sup>58</sup> Vicente Lombardo, “Origen y evolución del movimiento sindical mexicano” en *Escritos sobre el movimiento sindical* (México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2013), 1-32.

<sup>59</sup> Patricio Herrera, “Vicente Lombardo y su cruzada obrera continental entre colaboraciones y conflictos, 1927-1938” *Izquierdas*, no. 26 (enero 2016): 7.

La universidad funcionó también como editorial de las publicaciones de la CTM y la CTAL, entre las que se encontraba *Futuro*. Aunque la revista llevaba tiempo activa, es a partir de su impresión en la universidad que entra en su etapa más estable y duradera.<sup>60</sup> En la práctica, la revista fue un órgano de difusión vinculado directamente a las ideas y necesidades de Lombardo Toledano. Su dirección pro-soviética, pro-sindicalista y antifascista se perfiló directo con la visión del líder sindical, publicando artículos en estas líneas. Entre los contenidos de la revista encontramos reportes de guerra, tanto de la Segunda Guerra Mundial como la Guerra Civil Española, textos referentes a las actividades de Lombardo Toledano, la CTM y la CTAL, artículos en favor de la URSS y en contra del sinarquismo mexicano<sup>61</sup> y diversas corrientes fascistas europeas. La presencia de Lombardo, ya se como escritor o con textos referentes a su trabajo o su persona es algo que se puede apreciar en casi todos los números de la revista.

Respecto a la visualidad de la revista, esta cambió varias veces en sus 13 años de existencia. Encontramos fotografía, grabado, dibujo y otros tipos de representación gráfica, realizados por artistas como Luis Arenal, Lola Álvarez Bravo y Agustín Jiménez. También encontramos aquí reproducida obra extranjera, tomada de varias revistas, como *Life*, *Newsweek*, *Time* o del Servicio Soviético Fotográfico. Entre esta visualidad y siguiendo el detallado estudio que hizo Barajas, encontramos clasificados 62 fotomontajes en total. Este análisis los clasifica en tres categorías, siendo éstas propaganda de la CTM, imágenes antifascistas e imaginario pro-comunista.<sup>62</sup> Pese a que este ejercicio funciona desde un análisis temático, no retrata totalmente las interacciones que el fotomontaje tenía con la revista.

Tomando esto en cuenta, nos centraremos prioritariamente en el aspecto visual de estos fotomontajes y en su relación con el resto de la publicación. Encontramos que los fotomontajes se reparten en tres situaciones diferentes, siendo estos las portadas de la revista, aislados en la publicación, y como elementos visuales de algún artículo o reportaje.

---

<sup>60</sup> Herrera, “Vicente Lombardo”, 8.

<sup>61</sup> Movimiento nacionalista mexicano surgido en Guanajuato, asociado al fascismo, la religión católica y el anticomunismo a finales de los treinta. Tiene como representante principal a la Unión Nacional Sinarquista.

<sup>62</sup> Barajas, “El fotomontaje de propaganda política”, 112-193.

Comencemos con los fotomontajes exentos o aislados, en tanto su intertextualidad con el resto de la revista aparenta ser la más simple. De entre estos, los que mejor ejemplifican esta situación son los cinco montajes factura de Enrique Gutmann,<sup>63</sup> publicados entre mayo y diciembre de 1936. Los cinco son tratados de manera similar, colocados a doble página en el centro de la revista, sin relación aparente con artículos u otros contenidos inmediatos de la revista. Sabemos que los montajes son de Gutmann debido a que algunos los firma dentro de la obra, debido a que la revista no menciona ni título ni autoría de las imágenes. En cuanto a temáticas, las cinco presentan imágenes de marchas, con numerosos negativos mezclados que hacen complicado el conteo de los mismos, buscando presentar distintas perspectivas de las marchas, mostrando rostros individuales, los carteles y la multitud en masa, con tomas en picada.

De estas imágenes destacamos dos. La primera (Fig. 9) es un montaje representativo de las marchas que suceden a propósito del día del trabajo, fácilmente identificado con el título en la esquina superior izquierda, que al tener una estructura vertical se vincula de manera armónica al montaje. De izquierda a derecha podemos ver una toma en picada de la

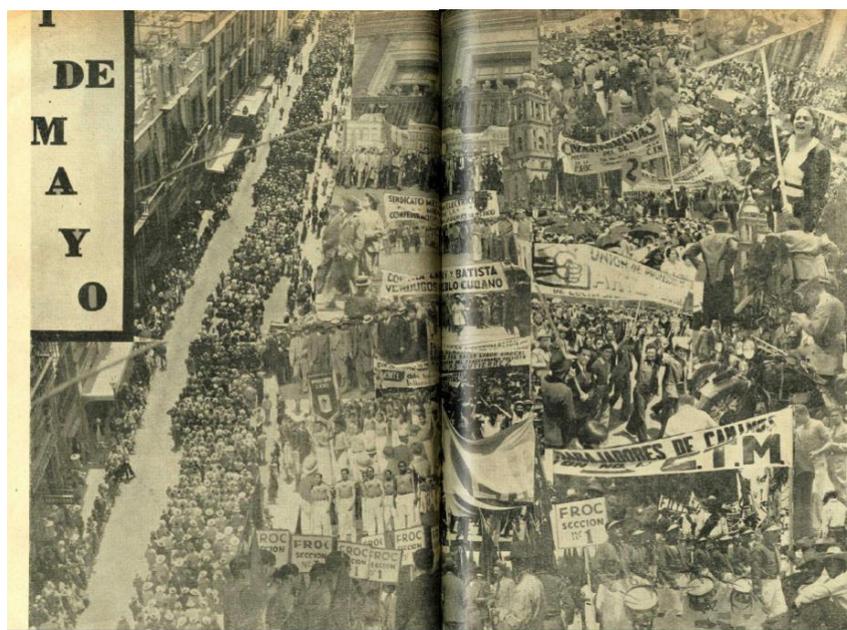


Figura 9. Enrique Gutmann. *Marcha del 1 de mayo*. 1936. Tomado de revista *Futuro* (junio 1936).

<sup>63</sup> Heinrich Gutmann fue un fotógrafo alemán que trabajó en México a inicios del siglo XX. Con poca información bibliográfica, sabemos que formó parte de la LEAR como fotógrafo, y que en 1935 tuvo una exposición en Bellas Artes con el cineasta Albrecht Blum. Barajas, “El fotomontaje de propaganda”, 200.

marcha, contextualizando y dando una idea del tamaño de la misma en relación con los edificios y la calle donde transita. Conforme nos desplazamos visualmente a la derecha empezamos a ver pequeños sectores de la manifestación, la primera sección de la Federación Revolucionaria de Obreros y Campesinos (F.R.O.C.), el poderoso Sindicato Mexicano de Electricistas, una Unión de profesores, parte de la C.T.M. en una posición destacada en la parte inferior derecha. Una consigna contra [Fulgencio] Batista, dictador cubano ocupa un puesto de honor central, pese a que la edición de la revista y el tamaño le quita protagonismo. Esta composición mezcla diferentes actores y grupos parte de la manifestación y consigue a la vez juntarlos para crear una masa visual (multitudinaria y unida) y mantenerlos identificados dentro de la misma, con los diferentes actores sociales (los tambores inferiores, la mujer solitaria en la esquina superior derecha) unidos por una causa, pero con identidad propia.

La segunda imagen (Fig. 10) refiere a una de las marchas de la huelga del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), que durante esta época adquiriría gran relevancia e influencia en México.<sup>64</sup> El apoyo al SME y a los trabajadores de Luz y Fuerza fue uno de los puntos fundacionales de la CTM,<sup>65</sup> y hay un artículo de este número que hace referencia a la misma huelga. Queda claro que, comparado con los otros montajes de Gutmann, es más relevante señalar la identidad de la marcha que la cantidad de asistentes, pues los manifestantes pasan de ocupar más de la mitad del espacio en composiciones previas a ocupar alrededor de un tercio, perdiendo protagonismo ante otros elementos gráficos. Del lado izquierdo, torres y cables eléctricos complementan el letrero de Luz y Fuerza, identificando al sujeto de la huelga de manera similar al título del montaje previo. Dos manos en diagonal con tijeras y pinzas se sobreponen a los cables, señalando a su vez la labor manual del obrero de la industria eléctrica y la amenaza del corte de energía eléctrica, símbolo de progreso en la época y cuyas consecuencias se señalan en la siguiente parte de la composición, un fondo negro con lo que aparentan ser velas emitiendo una luz risible. Entre los manifestantes, la F.R.O.C. vuelve a tener una participación destacada, siendo el cartel más claro y fácil de leer,

---

<sup>64</sup>Jeniffer Jolly, "Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and their collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate" *Oxford Art Journal* 31, no. 1 (2008): 131-151.

<sup>65</sup> Lombardo, "Origen y evolución", 15.

así como la organización más repetida. Todos estos aspectos forman parte de una manera de construir al sujeto fotográfico que llega a su estado más evidente en este montaje.

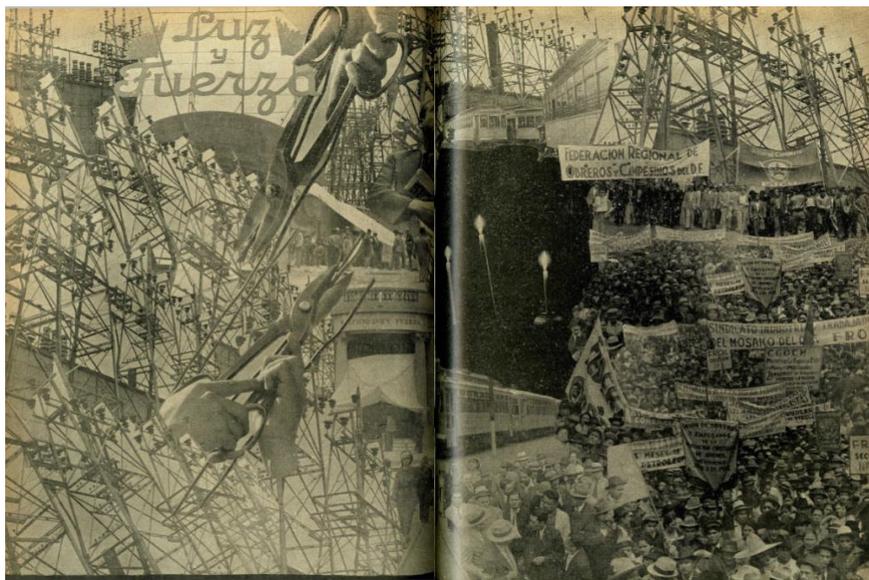


Figura 10. Enrique Gutmann. *Huelga del Sindicato de Electricistas*. Enrique Gutmann. 1936.

Tomado de revista *Futuro* (agosto de 1936).

La identidad del sujeto que marcha pasa de mostrarlo en su magnitud a ser referido en una construcción temática, con una composición mucho más simbólica que muestra en un mismo plano la afiliación del trabajador, su escenario y objeto de trabajo, el enemigo al que se oponen y la manera como se revelan. Es en este montaje donde vemos al obrero del sindicato de electricistas en su faceta más evidentemente revolucionaria.<sup>66</sup>

Pasando a otra imagen independiente nos encontramos con *El Santa Claus de los niños españoles*. (Fig. 11). La imagen se encuentra en la contraportada del número de junio de 1937, y presenta a Hitler, con un gorro exageradamente grande con un símbolo de muerte en él, sosteniendo un árbol navideño en las manos. En lugar de esferas u adornos, misiles cuelgan del árbol, en dirección hacia los tres rostros en la base de la composición. Tres niños muertos, con pequeños letreros con números, que aparentan identificarlos. Si bien la

---

<sup>66</sup> Esta manera de representar a las manifestaciones de trabajadores tiene resonancias visuales con muchas otras obras de la época. Destacamos *La Asamblea* (1923-4), mural de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, el fotomontaje de Gustav Klucis, *Millions de Travailleurs* (1927) (Millones de trabajadores) y la fotografía de Tina Modotti, *Marcha de Campesinos* (1926). Es difícil concluir si se trata de un diálogo entre artistas con ideologías afines o si se trata de una forma lógica de representar a la marcha y a la masa como sujeto visual.

referencia inmediata podría ser el bombardeo de Guernica por fuerzas alemanas e italianas, algunas lecturas sostienen que los cadáveres corresponden a los bombardeos en Madrid,



ambos en el contexto de la Guerra Civil Española. En este contexto el montaje se vincula no solo con la lucha contra el fascismo y las heridas que éste causa, sino que busca que el receptor vincule a Hitler con el bando que se convertiría en la dictadura franquista. Es importante señalar que en esta imagen se le otorga crédito a *Nueva Generación*, otra revista de la cual *Futuro* toma el fotomontaje. Al igual que con las otras revistas de las cuales toman imágenes, es incierta la forma en la que circulan estos montajes.

Figura 11. Anónimo. *El Santa Claus de los niños españoles*. ca. 1937. Tomado de revista *Futuro* (junio de 1937).

Pasando a los fotomontajes en portadas, encontramos 21 ejemplos que en su mayoría se realizaron entre 1941 y 1943. Una de las particularidades de estas imágenes es que son de las pocas que reciben crédito a la autoría, usualmente en la página legal de la revista. En estos créditos, destacamos los nombres de Lola Álvarez Bravo y Josep Renau, reconocido pintor y fotomontador español con afiliaciones comunistas, que realizaría más montajes en *Futuro*.

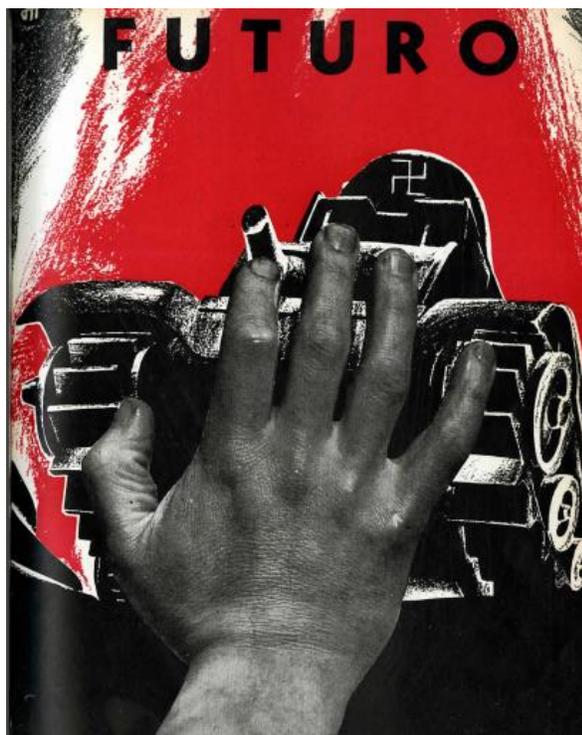


Figura 12. Lola Álvarez Bravo. *Portada*. 1937. Tomado de revista *Futuro* (julio de 1937).

Lola Álvarez Bravo es una de las fotografías más icónicas de esta disciplina en México. La jalisciense publicó dos fotomontajes, uno de estos en dos ocasiones. La primera imagen (Fig. 12) es la portada del número de julio de 1937 y en el interior de la revista se le da crédito a Lola Álvarez Bravo y a Julio Prieto, presumiblemente por el dibujo. Aunque podría parecer que la imagen es una fotografía de una mano sobre un dibujo, ciertos detalles de la luz sobre la mano, así como la parte baja de la imagen nos indica que el proceso de creación de esta composición es algo más compleja. El mensaje queda expresado en la interacción de las dos imágenes, con la mano frenando a la violencia de la guerra fascista. Para que el detalle quede claro, un casco con una sencilla esvástica corona el tanque. Ciertos detalles en la mano, como el maltrato en los dedos, la suciedad en las uñas o las marcas de la piel (posible dermatitis por el trabajo al sol) nos identifica al dueño con la clase trabajadora, cayendo en la línea editorial de *Futuro*.

La otra imagen que publica Álvarez Bravo es una composición de 3-4 negativos, que representa a dos personas delante de un cielo nublado (Fig. 13). Esta volvería a ser publicada en la portada de mayo de 1944, esta vez con el cielo pintado en color azul. La figura de la izquierda parecería estar dirigiéndose a un público, mientras que la central empuña un marro, herramienta característica de los obreros de la construcción. La toma en contrapicado es característica de esta fotógrafa, y da una cierta idea de esperanza, reforzada por el cielo, que si bien nublado, no parece amenazar tempestad ni siquiera en la versión en blanco y negro.



Figura 13. Lola Álvarez Bravo. *S/T*. ca. 1939. Tomado de revista *Futuro* (agosto de 1939).

Resulta complejo encajar esta figura tanto en la clasificación de Barajas como en el resto de publicaciones de *Futuro*. Aunque es complicado aseverarlo, no sería raro que Álvarez Bravo haya retratado a dos mujeres, lo que haría de esta imagen una representación de la mujer en actividades que en la época le eran relativamente ajenas, es decir, hablando y trabajando. Así,

esta imagen podría ser interpretada como un gesto feminista, lo cual, si bien sitúa a los sujetos en el ámbito obrero, no los relaciona con la CTM o con Lombardo, quien no muestra especial interés en el tema de la reivindicación femenina pese al ocasional artículo de la participación femenina en la Unión Soviética. Que esta imagen, tan disímil a las otras, llegara a la portada plantea cuestiones considerables al respecto.

Esta imagen puede remitir a intereses específicos de la fotógrafa, quien como veremos, recibe ciertas consideraciones especiales tanto en *Futuro* como en *Frente a Frente* respecto a la autoría de ciertas imágenes. En este periodo Álvarez Bravo ya era una figura relevante en la fotografía mexicana, entre su cercanía con la élite cultural mexicana y sus múltiples encargos tanto privados como gubernamentales, y es posible que las líneas editoriales de la revista fueran más flexibles para ella, lo que le permitiría hacer una declaración personal acerca de la mujer trabajadora.<sup>67</sup> Esto ocasionaría una ligera desviación en las tendencias de publicación de imágenes, priorizando el renombre de la artista por encima del tema. Sin embargo, también hay que señalar que la representación de la mujer es mínima, y mantiene a las imágenes dentro de un campo semántico similar de lucha social. Otra posibilidad implica un diálogo, ya sea desde la institución o de la fotógrafa, con el imaginario visual de la Unión Soviética, donde la representación de la mujer trabajadora es más común. Según Ángel Chávez, durante la época que trabajamos empezaban a darse indicios y cambios en favor de la situación socioeconómica de la mujer y su representación en publicaciones periódicas en México, aunque a un ritmo más lento comparado con la URSS.<sup>68</sup>

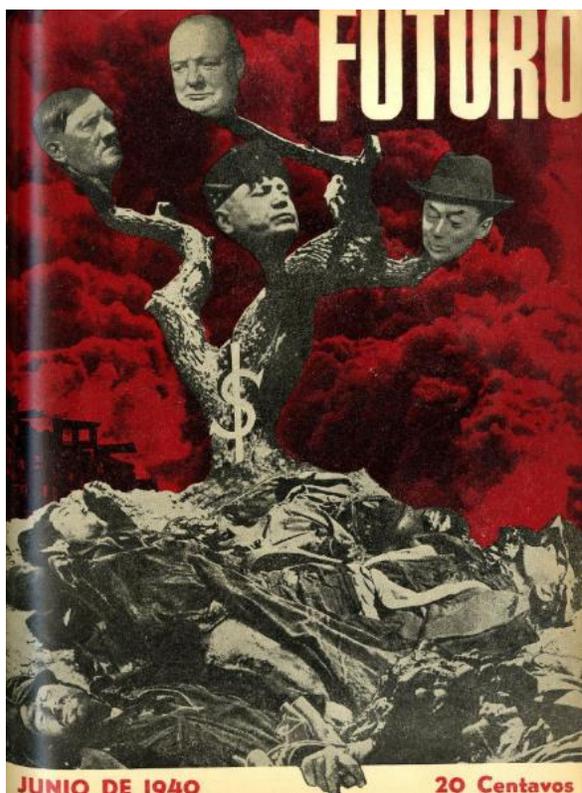
El español Josep Renau es el otro gran montador de portadas, durante el tiempo que se encontró en México colaboró con 15 fotomontajes para *Futuro*, una parte muy importante en portadas. Este fotomontaje (Fig. 14) está compuesto por un árbol en la parte central, en cuyas ramas aparecen cuatro rostros, representando a Hitler, Mussolini, Hirohito y Churchill.

---

<sup>67</sup> Cosa que, según Alana Hernandez, no se le permitiría hacer en *El Maestro Rural*, que conserva una visión de la mujer trabajadora mucho más conservadora. Alana Hernandez, “Contesting Representations of Gender and Womanhood in Mexico The Photomontages of Lola Álvarez Bravo, 1935–1958” (Tesis parcial de Maestría en Artes, Universidad de la Ciudad de Nueva York, 2017), 19.

<sup>68</sup> Ángel Chávez trata a más detalle el papel de la mujer en la Unión Soviética, así como sus diálogos con México unos años después de nuestro marco temporal. Ángel Chávez, “La representación de la mujer en la revista *Cultura Soviética* (1944-1954)” (Tesis de Maestría en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2020), 97.

Es de destacar que más que frutos colgantes, las fotografías se colocan de tal forma que parecen puestas en estacas o de brote como una especie de flor macabra. Es difícil saber si es una alegoría del florecimiento de los líderes mundiales que se nutren por la guerra o la solución de aniquilarlos que encuentra el montador. Atrás, una humareda roja enmarca la

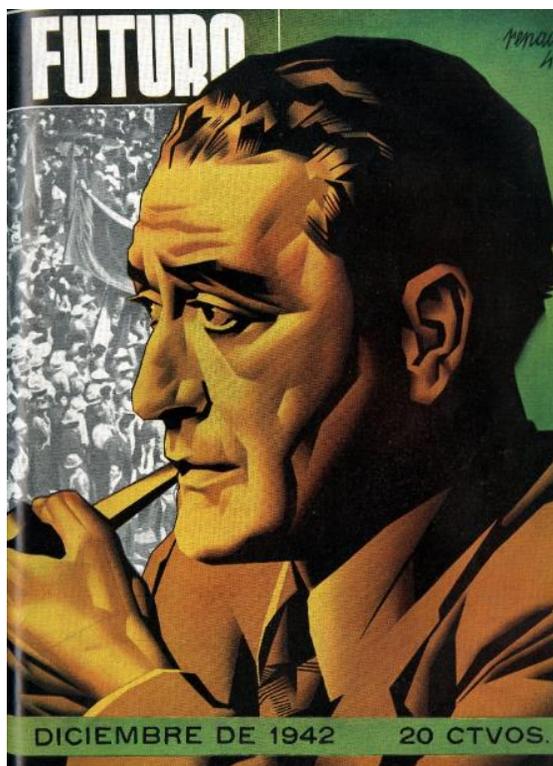


composición, mientras que en la base aparecen cadáveres, con una mano que rompe los límites del encuadre y se acerca visual y simbólicamente al espectador, atrayendo el horror de la guerra hacia él. La composición se articula alrededor del árbol, marcado con el símbolo del dinero. Esta metáfora visual se puede interpretar como una alegoría crítica de la guerra, donde la maquinaria económica se nutre de las vidas de los combatientes, siendo los diferentes líderes de las naciones en guerra ramas de un solo sistema.

