

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Estudios Latinoamericanos

El fotomontaje de propaganda política en la revista Futuro (1933-1946)

Tesis

que para obtener el título de

Licenciada en Estudios Latinoamericanos

presenta

Getsemaní Barajas Guzmán

Directora de tesis: Dra. Claudia Canales Ucha

México, D.F., noviembre de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

FUTURO



JUNIO DE 1940

20 Centavos

Para *Juls*

por el amoroso diálogo de nuestras vidas

Agradecimientos institucionales

A la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, a través de la Subdirección de Apoyo a la Docencia (UNAM), por apoyar la presente investigación por medio de la beca que me otorgó como alumna en el *Seminario de Inducción al Programa de Formación de Profesores para el Bachillerato Universitario*, en el periodo comprendido entre febrero de 2005 a enero de 2006.

Al Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano por permitirme la consulta y reproducción fotográfica de la revista *Futuro* (1933-1946), en junio de 2006, y por facilitarme copias de los sumarios y directorios de los años 1934, 1935 y 1945 de la revista *Futuro*, en junio de 2009.

A la Hemeroteca Nacional de México (UNAM) por permitirme la consulta de la revista *Futuro* (1933-1946), así como por otorgarme, en junio de 2009, el permiso de reproducción fotográfica de los volúmenes de *Futuro* correspondientes a los años 1936, 1937, 1938, 1942 y 1943.

Agradecimientos académicos

A la Dra. Claudia Canales Ucha por ser una extraordinaria profesora y directora de tesis. Claudia comparte sus conocimientos por medio de una práctica docente impecable. En el seminario de investigación *La fotografía como objeto y fuente de la historia*, que imparte en el Colegio de Historia, encontré primero como alumna y después como adjunta el método y el rigor necesarios para que mi pasión por la fotografía se encausara académicamente; cada sesión del seminario es un espacio creativo donde se potencia el análisis, la reflexión, la discusión y la crítica. Esta tesis se nutrió de su inteligencia y cultura, genuino interés, poderosa crítica y minuciosa lectura, así como de intensos diálogos y debates que me permitieron esclarecer, estructurar y profundizar el tema de mi investigación. Este es el fruto de una entrañable colaboración con Claudia Canales.

Al Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamante porque ha sido un magnífico profesor e interlocutor. La lucidez y el espíritu libertario de sus clases de Estética e Historia del Arte Latinoamericano abrieron mi sensibilidad y abonaron definitivamente mi camino hacia la fotografía. Estudioso de las vanguardias, acogió con entusiasmo esta investigación. Le agradezco la esmerada lectura que le aplicó a la tesis y el tiempo que se tomó para extenderme sus comentarios y observaciones.

Al Dr. Ignacio Sosa Álvarez porque sus excelentes clases sobre Historia de América Latina fueron fundamentales en mi formación; la agudeza de sus reflexiones despertó mi interés por estudiar a los intelectuales, a las izquierdas y la peculiar construcción del Estado corporativo mexicano. Asimismo, le agradezco la cuidadosa lectura y los pertinentes comentarios que hizo a la tesis.

Al Dr. Renato González Mello y a la Dra. Rebeca Monroy Nasr por la diligente lectura y puntuales comentarios a la tesis.

A los compañeros del seminario *La fotografía como objeto y fuente de la historia* que leyeron y cuestionaron extractos de la tesis, a partir de ello pude rectificar un grave error expositivo en el texto. Asimismo, agradezco a Tatiana Romero las pistas que me llevaron al *Archivo Rojo*, así como sus pertinentes observaciones en torno a las fotografías de los niños del fotomontaje *El Santa Claus de los niños españoles*.

Al profesor Carlos Augusto Audirac Camarena de la Universidad Iberoamericana Puebla por proporcionarme información biográfica sobre Luis Audirac Gálvez.

Agradecimientos personales

A Julieta Gamboa Suárez por la infinita paciencia que me ha brindado y porque me ha apoyado en todo en lo que me he aventurado. Siempre dispuesta a interminables conversaciones sobre esta investigación, a leer y comentar la estructura del texto y a socorrerme ya sea en la reproducción fotográfica de la revista o en la corrección de estilo de las múltiples versiones de la tesis, pero sobre todo cuando mi voluntad ha flaqueado. Simplemente esta tesis no habría sido posible sin su generosidad, comprensión y amor.

A Xení Barajas Guzmán porque es mi *sistra*, está conmigo desde que nació, y porque nuestros intereses académicos tuvieron un feliz encuentro. Su profesión de lingüista y su conocimiento en el análisis del discurso permitieron que el apartado sobre la definición semiótica del fotomontaje fuera el fecundo resultado de un profundo intercambio y debate teórico.

A mi madre, María Elena Guzmán García y a Roberto Barajas Torres, mi padre, por su amor y apoyo. Porque fue su idea que me convirtiera en una profesional al inculcarme desde siempre el deseo de estudiar e hicieron todo lo posible para que pudiera terminar la carrera. Y porque en nuestro hogar conocí el precio de una huelga y la dignidad de la lucha obrera.