Figura 14. Josep Renau. *S/T*. 1940. Tomado de revista *Futuro* (junio de 1940)

Si bien un par de montajes previos ya habían comenzado a usar el color, con Renau este se vuelve permanente en las portadas de *Futuro*. El rojo y el gris de la portada transmiten sensaciones de agresión y violencia, rematado con el sangriento escenario de la parte baja de la imagen. Llama la atención la inclusión de Churchill, pues con esto el autor no se sitúa en el bando aliado y se vuelve una crítica de la violencia de la guerra centrada alrededor del dinero. Aunque no se alinea directamente contra el fascismo, resulta reveladora la exclusión de figuras de la Unión Soviética en este montaje. El recurso de utilizar los rostros de los líderes políticos de países europeos para simbolizar las agendas o tendencias de esos países lo usó Siqueiros en *El nacimiento del fascismo* (1936) y lo veremos también en una de las portadas de *Frente a Frente*.

Otra imagen que ejemplifica los ejercicios montajísticos de Renau es la portada de diciembre de 1942, (Fig. 15) número que homenajeó a Lombardo Toledano. La conjunción entre la fotografía de una marcha y la imagen recoloreada del líder sindical genera una asociación directa entre ambos sujetos visuales; dándole a Lombardo un cierto aire paternalista reforzado por la pipa y los tonos sepia logrados por el aerógrafo y por las formas y ángulos duros del rostro, que dan una sensación escultórica. Esta combinación de color, fotografía y



otros elementos visuales construyó la identidad de *Futuro* en este periodo, y guarda similitudes con portadas previas y posteriores que, si bien no utilizaron fotografía, se asemejan en un nivel visual. Otra posible lectura de esta imagen aprovecha la actitud pensativa de Lombardo, donde la parte fotográfica de la composición se transforma en el concepto del movimiento obrero, haciendo que el líder sindical ya no solamente observe sino reflexione acerca del presente y futuro del movimiento.

Figura 15. Josep Renau. *Vicente Lombardo Toledano*. 1942. Tomado de revista *Futuro* (diciembre de 1942).

No es la primera vez que una revista construye la identidad del obrero mediante sus líderes. Tanto las revistas *Lux* como *CROM* (revista de la organización del mismo nombre) incorporaron en repetidas ocasiones a personajes importantes de sus dirigencias, construyendo la identidad del trabajador al que se dirigían no desde su realidad, sino desde lo que podían aspirar a ser, el obrero que abandona la fábrica, pero no abandona la lucha.<sup>69</sup> De esta manera, Lombardo Toledano se construye como protector e ideal del trabajador, al que vigila y cuida atentamente.

---

<sup>69</sup> Francisco Linares, “La construcción del discurso visual de los trabajadores en México a través de las revistas *CROM* y *LUX*. 1925-1932” (Tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 41-43.

El tercer y último apartado son pequeñas composiciones que se insertan en artículos como un tipo de ilustración, relacionados ya sea con el tema o con un aspecto concreto del mismo, pero a un nivel muy general. Estos montajes suelen ser sencillos, de entre dos y cuatro negativos y resulta difícil obtener información de ellos, debido a que no están firmados y suelen ser más pequeños que los anteriores, presentan una menor calidad de imagen.

La figura 16 representa bien esto. Una imagen de una cruz contra un cielo cubierto de aviones, donde los años escritos son lo único que nos remite a las guerras mundiales, tema del artículo que antecede. La iglesia y los aviones no tienen ningún tipo de referencia espacio-tiempo, y la combinación de ambos parece más destinada a generar la idea de la guerra que a representar un suceso específico; los años señalados refuerzan esa idea, pues marcan el inicio de las Guerras mundiales sin señalar acontecimientos o lugares concretos.



Figura 16. Anónimo. *Agosto, Mes de guerra*. 1939. Tomado de revista *Futuro* (agosto de 1939).

***Agosto, Mes de Guerra***

Otra forma en que estas imágenes se insertan es como parte de suplementos gráficos, como este ejemplo parte de un artículo acerca de la moderna maquinaria de guerra en España enviada por Alemania, según la anotación en la parte inferior derecha. Con una multitud de imágenes, el montaje (Fig. 17) pasa casi desapercibido, debido a su sencillez. El pequeño recorte del soldado se coloca por encima de las otras dos fotografías, y aunque temáticamente encaja, no dialoga visualmente con las otras imágenes que lo componen, pues a efectos de composición, el hombre con el periscopio podría desaparecer y la imagen perdería poco. Se podría argumentar que se intenta demostrar el uso de la imagen simulando que los soldados espían al avión, pero incluso esa es una lectura poco sólida, pues parece más como una muestra de las diferentes herramientas militares, sin mayor pretensión visual más allá de evidenciar los avances modernos en la guerra y los horrores que traen. Aquí el fotomontaje se vuelve otro elemento gráfico dentro de la visualidad de la revista, insertándose como una imagen más.

Podemos concluir del análisis de los fotomontajes de *Futuro* que la selección no es particularmente estricta, en tanto la mayoría de los fotomontajes se alinean más hacia los intereses generales de la publicación en lugar de alguna temática específica para el número. Esto es una constante en casi todas las imágenes y artículos contenidos en la revista. Los



escasos fotomontajes que tienen relación con algún texto interior mantienen una relación muy general, siendo casos como la figura 16 los más interrelacionados, con algún elemento gráfico dentro del montaje que lo vincule específicamente con el texto, usando a la imagen como complemento. Esto vincula a la gráfica en general y al fotomontaje en particular como herramientas para la construcción visual de la revista como entidad, más que a los textos que formaban parte de ella.

Figura 17. Anónimo. *Suplemento Gráfico*.1937. Tomado de revista *Futuro* (agosto de 1937).

Sin embargo, fuera de la temática, la variedad tanto técnica como visual es enorme. La selección abarca montajes de origen nacional y extranjero, con mensajes directos y extremadamente detonadores, como *El Santa Claus*, o con intenciones más propagandísticas, como los de Gutmann. Pueden estar saturados de negativos, hasta el punto de difuminar los bordes, o estar compuestos de dos negativos superpuestos, como el de Álvarez Bravo o un negativo y elementos gráficos, como algunos de Renau. Es también necesario señalar que, con contadas excepciones, los fotomontajes no reciben crédito para el autor, lo que, si bien los coloca a un nivel ilustrativo dentro de la revista, nos evita conocer si la revista encargaba algunos de los montajes, reconociendo sus posibilidades en la creación de discursos o si se limitaron a absorber imágenes que encajaban con la línea editorial de la publicación. La opción más lógica sería una mezcla de ambas.

### **La construcción del nuevo campesino. Los fotomontajes de *El Maestro Rural***

*El Maestro Rural* fue una publicación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), que circuló en México entre 1932 y 1940.<sup>70</sup> Su formato se caracterizó por el uso primordial de textos a una o dos columnas, con escasas ilustraciones a blanco y negro en papel delgado para permitir su distribución gratuita. Su contenido, dirigido a maestros y poblaciones rurales, se conformó con modelos de bordado, partituras musicales, obras de teatro, consejos para el cuidado y trabajo de la tierra, diagramas de juguetes y en algunos casos, ejemplos de ejercicio físico. Los artículos que conformaron la revista estaban escritos en un lenguaje sencillo, con algunas fotografías y dibujos en los casos de manuales y escritos técnicos, buscando ayudar a la comprensión de los mismos.

Esta revista fue parte del proyecto posrevolucionario de la SEP y del gobierno federal y dio continuidad a la labor de su predecesora *El Sembrador*. Para este, era necesaria la creación y ejemplificación de relaciones entre el gobierno y la realidad rural de México y, por lo tanto, entre la élite intelectual mexicana a cargo de la SEP y la educación otorgada a los campesinos. Sin embargo, la revista refleja mucho más el imaginario que esta élite tenía sobre las zonas rurales, más que las ideas y percepciones de los maestros a quienes estaba destinada.<sup>71</sup>

Para el gobierno posrevolucionario callista y posteriormente cardenista, el campesino estaba sometido a las influencias ideológicas de los párrocos locales y a la tiranía de los hacendados, por lo que parte de las reformas del campo fueron pensadas como una especie de rescate del campesino sometido, sin considerar la posibilidad de que fuera un actor con ideología propia que se supo adaptar a su realidad social, ocasionando una resistencia no solo económica, sino ideológica y cultural. Así, el reparto agrario no solo tenía la resistencia de los viejos hacendados sino de los propios campesinos, en algunas zonas donde el conflicto cristero aun presentaba secuelas.<sup>72</sup> Debido a esto, el proyecto y la revista no siempre consideraban la realidad rural mexicana. La intención centralizadora del proyecto frenó en

---

<sup>70</sup> Pese a ser una publicación gubernamental, no fue posible encontrar datos exactos del tiraje de esta revista, mucho menos si logró ser distribuida a todos los maestros y escuelas rurales.

<sup>71</sup> Guillermo Palacios, "Postrevolutionary Intellectuals, Rural Readings and the Shaping of the 'Peasant Problem' in Mexico: *El Maestro Rural*, 1932-34" *Journal of Latin American Studies* 30, no. 2 (mayo 1998): 309-339.

<sup>72</sup> Marjorie Becker, "Black and White and Color: Cardenismo and the Search for a Campesino Ideology" *Comparative Studies in Society and History* 29, no. 3 (julio de 1987): 453-465.

algunas zonas el reparto agrario, lo que ocasionó nuevamente un retraso en las intenciones modernizadoras del gobierno.

Por otro lado, existía también la obvia necesidad de mantener a esa parte de la sociedad en las labores del campo, cumpliendo su papel para el plan de desarrollo nacional. En este contexto, la revista buscaba dar los conocimientos básicos para que el campesino pudiera mejorar sus condiciones de vida mediante su trabajo, pero manteniéndolo como sujeto aislado dentro de la modernidad mexicana, evitando una posible migración a los centros urbanos y construyendo un ideal campesino.<sup>73</sup>

Para esto, el gobierno cardenista dependió de la figura del maestro rural, público objetivo de la revista. En palabras de Arnaldo Córdova:

[...] lo que se pedía al maestro rural era que se transformara en el director de la formación de una nueva civilización en el campo, desde cualquier punto que se la viese: debía impulsar la organización de un nuevo orden económico, reformar la familia, las costumbres de los campesinos, educarlos políticamente, organizarlos, prepararlos para que produjeran más y mejor, todo ello además de enseñarles a leer y escribir.<sup>74</sup>

El papel del maestro deviene mucho más complejo, pues se vuelve un intermediario entre liderazgos regionales y el gobierno central, encargado de difundir ideales socialistas como parte de la agenda gubernamental y como tal, se volvía una figura clave de su comunidad. Es necesario también sumar los riesgos que corrían, pues muchas veces los maestros eran agredidos, expulsados o asesinados por las mismas comunidades a las que llegaban.

Debido a su carácter gratuito la revista no podía permitirse una gran calidad de papel o una cantidad grande de imágenes, por lo que las pocas fotografías y dibujos los encontramos en pequeño formato, ilustrando aspectos concretos de los artículos en los que se insertaban. Pese a ello, en las portadas y contraportadas solemos encontrar imágenes, principalmente grabado, aunque también hay dibujos, fotografías y varios fotomontajes. Aunque la revista no suele dar crédito a sus imágenes exceptuando casos muy puntuales, se

---

<sup>73</sup>Guillermo Palacios, “Una historia para campesinos: El “Maestro Rural” y los inicios de la construcción del relato historiográfico posrevolucionario, 1932-1934” en *Historia y nación (actas del Congreso en homenaje a Josefina Zoraida Vázquez*, Pilar Gonzalbo ed. (México: COLMEX, 1998).

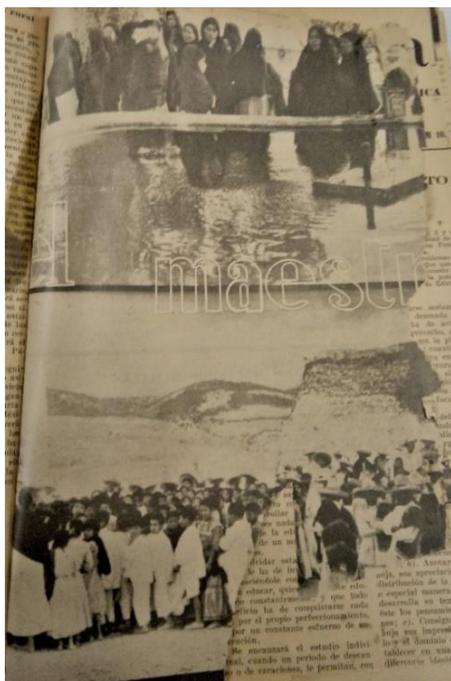
<sup>74</sup> Arnaldo Córdova, “Los maestros rurales en el cardenismo” *Cuadernos políticos*, no.2 (octubre-diciembre 1974): 88.

sabe que conocidos como Josep Renau y Lola Álvarez Bravo llegaron a trabajar para esta publicación.

Se encontraron nueve fotomontajes en las páginas de *Maestro Rural*, aunque quizá sea más preciso decir en las portadas. De estos nueve, siete son portadas de la revista, las cuales pueden separarse en dos grupos; uno con una visualidad poligráfica,<sup>75</sup> donde la fotografía se inserta en varias zonas de la composición, y el otro con una combinación bifotográfica, cada ocupando la mitad de la página.

Comenzando con este tipo de composiciones encontramos cuatro, sin ninguna relación específica con algún artículo o nota interior, con su relación más cercana con el título de la misma revista. La primera imagen (Fig. 18) muestra en la mitad superior un grupo de mujeres en rebozos oscuros, esperando cerca de un pozo o una pequeña cantidad acumulada de agua. La calidad de la imagen no permite percibir demasiados detalles, pero parecería que el grupo está reunido, esperando cerca de un sitio comunitario.

La mitad inferior presenta a un grupo numeroso de gente, ataviada con ropa “típica” del campo mexicano. Este grupo está compuesto de varios niños orientados hacia la



izquierda, donde podemos ver una mujer en el borde de la fotografía. Aunque podríamos suponer que es una relación estudiantil, esto no explica el grupo de hombres adultos a la derecha de la composición.

Estas dos imágenes presentan dos grupos que combinados pueden representar a los sectores familiares de la población rural, incluso si las fotografías provienen de diferentes regiones. De ser así, esta imagen puede ser uno de los primeros intentos de *Maestro Rural* de construcción del tipo del campesino, asociando a cada sujeto representado un referente visual de existencia.

Figura 18. Anónimo. *S/T*. 1932. Tomado de *Maestro Rural* No. 10 (Tomo I).

<sup>75</sup> Pese a que el interés está en las fotografías y sus interacciones, estos montajes presentan otros medios gráficos, de ahí que optemos por poligráfico sobre polifotográfico.

La segunda imagen (Fig. 19) presenta en la mitad superior un grupo de estructuras cilíndricas, aparentemente de concreto, y una estructura aparece montada encima de los cilindros en el extremo derecho de la imagen. Podemos suponer que las construcciones son graneros gracias a la fotografía inferior, mientras que la toma los hace aparecer monumentales, con una media contrapicada que no muestra el contexto o las proporciones de lo fotografiado. En la parte inferior presenta un sembradío en primer plano, con árboles en el fondo.

Aparte de deducir que probablemente el sembradío sea de maíz o trigo debido a la forma de las plantas, hay poco que podamos decir de esta mitad de la imagen. Por el contrario, podemos hablar ampliamente de la interacción de ambas, pues nos muestran momentos diferentes de la producción agrícola. El sujeto campesino aparece sin estar, pues es el responsable que el grano pase del campo al granero, apareciendo evidentemente en esa fina línea que divide las imágenes. El fotomontaje revela al campesino oculto en los fragmentos fotográficos.

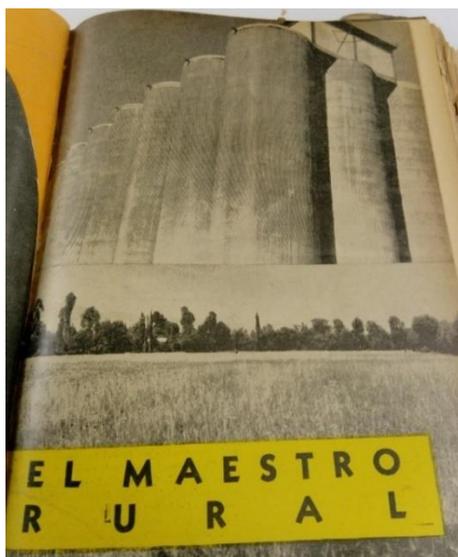
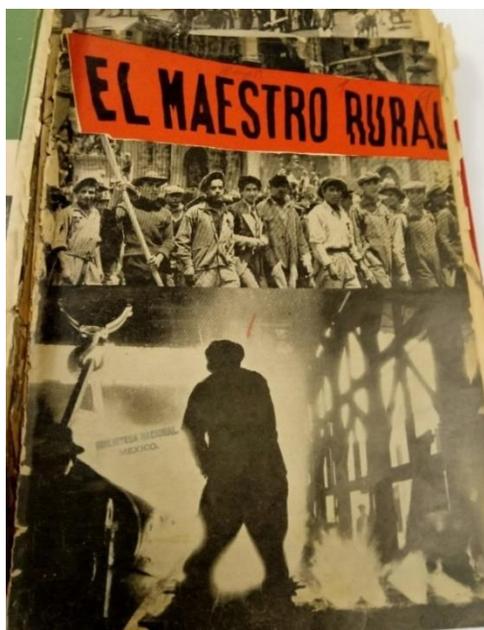


Figura 19. Anónimo. *S/T*. Tomado de *Maestro Rural* No. 7 (Tomo VIII).



La tercera imagen (Fig. 20) presenta una marcha, la cual, debido a la fecha de publicación de la revista, es muy probable que sea la marcha del 1ero de mayo. La congregación pasa en frente de una iglesia al momento de la fotografía, con el título de la publicación sustituyendo al contenido de la pancarta original. La mitad inferior muestra a un obrero trabajando en un edificio industrial, probablemente una siderúrgica.

Figura 20. Anónimo. *S/T*. 1936. Tomado de *Maestro Rural* No. 9 (Tomo VIII).

La composición lo coloca de espaldas y a contraluz, dado que el fuego con el que trabaja oscurece casi completamente el primer plano, dejando solamente la silueta del trabajador y creando un anónimo representante del concepto del obrero.

Este grupo de portadas presenta fotomontajes editoriales simples, probablemente realizados durante el diseño para la impresión de la revista. La dialéctica deviene aquí el punto central, pues si bien las imágenes no se superponen, sus temáticas similares crean un diálogo visual que resulta en la construcción de un concepto, que, aunado a su posición de la portada, sirven como parte de la identidad visual de la revista.

Es así que la primera imagen tiene en común el ambiente y los tipos representados, recordando el imaginario que se tenía y aún se tiene del campo mexicano. El estar publicada en el primer año de la revista permite suponer que el imaginario representado sigue siendo el de la dirección urbana de la revista, que aún no contacta y comprende del todo al público al que va dirigida la publicación. La segunda imagen combina un elemento claramente rural con uno más moderno y tecnológico.<sup>76</sup> Si asumimos que las estructuras son en efecto silos o almacenes de grano, la relación entre las dos imágenes se remite al producto del maíz, y podría hacerse la lectura desde el ángulo productivista del proyecto modernizador posrevolucionario, intentado vincular el progreso tecnológico con beneficios al campo. Tomando en cuenta el receptor de esta revista, podemos ver un subtexto propagandístico en este montaje. Por último, el tercer montaje mezcla dos momentos relacionados al obrero, uno de ellos en apoyo a las manifestaciones del 1ero de mayo y el segundo ensalzando su trabajo y figura, mediante una composición visual que lo identifica como parte clave del proceso industrial. La combinación de dos imágenes y su resignificación en una sola es parte central de estas tres composiciones, lo que para esta investigación y su definición las identifica visual y conceptualmente como fotomontajes.

Estas imágenes, si bien compositivamente muy simples, se interrelacionan de manera directa. Las dos primeras parecen aludir al proyecto posrevolucionario en la creación del “nuevo campesino”, respaldando una identidad visual estereotípica mientras aluden a los beneficios de la modernidad. El tercero, por otra parte, responde a un periodo de la

---

<sup>76</sup> Rubén Gallo identifica al concreto como uno de los elementos clave de la modernidad mexicana, en tanto permitió la construcción de proyectos arquitectónicos más ambiciosos. Rubén Gallo, *Máquinas de Vanguardia* (México: Sexto Piso, 2014).



publicación donde se empezó a aludir visualmente al obrero, no solamente al campesino y el mundo rural. La imagen de la marcha y el empoderamiento del trabajador coinciden con imágenes de posteriores números (junio a octubre de 1936) donde el sujeto visual se mueve del campo a la ciudad. Así, encontramos en este primer grupo un intento de creación semiótica mediante la unión de dos fotografías; este discurso, si bien simple, permite observar las cualidades discursivas del fotomontaje para una publicación como *Maestro Rural*.

Figura 21. Anónimo. *S/T*. 1933. Tomado de *Maestro Rural* No. 10 (Tomo II).

El segundo grupo está compuesto por tres imágenes. La primera (Fig. 21) es un *collage* compuesto de dibujos, elementos tipográficos y unos cuantos fragmentos de fotografías. El nombre de la publicación guía y divide los diferentes elementos a manera de encuadre, entre los cuales encontramos torres de radio, campesinos y libros. La segunda y tercera (Fig. 22-23) son similares entre sí. Una alude al campo, mostrando, en orden descendente, un grupo de edificios, libros abiertos, un edificio solitario, una escultura prehispánica, un par de trabajadores cerca de una máquina, un manojo de trigo y tres hogazas de pan, mientras que la otra muestra elementos mucho más tecnológicos, con edificios, maquinaria y lo que parece ser una presa en la parte central. De nuevo, las tres imágenes aparecen en la portada de sus respectivos números, sin relación con artículo o nota interior.

Las tres composiciones buscan crear una imagen únicamente relacionada en sí misma, sin interactuar con el resto de la publicación o con otros números de la revista. Cada portada mantuvo un tema y con él se generó una identidad propia, combinando elementos relacionales para crear visualmente una imagen que condensara la temática o la intención de esa portada. Aunque esto resulta similar a las intenciones del primer grupo, en este caso es más evidente que se busca una relación mucho más íntima entre los elementos de los montajes. El libro en la parte superior derecha da identidad a los dos edificios de la figura

22, señalándolos como escuelas, el trigo y el pan se muestran juntos, productos de la maquinaria que está encima de ellos. La curva compositiva de la figura 23 nos guía por varias partes de un proceso mecánico, dando una sensación de continuidad que no logra el primer grupo.

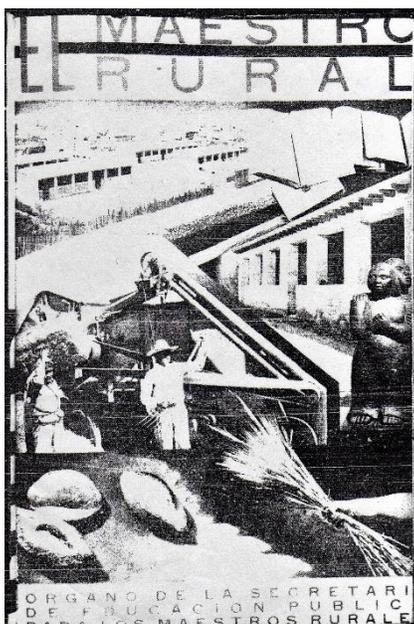


Figura 22. Fermín Revueltas. S/T. 1935.

Tomado de *Maestro Rural* No. 1 (Tomo VI).

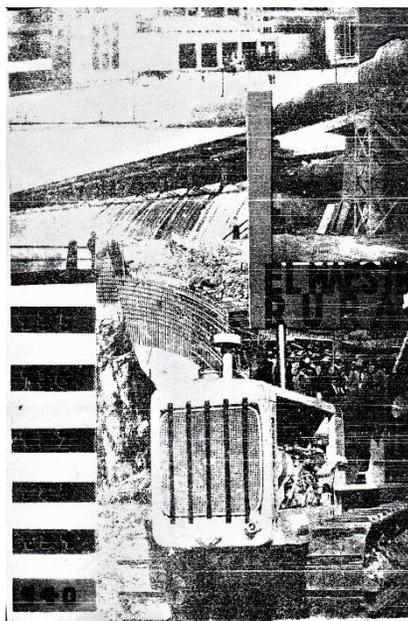


Figura 23. Anónimo. S/T. 1935.

Tomado de *Maestro Rural* No. 2 (Tomo VI).

Los dos fotomontajes restantes tienen una dinámica propia, que desarrollaremos en breve. Abandonan la portada y se trasladan a las guardas de la revista. La primera (Fig.24) es una composición de julio de 1936, donde podemos observar una publicidad de prevención de enfermedades, probablemente de concepción gubernamental. En el centro aparece un cráneo rojo, con un fondo de verduras y legumbres provenientes de diferentes negativos, como podemos apreciar gracias al doble foco en la esquina inferior derecha. El resto de la composición contiene pequeñas viñetas blancas con nombres de enfermedades, y la leyenda, con letras negras en fondo rojo: “LA MUERTE ESTA EN LAS LEGUMBRES. Antes de comer, hiérvalas”.

El mensaje de la composición es incisivo y directo. La relación entre los elementos en color rojo deja claro que la intención es generar un choque visual, guiando del signo central al mensaje principal, para después guiar la mirada con las viñetas, permitiendo apreciar el fondo y la relación que tiene la composición entre sí. Resulta relevante destacar que el propósito del montaje era un tipo *poster*, *affiche* o cartel, separando la portada del resto de la revista.<sup>77</sup> Esto no es cosa menor, pues además de señalar el carácter intencionalmente efímero de la revista, indica un reconocimiento del potencial del fotomontaje para expresar de manera clara y rápida un discurso, en este caso con una clara intención educativa. El transformar parte de una publicación periódica a un elemento más público, local y permanente habla de una intencionalidad de la creación de este montaje, intencionalidad que forzosamente refiere a un conocimiento de las posibilidades semióticas del fotomontaje, y a una elección tanto de las imágenes originales como de la técnica para unirlos.

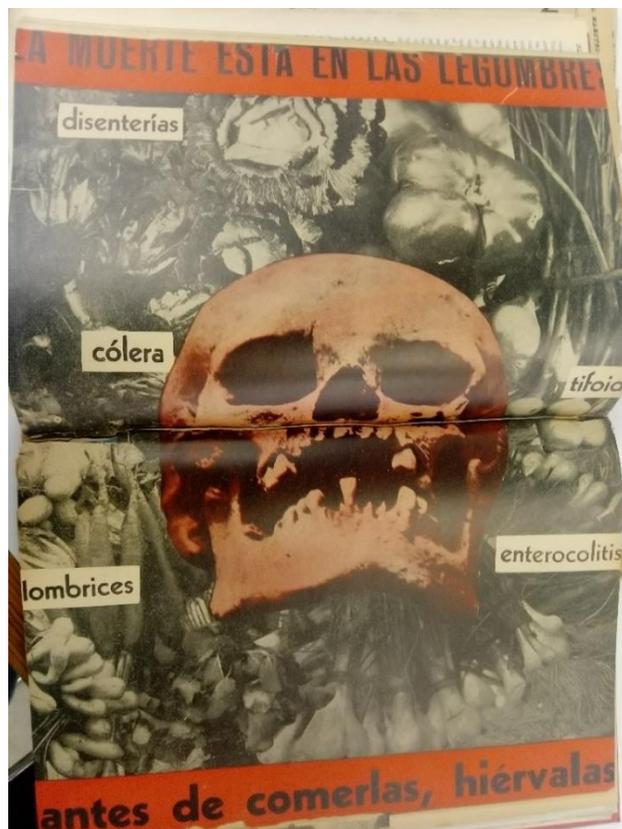


Figura 24. Anónimo. *La muerte está en las legumbres*. 1936. Tomado de *Maestro Rural* No. 1 (Tomo IX).

La segunda imagen (Fig. 25) aparece de igual manera en las guardas de la revista, en septiembre de 1936. La imagen muestra una combinación de elementos arquitectónicos y rostros que aparecen mirando hacia el horizonte, en la pose usual de esperanza y visión hacia el futuro. La imagen antecede a un artículo referente a la inauguración del Centro Escolar

<sup>77</sup> *Maestro Rural*, No. 1, Tomo IX. 1 de julio de 1936.

Revolución<sup>78</sup> (presumiblemente el edificio de la fotografía) y a los planes para otorgar educación de calidad en él. Este montaje es importante porque es el único que interactúa directamente con un artículo contenido en la revista, ilustrando el escenario y la idea general detrás del texto, una idea de progreso y bienestar para un sector popular, representado por los rostros.



Figura 25. Lola Álvarez Bravo. *Centro Escolar Revolución*. ca. 1936. Tomado de *Maestro Rural* No. 4. (Tomo IX).

Esta imagen tiene una gran resonancia con el trabajo de Lola Álvarez Bravo, que podemos observar en varias de sus imágenes. Los edificios son un tema recurrente, tal como podemos observar en *Anarquía Arquitectónica* o una de las portadas de *Frente a Frente* que discutiremos después. Podemos asimismo referir a las similitudes en el tratamiento de los rostros, especialmente en el ángulo y la manera de iluminar un lado específico del rostro para

---

<sup>78</sup> Inaugurado en 1934, el Centro Escolar Revolución tomo el sitio de la antigua cárcel de Belén en la colonia Doctores, y contuvo murales de Aurora Reyes, Antonio Gutiérrez y Raul Anguiano, entre otros. El centro se llegó a pensar como el ideal de futuro de la educación mexicana posrevolucionaria, con resultados debatibles. Luz Beltrán, “Centro Escolar Revolución. La construcción de un espacio escolar” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009).

darle énfasis mediante el claroscuro, como podemos ver en los retratos de Carlos Fuentes o Frida Kahlo.<sup>79</sup>

Estas dos imágenes son mucho más cercanas a los fotomontajes vistos en *Futuro* y en el trabajo individual de ciertos fotógrafos. La idea de combinar las imágenes fotográficas se desarrolla mejor aquí, rompiendo los límites del encuadre donde el propio sujeto retratado marca los márgenes, consiguiendo que una interacción más directa entre los distintos fragmentos fotográficos. Gracias a ello, observamos composiciones más claras, con mensajes directos y presumiblemente planeadas desde la toma de la fotografía, lo que permite dar una lectura mucho más creativa.

Así, encontramos en *Maestro Rural* un uso prioritario de las posibilidades discursivas de los fotomontajes que presentan. Sin priorizar su contenido estético, la técnica es aprovechada para una de sus fortalezas, la creación de discursos mediante la combinación y construcción de imágenes, fortaleza que aprovechó la revista para apoyarse en la construcción de la imagen del nuevo campesino. Resulta crucial que el fotomontaje se utilizó para la construcción de mensajes complejos, de identidad o de advertencia, mientras que para contenidos más directos como los manuales o los consejos para maestros se ilustraron con dibujos y fotografías. Sin embargo y contrario a *Futuro*, los montajes de *Maestro Rural* no están tan relacionados con la identidad de la revista sino con la del lector y el medio en que el que se desenvolvía.

### **Artistas con compromiso social. Los fotomontajes de *Frente a Frente***

Marzo de 1934 vio nacer a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1933-1938). Heredera de la Lucha Intelectual Proletaria (LIP), la liga buscó aglutinar a los artistas mexicanos bajo un concepto revolucionario socialista, basado en los John Reed Clubs estadounidenses.<sup>80</sup> La LEAR se vincula directamente con dos vertientes políticas. Por un

---

<sup>79</sup> *Anarquía arquitectónica de la Ciudad de México* (1953) y *Carlos Fuentes* (1962) se pueden encontrar en la colección del Centre for Creative Photography. mientras que el retrato *Frida al sol* (ca. 1944) se puede encontrar en la Col. Manuel Álvarez Bravo.

<sup>80</sup> Organizaciones estadounidenses de artistas en intelectuales, que en palabras de Fuentes: “la meta inicial del Club, era unir a todos los trabajadores creativos o intelectuales con otros trabajadores para acercarlos al movimiento revolucionario norteamericano. El medio de comunicación que planeaban emplear era la cultura.” Elizabeth Fuentes, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 1995), 66.

lado, y como señala Luis Velasco: “La impronta de la Komintern está omnipresente en los seis principios constitutivos de la L.E.A.R.”<sup>81</sup>, impronta que alteraría las posturas y opiniones de la organización acuerdo a las diferentes resoluciones de la Internacional Comunista. Por otro lado, forma parte de la multitud de organizaciones antifascistas que surgen alrededor del mundo, como los mencionados John Reed Clubs y la *Association des Ecrivains et artistes révolutionnaires* (AEAR) francesa. Su postura política agremió a pintores, escultores y fotógrafos, pero también ingenieros y científicos. El grupo original, formado por David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada, Luis Arenal y Pablo O’Higgins, pronto se vio reforzado por miembros del grupo estridentista y el grupo ¡30-30!, hasta el punto donde los pocos miembros no asociados, como Diego Rivera o Gerardo Murillo el “Dr. Atl” se apartaban de la Liga por diferencias políticas. Pocos meses después de la formación de la LEAR, inicia la publicación de *Frente a Frente*.

*Frente a Frente* (1934-1938) fue una publicación periódica consistente de 16 números, divididos en 2 etapas. La primera de noviembre de 1934 a mayo de 1935 consistió de 3 números, en formato medio, buscando ser una “versión mexicana de la literatura proletaria”.<sup>82</sup> La segunda etapa, de marzo de 1936 a enero de 1938 consistió de 13 números, bajo la dirección de Fernando Gamboa (números 1-6) y Raimundo Mancisidor (7-13). La revista aparentemente obtuvo gran éxito, llegando a circular en Nueva York y Los Ángeles con venta de entre 50 y 200 números.<sup>83</sup> A nivel local, el tiraje de la revista osciló desde los dos mil ejemplares hasta un máximo de 10 mil, lo que lo coloca al nivel de otras revistas vinculadas a artistas.<sup>84</sup> Las páginas de la revista abordaron temas de todos los campos artísticos, desde literatura hasta cinematografía y escenografía, dedicando secciones de crítica y recomendaciones a los lectores; en el ámbito político, la lucha contra el fascismo y la amenaza que se cernía sobre España y ataques especialmente encarnizados contra la Italia

---

<sup>81</sup> “L’empreinte du Komintern est omniprésente dans la synthèse des six principes constitutifs de la L.E.A.R”, traducción propia, Luis Velasco, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.): l’antifascisme communiste au Mexique” en *Paul Nizan et les années trente* (Bruselas: Editions Aden, 2002), 189.

<sup>82</sup> Francisco Reyes, “Estudio Introductorio” en *Frente a Frente*, ed. Facsimilar (México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994), 4.

<sup>83</sup> Reyes, “Estudio introductorio”, 8.

<sup>84</sup> Ponemos de ejemplo la revista *Contemporáneos* (1500 ejemplares) del grupo del mismo nombre u *Horizonte* (8000-10,000 ejemplares), del grupo estridentista.

fascista de Mussolini. Entre los autores y artistas que visitan las páginas de la revista se encuentran, además de los miembros mencionados, German List Arzubide, Arqueles Vela, José Renau, José Chávez Morado y Vicente Lombardo Toledano.<sup>85</sup>

La revista funcionó principalmente como voz de la LEAR, siendo su subtítulo “Órgano Central de la LEAR” y circulando especialmente entre grupos de ideologías afines. Sus posturas políticas y la vocación unificadora de la Liga se reflejan en la elección de artículos y en sus relaciones con otras figuras públicas como Lombardo Toledano o el presidente Lázaro Cárdenas. Además, podemos encontrar informes y enaltecimiento a las actividades educativas de la Liga en el país.<sup>86</sup>

En *Frente a Frente* se publican 13 fotomontajes, tres en la primera etapa y diez en la segunda. Encontramos seis en portada y otros seis como elementos visuales en artículos, con un último montaje muy peculiar que sirve como fondo a una serie de cuatro poemas.

A rasgos generales, los fotomontajes de *Frente a Frente* sirven a propósitos similares que los de *Futuro*, con los fotomontajes de las portadas reflejando conceptos acerca de la identidad gráfica y política de la revista y con los fotomontajes interiores relacionándose con



sus respectivos textos en alguna idea general. Lo que resulta especialmente curioso de los fotomontajes de la revista de la LEAR es su origen, pues de los 13 fotomontajes cinco son sin duda alguna de origen extranjero, con otros tres que lo aparentan por el tipo de imágenes fotográficas usadas; esto deja a *Frente a Frente* con únicamente 5 fotomontajes hechos en México, poco más de una tercera parte.

Figura 26. Anónimo. *Lo que Europa permite.* ca 1937. Tomado de *Frente a Frente* no.8.

<sup>85</sup> Para esta investigación se consultó el facsimilar de la revista publicado en 1994 por el Centro de Estudios del Movimiento Obrero. El facsimilar se puede encontrar tanto en la biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México y en el Archivo de Arquitectura y Cultura Visual del Siglo XX en México del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

<sup>86</sup> Javier Durán, “México, la guerra civil española y el cardenismo: la revista *Frente a Frente*.” *La palabra y el hombre*, no. 109 (enero-marzo 1999): 107-118.

Comencemos con una breve recapitulación de los fotomontajes extranjeros. John Heartfield colabora con dos, uno de los cuales es el conocido *¡No Pasaran! Pasaremos* (1936) que se reprodujo en *AIZ* y se elaboró en relación a los conflictos de la guerra civil española. En esa temática nos encontramos con dos carteles del Ministerio de Propaganda republicano, uno en la portada (Fig. 26) y otro en un artículo titulado *Aviones*. Otro muy particular es la portada del número 4 de la segunda época, que muestra dos fotomontajes distintos en cuadrantes separados de la portada, uno de los cuales también se reprodujo en *Futuro*.

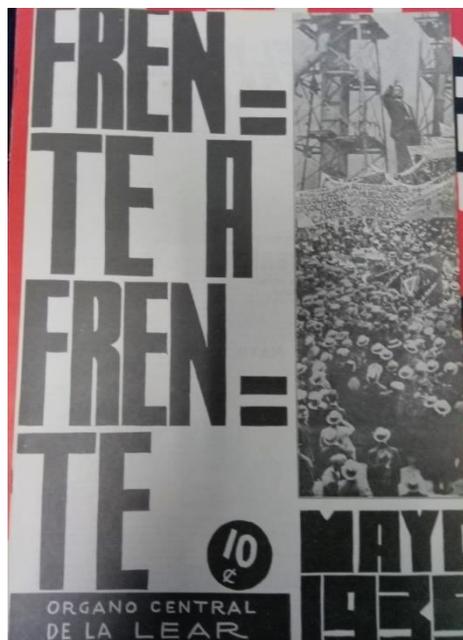
De los tres cuyo origen es incierto, destacamos uno. La siguiente imagen (Fig. 27) es una de las de origen extranjero. Es una imagen pequeña con el pie de foto “Sabios e intelectuales alemanes realizando la cultura nazi”. En primer plano, soldados alemanes aparecen en distintas poses, una insinuando el consumo de alcohol, mientras que, en el fondo, podemos observar a Hitler en la tribuna del orador, probablemente ante el congreso alemán. Fuera de la relación entre pie de foto y obra, la imagen se puede reducir a un ataque al régimen nazi, clasificándolo de inculto con una relación sarcástica entre ambos elementos. La presencia de fotografías extranjeras es un fuerte indicador de la procedencia de este y los otros dos fotomontajes, que presentan el rostro de Lenin en un caso y maquinaria con caracteres cirílicos en el otro. Estos símbolos internacionales se alinean con la agenda antifacista y prosoviética de la L.E.A.R. y de *Frente a Frente*.



Figura 27. Anónimo. *Sabios e intelectuales alemanes realizando la cultura nazi*. ca. 1936. Tomado de *Frente a Frente* no. 3.

Pasando a los fotomontajes de factura nacional, el primero (Fig. 28) aparece en la portada del ejemplar de mayo de 1935. Colocado en el lado derecho de la portada, la imagen sigue el borde casi hasta el final. El título de la revista rellena el resto de la imagen. En el montaje aparecen al menos cinco negativos. Tres de ellos en la multitud, permitiendo leer los carteles contra las autoridades y el cuerpo de los camisas doradas a la vez que dan volumen a la marcha.

Figura 28. Anónimo. *Marcha del sindicato petrolero*. 1935. Tomado de *Frente a Frente* no. 3



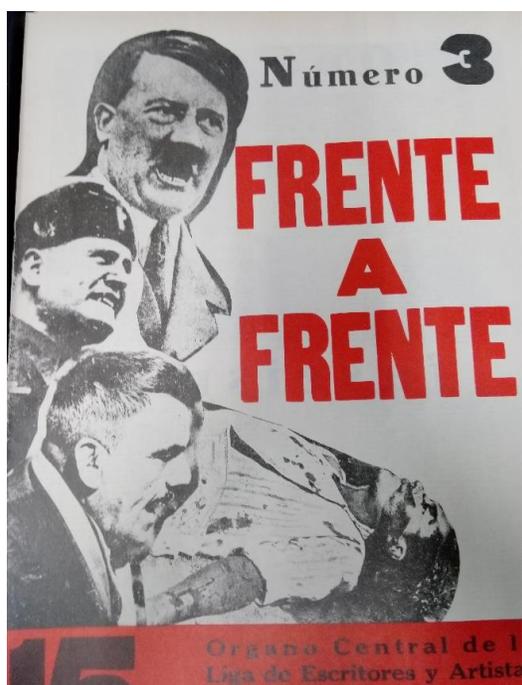
Al fondo, dos torres petroleras dan identidad a la manifestación y a sus miembros, mientras que la figura que sobresale al fondo, refiere claramente a un personaje conocido, en actitud estatuaría. Aunque el tamaño y su situación en el montaje hablan de una exaltación de esta figura, la ligera diagonal que presenta nos remite a la idea de una estatua cayendo, lo que puede remitir a un ataque o una parodia de este personaje.<sup>87</sup>

La segunda imagen (Fig. 29) es asimismo una portada, esta vez de mayo de 1936. La imagen es simple, una conjunción de tres rostros, identificados como Adolfo Hitler, Benito Mussolini y Plutarco Elías Calles, observando el cadáver de un miembro de la clase obrera, ensangrentado. La elección de los rostros y sus expresiones hacen que el mensaje que se quiere mandar queda muy claro. Para el autor del montaje, Calles es fascista, y el fascismo es enemigo del obrero. Sin embargo, aquí hay que detenernos en la fotografía del obrero muerto. La imagen ya había aparecido antes, en el primer número de la segunda época. El recorte forma parte de una de las imágenes más reconocidas de Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado* (Fig. 30). Esta imagen ha sido utilizada incontables veces como

---

<sup>87</sup> Aunque no pudimos precisar con exactitud la identidad del personaje, la fecha y la identificación de la huelga de trabajadores petroleros nos sitúa en los conflictos de las petroleras El Águila, Huasteca Petroleum o la compañía Pierce de enero de 1935, por lo que el personaje estaría vinculado con estas tres compañías o con las asociaciones de trabajadores como traidor o negociador fallido. Benjamín Solís, *La Histórica huelga de los petroleros* (Nuevo León: Sindicato de Trabajadores de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988), 10-11.

propaganda contra la brutalidad estatal y, sin embargo, la causa de muerte del trabajador es debatida a la fecha, pues unas versiones sostienen que el hombre murió en un accidente de tráfico, mientras que otras nos remiten a una huelga en Oaxaca, reprimida cuando Manuel trabajó con el cineasta ruso Sergei Eisenstein en *¡Que viva México!* Esto nos habla acerca de las posibilidades semióticas del montaje, pues transforma fuera de su contexto a una imagen reconocida, trasladando a un accidentado al movimiento obrero, para después ser



representado como víctima del fascismo. Lo curioso en este montaje es que no se ha encontrado evidencia de otros fotomontajes o manipulación de fotografía en la obra fotográfica de Manuel. Su cercanía con la influencia purista de Edward Weston ofrece una posible explicación, pero no una concluyente. Queda en duda si el autor de la fotografía tuvo conocimiento u otorgo permiso para esta imagen, pues aunque la revista le otorga crédito a Manuel, es posible que este se refiera a la autoría de la imagen fotográfica y no a la del montaje.

Figura 29. Anónimo. *S/T*. 1936. Tomado de *Frente a Frente* no. 3.

Figura 30. Manuel Álvarez Bravo. *Obrero en Huelga asesinado*. 1934. Colección del Centro Manuel Álvarez Bravo.



En este mismo número la última imagen (Fig. 31) es un montaje simple de dos negativos. El primero, situado a la derecha representa a Hitler en un balcón, saludando al público. Del lado izquierdo una fotografía de una marcha, en una sección poco poblada de la misma. El pie de foto, “La consigna demagógica del fascismo charro” hace referencia a una agrupación

mexicana y la equipara con la figura hitleriana, estableciendo una relación de similitud.<sup>88</sup> Inserta dentro de un artículo referente a los peligros del fascismo en México, la imagen presenta un análisis similar al de la figura 29, con un elemento con simbolismo fascista asociado a un elemento mexicano opuesto a los intereses de la LEAR. En estas dos imágenes, la institución usa al fotomontaje como una manera de vincular visual y conceptualmente al fascismo europeo con un elemento mexicano.



Figura 31. Anónimo. *S/T*. 1936. Tomado de *Frente a Frente* no. 4.

Un año después, en mayo de 1937 encontramos un fotomontaje a dos hojas (Fig. 32) colocado detrás de una serie de poemas. Debido a la calidad de la impresión, la visión de las fotografías y la lectura de los poemas resultó complicada, pues debido a la complejidad de una doble impresión, las zonas más oscuras de la fotografía dificultan la lectura del poema. Es interesante ver como se redujo la saturación de las fotografías para permitir que en su mayoría la tipografía fuera legible, aunque carecemos de los detalles técnicos. Por lo que se puede apreciar, las imágenes (un grupo de soldados, un grupo grande, posiblemente manifestantes campesinos, un pelotón de fusilamiento y dos mujeres y un bebé) se relacionan de manera muy general con uno de los poemas, sirviendo de forma muy básica como ilustración. Este sería uno de los pocos casos que he encontrado donde las imágenes montadas tienen mayor relación dialéctica con un elemento externo que entre sí mismas.

---

<sup>88</sup> Dos breves textos en las cercanías de la revista hablan de una mayor de charros afiliados a la derecha política, y lanzan duras advertencias usando esta cita.



Figura 32. Anónimo. *S/T*. 1937. Tomado de *Frente a Frente* no. 9.

La última imagen es un fotomontaje de Lola Álvarez Bravo (Fig. 33) en la portada del treceavo y último número de la revista. Se aprecia en la imagen una composición en doble diagonal, con edificios en diagonal guiando la composición hacia el centro inferior de la misma. Ahí, desde la base a la punta, una escultura con aspecto dañado domina el centro de la composición. Llama especialmente la atención la esvástica en uno de los fragmentos inferiores, cruzada por una grieta. De fondo, varios edificios modernos, con fachadas claras



y con pocos ornamentos parecen brotar del centro inferior de la imagen, enmarcando a la estatua. La lectura más simple es asociar al fascismo con la estatua, con la grieta anunciando su pronta caída, discurso común en las publicaciones de ideología de izquierda. Sin embargo, en conjunción con los edificios, así como ciertos rasgos en la cara, esta lectura no convence del todo.

Figura 33. Lola Álvarez Bravo. *S/T*. Tomado de *Frente a Frente* no. 13.

La explicación que planteo no es tan diferente. Mientras que queda claro que la grieta en la esvástica refiere a la utópica caída del nazismo, no aparenta ser parte del cuerpo de la estatua, sino un elemento extra que arrastra consigo o le aplica presión para romperlo. Así, el individuo representado sería el responsable de la caída, lo que conjuntado con los edificios da un mensaje de un mejor futuro mediante la acción.

En *Frente a Frente* encontramos primordialmente imágenes con tendencias antifascistas y un marcado interés hacia la situación en España, en concordancia con las ideas de la LEAR y sus intereses en la política nacional e internacional. Esta relación tan directa con instituciones antifascistas extranjeras y la *Komintern* explica hasta cierto punto el alto número de fotomontajes extranjeros que aparecen en las páginas de *Frente a Frente*. Aunque llama la atención que una revista de artistas no siempre de crédito a este tipo de ilustraciones, la autoría de cualquier imagen en la revista parecía depender de la importancia del creador de la misma, viendo como Álvarez Bravo, O'Higgins o Gutmann recibían crédito por su trabajo, mientras que otras fotografías y dibujos permanecían anónimas. En este momento, las vanguardias artísticas, la fotografía, el collage y varios otros factores habían puesto en cuestionamiento el concepto romántico del autor como genio creador, poniendo atención en el aspecto más social de la obra de arte; sin embargo, es difícil aseverar si la decisión de omitir la autoría de la imagen recae en el artista o en la revista, y aún más determinar las causas de esta decisión.<sup>89</sup>

Para cerrar este capítulo quisiera referir a ciertos puntos que son comunes a una gran parte de los fotomontajes que revisamos en estas páginas. Si bien hay excepciones para cada uno de estos puntos, son lo suficientemente generales como para plantear ciertas características comunes al fotomontaje de revista.

El primer punto refiere a la temática, que casi siempre está relacionada de manera directa con la agenda política o los objetivos implícitos de la revista.<sup>90</sup> Mientras que tanto

---

<sup>89</sup> Carlos Escaño, "Artes, autoría y cultura libre. Análisis sobre el concepto de autoría: creación, producción y recepción artísticas. Ideas para un discurso estético sobre la cultura libre" *Arte y Sociedad. Revista de investigación*, no. 6 (abril de 2014): 1-15.

<sup>90</sup> Gisèle Freund llega a una conclusión similar, ella hablando de fotografía. "Era evidente que cada publicación había dado a mis fotos un sentido diametralmente opuesto, correspondiente a sus intenciones políticas. La objetividad de la imagen no es más que una ilusión. Los textos que la

*Futuro* como *Frente a Frente* comparten la temática antifascista, la revista de la LEAR no se acerca a la propaganda comunista tan directamente como lo hace la publicación de Lombardo y sus fotomontajes no realizan una propaganda tan descarada de la labor de la institución que respalda la publicación (los textos son otro asunto). *Maestro Rural* es un caso separado, pues aborda al problema tanto del campesino como del obrero desde una perspectiva semiótica de construcción de identidad impulsada desde un proyecto estatal, más que un ideario propagandístico. Así, cada revista publica montajes que vayan acorde a sus objetivos, lo que condiciona directamente la temática de estos, a la vez que refuerza la lectura que se pretendía que tuvieran. Esta característica sugiere la posibilidad de encargos de fotomontajes, al reconocer su potencial para crear y difundir un discurso específico.

El segundo punto se refiere a la autoría de los fotomontajes. En términos generales, es más común que una imagen se deje sin autor que un texto, y esto no siempre es por desconocimiento de la información. En el caso del fotomontaje se ha podido observar que existe una gran cantidad de montajes anónimos, pero que los que no son anónimos suelen estar contruidos por autores reconocidos, entiéndase Lola Álvarez Bravo, Julio Castillo, John Heartfield o Enrique Gutmann. En este caso, parece que la decisión de dar autoría es editorial y privilegia al autor cuando su nombre puede dar algún tipo de legitimación a la imagen de la revista. Esto también lleva a la discusión de la propiedad u originalidad del fotomontaje, si corresponde al autor de las imágenes o a quien realizó conscientemente la mezcla.

El tercer punto refiere a las portadas. Vemos que las tres revistas usaron el fotomontaje en portadas con frecuencia, siendo quizá el segundo o tercer método más recurrido, detrás del grabado. Este uso en la presentación no solo del ejemplar sino de la identidad de la revista nos habla de un reconocimiento a la facilidad que tenía el fotomontaje para la creación y difusión de discursos. Ya que las identidades y proyectos de las publicaciones periódicas tienen varias facetas, es razonable pensar que mediante la combinación que permite el fotomontaje se puede difundir visualmente más de un aspecto de la revista. No solamente es la portada el primer contacto del lector con el contenido, es a veces el único, lo que refuerza nuestro punto acerca de la identidad de la revista. La portada

---

comentan pueden alterar su significado de cabo a rabo”. Gisèle Freund. “La fotografía, instrumento político” en *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983), 142.

tenía que ser llamativa, memorable y englobar lo que la publicación pretendía ser, objetivos para los que el fotomontaje aparenta ser clave.

Por último, la presencia de fotomontajes extranjeros, especialmente de propaganda política podría pensarse como una posible explicación del surgimiento del fotomontaje mexicano, influenciado por la visualidad izquierdista proveniente de Europa. Sin embargo, incluso en *Frente a Frente*, donde la circulación de imágenes extranjeras es más evidente, vemos que los fotomontajes mexicanos no son una copia burda de los montajes de Renau o de Heartfield. Lola Álvarez Bravo parece estar realizando sus propios experimentos visuales con la manipulación fotográfica, que más que una influencia genealógica desde Europa aparenta ser un desarrollo paralelo, mismo que se evidencia más en las imágenes del siguiente capítulo.

Los fotomontajes presentes en este capítulo están fuertemente vinculados con la revista en la que circulan y, por tanto, a la institución que la publica. Las revistas fueron un medio para la difusión de ideas y agendas específicas, objetivo para el cual los fotomontajes resultaron de gran utilidad al mismo nivel que otras formas de expresión gráfica y plástica. La naturaleza tanto del soporte como del medio permitieron que un mismo número fuera consumido por varios individuos, exacerbando el alcance tanto de la revista como de los mensajes, como de los fotomontajes. Esto contrasta fuertemente con el alcance específico y socialmente delimitado que tuvieron los fotomontajes del siguiente capítulo, más cercanos a la figura de su creador y con públicos sumamente específicos.

### **Capítulo III. El fotomontaje en exposición**

Si bien las revistas fueron un espacio destacado para la circulación de imágenes, existe otro espacio cuya identidad y papel en los escenarios artísticos para venta y circulación de obra de arte apenas se estaba consolidando. Nos referimos al escenario de este capítulo, las exposiciones en museos y galerías.

Las galerías y museos manejaban un público muy específico, determinado por nivel socioeconómico, zona geográfica y otros factores. Pese a que no es probable que prohibieran específicamente el acceso por apariencia o accesibilidad económica, este tipo de escenarios no eran especialmente atractivos para cualquier persona que pasara por fuera, debido a las apariencias y dinámicas particulares que genera y generaba un espacio de exhibición. Este fenómeno se da especialmente en las galerías, cuyo principal objetivo ha sido la comercialización de obra de arte, por lo que parte de su público, que no todo, tendía a ser individuos con posibilidades para adquirir las obras. Esto se puede ejemplificar en el caso de la Galería de Arte Moderno de Inés Amor, donde ella misma reconoce a estadounidenses como su principal clientela, y a miembros de la élite intelectual mexicana como visitantes habituales de la galería. Esto no quiere decir que la revista fuera una entidad totalmente democratizante. Por mucho esfuerzo que algunas hicieran por reducir gastos de impresión, el coste de la revista, por más bajo que fuera, limitaba el alcance total al exigir un costo para su lectura, elemento que ni siquiera la circulación popular o la lectura en grupo pueden eliminar. Así pues, en las revistas de este periodo (1927-1946), aún no existe la democratización de la imagen que se dará más adelante en el siglo XX en México y el mundo, gracias a los medios masivos de comunicación, la publicidad y el auge definitivo del cine y la fotografía.

Centrarnos en estos espacios resulta fundamental para el estudio del fotomontaje, debido a que es a inicios del siglo XX que la fotografía comienza a incursionar en escenarios usualmente reservados para expresiones más tradicionales del arte, como la pintura o la escultura. El reclamo por parte de la fotografía acerca de su inclusión en un escenario artístico, así como la aceptación del mismo, nos habla del giro que hubo en la manera de pensar la imagen fotográfica, al igual que de su consideración dentro de los sectores artísticos que controlaban los espacios de exhibición.

Según un registro de Justino Fernández y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, entre 1937 y 1946 hubo 433 exposiciones en el país, de las cuales 15 fueron

dedicadas a la fotografía (3.5%). Aunque estos números reflejan una visibilidad mucho menor a las 244 exposiciones de pintura (56.3 %), al mismo tiempo sitúan a la fotografía al nivel del grabado, el dibujo o la escultura en cuanto a número de exposiciones.<sup>91</sup>

Encontramos en los años que nos circunscribimos una cantidad importante de exhibiciones de fotógrafos. Edward Weston exhibiría en la tienda *Aztec Land*, (octubre de 1923) así como en la guarida estridentista en el Café de Nadie (abril de 1924).<sup>92</sup> Tina Modotti realizaría una exposición retrospectiva en la Biblioteca Nacional a finales de 1929, poco antes de su expulsión de México,<sup>93</sup> así como una posterior en 1942 en la Galería de Arte Moderno. También se menciona su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, junto a Manuel Álvarez Bravo.<sup>94</sup> Refiriéndonos a este último, el originario de la Ciudad de México tuvo un fructífero recorrido en galerías y museos. Desde la pequeña tienda Hipocampo en 1937 hasta su exhibición en solitario en Bellas Artes en 1945,<sup>95</sup> pasando por numerosas exposiciones colectivas con el surrealismo, la LEAR y otros fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, cimentando su puesto como referente de la fotografía mexicana. Por su parte, Lola Álvarez Bravo también reclamaría un espacio en la escena artística, presentando obra en Oaxaca y Guadalajara en exhibiciones colectivas, así como en las exposiciones de los profesores de Bellas Artes. En 1931, Agustín Jiménez y su alumna, Aurora Eugenia Latapi presentaban en la galería Excelsior una exposición que les valió fuertes críticas de la conservadora publicación fotográfica *Helios*.<sup>96</sup>

Queda claro pues, que los museos y galerías no eran escenarios ajenos a la fotografía, por lo que el estudio del fotomontaje en estos mismos no es solo viable sino significativo.

---

<sup>91</sup> Para un análisis más detallado remítase al Anexo 1, donde se desarrolla y cataloga la información de los catálogos de exposiciones en México. La información de este trabajo surge de los catálogos de las exposiciones anuales publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, entre esas fechas, catálogos que se pueden encontrar en la revista *Anales* del mismo instituto, bajos los títulos “Catálogo de exposiciones de arte”, bajo la autoría de Justino Fernández.

<sup>92</sup> Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte postrevolucionario* (México: UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 137.

<sup>93</sup> Margaret Hooks, *Tina Modotti. La fotógrafa revolucionaria* (México: Ocean Press, 2013), 193-194.

<sup>94</sup> Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo* (México: FCE, 2006).

<sup>95</sup> Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica* (México: RM, 2005), 25.

<sup>96</sup> Entre otras cosas, los acusan de imitadores de artistas sajones, así como de ultramodernos. José Antonio Rodríguez, “Agustín Jiménez: una indagación sobre su lenguaje fotográfico” en *Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia* (México: Museo de Arte Moderno, 2008), 40.

Para esto, se seleccionaron cinco fotomontajes, *Elegancia y Pobreza* de Tina Modotti (Fig. 34), *El sueño de los pobres* de Lola Álvarez Bravo (Fig. 35) y *Cuidado con el tren* (Fig. 37), *Vidente* (Fig. 38) y *Paralelas* (Fig. 39) de Agustín Jiménez.

Considero necesario precisar ciertos puntos acerca del museo y la galería, antes de analizar directamente las obras seleccionadas. El museo, la galería o las salas de arte son escenarios donde, pese a compartir con la revista el objetivo de difundir o exhibir una imagen, sus dinámicas, intenciones y públicos no suelen ser los mismos. Aunque en la actualidad las definiciones de museo se han modificado y replanteado, a inicios del siglo pasado estos lugares se encontraban en un proceso de consolidación, donde el arte encontraba un sitio no solo como herramienta discursiva, sino como objeto que aprovechaba las características propias del espacio para exponerse visualmente, a la vez que se valía de la institución museística para ratificarse como arte o la de la galería, para establecerse ella misma y a su creador dentro del incipiente mercado del arte.

En México, la situación de este tipo de instituciones se encontraba en construcción. Los grandes proyectos museísticos en Chapultepec<sup>97</sup> tardarían hasta 1964 en hacer su aparición, por lo que los espacios donde los artistas podrían exponer su obra eran limitados. Es destacable el Palacio de Bellas Artes, que desde su fundación en 1934, poseía varias salas para montar exposiciones.<sup>98</sup> En el mismo espacio unos años antes se situaba la Galería de Arte Moderno, dirigida por Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida.<sup>99</sup> Otro referente era la Universidad Nacional, que usaba la Biblioteca Nacional para exhibiciones o su galería de Arte para ciertos eventos artísticos. Ambos espacios mantuvieron su relevancia durante nuestro periodo de estudio, con un promedio de 4 exposiciones anuales en el caso de la Biblioteca Nacional y con un aumento constante en el caso de Bellas Artes, que pasó de 6

---

<sup>97</sup> Durante el gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) la cultura en México recibió un gran impulso. Parte de este fueron la construcción de los grandes museos en el bosque de Chapultepec, el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Arte Moderno y el Museo de Historia Natural. Por la misma época se inaugura el Museo Anahuacalli, en el sur de la ciudad, y la Pinacoteca Virreinal en la Alameda Central. “Museo de Arte Moderno” Sitio Oficial del Museo de Arte Moderno, consultado el 10 de mayo de 2020, <http://www.museoartemoderno.com/museo/>.

<sup>98</sup> El museo de Bellas Arte clama ser “el primer museo de arte en México dedicado a exhibir objetos artísticos para su contemplación”. “Museo del palacio de Bellas Artes” Sitio oficial del museo de Bellas Artes, consultado el 10 de mayo de 2020, <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/historia-mpba/>.

<sup>99</sup> Arnulfo Eduardo Velasco, “El titiritero de la pintura mexicana: Carlos Orozco Romero” *Estudios jaliscienses*, no. 72 (2008): 19-31.

exposiciones en 1937 a 23 en 1946.<sup>100</sup> Pese a esto, las opciones eran limitadas, las exhibiciones sucedieron en otros escenarios, donde las galerías se erigieron como principales alternativas independientes.

Este tipo de escenario presenta ciertas características comunes. Usualmente provenientes de iniciativas privadas o colectivas, su periodo de existencia podía oscilar desde un par de meses hasta más de 50 años, presentando exposiciones de temáticas muy variadas y por periodos muy breves, menos de un mes. Ubicándose en lugares adaptados en el centro de la ciudad, estos locales se solían vincular a la agenda artística de los dueños, por lo que sus contenidos expositivos eran similares. De destacar son la Galería de Arte Moderno dirigida por Inés Amor, o la Galería de Arte y Decoración, esta última desde 1939 generaría un aumento radical en el número de exposiciones en México, presentando hasta 19 por año, generalmente exposiciones individuales de pintores no tan conocidos.<sup>101</sup>

Otra alternativa para exhibir obra artística eran espacios culturales que no necesariamente estaban pensados para albergar una exposición. Teatros, tiendas de artesanías, librerías o cines, en algún momento dieron sitio a exhibiciones de pinturas o fotografías en salas o recepciones, aunque en mucha menor medida que las galerías o los museos. De estos destacamos el estudio de Frances Toor, editora de *Mexican Folkways*, cuyos contactos permitieron a algunos artistas vender obra antes de la creación de la GAM.<sup>102</sup> Otro espacio relevante es la Biblioteca Benjamín Franklin, que hizo su incursión en el espacio expositivo en 1942 y cuya presencia en la literatura ha sido escasa.<sup>103</sup> La presencia de la fotografía en estos espacios nos indica una necesidad de comercializar la obra fotográfica por parte de los artistas, más allá del deseo de dignificar la disciplina o reclamar el espacio museal.<sup>104</sup>

Es necesario precisar cómo se concibe y maneja el espacio dentro de este tipo de instituciones, pues es ahí donde el arte y, en nuestro caso particular el fotomontaje, se

---

<sup>100</sup> Anexo 1.

<sup>101</sup> Anexo 1.

<sup>102</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor* (México: UNAM, 2005), 25.

<sup>103</sup> Anexo 1.

<sup>104</sup> Otro escenario, activo hasta nuestros días es el Salón de la Plástica Mexicana, que ha dado sitio a grandes figuras del arte mexicano. Sin embargo, sus inicios son hasta 1949, tres años después de nuestra delimitación temporal.

desenvuelve y donde podemos encontrar las diferencias entre estos escenarios y las revistas, a nivel institucional y visual.

El espacio de galería en tanto sitio de exhibición en estos momentos estaba descubriendo los elementos que lo transformarían décadas después en la idea del “cubo blanco”, aséptico, aislado y con una carga ritual inherente, en tanto permite la sacralización del arte separado del mundo externo. Si bien las características formales (paredes blancas, iluminación cenital, etc.) no están presentes aún en los años 20-40, es aquí donde comienzan a experimentar en búsqueda de estos elementos, tomando en cuenta que la mayoría de los encargados y directores de estos espacios se relacionaban cercanamente con artistas o eran artistas ellos mismos. Es en la privacidad de estos escenarios que el arte puede funcionar en relación a sí mismo, sin influencias externas (o al menos no demasiadas) para su observación más que el bagaje del espectador y la interrelación que formaba la obra con el esto de las circundantes, consolidándose de esta manera como objeto artístico en su presencia en la galería y el salón de arte. Podemos entender pues a las galerías y museos como parte de un sistema de ratificación del arte y de los artistas, en tanto la presencia de la obra en una exhibición en cualquiera de los dos escenarios le da una caracterización dentro del circuito del arte.<sup>105</sup> Es en este sentido que se entiende y por tanto se abordará a la galería como un escenario relacionado con una élite, no porque fuera excluyente en relación a sus públicos, sino porque forma parte de un sistema cerrado donde se ratifica a un grupo particular, que a su vez intervenía con sus propias agendas y motivaciones en relación con lo que la galería o el museo exponía.

### **Tina Modotti. *Elegancia y pobreza***

Este fotomontaje de Tina Modotti (Fig. 34) se realizó entre 1927 y 1928, y se convirtió pronto en imagen referencial de su obra, en tanto aparece en catálogos, libros y exhibiciones. Este fotomontaje se compone de dos secciones, separadas horizontalmente en la mitad de la composición. La parte superior muestra un anuncio de una tienda de ropa, donde un hombre elegantemente vestido, con traje, corbata de moño y monóculo recibe su abrigo de manos de otro hombre mayor. Del lado derecho del cartel nos encontramos el siguiente eslogan: “Desde

---

<sup>105</sup> Brian O’Doherty, “Notes on the Space Gallery” en *Inside the white cube* (Berkeley: University of California Press, 1999), 13-34.

la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante.” Aparte del cartel principal, podemos observar de fondo elementos ciudadanos, como partes de edificios, un anuncio publicitario y lo que puede ser tanto una varilla de metal como la sombra de una moldura arquitectónica.

La composición y el mensaje de este cartel implica que se encontraba dirigido a un público muy selecto, probablemente hombres de clase media-alta, que podían adquirir esta clase de vestimenta incluso con un argumento aspiracional, acercándose a las clases altas. La ubicación de dos sucursales nos permite suponer un éxito moderado del negocio.

La parte inferior del montaje nos muestra en el centro de la composición a una figura humana, probablemente un obrero, basándonos en su atuendo. Con su mano izquierda intenta cansadamente cubrirse del sol, mientras toma un descanso en la banqueta; un muro de fondo y la calle empedrada completan la imagen. La postura del personaje refleja cansancio y pesadumbre, mostrando a un hombre que se refugió en sí mismo buscando un respiro, ya sea del sol o de su carga de trabajo, que se extrapola a su existencia cotidiana. Resulta peculiar de esta imagen que el rostro del hombre se encuentra oscurecido por su propia sombra, lo que lo hace anónimo, estrategia visual que ya habíamos encontrado en el capítulo previo en las imágenes de *El Maestro Rural*, donde oscurecían los rostros de trabajadores en marchas o industrias para transfórmalos de individuos a ideas, permitiendo al trabajador ponerse en el lugar del individuo fotografiado.

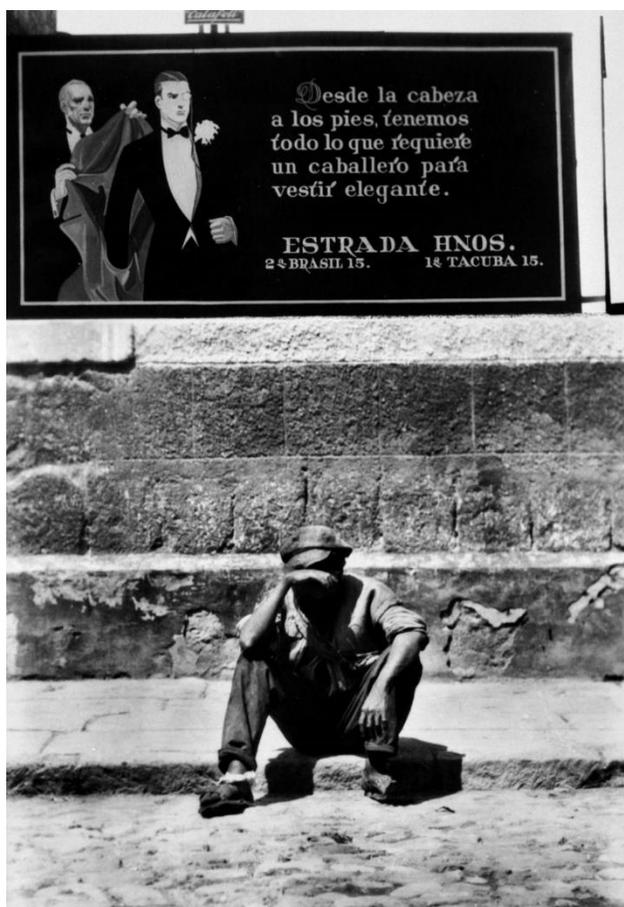


Figura 34. Tina Modotti. *Elegancia y Pobreza*. 1927-8. Colección de la fototeca Nacional del INAH.

Las dos imágenes tienen su propio discurso en sí mismas, pero es en la conjunción de ambas donde se detona el potencial dialéctico tanto de las fotografías como de la técnica del fotomontaje, al obligar a dialogar estas dos imágenes. La escena de un hombre de clase baja sentado en la calle es relativamente común, y la idea de un anuncio colocado sobre un muro tampoco es ajena. Podemos afirmar, debido a la elección de los elementos contextuales y al punto de unión de las imágenes que a menos una de ellas fue tomada en función de la otra para complementarse y dar una apariencia unificada, es decir, intentar que se viera como una sola toma fotográfica. Esto no solo nos da la idea de una planeación previa a la factura del fotomontaje, sino que nos indica, muy claramente, una consciencia sobre el potencial discursivo del mismo. La combinación, si bien burda en cuanto a técnica (Probablemente fue una unión física durante la impresión a papel en el cuarto oscuro), solo se nos aparece en un examen detenido de la fotografía, donde el doble foco (en el cartel y en la persona) se contrasta con el centro (la fusión entre el muro y el cartel) más difuminado y quizá retocado. Como breve resumen, este montaje intentó no develarse como montaje, sino como fotografía, contrastando con la mayoría de los fotomontajes mencionados en el capítulo previo.

La construcción permite un poderoso contraste entre ambas imágenes al momento de ser combinadas, lo que muestra la importancia de la misma. Si bien podemos suponer que ambas son tomadas en la Ciudad de México, claramente no son los mismos escenarios; el cartel no está pensado para la clase social que descansa bajo el sol, y es poco probable que estos anuncios se colocaron en zonas frecuentadas por obreros o trabajadores. Así pues, esta imagen no solo evidencia la existencia de dos polos de los estratos sociales y económicos, sino que los pone en conflicto al establecerlos en el mismo plano, forzándolos a interactuar. Esta imagen no solo tiene la intención de mostrar la desigualdad social, sino de denunciar poderosamente, la existencia de diferentes escenarios en una misma ciudad y en una misma sociedad.

Es aquí donde radica la importancia de los intentos de Modotti de que este fotomontaje parezca una sola imagen lo más posible, pues no solo coloca dos sujetos contrastantes en un plano visual, sino que se esfuerza en dejar claro que estas dos realidades coexisten en México al mismo tiempo, creando un escenario que podría suceder, un hombre sentado ante un anuncio. Es por eso que la unión no puede ser evidente, pues es necesario para el mensaje que no se vean como dos realidades distintas sino como dos realidades que

coexisten. Así, el cartel no solo se vuelve una interacción realista con el trabajador, sino que abarca como concepto a la clase alta objetivo de esta publicidad, a la idea de aspiración social y en general a los problemas del sistema capitalista, que ignora a las necesidades de la clase trabajadora, todas cosas que Modotti en este momento de su vida buscaba combatir.

Este fotomontaje es parte de la obra de Modotti en un momento crucial tanto de su carrera fotográfica como de su vida personal. La fotógrafa italiana realizó casi la totalidad de su obra en México, y en esos breves siete años transitó de un periodo formativo, cercano a la obra de su maestro Edward Weston, hacia uno mucho más social y activista hacia finales de su estancia en México. Este montaje coincide pues con esos momentos finales de su carrera fotográfica, desde la temática hasta la madurez técnica de la fotógrafa. En esta época Tina se encontraba fuertemente involucrada en actividades del Partido Comunista Mexicano (PCM), relacionada sentimentalmente con muchos actores de los movimientos sociales como Xavier Guerrero o Julio Antonio Mella.<sup>106</sup> Muchas de sus imágenes en este periodo, como *Miseria*, tienen un fuerte componente social y de denuncia, pensado para su publicación en *El Machete*. Sin embargo, es necesario puntualizar que incluso en este periodo, Modotti no descartó las posibilidades estéticas que tenía la fotografía, de tal manera que en muchas de estas imágenes se denotan intentos de combinar una temática de interés social con un discurso visualmente poderoso y estéticamente relevante, mostrando con crudeza la realidad de las clases bajas de la ciudad de México con una composición cuidada y un gran cuidado en la técnica.

Este fotomontaje tiene al menos dos exposiciones en el periodo de estudio, siendo la primera la retrospectiva en Biblioteca Nacional en diciembre de 1929. Esta exhibición llegaba en un momento delicado en la vida de Modotti. Julio Antonio Mella, su pareja sentimental, había sido asesinado, presumiblemente por su activismo en México y en su natal Cuba el 10 de enero de ese año; Tina fue acusada como cómplice del asesinato, un caso mediático que la vilipendió públicamente en la prensa, del después sería declarada inocente.<sup>107</sup>

Es en este contexto que Modotti realiza su primera exposición individual en la Biblioteca Nacional, administrada por la UNAM. Es sabido que en la curaduría participaron

---

<sup>106</sup> Hooks, *Tina Modotti*, 147-164.

<sup>107</sup> Christine Barckhausen, *Verdad y leyenda de Tina Modotti* (México: Diana, 1992).

David Alfaro Siqueiros y la misma Modotti,<sup>108</sup> por lo que esta exhibición tuvo un carácter mucho más personal, seleccionando obras representativas. Gracias al catálogo y a una fotografía (Anexo 2), sabemos que otras imágenes expuestas fueron dos de sus *Alegorías a la revolución*, el *Retrato de Julio Antonio Mella*, *Obrero*, *Campesinos leyendo el Machete*, y *Carpa de Circo*, casi todas imágenes de la época más reciente de su obra. Podemos inferir de esto que la curaduría, y por tanto la inclusión también de *Elegancia y Pobreza* forma parte de un discurso propuesto por la misma artista, donde la selecciona no solo como herramienta de propaganda, sino como parte de su obra fotográfica. Menos de un año después de esta exhibición, Modotti sería expulsada de México, debido a los atentados contra el entonces presidente Pascual Ortiz Rubio.

La segunda exposición en la que encontramos esta imagen fue del 19 al 28 de marzo de 1942 en la Galería de Arte Mexicano.<sup>109</sup> Este sitio, dirigido por Inés Amor, reclama ser la primera galería privada de arte en México, y expuso durante mucho tiempo a grandes figuras del arte mexicano, como Siqueiros, Diego Rivera, Mathias Goeritz, Angelina Beloff o Pedro Coronel. Si bien su agenda estaba muy relacionada con los intereses personales de Inés Amor y sus amistades con la élite intelectual mexicana, la galería se centraba principalmente en exponer “Arte Mexicano”, que no se entendía ni como expresión de “lo mexicano” en tanto pintoresco, ni lo realizado por artistas exclusivamente mexicanos.<sup>110</sup> De esto nos da cuenta la misma Amor en una entrevista donde recuenta:

La invitación inicial dice “Galería de Arte”; posteriormente, a iniciativa de Diego Rivera, se especificó que era de “Arte Mexicano”. Años después (en 1939) Diego aún peleaba porque no fuera más que de arte mexicano. Cuando en los años de 1939 y 1940 llegaron a México los exiliados españoles, él no quería que sus obras fueran exhibidas en la galería, pero yo me opuse rotundamente. Me acordaba de la Escuela de París y me daba cuenta de que lo importante es el arraigo del pintor y no su origen.<sup>111</sup>

Pues, en la GAM de Inés Amor se construyó un imaginario de lo mexicano y lo que era el Arte Mexicano no mediante la exclusión de artistas extranjeros, sino artistas que representaran o construyeran un arte mexicano y una idea de México que permitiera

---

<sup>108</sup> Hooks, *Tina Modotti*, 170.

<sup>109</sup> Justino Fernández, “Catálogo de Exposiciones 1942” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, no. 10 (1943): 97.

<sup>110</sup> Manrique, *Memorias de Inés Amor*, 30.

<sup>111</sup> Manrique, *Memorias de Inés Amor*, 30.

proyectarse hacia el exterior. Con esta idea prosigue Amor en su entrevista: “Por eso tuve la esperanza de que se formara en México un grupo de similar importancia [hablando de la Escuela de París]; de aquí que yo haya acogido con beneplácito a pintores como Enrique Climent, Antonio Rodríguez Luna, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon y muchos otros.”<sup>112</sup>

La exposición se dio cuando Tina ya no se encuentra en el país, por lo que es difícil identificar quién realizó la selección de obra y que tan involucrada estuvo la propia fotógrafa en el proceso, si es que lo estuvo.<sup>113</sup> Resulta relevante que pese a ser la primera exposición de fotografía en la GAM, no aparece en las entrevistas que Manrique y del Conde le hicieron a Inés Amor donde recapitula algunos de los grandes hitos de la galería que dirigió. Tomando en cuenta lo cercano que era el trabajo de la dueña a las exposiciones y a los artistas, resulta peculiar la poca atención que le mereció esta muestra y es dudoso si su exclusión es deliberada o si fue un olvido producto de la poca importancia que le representaba a Amor. Debido a esto nos es complicado obtener conclusiones acerca de la interacción entre el espacio de exhibición y la obra, más allá de ser una exposición para venta, similar a tantas otras que presentó la GAM.

Como breve conclusión del análisis de esta imagen, nos encontramos con una composición que aprovecha las posibilidades dialécticas que da el fotomontaje para la construcción de un discurso visualmente efectivo, pero que no pretende identificarse como montaje en sí mismo, difiriendo así de los montajes vistos en el capítulo anterior. Su participación en exhibiciones no es protagonista, sino que se inserta como parte del *corpus* de la artista, sin importar si es la misma fotógrafa o no quien selecciona la imagen. Esto significa que esta fotografía es entendida como una obra sin importar su carácter de montaje, y que está fuertemente vinculada a la obra en general de Modotti. De esta manera, *Elegancia* y *Pobreza* se establece como parte de los trabajos tardíos de Modotti, centrados en la denuncia social pero con técnicas y composiciones sumamente cuidadas.

---

<sup>112</sup> Manrique, *Memorias de Ines Amor*, 25-32.

<sup>113</sup> Varios de sus contactos y amistades durante su estancia en México conservaron negativos e impresiones, además de comunicación con la italiana. Algunos posibles organizadores pueden ser el mismo Manuel Álvarez Bravo, David Alfaro Siqueiros o Diego Rivera, siendo el primero el más probable dada su autoría del folleto de la exposición. Folleto de la exposición reproducido en Cesar Moro, “Exposición Manuel Álvarez Bravo” *Alquimia*, no. 19 (septiembre-diciembre de 2003): 29-30.

### **Lola Álvarez Bravo. *El sueño de los pobres***

La segunda imagen es de la fotógrafa mexicana Lola Álvarez Bravo, fechada en 1935. El montaje (Fig. 35), es mucho más complejo que el anterior, tanto por el número de negativos como por los métodos de unión. En este fotomontaje, aparece en la parte inferior un niño de clase baja dormido encima de una tabla de madera, mezclándose en la parte superior, con elementos fabriles y monedas que se funden en una especie de cascada que sorprendentemente, no necesariamente nos da una sensación de peligro para el durmiente.

Es difícil ver cuántos negativos están involucrados en estas composiciones. Para empezar, podemos ver ciertas transparencias en el engrane central, donde algunas monedas pierden solidez. Físicamente las monedas parecen ser parte de una sola toma por la manera en la que interactúan entre sí, pero no hay certeza respecto a esto. Manejamos pues, una composición de al menos cuatro negativos (el niño, las monedas y dos de los engranes), con posibilidades de otros dos.

Aquí nos encontramos con una imagen donde el mismo nombre nos da la lectura deseada. Si bien la imagen podría ser interpretada con una lectura inquietante (la maquinaria capitalista amenazando a los pobres), el sustantivo de sueño en el título nos indica claramente que la amenaza no es física. Esta lectura nos indica que el dinero es, al menos en esta composición, preocupación constante de la clase baja, que no puede escapar de esa necesidad ni al momento de dormir. Pese a que la idea de sueño suele referir a una aspiración o deseo,



consideró que en esta composición esa lectura no funciona, pues el tema central no se centra en el acto de gastar ni en las posibilidades que ofrece la posesión del dinero, sino el dinero en sí mismo, señalando que la temática primordial se orienta hacia la idea o la necesidad del mismo. Así, la proverbial cascada de oro no es motivante sino opresiva para los pobres, que sueñan con su misma necesidad.

Figura 35. Lola Álvarez Bravo. *El sueño de los pobres*. 1935. Colección del Center for Creative Photography.

Esta imagen de Lola Álvarez Bravo se fecha en 1935, y se considera que fue creada para una exhibición de carteles hechos por mujeres en Guadalajara.<sup>114</sup> Es difícil encontrar información sobre esa exposición, y ni el catálogo ni la organización han sido encontrados. Sin embargo, los detalles que conocemos nos dan cierta idea acerca de la exposición y el papel de este fotomontaje en ella. Para comenzar, el hecho de que haya sido creado para ser exhibido junto a carteles nos sugiere que Álvarez Bravo puede haber sido consciente del potencial semiótico del fotomontaje. Al ser realizado en un periodo de experimentación de la fotografía, es aparente que estaba probando una técnica que le pudo haber llegado por



influencia externa, y comprobar si podía expresar con ella su estilo, sin embargo, al destinarlo como cartel queda claro qué para Lola, la creación de un fotomontaje tenía símiles con la creación de un cartel, desde el acto de comenzar con un borrador dibujado hasta el ensamblaje de los distintos elementos del mismo.

Figura 36. Lola Álvarez Bravo. *El sueño de los pobres II*. 1940. Colección del Center for Creative Photography.

La imagen se volvió a exponer en 1942 en una exhibición de Arte Contemporáneo en el Instituto Autónomo de Ciencias y Artes del Estado en Oaxaca, donde, si el listado de obra se hizo siguiendo las líneas curatoriales, es puesta en diálogo con su fotografía hermana directa, *El sueño de los pobres II* (Fig. 36), donde Lola logra una imagen similar en temática y composición al montaje sin una manipulación de los negativos. Esta exposición es diferente a la anterior, pues aquí se mete a la imagen en un circuito de arte, donde la curaduría busca crear una idea de lo que es el arte contemporáneo en México en ese momento, que como discutíamos tiene que ver no solo con una ratificación estética, sino social. El diálogo con su otra obra tiene que ver mucho con el proceso creativo de Lola que con un carácter curatorial, pues la segunda imagen parece un experimento para lograr un efecto similar al conseguido con el fotomontaje original. Por lo demás, tenemos poca información sobre la exposición.

---

<sup>114</sup> Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, 53.

Sabemos que hubo fotografía y pintura y, qué entre otros, expusieron Rivera y Manuel Álvarez Bravo, gracias de nuevo a la lista de obra. Es peculiar este esfuerzo por generar una exposición general acerca de lo que pasaba en el arte fuera de la Ciudad de México.

Cerrando con esta imagen, *El sueño de los pobres* se ha vuelto una imagen referencial para el trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo en la actualidad. Su tratamiento en exposiciones de su tiempo no es espectacular, lo cual lleva a ciertas dudas acerca de cómo se estableció como una obra icónica de la fotógrafa si no destacó en su contexto inmediato. Por otra parte, la detallada planeación de Álvarez Bravo en la creación de este montaje no solo nos habla acerca de sus métodos de trabajo, sino de la idea que tenía de la fotografía y las posibilidades que ofrecía el fotomontaje, estrategia que Lola retomaría en los cincuenta con sus anarquías arquitectónicas.

### **Agustín Jiménez y la Tolteca**

Abordaremos ahora un grupo de tres fotomontajes realizados por el fotógrafo mexicano Agustín Jiménez, relacionados con la empresa y la fábrica de cemento La Tolteca. Estos fotomontajes son *Cuidado con el tren*, *Vidente* y *Paralelas*, todas de 1931.

En agosto de 1931, la cementera inauguró una nueva fábrica en Mixcoac y para promocionarla propuso un ambicioso concurso donde invitaban a artistas a generar obra (principalmente fotografía y pintura) que tuviera como temática principal la nueva fábrica. Con Diego Rivera, Mariano Moctezuma, Manuel Ortiz Monasterio y Federico Sánchez Fogarty como jurados, y concursantes como Manuel y Lola Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapi, Juan O'Gorman y el mismo Jiménez, el concurso fue un éxito mediático que recibió una crítica variada, oscilando entre acusaciones hacia la parcialidad del jurado, desagrado por la influencia de Modotti en las obras de Jiménez y Manuel u optimismo hacia las posibilidades de las nuevas visiones en el arte y la fotografía mexicanas.<sup>115</sup> Aunque Agustín no ganó, (el primer premio se lo llevó Manuel Álvarez Bravo con *Tríptico de cemento 2* (Fig. 40)), obtuvo el segundo puesto y generó una serie de 12 fotografías relacionadas con la temática, entre las cuales se encuentran los montajes que hemos seleccionado.

La primera imagen es uno de los fotomontajes de referencia de este periodo. *Cuidado con el tren* (Fig. 37) es el fotomontaje más complejo en cuanto a técnica de los que hemos

---

<sup>115</sup> Córdova, *Agustín Jiménez*, 62-72.

abordado hasta ahora, compuesto por entre cinco y siete negativos con uniones casi imperceptibles, apenas unos bordes negros alrededor de ciertas figuras. En la esquina superior derecha podemos observar una toma de unas torres, presumiblemente de la fábrica de Mixcoac, con una estructura de acero en diagonal. Siguiendo el recorrido de los silos hacia la parte inferior nos encontramos con un bulto gigante de cemento, que ostenta el logo de la cementera en primer plano.

Del lado izquierdo, otra parte de la fábrica, esta vez un edificio rectangular nos vuelve a recordar el nombre de la empresa, ahora pintado en la pared en letras blancas. Un letrero que da nombre al fotomontaje se sitúa delante de las ventanas del edificio, donde las letras negras resaltan en el fondo blanco y ocupan un espacio protagonista en la esquina superior izquierda.



Ya en la parte inferior, observamos tres trabajadores cargando bultos de cemento, uno de ellos en carreta, más claro y cercano al espectador. Las caras oscurecidas por el ángulo y los sombreros vuelven anónimo al trabajador, similar a algunas de las composiciones de *Maestro Rural*. Del lado derecho observamos nuevamente el logo de la compañía en lo que parece ser un vagón de carga, que sirve a los trabajadores para trasladar los bultos hacia los vagones del tren situado atrás.

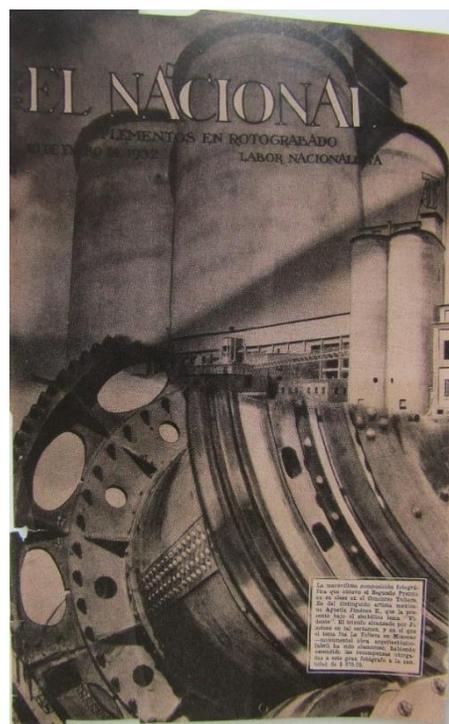
Figura 37. Agustín Jiménez. *Cuidado con el tren*. ca. 1931. Tomado de Carlos Cordova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica* (2005).

La composición de este montaje consigue formar a la vez una narrativa y una identidad, en tanto cada fragmento del montaje se combina para establecer la identidad visual de la nueva fábrica. La parte superior busca dar una sensación de grandeza y modernidad, ayudada por los materiales (cemento y acero) y la grandiosidad del bulto de cemento, producto final del proceso industrial y el ángulo de las tomas de los edificios, una contrapicada que consigue que se extiendan hacia el cielo y les da una sensación de grandiosidad. Por otra parte, la sección inferior es mucho más cercana, pues consigue conectar el imaginario de la cementera

tanto con el elemento humano, representado en los trabajadores, como con la circulación de su material. Es sumamente interesante que pese a que las palabras “La tolteca” aparecen más de cinco veces, el fotomontaje obtiene su nombre de la señalización del tren, que en la esquina superior izquierda aparece en fondo blanco “Cuidado con el Tren”. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la relación nombre-imagen juega un papel sumamente relevante para su lectura, guiándola hacia una interpretación específica, con lo que queda claro que para Jiménez era una prioridad señalar el papel del tren en el proceso industrial del cemento. Recordemos que en esta época el sistema ferroviario mexicano, construido desde la época y el aparato porfiristas representaba comunicación y circulación, por lo que incluir la distribución como parte de la labor de la cementera mostraba un esfuerzo por conectar la industria con su destinatario final. Sin embargo, mientras que en la fotografía porfiriana el tren y las vías eran el sujeto principal, aquí su inserción solo cobra sentido desde su inclusión en relación al proceso del cemento y a la fábrica, nuevo referente de modernidad.

La segunda imagen es más simple en su composición, pues resulta de la combinación de únicamente tres negativos. *Vidente* (Fig. 38), según la portada de *El Nacional* donde estuvo publicada, fue la imagen con la que Jiménez ganó el segundo lugar en el concurso. En la composición aparecen nuevamente las torres de la fábrica, donde podemos apreciar una torre trasera que no aparecía en la imagen anterior ni en la fachada de la fábrica, así como una estructura sobre las mismas. En la parte inferior de las torres una sombra marca una línea diagonal ascendente de izquierda a derecha, que Jiménez aprovecha para disimular la unión de negativos. Lo mismo sucede en la transición hacia la parte inferior del montaje, por lo que podemos sugerir que, en efecto, la sombra forma parte de la composición y de la técnica montajística de Jiménez que usa las sombras para disimular la unión de los distintos negativos.

Figura 38. Agustín Jiménez. *Vidente*. 1931. Tomado de Carlos Cordova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica* (2005).



Después de esa transición nos encontramos nuevamente las torres, ahora en contexto con el resto de la fábrica, donde podemos identificar a la estructura de acero con un puente entre edificios. Aunque este fragmento ocupa una parte muy pequeña de la composición, nos da una mirada completa de las instalaciones y nos permite darnos una idea del tamaño y distribución de la fábrica, además de servir como ayuda para identificar físicamente el edificio a un espectador que deseara verlo en persona. La parte inferior de la imagen nos muestra la parte de una turbina, donde podemos observar círculos cortados hechos de acero, donde si bien la toma y la complejidad del diseño de la máquina no nos permite identificar claramente su función específica en el proceso industrial, como más bien nos permite identificar una idea de modernidad y de grandiosidad, tal como pasó en las tomas contrapicadas de *Cuidado con el Tren*.

En conjunto, estas tres imágenes presentan dos partes significativas de la fábrica, una interna y una externa, mientras que la tercera imagen nos da una imagen más general. Llama la atención como en contraste con la imagen anterior, esta no muestra en ningún momento el nombre de la fábrica, y asume hasta cierto punto que el espectador conoce al sujeto representado o que alguna nota o comentario adicional contextualizará la imagen. Otro punto que atrae poderosamente la atención es el título, pues su relación con el fotomontaje no es tan evidente como en casos anteriores. La palabra vidente en su acepción más común, refiere al individuo que, mediante planeación o suposiciones, pretende contemplar el futuro y vaticinar lo que se aproxima, con connotaciones positivas o negativas dependiendo el contexto.

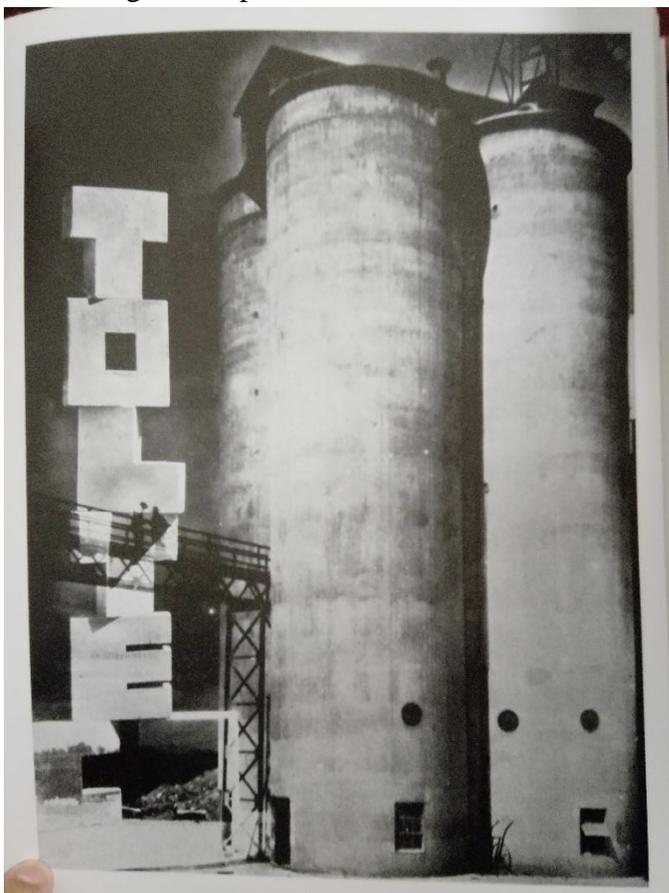
Esto nos dirige hacia dos lecturas distintas. Por una parte, el vidente puede ser el mismo Jiménez, quien estaría literalmente observando el futuro al fotografiar la nueva fábrica y sus implicaciones en la modernización del país. El concreto, como bien han identificado autores como Rubén Gallo, es uno de los elementos claves para el concepto de modernidad del siglo XX en México y el mundo, pues permitió a los arquitectos edificar con un material barato y fácil de producir, reduciendo los costes y creando una nueva imagen arquitectónica, lo que conllevó una modificación de la visualidad de la urbe.<sup>116</sup> Así, una fábrica hecha de acero y cemento destinada a la elaboración de este último sería en un sentido muy directo uno de los puntos de partida de la modernización en México, creando la materia base con la

---

<sup>116</sup> Rubén Gallo, *Máquinas de Vanguardia* (México: Sexto Piso, 2014).

que se edificaran los nuevos proyectos modernos y siendo un punto desde el cuál se observa un buen porvenir.

La última imagen es *Paralelas* (Fig. 39). La parte protagonista de la imagen son nuevamente las torres de la fábrica, aunque ahora se aborda desde otro ángulo y en su totalidad, de la base a la punta en el lado derecho de la composición, ocupando casi la mitad de la imagen, el puente de acero, más oscuro que en otras imágenes se extienden



perpendicular a las torres hacia el lado izquierdo de la imagen. En este lado izquierdo podemos observar paralelamente a las torres una serie de letras similares a los bloques de un juego infantil, que forman la palabra Tolteca. La “c” y la “a” forman la base de la torre de bloques, mientras que el resto de las letras aparece una por nivel.

Figura 39. Agustín Jiménez. *Paralelas*. 1931. Tomado de Carlos Cordova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica* (2005).

Aunque la composición es bastante sencilla, (dos columnas), es la técnica la que atrae la atención. La segunda “t” a la altura del puente se transparenta, mostrando el fotomontaje y permite que veamos la estructura a través del bloque; la ubicación de dos individuos en el puente le da un cierto aire etéreo a esa zona de la composición, pues en parte se ubican firmemente sobre la estructura metálica y en otra parece que se funde y recargan en la letra. La base presenta un efecto parecido, donde la “a” pierde su forma para permitir vernos el paisaje o bodega que quedan en el negativo original de la fábrica. Estos efectos nos hablan de una evolución en la técnica del fotomontaje, donde Jiménez demuestra un control muy

específico de los revelados para conseguir este tipo de acabados en secciones muy delimitadas de la composición.

Respecto al contenido y al mensaje, nos encontramos aquí un ejercicio similar al de *Cuidado con el Tren*. La presencia del nombre de la compañía en letra (que no en símbolo ni en logo) busca hacer que el espectador relacione directamente la imagen de las torres de la fábrica con la idea de “Tolteca”. Al ponerlas no solo en el mismo plano sino acomodándolas en una figura similar, donde las torres quedan paralelas al nombre, Jiménez crea un fotomontaje donde signa las torres de la fábrica con la identidad de la compañía, creando un vínculo identitario entre ambos elementos.

Estos tres fotomontajes resultan muy particulares en su conjunto y dentro de la obra de Jiménez por una multiplicidad de razones. Para empezar, el concurso de la Tolteca fue un evento muy importante para la fotografía en México en general, y marcó un momento donde la fotografía moderna estaba firmemente establecida, pese a las críticas de ciertos sectores más conservadores, como la revista *Helios*.<sup>117</sup> Los participantes, de entre los que destacan grandes nombres, mostraron técnicas y tratamientos innovadores de la técnica fotográfica que sirvieron de inspiración y marcaron nuevas pautas de trabajo, así como evidenciaron las posibilidades comerciales de la imagen fotográfica. En este contexto, el concurso organizado por Sánchez Fogarty no solo le dio a la cementera la publicidad deseada para la nueva fábrica, sino que la situó como marco de referencia para la arquitectura mexicana, volviéndola pieza clave en la nueva tendencia funcionalista y racionalista que llegaba a México.<sup>118</sup> Así, el concurso dejó evidencias de la fábrica como elemento moderno y progresista, tanto en su construcción como en el producto.

Otro aspecto muy relevante es que este concurso fue el detonante de la relación comercial entre Jiménez y la cementera. Federico Sánchez Fogarty, organizador del concurso y responsable de la publicidad de la cementera no escogió a Manuel Álvarez Bravo, quién había ganado el concurso, sino a Jiménez, segundo puesto. Vale la pena aquí detenernos un momento en la obra ganadora de Manuel, que consiste en una composición abstracta donde un bloque de concreto se erige sólido en el lado derecho, con un montículo de piedras en la

---

<sup>117</sup> Anónimo, “Algo sobre la exposición de la Tolteca” *Alquimia*, no. 7 (sep.-dic 1999): 39-40.

<sup>118</sup> Deborah Dorotinsky, “Federico Sánchez Fogarty: el concreto y la fotografía de arquitectura en 1933.” en *Memorias del seminario Internacional. Arquitectura y Ciudad* (México: UAM, 2010), 211.

parte inferior izquierda, que se mezcla en la base del bloque. El resto del espacio aparece un fondo negro, lo que deja únicamente tres texturas en la toma.

La interpretación de esta imagen es aún motivo de disputa. Se ha mencionado el retrato del proceso industrial del cemento, donde observamos la materia prima y el concreto en su uso constructivo como el inicio y el fin del mismo, con la fábrica apareciendo implícita en el espacio vacío. Otra interpretación radica en la intervención del humano, que transforma la naturaleza en un objeto refinado.<sup>119</sup> Sea la interpretación que sea, queda claro que la composición de Manuel consigue expresar una idea de progreso y proceso, manteniéndose sencilla y mostrando de manera magistral las texturas de cada una de las partes de la composición mediante contrastes visuales.



Figura 40. Manuel Álvarez Bravo. *Tríptico de cemento no. 2*. 1931. Colección del Centro Manuel Álvarez Bravo.

Considerando todo esto, quedan en duda los motivos que tuvieron Sánchez Fogarty y la Tolteca para establecer una relación comercial con Jiménez en lugar de Manuel. Una posible explicación la refiero a un fenómeno que encontramos en el capítulo previo respecto a las portadas de las revistas, papel que también tuvieron los fotomontajes de Jiménez. El fotomontaje tiene una facilidad no solo para construir sino para comunicar un mensaje identitario, ya sea una revista o una fábrica. Mediante la combinación de elementos en un solo plano, el fotomontaje puede construir mensajes directos que conjunten varios elementos en una síntesis semiótica en la imagen. Así, si bien Manuel consigue sintetizar de manera sencilla los momentos del proceso industrial del cemento, son los montajes de Jiménez los que le dan identidad a este cemento al mezclar el logo con la fábrica y esta con el nombre de la empresa; lo que causaría qué si bien un jurado compuesto por artistas y arquitectos puedan

---

<sup>119</sup> Dorotinsky, “Federico Sánchez Fogarty”, 211.

preferir la abstracción de Álvarez Bravo, para los propósitos publicitarios de la empresa las composiciones de Jiménez resultaban más útiles.

Tercero, llama la atención que la imagen más reproducida de estas tres, *Cuidado con el Tren*, es la menos probable de haber sido enviada al concurso y, por tanto no haber sido expuesta en Teatro Nacional. Es posible que sea ligeramente posterior y que Jiménez haya generado esta imagen como una forma más refinada de sus ejercicios anteriores, lo que explicaría el éxito posterior que ésta tuvo.

Por último, el impacto que este concurso y subsecuente exposición tuvo en la carrera de Agustín Jiménez es fundamental. Previamente, el fotógrafo tenía un historial sumamente respetable de exposiciones, entre su célebre exposición en solitario en la Sala de Educación en la Escuela de Bellas Artes, la galería Excélsior con Latapi y sus viajes a la galería Delphic en Nueva York. Sin embargo, después de la Tolteca, Jiménez se trasladaría del museo a las revistas y el cine, presumiblemente prefiriendo estos escenarios.<sup>120</sup>

### **Aurora Eugenia Latapi y Emilio Amero**

Para concluir, considero necesario presentar a dos fotógrafos de los que, si bien no se seleccionó una imagen específica por diversos motivos, tienen fotomontajes como parte de su obra y presentan un abordaje diferente de esta técnica al que observamos en los ejemplos previos. Si hasta ahora no se ha encontrado una evidencia tangible de que estos fotógrafos presentaron fotomontajes en sus exposiciones, su recorrido los coloca como fuertes candidatos tanto por la existencia de experimentación técnica con el fotomontaje como por los diferentes espacios donde presentaron su obra.

Aurora Eugenia Latapi fue una fotógrafa mexicana que formó parte del grupo de alumnos de Agustín Jiménez cuando fue profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su estilo y el de Jiménez fueron calificados como similares, en sentidos positivos y negativos, y en ocasiones se le atribuyeron obras de este último a Latapi y viceversa. Como fotógrafa, expuso en la galería Excélsior junto a su maestro, concursó en la convocatoria de la Tolteca

---

<sup>120</sup> Salvador Albiñana, "La óptica Moderna. La fotografía en México entre 1923 y 1940." en *Caravelle*, no. 80, (2003): 68.

y prosiguió su carrera en el Club Fotográfico de México, aunque al casarse y cambiar su apellido parece desaparecer de la historia de la fotografía mexicana.<sup>121</sup>



Nos interesa la obra de Latapi porque hemos encontrado diversas menciones a su trabajo como “sobreimpresiones”. Aunque sus fotografías no son tan conocidas y por tanto no están tan disponibles como las de Jiménez o Álvarez Bravo, hemos podido encontrar una imagen. “Sin título” (Fig. 41), nos muestra un fragmento de un elemento circular mecánico, donde las curvas metálicas forman un juego de líneas y de claroscuros que tienden a la abstracción y al movimiento. La zona de la sobreimpresión, situada en la parte central le da cierto relieve y escalas de luminosidad a la imagen.

Figura 41. Aurora Eugenia Latapi. *S/T*. ca. 1930. Colección privada.

Por otro lado, Emilio Amero es un importante artista multidisciplinar. No solamente incursiona exitosamente en la fotografía, siendo considerado uno de los fotógrafos mexicanos más experimentales de la época, sino que tiene un extenso *corpus* de obra en grabados y litografías. Contrario a Latapi, conocemos que en 1929 expuso sus experimentos fotográficos en la galería de Orozco, aunque las obras específicas nos eluden por el momento:

Por su parte Emilio Amero, que fotografiaba por lo menos desde 1928 y hacía asimismo películas experimentales, retornó a México en 1930 y mostró sus fotografías neoyorkinas en la Galería de Arte Moderno, con los motivos de la fotografía moderna (abstracción, maquinismo, vida moderna, cuerpo fragmentado), un despliegue de sus procedimientos (montaje, sobreimpresión, fotografía exacta, fragmentación, extrañamiento) y títulos tan abstractos como “Línea”.<sup>122</sup>

<sup>121</sup> José Antonio Rodríguez, “Aurora Eugenia Latapi. Una intuición vanguardista” en *Alquimia*, no. 8, (ene.-abr. 2000): 35-38.

<sup>122</sup> Albiñana, “La óptica moderna”, 67.

En esta cita, la denominación de los experimentos fotográficos de Amero remite a las experimentaciones que Man Ray hacía en Europa décadas antes. Con esta idea en mente y con la imagen de Latapi, una comparación rápida con la visualidad de los montajes trabajados en este y en capítulos anteriores nos presenta diferencias importantes.

En estos fotomontajes el mensaje no está presentado de manera tan directa como en los que hemos venido trabajando. En las obras anteriores, cada elemento de la composición tenía una significación que, al ponerla en un mismo plano con otros elementos con otras significaciones, generaban un mensaje, una idea o un discurso mediante su interacción. La particularidad del fotomontaje no era pues, la posibilidad de generar estas narrativas, (la imagen de Manuel Álvarez Bravo es sólo una muestra de cómo la fotografía tiene esta misma capacidad), sino de poder hacerlo de una manera más sencilla y directa mediante la unión de elementos seleccionados específicamente para ello. Así, las gigantescas torres de la Tolteca se combinan con el cemento y los trabajadores para crear la identidad no solo del edificio sino de la compañía, siendo lo exclusivo de la técnica del fotomontaje la manera única de crear esta identidad, no el objetivo de hacerlo.

Contrastando con esto, los montajes de Amero y Latapi no buscan aprovechar esta facilidad constructiva que tiene el fotomontaje, sino aprovechar y explorar las posibilidades visuales y experimentales que genera la combinación de dos o más fotografías. Esto no implica la inexistencia de un mensaje en estas composiciones, sino un cambio de énfasis de la construcción de un mensaje fácil de entregar a una visualidad particular. Así, la imagen de Latapi puede referir a una idea de modernidad, de movimiento, de progreso o del poder de la maquinaria, pero lo que predomina son las líneas, su intersección y el juego visual que generan con las luces y las sombras. De esta manera, la prioridad de la obra no es la entrega precisa y clara de un mensaje, sino que genere una experiencia visual que guíe la lectura hacia un área significativa, aunque por supuesto esto no implica la inexistencia de un mensaje o narrativa en la imagen. Aunque sería necesario incorporar más obra para completar y desarrollar más esta lectura, podemos evidenciar la existencia de un tipo diferente de fotomontaje que muy probablemente circulaba también en museos y galerías.

Para cerrar este capítulo, vale la pena recapitular e intentar establecer unas conclusiones generales del papel que el fotomontaje presenta dentro de exposiciones en museos y galerías de la época.

Estos fotomontajes, al igual que los que analizamos en el capítulo anterior referente a las revistas, entienden y aprovechan el potencial semiótico que existe en la conjunción de varios fragmentos de imágenes para crear un mensaje. No es, al igual que en el capítulo pasado, que la fotografía “directa” sea incapaz de crear este tipo de discursos, pero el fotomontaje permite hacerlo de manera más sencilla y fácil de comprender. Es así que aunque la abstracción de Manuel consiga capturar el proceso de fabricación del cemento con mínimos elementos, los montajes de Jiménez son más útiles al momento de difundir la identidad de la cementera, lo cual explica la fructífera relación entre fotógrafo y empresa.

Por otro lado, el tratamiento del montaje desde las instituciones que lo reproducen es radicalmente distinto. Mientras que las revistas aprovechan su potencial discursivo para expresar un mensaje con un objetivo masificante (o lo más masivo que podía ser en la época), museos y galerías lo entendían como parte de la obra en tanto experimentación del fotógrafo, lo que le da una carga distinta por el tipo de soporte en el que se distribuye. El fotomontaje de galería se expone junto a fotografías sin alteraciones, colocándose al mismo nivel dentro de este circuito y dentro del *corpus* fotográfico del autor. Esto implica que su intención visual y discursiva explicita la agenda social, política y estética del fotógrafo, más que el de la galería o del museo. Por mencionar un ejemplo, es razonable que *Elegancia y pobreza* de Modotti no solamente se reprodujera en revistas afines a la ideología de la italiana, sino también en su principal declaración de su trabajo como fotógrafa, en su exposición en Biblioteca Nacional.

Pese a ciertas similitudes compositivas y temáticas, los fotomontajes que hemos trabajado en este capítulo tienen una visualidad muy distinta a la mayoría de los montajes de revista, y la explicación a esta diferencia se encuentra en las uniones. Los fotomontajes aquí trabajados tienen uniones casi imperceptibles, disimuladas en las formas fotografiadas o en una superioridad en la técnica de unión. Tina utiliza el muro mientras que Lola y Agustín aprovechan sombras y curvas para disimular el momento donde se combinan los dos negativos. Es difícil saber el motivo de estas diferencias, pudiendo deberse a una mayor atención al detalle, un intento de ocultar la naturaleza de la combinación (lo cual hablaría de

un posible rechazo del fotomontaje en la crítica) o simplemente una superioridad técnica de parte de estos artistas. Como sea, aquí encontramos una de las principales diferencias entre la revista y la exhibición, que lleva a que estas imágenes formen parte ahora del *corpus* de obra del creador, mientras los otros se asocian con el medio. Ejemplo perfecto de esta distinción es la obra de Lola que trabajamos y el fotomontaje que publicó en *Frente a Frente*. Mientras que *El sueño de los pobres* se reproduce en recopilaciones y se presenta en casi todas las exposiciones de Álvarez Bravo, la publicada en la revista de la LEAR no suele aparecer, y su existencia queda más vinculada a los estudios de la revista que al *corpus* de la obra de la fotógrafa. Esta diferencia de tratamiento no es casual, y está directamente vinculada con el uso de la imagen y la aproximación personal del autor.

Tenemos pues que este escenario museístico aprovecha de igual manera la facilidad del fotomontaje para crear mensajes visuales directos, pero coloca una mayor atención en las posibilidades artísticas y estéticas del mismo, con imágenes superiores en términos técnicos y fuertemente vinculadas a los artistas creadores y productores, así como al resto de obra fotográfica de los mismos. La relación con el fotomontaje europeo es menos directa, pues mientras en las revistas comparten directamente espacio con imágenes de factura europea, en el museo no sucede de esta manera. En los fotomontajes exhibidos hay una relación con las composiciones europeas, pero resulta difícil identificarlos con precisión, en tanto la apropiación de elementos es una decisión personal del artista.

Esta cercanía entre obra y artista nos permite aproximarnos al proceso de creación de los fotógrafos. Pese a los comprobables de intercambios de ideas que los artistas mexicanos tenían entre sí, así como el consumo de imágenes de procedencia europea, los fotomontajes no son copias o imitaciones, sino que cada artista parece haberse acercado a la técnica con sus propias experimentaciones. Mientras Modotti combina dos negativos al momento de la impresión, Álvarez Bravo hace una doble toma, recortando y pegando las imágenes. Latapi realiza una doble impresión, pero sus intereses se centran en la visualidad de la maquinaria, más que en la metáfora social. Estas aproximaciones personales, si bien matizadas con intercambios visuales e ideológicos, nos hablan de un inicio experimental del fotomontaje en México, no originado sino complementado por influencias externas.

Entre el capítulo previo y este presentamos dos escenarios donde el fotomontaje explotó sus posibilidades visuales, discursivas y estéticas. Las diferencias encontradas entre

los espacios de circulación analizados estarían vinculadas directamente a la naturaleza misma de los medios que los reproducen y circulan, mientras que las semejanzas se pueden explicar como parte de la naturaleza misma del fotomontaje y el mensaje visual. En las siguientes páginas concluiremos nuestras observaciones finales acerca del fotomontaje mexicano que hemos abordado en los capítulos previos.

## Conclusiones

Esta investigación deja claro la magnitud y la complejidad que implica el estudio sobre el fotomontaje. El fotomontaje es un ejercicio de creación visual, con una facilidad para la creación de mensajes, cuya misma naturaleza le permite adquirir visualidades, funciones y composiciones variadas con diferencias radicales entre sí. Esta investigación buscó entender el fotomontaje mexicano de principios del siglo XX como un fenómeno con relaciones visuales con otros fotomontajes a nivel internacional, pero, al mismo tiempo, con características específicas del contexto cultural político y social del México de aquellos años. Por este motivo partimos de un estudio de la situación internacional que permitiera establecer un marco de referencia para el posterior análisis de los fotomontajes mexicanos.

Durante la investigación, comprobamos que el fotomontaje como técnica de creación visual y discursiva tiene una maleabilidad que le permite ajustarse a distintos objetivos, escenarios culturales y usos sociales diversos. Esta característica contribuyó en gran medida a su popularización en Europa, tanto en escenarios tan estudiados como el Dadá o el Constructivismo ruso, como en otros menos atendidos por la literatura como el fotomontaje arquitectónico, (que ofrecía ayudas similares a los modernos programas de diseño digital), o el fotomontaje en la publicidad, (en el que se aprecian fuertes influencias del diseño gráfico). Esta maleabilidad originó una cantidad enorme de fotomontajes, lo que, si bien nos otorgó una rica variedad de imágenes para trabajar, resultaba en un campo de estudio difícil de acotar. Hacerlo desde la función nos permitió escoger unas pocas imágenes clave que ejemplificaron algunos de los múltiples escenarios en los que el fotomontaje encontró un lugar para accionar, a la vez que separó a la obra de su autor y su corriente, permitiéndonos analizarlo como herramienta visual, objeto creativo y signo comunicativo.

Desde ese contexto, nos acercamos al fotomontaje en México a partir de dos ángulos de investigación. El primero, la incursión de esta técnica visual en ciertas revistas mexicanas, tema del segundo capítulo, que correspondió al éxito de los fotomontajes de propaganda soviética y sus contra-respuestas fascistas. Los diálogos entre Europa y México, originados por el exilio de intelectuales y artistas, y la circulación de imágenes controladas desde las instituciones soviéticas muestran la llegada y adaptación de un tipo de fotomontaje que encontró eco en las revistas de izquierda en México. Sin embargo, ya desde este capítulo encontramos que las revistas entendieron pronto la utilidad del fotomontaje como

herramienta para sus intereses particulares. Mientras ciertas revistas reproducían y adaptaban el fotomontaje político publicado en Europa, otras desarrollaron propuestas visuales desde sus propios intereses discursivos, ya sea la construcción identitaria de *El Maestro Rural*, los intereses sindicalistas de *Futuro* o la agenda antifascista de *Frente a Frente*.

Lo anterior nos lleva al tercer capítulo, donde abordamos el fotomontaje como parte de la obra del fotógrafo-artista, y su circulación dentro de ciertos escenarios del arte, las galerías y los museos. Mediante una aproximación a los espacios comerciales del arte, de las élites culturales y de las exposiciones patrocinadas, encontramos varios factores diferenciados del fotomontaje mexicano que, si bien no son exclusivos de los casos revisados, muestran ciertos aspectos propios del fenómeno en el país. Primero, el fotomontaje de estos fotógrafos se inserta sin cuestionar dentro de su *corpus* de obra, como una pieza más entre fotografías sin alterar o combinar. Esto coloca al fotomontaje como una estrategia fotográfica legítima entre estos fotógrafos, donde la naturaleza artística del mismo no resultaba motivo de debate. Otro elemento que diferencia al fotomontaje mexicano es el interés de disimular las uniones entre negativos, particularmente presente en los fotomontajes del capítulo. Hay ejemplos de este tipo de uniones en Europa, aunque su proporción es menor en comparación con el caso mexicano, al menos en la selección hecha para esta investigación. Aunque sería necesaria una investigación cuantitativa mucho más extensa para afirmarlo con certeza, parecería que los montadores mexicanos pusieron un mayor interés en las uniones que los europeos, particularmente los fotógrafos más experimentados como Jiménez. Si este interés fue un intento de acercar el fotomontaje a la estética fotográfica no alterada, o un intento de disimular las combinaciones de los negativos es algo que depende del autor y del montaje.

En estos dos escenarios vemos al fotomontaje no solo en diferentes contextos sino siendo utilizado de diversas maneras. Aunque una buena parte de los fotomontajes tienen un uso prioritariamente propagandístico, hay particularidades dentro de este grupo. La capacidad del fotomontaje para la creación de mensaje y conceptos lleva a que este sea usado como herramienta de denuncia social (Modotti y Álvarez Bravo), como forma de vincular el escenario mexicano con aspectos políticos internacionales (el fascismo o la lucha socialista) o para difundir un mensaje más directo (la mano frenando al tanque). Otros usos relevantes son el publicitario, donde Agustín Jiménez y su trabajo para la Tolteca son el ejemplo más

destacado, o educativo, que encontramos en el *afiche* de *El Maestro Rural* y su lucha contra el cólera mediante un mensaje concientizador acerca de la limpieza de los vegetales.

Sin embargo, uno de los usos que se mantiene constante es en la creación de identidad. Si bien es más evidente en las portadas de las revistas, aparece también en los fotomontajes de Gutmann, quien identifica a las manifestaciones mediante la combinación de imágenes de la masa y de sus partes e individuos. Lola Álvarez Bravo hace algo similar con el Centro Escolar Revolución, donde identifica el edificio con el ideal del futuro y la educación en su fotomontaje en *El Maestro Rural*. Incluso en la Tolteca el fotomontaje de Jiménez se destaca por su capacidad para explicitar la identidad de la fábrica en un solo plano visual.

Y es que esta variabilidad de usos y tratamientos, esta subjetividad del fotomontaje es la razón por la cuál se buscó entender el fotomontaje como fenómeno creativo y discursivo, más que centrarse en un aspecto de éste. La investigación partió de la hipótesis de que el fotomontaje mexicano, como fenómeno heterogéneo, no era ni una copia ni una adaptación de los fotomontajes europeos que llegaron al país por diversos medios, o más bien, no era únicamente eso. Como vimos, los diálogos entre corrientes europeas y mexicanas de izquierda son innegables en los fotomontajes que circulan a nivel internacional y los que se derivan de ellos, pero las diferencias que existen en el abordaje de la técnica nos hablan de un desarrollo propio, no surgido de estos diálogos sino de experimentaciones personales de fotógrafos mexicanos, posteriormente popularizados por varios factores como la facilidad reproductiva y compositiva, las influencias europeas y los diálogos entre fotógrafos.

Estos experimentos personales marcan un inicio titubeante del fotomontaje en México, que posteriormente sería impulsado por los diálogos internacionales. Las diferencias en el acercamiento a la técnica por parte de algunos fotógrafos, especialmente los trabajados en el tercer capítulo (Modotti, Jiménez y Lola Álvarez Bravo), nos señalan un concepto de fotomontaje mucho más personal y experimental, vinculado a la propia idea de la fotografía del autor(a). El hecho de que cada uno practique el fotomontaje con diferentes técnicas, intereses visuales y objetivos discursivos nos señala que se trató de un acercamiento particular, que no buscó imitar a otros fotomontadores nacionales o extranjeros sino atender las particularidades que cada imagen requería para lograr un mayor impacto visual. La atención a las uniones funciona de manera similar, pues estas se disimulan solo en tanto beneficie al mensaje y a la construcción del montaje.

La naturaleza misma del fotomontaje explica estos experimentos iniciales. La utilidad que este tiene en la construcción de discursos visuales es algo que se ha aceptado en la literatura, y que no debería sorprendernos que varios fotógrafos se hallan acercado a él de manera intuitiva y autónoma, combinando negativos propios para crear mensajes más efectivos. La creación de mensajes visuales es constante en ambos escenarios trabajados, lo que nos habla más de una característica propia de la técnica que de diálogos o herencias entre fotomontadores.

La época convulsa que atravesaba el panorama internacional explica que los fotomontajes de temática política hayan sido los de mayor circulación y por lo tanto los que poseen una mayor interrelación visual e icónica entre sí. Las diversas corrientes ideológicas y políticas necesitaban circular imágenes que apoyaran su propia postura o combatieran a las corrientes opuestas. Esta necesidad de difundir estas imágenes la encontramos quizá también en los fotomontajes publicitarios, pero mientras que estos se pensaban para un producto y un público específico, los fotomontajes políticos debían transmitir un mensaje entendible a múltiples regiones del mundo, lo que explica tanto la difusión de fotomontajes hecho en Europa, como la creación de composiciones adaptadas a escenarios específicos, en nuestro caso México.

Cerramos pues afirmando que el fotomontaje mexicano tuvo un inicio propio, derivado de experimentos personales de algunos fotógrafos que posteriormente fue enriquecido e incrementado con la circulación de imágenes europeas. El uso primordial en creación y difusión de mensajes se incrementó a su vez mediante las múltiples relaciones internacionales con vanguardias europeas y movimientos activistas de izquierda. Comprobar esta hipótesis nos permitió entender esta técnica como un proceso susceptible a intercambios artísticos, pero que se deriva de la fotografía sin necesidad de una sucesión lineal del conocimiento técnico. Incluso considerando la posibilidad de que los fotógrafos hayan visto fotomontajes previos a sus experimentos (tema difícil de comprobar con certeza), el hecho de que hayan intentado adaptar la combinación de fotografías a su propia obra sin conocimientos especializados de la técnica, nos señala que comprendieron pronto la facilidad para la creación de mensajes que les presentaba el fotomontaje, adaptándolo a su propia obra fotográfica sin copiar directamente los montajes europeos.

El fotomontaje es pues, un producto derivado de la fotografía, cuyas posibilidades discursivas y su facilidad reproductiva permiten que se llegue a él por varias vías sin la necesidad de una transmisión genealógica de la técnica, que en el caso mexicano en particular se centran de inicio en la denuncia de las desigualdades sociales y en la construcción de imaginarios posrevolucionarios. Posteriormente y con influencias de la política internacional y el contexto local, los fotomontajes mexicanos se adaptan a las condiciones propias de su medio de circulación, donde las revistas de izquierda generan imágenes afines a la lucha comunista internacional, pero aplicada a problemas y escenarios propios de México. Como tantas cosas, el fotomontaje en México luce como un producto híbrido, que combina influencias externas con condiciones propias, dando como resultado imágenes visualmente potentes que se han convertido en iconos de la fotografía mexicana de esta época.

Quedan por supuesto muchas áreas en los que el estudio del fotomontaje mexicano puede ser profundizado. Emilio Amero y Aurora Eugenia Latapi también realizaron fotomontajes y pese a que esta investigación los descartó por cuestiones logísticas y de tiempo,<sup>123</sup> resulta interesante saber si sus composiciones refuerzan o refutan nuestra hipótesis. La húngara Kati Horna realizó montajes durante su estancia en España y no sería imposible que hubiera realizado alguno después de su exilio a México. La misma Lola Álvarez Bravo retoma el fotomontaje años después con sus composiciones arquitectónicas. Otro posible escenario es la publicidad, donde las posibilidades del fotomontaje apenas las encontramos esbozadas en uno de los fotomontajes de *Maestro Rural* y en el concurso de la Tolteca. Por supuesto, es esperable que este ejercicio sirva como base para investigaciones en periodos posteriores del fotomontaje mexicano, donde las causas del declive en Europa pueden o no haber tenido impacto en el uso de esta técnica en México.

---

<sup>123</sup> La irrupción de la pandemia y el cierre de archivos dificultó la adquisición de obra para poder analizar y comparar con los otros fotógrafos trabajados en el tercer capítulo. Latapi resulta especialmente atractiva debido a su aprendizaje con Jiménez, trabajado en esas páginas.

## Anexos

### Anexo 1. Análisis de exhibiciones de Arte

Por espacio

	Bellas Artes	Galería de Arte y decoración	Universidad Nacional	Galería de Arte Mexicano	Biblioteca Benjamín Franklin	Otros <sup>124</sup>	Total
1937	6	0	3	2	0	7	18
1938	7	0	6	2	0	2	17
1939	5	1	5	2	0	7	20
1940	6	13	4	6	0	15	44
1941	3	16	2	2	0	7	30
1942	8	19	2	5	2	15	51
1943	14	17	1	6	6	16	60
1944	18	16	1	7	9	8	59
1945	18	3	1	8	9	30	69
1946	23	0	2	6	1	33	65
Total	108	85	27	46	27	140	433
%	24.94	19.63	6.23	10.62	6.23	32.33	

Por disciplina

	Fotografía	Pintura	Grabado	Dibujo	Escultura	Mixtos	Otros <sup>125</sup>	Total
1937	1	6	2	1	2	3	3	18
1938	0	7	1	1	3	3	2	17
1939	1	5	2	1	2	8	1	20
1940	2	21	2	1	1	11	6	44
1941	0	19	2	2	0	3	4	30
1942	5	31	3	0	2	4	6	51
1943	0	43	3	1	4	5	4	60
1944	2	29	6	2	2	9	9	59
1945	2	40	2	6	2	10	7	69
1946	2	43	3	2	1	8	6	65
Total	15	244	26	17	19	64	48	433
%	3.46	56.35	6.01	3.93	4.38	14.78	11.08	

<sup>124</sup> Contempla espacios con menos de una exhibición anual o con un periodo muy fructífero de pocos años y una desaparición posterior.

<sup>125</sup> Contempla las ocasionales exhibiciones de libros, floricultura y otros.

Por tipo

Disciplina	Colectivas	individuales	Total
1937	6	12	18
1938	5	12	17
1939	10	10	20
1940	15	29	44
1941	8	22	30
1942	13	38	51
1943	15	45	60
1944	22	37	59
1945	28	41	69
1946	19	46	65
Total	141	292	433
%	32.5635104	67.4364896	

## Anexo 2. Fuentes visuales



2.1. Enrique Díaz. *Tina Modotti en la Biblioteca Nacional*. 1930. Tomado de Margaret Hooks. *Tina Modotti. La fotógrafa revolucionaria*. (2013)



2.2 Dolores Álvarez Bravo en la exposición de Guadalajara. ca. 1935. Tomado de Luis Martín Lozano. *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*. (2002)

## Relación de fuentes

### Hemerografía

\_\_\_\_\_. *Frente a Frente. Órgano central de la LEAR (1934-1938)*. ed. Facsimilar. México: Centro de estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994.

\_\_\_\_\_. *Futuro. Revista bimensual (1933-1946)*. México: Universidad Obrera.

\_\_\_\_\_. *El Maestro Rural (1932-1940)* México: Secretaría de Educación Pública.

### Bibliografía

\_\_\_\_\_. “Algo sobre la exposición de la Tolteca” *Alquimia*, no. 7 (septiembre-diciembre 1999): 39-40.

\_\_\_\_\_. *Fotomontaje de Entreguerras. (1918-1939)*. Madrid: Fundación Juan March, 2012.

\_\_\_\_\_. *Gustav Klucis. En el frente del arte constructivista. Dossier*. Córdoba: VIMCORSA, 2009.

\_\_\_\_\_. *John Heartfield. Photomontages politiques, 1930-1938*. Strasbourg: Primento, 2016.

Acle-Kreysing, Andrea. “Antifascismo: un espacio de encuentro entre el exilio y la política nacional. El caso de Vicente Lombardo Toledano en México (1936-1945).” *Revista de Indias* 76, no. 267 (2016): 573-609.

Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

\_\_\_\_\_. “Dada y surrealismo” en *Conceptos del arte moderno*, 117-139. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Aguilar, Arturo. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México: UNAM, 1996.

Aguirre, Robert D. “Museums behind gallery doors.” *PMLA* 125, no. 1 (enero 2010): 129-133.

Albiñana, Salvador, y Horacio Fernández. “La óptica Moderna. La Fotografía en México entre 1923 y 1940.” *Caravelle (1988-)*, no. 80 (2003): 63-81. <http://www.jstor.org/stable/40854891>.

Azuela, Alicia. “*El Machete and Frente a Frente: Art Committed to Social Justice in Mexico*” *Art Journal* 52, no. 1 (1993): 82-88. <https://www.jstor.org/stable/777306>.

Barajas Guzmán, Getzemaní. “El fotomontaje de propaganda política en la Revista *Futuro* (1933-1946)” Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2009.

Barckhausen, Christine. *Verdad y Leyenda de Tina Modotti*. México: Diana, 1992.

Bañuelos, Jacob. *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra, 2008.

\_\_\_\_\_. “Modelos teóricos para el análisis retórico y epistemológico del fotomontaje” *Revista de humanidades. Tecnológico de Monterrey*, no. 30 (2011): 59-77.

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Becker, Marjorie. "Black and White and Color: Cardenismo and the Search for a Campesino Ideology". *Comparative Studies in Society and History* 29, no. 3 (julio 1987): 453-465. <https://www.jstor.org/stable/179033>
- Beltrán, Luz Angélica. "Centro Escolar Revolución. La construcción de un espacio escolar" Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Biro, Matthew. "Raoul Hausmann's Revolutionary media: dada, performance, photomontage and the Cyborg." *Art History* 30, no. 1 (febrero 2007): 26-56.
- Bonhomme, Max. "Le Photomontage en France : identités politiques et transferts culturels" en *Photographie, arme de classe: la photographie documentaire et sociale en France, 1928-1936*, 152-155. Paris: Textuel, 2018.
- Carton de Grammont, Hubert. "Calles y el agrarismo mexicano a principios de los 30: organización gremial de los pequeños propietarios" *Caravelle*, no. 56 (1991): 37-52.
- Chávez, Ángel. "La representación de la mujer en la revista *Cultura Soviética* (1944-1954)" Tesis de Maestría en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2020.
- Ching, Mónica. "Gallery of Mexican Art" *Voices of Mexico*, no. 30 (1995): 41-43.
- Constantine, Mildred. *Tina Modotti: Una vida frágil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Constantino, María. "Diseción técnica e interpretación estética de una obra de Siqueiros." *Imágenes*, (enero de 2007). [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/rastros/ras\\_constantino02.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_constantino02.html). Consultado el 29 de junio de 2021
- Córdova, Arnaldo. "Los maestros rurales en el cardenismo" *Cuadernos políticos*, no.2 (octubre-diciembre 1974): 77-92.
- Córdova, Carlos. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. México: RM, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Hacia un arte público. Agustín Jiménez y las revistas ilustradas" *Alquimia*, no. 11 (enero-abril 2001): 7-17.
- Cuevas-Wolf, Cristina. "Montage as Weapon: The Tactical Alliance between Willi Münzenberg and John Heartfield" *New German Critique*, no. 107 (2009): 185-205. <https://www.jstor.org/stable/25609150>.
- Del Conde, Teresa y Jorge Alberto Manrique. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Dianat, Fereshteh. "The Study on History of Photomontage and the Efficiency of Art Schools on It." *Journal of History, Culture & Art Research / Tarih Kültür ve Sanat Arastirmalari Dergisi* 6, no. 4 (2017): 176-191.

Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: CONACULTA, 1998.

Domela, Cesar. "My conception of Abstract Plastic Art" *Leonardo* 2, no. 1 (enero 1969): 21-31.

Dorotinsky, Deborah. "Federico Sánchez Fogarty: el concreto y la fotografía de arquitectura en 1933." en *Seminario internacional. Arquitectura y Ciudad Métodos Historiográficos: análisis de fuentes gráficas Memorias*, 201-218. México: UAM, 2010.

\_\_\_\_\_. "Revistas mexicanas" *Alquimia*, no. 33 (mayo-agosto 2008): 6-11.

Duran, Javier. "México, la guerra civil española y el cardenismo: la revista *Frente a Frente*." *La palabra y el hombre*, no. 109 (enero-marzo 1999): 107-118.

Encyclopaedia Britannica "Jan Tschichold". Consultado el 20 de octubre de 2020. <https://www.britannica.com/biography/Jan-Tschichold>

Escaño, Carlos. "Artes, autoría y cultura libre. Análisis sobre el concepto de autoría: creación, producción y recepción artísticas. Ideas para un discurso estético sobre la cultura libre" *Arte y Sociedad. Revista de investigación*, no. 6 (abril 2014): 1-15.

Evans, David. "Cut and Paste" *History of Photography* 43, no. 2 (2019): 156-168.

Fernández, Justino. "La Galería de Arte de la Universidad Nacional" *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* I, no. 2 (1938): 57-59.

\_\_\_\_\_. "Catálogo de exposiciones de arte, 1937-1938" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2, no. 3 (1939): 59-68.

\_\_\_\_\_. "Las exposiciones, conferencias, publicaciones y otros eventos relacionados con el arte, durante el año de 1939" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2, no. 5 (1940): 85-105.

\_\_\_\_\_. "Catálogo de Exposiciones, 1940" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2, no. 7 (1941): 87-140.

\_\_\_\_\_. "Catálogo de exposiciones, 1941" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, no. 9 (1942): 67-89.

\_\_\_\_\_. "Catálogo de exposiciones, 1942" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, no. 10 (1943): 85-123.

\_\_\_\_\_. "Catálogo de exposiciones, 1943" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, no. 11 (1944): 95-126.

\_\_\_\_\_. "Catálogo de exposiciones, 1944" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, no. 12 (1945): 43-76.

\_\_\_\_\_. "Catálogo de exposiciones, 1945" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, suplemento al no. 14 (1946).

\_\_\_\_\_. "Catálogo de exposiciones, 1946" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, suplemento al no. 15 (1947).

- Ferrer, Elizabeth. ed. *Lola Álvarez Bravo*. México: FCE, 2006.
- Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte postrevolucionario*. México: UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Fontcuberta, Joan. ed. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida.” Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 1995.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de Vanguardia*. México: Sexto Piso, 2014.
- García, Luis Ignacio. “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamín.” *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, no. 2 (diciembre 2010): 175-6.
- Giraud, Paul-Henri. “De Sueños y Pobreza en la Cultura Visual Mexicana, 1930-1960. En Torno a ‘El Sueño de Los Pobres’ de Lola Álvarez Bravo.” *L’Ordinaire Des Amériques*, no. 219 (2015).
- Grimberg, Salomon. “Inés Amor and the Galería de Arte Mexicano” *Woman's Art Journal* 32, no. 2 (2011): 3-13. <https://www.jstor.org/stable/41331119>.
- González Flores, Laura. “Sílabas, palabra, discurso. La fotografía mexicana entre la abstracción y el montaje, 1910-1950” en *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano. 1910-1950*, 321-330. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Gutiérrez Arriola, Cecilia. “Maquinaria y fotografía en el México porfiriano” *Alquimia*, no. 56 (enero-abril 2016): 44-53.
- Hagelstein, Virginia. “Covers of Political Journals, 1910-40” *Art Journal* 52, no. 1 (Spring, 1993): 8-17. <https://www.jstor.org/stable/777297>.
- Halbreich, Kathy. *The photomontages of Hannah Höch*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2017.
- Heartfield, John. *Guerra en la paz: fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Hernandez, Alana. “Contesting Representations of Gender and Womanhood in Mexico The Photomontages of Lola Álvarez Bravo, 1935–1958” Tesis parcial de Maestría en Artes, Universidad de la Ciudad de Nueva York, 2017.
- Hernández Flores, Fabiola. “Arte, industria y publicidad: La Tolteca, 1931” *Alquimia*, no. 56 (enero-abril 2016): 66-77.
- Herrera, Patricio. “Vicente Lombardo Toledano y su cruzada obrera continental: entre colaboraciones y conflictos, 1927-1938” *Izquierdas*, no. 26 (enero 2016) URL : <http://journals.openedition.org/izquierdas/579>
- Hooks, Margaret. *Tina Modotti: la fotógrafa revolucionaria*. México: Ocean Press, 2013.

Hutchings, Stephen C. "Photographic Eye as Poetic I: Maiakovskii's and Rodchenko's *Pro eto* project (1923)" *History of Photography* 24, no. 4 (2000): 300-308.

Jolly, Jennifer. "Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and Their Collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate" *Oxford Art Journal* 31, no. 1 (2008): 131-151.

Kay, Carolyn. "Art and Politics in Interwar Germany: The Photomontages of John Heartfield." *Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate* 4, no. 2 (1996): 11-42.

Linares González, Francisco. "La construcción del discurso visual de los trabajadores en México a través de las revistas CROM y LUX. 1925-1932" Tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Lombardo Toledano, Vicente. *Escritos sobre el movimiento sindical*. México, D.F.: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2013.

Lozano, Elisa. "El otro Agustín Jiménez" *Alquimia*, no. 11 (enero-abril 2001): 31-37.

Lozano, Elisa y Jesús Nieto Sotelo. "Modotti y la exposición de 1929" *Alquimia*, no. 3 (mayo-agosto 1998): 25-30.

Marquardt, Virginia Hagelstein. "Covers of Political Journals, 1910-40." *Art Journal* 52, no. 1 (1993): 8-17. [www.jstor.org/stable/777297](http://www.jstor.org/stable/777297).

Martínez García, Santiago, *et. al.* "Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del papel pintado." *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* 18, no. 21 (2013): 174-185.

Mayakowski, Vladimir. *Pro Eto*. Lancashire: Arc Publications, 2013.

Mraz, John. *México en sus imágenes*. México: CONACULTA, 2014.

Monroy Nasr, Rebeca. "Mujeres en el proceso fotográfico (1880-1950)" *Alquimia*, no. 8 (enero-abril 2000): 7-16.

\_\_\_\_\_. "Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940" en *Imaginarios y fotografía en México: 1839-1970*, 119-139. Barcelona: Lunwerg, 2005.

Monsiváis, Carlos. *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. México: Era, 2012.

Morales, Luis Fernando. "Montaje de atracciones o atracciones para el montaje" *Trama y Fondo* (junio 2009): 1-15.

Moro, Cesar. "Exposición Manuel Álvarez Bravo" *Alquimia*, no. 19 (septiembre-diciembre 2003): 29-30.

Mukarowsky, Jan. *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971.

Museo de Arte Moderno. "Museo de arte moderno" Sitio oficial del Museo de Arte Moderno. Consultado el 10 de mayo de 2020. <http://www.museoartemoderno.com/museo/>.

Museo del Palacio de Bellas Artes. "Museo del palacio de Bellas Artes" Sitio oficial del museo de Bellas Artes. Consultado el 10 de mayo de 2020. <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/historia-mpba/>.

Navarro García, Abraham. "Fragmentos de una revolución en rojo. Fotomontajes en portadas de El Maestro Rural (1935-1936)" *Alquimia*, no. 26 (enero-abril 2006): 19-23.

O'Doherty, Brian. *Inside the white cube. The ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Ortiz Gaitán, Julieta. "Inicios de la fotografía en el discurso publicitario de la prensa ilustrada" *Alquimia*, no. 20 (enero-abril 2004): 7-18.

Palacios, Guillermo. "Postrevolutionary Intellectuals, Rural Readings and the Shaping of the 'Peasant Problem' in Mexico: El Maestro Rural, 1932-34." *Journal of Latin American Studies* 30, no. 2 (1998): 309-339. [www.jstor.org/stable/158528](http://www.jstor.org/stable/158528).

\_\_\_\_\_. "Una historia para campesinos: El Maestro Rural y los inicios de la construcción del relato historiográfico posrevolucionario, 1932-1934." en *Historia y Nación (Actas Del Congreso En Homenaje a Josefina Zoraida Vázquez): I. Historia De La Educación y Enseñanza De La Historia*, 237-262. México: Colegio De México, 1998. [www.jstor.org/stable/j.ctv47w6st.17](http://www.jstor.org/stable/j.ctv47w6st.17).

Pérez, Santiago. "El fotomontaje en Ciudad universitaria" en *Arqueología del Régimen*, 52-56. México: MUNAL, 2003.

Quintanilla, Lourdes. *Lombardismo y sindicatos en América Latina*. México: Fontamara, 1982.

Ramírez Hurtado, Luciano. ed. *Miradas sobre la prensa en el siglo XX*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014.

Raquel Lima, Claudia. "Photomontage as revolutionary agent" *Fotocinema*, no. 17 (2018): 179-207.

Rea, Jefferson. "Mexican Literary Periodicals of the Twentieth Century" *PMLA* 54, no. 3 (Septiembre 1939): 835-852. <https://www.jstor.org/stable/458489>.

Redondo, Emilio. "El Maestro Rural." *Revista Española De Pedagogía* 19, no. 74 (1961): 183-191. [www.jstor.org/stable/23762298](http://www.jstor.org/stable/23762298).

Rodríguez, José Antonio. "El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica" en *Arqueología del Régimen 1910-1950*, 42-50. México: MUNAL, 2003.

\_\_\_\_\_. "Aurora Eugenia Latapi. Una intuición vanguardista" *Alquimia*, no. 8 (2000): 35-38.

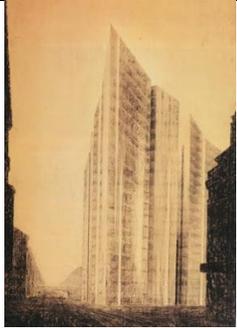
\_\_\_\_\_. "Aurora Eugenia Latapi. Una fotógrafa vanguardista" *Alquimia*, no. 53 (2015): 62-67.

Rodríguez, José Antonio et. al. *Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia*. México: Museo de Arte Moderno, 2008.

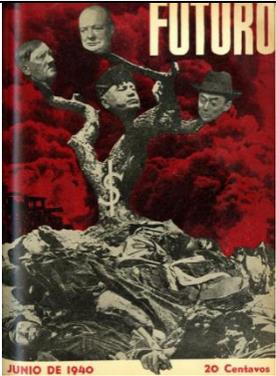
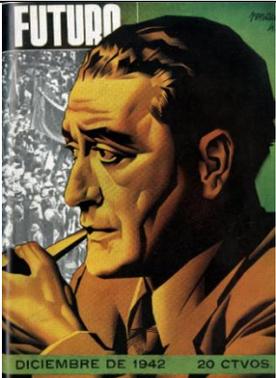
- Romanenko, Katerina. "Photomontage for the Masses: The Soviet Periodical Press of the 1930s." *Design Issues* 26, no. 1 (2010): 29–39.
- Schick, Christine S. "Russian Constructivist Theory and Practice in the Visual and Verbal Forms of *Pro Eto*" Tesis de doctorado en Filosofía en Historia del Arte, Universidad de California, 2011.
- Sebeok, Thomas A. *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Solis, Benjamín. *La Histórica huelga de los petroleros*. Nuevo León: Sindicato de Trabajadores de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988.
- Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. México: Penguin Random House, 1987.
- Steimberg, Oscar. *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Tarkovsky, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 2002.
- Uribe, Paola. "Josep Renau: militancia política y fotomontaje en México" *Reflexiones marginales*, no. 41 (2017).
- Vallespín Muniesa, Aurelio, *et. al.* "Los collages de la casa Resor de Mies van der Rohe como transparencia fenomenal" *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* 22, no. 31 (2017): 140-149.
- Velasco, Luis. "La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.): l'antifascisme communiste au Mexique" en *Paul Nizan et les années trente, 185-203*. Bruselas: Ediciones Aden, 2002.
- Velasco, Arnulfo Eduardo. "El titiritero de la pintura mexicana: Carlos Orozco Romero". *Estudios Jaliscienses*, no. 72 (mayo de 2008): 19-31.
- Weiis, Evelyn. *Vanguardia Rusa. 1910-1930. Colección del museo Ludwig*. Madrid: Fundación Juan March, 1985.
- Zulak, Maddison. "Hannah Höch's Photomontage-Paintings" Tesis parcial de Maestría en Artes, Universidad Estatal de California, 2015.

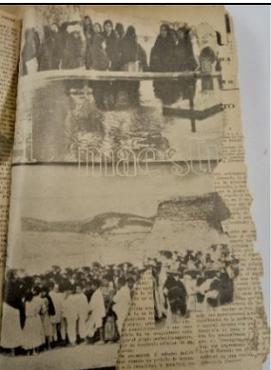
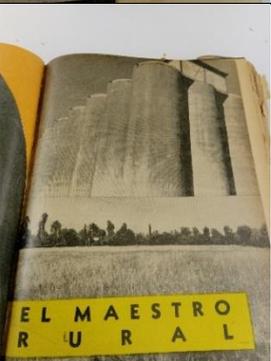
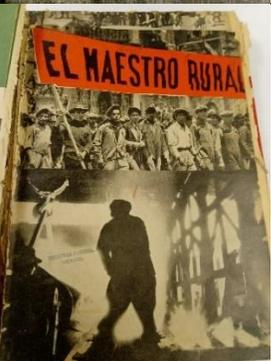
## Índice de imágenes

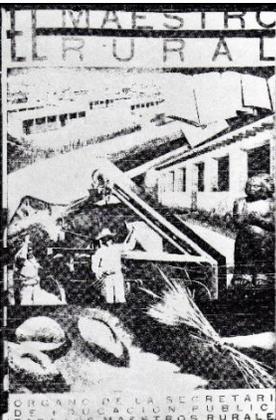
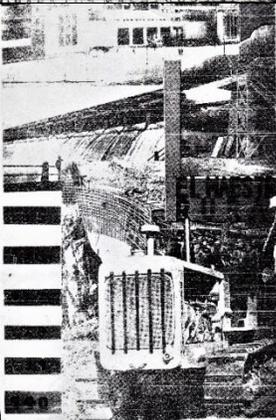
Capítulo I					
Figura	Imagen	Autor	Título	Año	Fuente
1		John Heartfield	<i>Adolf der Übermensch</i>	1932	<a href="https://www.wikiart.org/es/john-heartfield/adolf-the-ubermensch-swallows-gold-and-spouts-junk-aiz-11-no-29-july-17-1932">https://www.wikiart.org/es/john-heartfield/adolf-the-ubermensch-swallows-gold-and-spouts-junk-aiz-11-no-29-july-17-1932</a> (consultado el 16 de junio de 2021)
2		Gustav Klucis	<i>Requiem</i>	1924	Tomado del catálogo de la exposición <i>Gustav Klucis. En el frente del arte constructivista. Dossier.</i> Córdoba: VIMCORSA, 2009. p. 27
3		Hannah Höch	<i>Ramo</i>	ca. 1923	<a href="https://www.wikiart.org/es/hannah-hoch/strauss-1965">https://www.wikiart.org/es/hannah-hoch/strauss-1965</a> (Consultado el 18 de junio de 2021)
4		Herbert Bayer	<i>Lonely Metropolit</i>	1932	Colección del Metropolitan Museum of Art

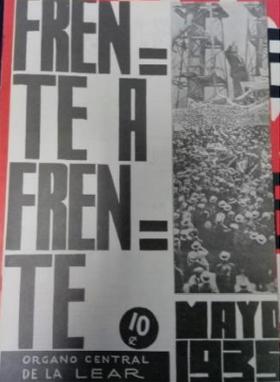
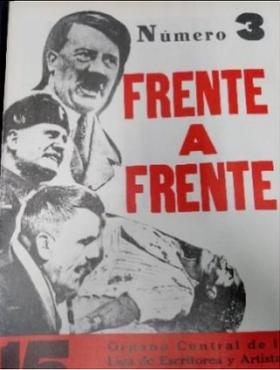
5		Jan Tschichold	<i>Cartel para Die Frau ohne Namen</i>	1927	Colección del Museum of Modern Art.
6		Max Burchartz y Johannes Canis	<i>Portada de Catalogo</i>	1929	Tomado del catálogo de la exposición <i>Fotomontaje de entreguerras</i> . Madrid: Fundación Juan March, 2012. p. 39
7		Mies van der Rohe	<i>Perspectiva del rascacielos para la Friedrich-strasse</i>	1921	Tomado de Santiago Martínez. "Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del papel pintado." <i>EGA Expresión Gráfica Arquitectónica</i> 18, no. 21 (2013), p. 178.
8		Aleksandr Rodchenko	<i>Composición para Pro Eto</i>	1923	Tomado de Vladimir Mayakovsky. <i>Pro Eto</i> . Lancashire: Arc Publications, 2013. p. 8

Capítulo II					
Figura	Imagen	Autor	Título	Año	Fuente
9		Enrique Gutmann	<i>Marcha del 1 de mayo</i>	1936	Revista <i>Futuro</i> (junio 1936). p. 16-17
10		Enrique Gutmann	<i>Huelga del sindicato de Electricistas</i>	1936	Revista <i>Futuro</i> (agosto de 1936). p. 16-17
11		Anónimo	<i>El santa Claus de los niños españoles.</i>	ca 1937	Revista <i>Futuro</i> (junio de 1937). Contraportada
12		Lola Álvarez Bravo	<i>Portada</i>	1937	Revista <i>Futuro</i> (julio de 1937). Portada.
13		Lola Álvarez Bravo	<i>ST</i>	1939	Revista <i>Futuro</i> (agosto de 1939). p. 15

14		Josep Renau	<i>ST</i>	1940	Revista <i>Futuro</i> (junio de 1940). Portada.
15		Josep Renau	<i>Vicente Lombardo Toledano</i>	1942	Revista <i>Futuro</i> (diciembre de 1942). Portada.
16	 <i>Agosto, Mes de Guerra</i>	Anónimo	<i>Agosto mes de guerra</i>	1939	Revista <i>Futuro</i> (agosto de 1939). p. 9
17		Anónimo	<i>Suplemento gráfico</i>	1937	Revista <i>Futuro</i> (agosto de 1937). p. 25

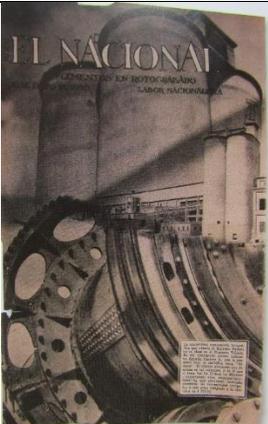
18		Anónimo	ST	1932	<i>Maestro Rural</i> no. 10 Tomo I. Portada
19		Anónimo	ST	1936	<i>Maestro Rural</i> no. 7 Tomo VIII. Portada.
20		Anónimo	ST	1936	<i>Maestro Rural</i> no. 9 Tomo VIII. Portada.
21		Anónimo	ST	1933	<i>Maestro Rural</i> no. 10 Tomo II. Portada.

22		Fermín Revueltas	<i>ST</i>	1935	<i>Maestro Rural</i> no. 1 Tomo VI. Portada.
23		Anónimo	<i>ST</i>	1935	<i>Maestro Rural</i> no. 2 Tomo VI. Portada.
24		Anónimo	<i>La muerte está en las legumbres</i>	1936	<i>Maestro Rural</i> no. 1 Tomo IX. Guardas de la revista.
25		Lola Álvarez Bravo	<i>Centro Escolar Revolución</i>	1936	<i>Maestro Rural</i> no. 4 Tomo IX. Guardas de la revista.

26		Anónimo	<i>Lo que Europa permite</i>	ca 1937	<i>Frente a Frente</i> no. 8. p. 30
27		Anónimo	<i>Sabios e intelectuales alemanes realizando la cultura nazi</i>	ca 1936	<i>Frente a Frente</i> no. 3. p. 7
28		Anónimo	<i>Marcha del sindicato petrolero</i>	1935	<i>Frente a Frente</i> no. 3. Portada.
29		Anónimo	<i>ST</i>	1936	<i>Frente a Frente</i> no. 3. Portada.
30		Manuel Álvarez Bravo	<i>Obrero en Huelga asesinado</i>	1934	Colección del Centro Manuel Álvarez Bravo

31		Anónimo	ST	1936	<i>Frente a Frente</i> no. 4. p. 15
32		Anónimo	ST	1937	<i>Frente a Frente</i> no. 9. p. 12-13
33		Lola Álvarez Bravo	ST	1938	<i>Frente a Frente</i> no. 13. Portada.

Capítulo III					
Figura	Imagen	Autor	Título	Año	Fuente
34		Tina Modotti	<i>Elegancia y pobreza</i>	1927-8	Colección de la fototeca Nacional del INAH.

35		Lola Álvarez Bravo	<i>El sueño de los pobres</i>	1935	Colección del Center for Creative Photography
36		Lola Álvarez Bravo	<i>El sueño de los pobres II</i>	1940	Colección del Center for Creative Photography
37		Agustín Jiménez	<i>Cuidado con el tren</i>	1931	Tomado de Carlos Córdova, Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica. México: RM, 2005. p. 70
38		Agustín Jiménez	<i>Vidente</i>	1931	Tomado de Carlos Córdova, Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica. México: RM, 2005. p. 72

39		Agustín Jiménez	<i>Paralelas</i>	1931	Tomado de Carlos Córdova, <i>Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica</i> . México: RM, 2005. p. 179
40		Manuel Álvarez Bravo	<i>Tríptico de cemento no. 2</i>	1931	Colección del Centro Manuel Álvarez Bravo
41		Aurora Eugenia Latapi	<i>S/T</i>	ca. 1930	Colección Privada