A mis abuelos Josefa Torres Beltrán y Roberto Barajas Hernández porque los quiero.

A Rosa María Sánchez Martínez por sus mimos y compañía.

A mis amigos Tania Ibáñez, Diana Conchucos, María José Bazán, Federico Bavines, Isidro Navarro, Fernando Benítez, Claudia Olvera, Edgar Monreal, Berenice Montemayor, Ana Pohlenz, Julio López, Nayeli Guzmán, Bernardo Gamboa... con quienes he compartido las ideas, las jornadas escolares, la

embriaguez, la felicidad, el viaje, a ratos la locura y últimamente un profundo desaliento y frustración con la realidad mexicana.

A Ollin, Manola, Felini, Szymbo y Nina.

El fotomontaje de propaganda política en la revista *Futuro* (1933-1946)

Introducción /13

1. Aproximaciones semióticas e históricas al fotomontaje de propaganda política /15

1.1 Transgresión, composición y resignificación: El fotomontaje como una estructura visual de frontera /15

1.2 Entre la crítica y la persuasión: el fotomontaje político y de propaganda /25

1.2.1 Genealogía /25

1.2.2 El fotomontaje moderno /27

1.2.3 El fotomontaje de propaganda política /30

a) El dadá berlinés /30

b) John Heartfield /33

c) El fotomontaje soviético /36

d) El fotomontaje republicano de la Guerra Civil española: Josep Renau y Kati Horna /41

e) Entre la crítica y la persuasión /47

1.3 Notas sobre el fotomontaje de propaganda política en México en las décadas de 1930 y 1940 /49

2. La revista *Futuro*, proyecto de la intelectualidad obrera mexicana /51

2.1 El perfil de Vicente Lombardo Toledano (1894-1968) /51

2.1.1 La construcción de su prestigio como abogado, educador, intelectual y líder obrero /51

2.1.2 El operador político del régimen /63

2.1.3 La exclusión del poder /70

*2.2 El perfil de *Futuro* (1933-1946) /74*

2.2.1 Primera época (1933-1934) /76

2.2.2 Segunda época (1934-1935) /88

2.2.3 Tercera época (1936-1946) /90

a) Apertura /90

b) La transformación vital o “un *Futuro* Mejor por el mismo precio” /95

c) Mutaciones /104

d) Los confines de *Futuro* /107

3. Los fotomontajes de *Futuro*: principales temas y exponentes /112

3.1 *El prodigioso obrero soviético. Una ventana a la propaganda estalinista /112*

3.2 *El estertor de la guerra. Propaganda contra el fascismo /116*

3.3 *De la reivindicación obrera a la domesticación política. La propaganda en torno a la CTM y al régimen /129*

4. Conclusiones /140

5. Anexos /144

- I. Las épocas y los directorios de *Futuro* /144
- II. Directorio de los colaboradores de *Futuro* /149
- III. Relación pormenorizada de los fotomontajes publicados en *Futuro* /164
- IV. Datos biográficos de los fotomontadores que colaboraron en *Futuro* /195
- V. Lista de ilustraciones /212
- VI. Abreviaturas /213

6. Hemerografía /215

7. Bibliografía /215

8. Referencias electrónicas /220

Introducción

Esta investigación pretende abonar información y análisis a la historia del fotomontaje de propaganda política en México, tema que hasta el momento no ha sido abordado con suficiente profundidad. Para este fin se ha delimitado la pesquisa en torno a los fotomontajes publicados en la revista *Futuro* (diciembre de 1933 - octubre de 1946), bajo la dirección de Vicente Lombardo Toledano. La época en que se publicó la revista coincide con el período en el que Lombardo fue el principal líder obrero de México.

Vicente Lombardo Toledano fue un personaje clave para la historia de México debido a que su trabajo sindical, político e ideológico fue fundamental para la creación del Estado corporativo mexicano. La revista *Futuro* fue la plataforma propagandística a partir de la cual Lombardo expresó su ortodoxia marxista y se proyectó como legítimo intérprete y defensor de los obreros, preclaro operador político de los regímenes de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, y como un enérgico contrincante de la derecha mexicana y el fascismo internacional durante una época caracterizada por una enconada lucha política e ideológica.

Las características de *Futuro* la develan como una moderna revista ilustrada, por la importancia que le otorgó a la imagen así como por los temas y enfoques ideológicos con que eran tratados. *Futuro* se revela como un medio de comunicación de masas sumamente atractivo para el conocimiento histórico de la cultura en México y para el análisis de la relación entre el fotomontaje y la propaganda política, dado que se publicó durante una época en que los militantes políticos, los intelectuales y los artistas de izquierdas tenían un pacto sellado al calor de las transformaciones sociales emanadas de la Revolución mexicana.

El análisis de los significados y las funciones de los fotomontajes de la revista *Futuro* requiere la definición de la técnica del fotomontaje a fin de identificar nuestro objeto de estudio. En el primer capítulo se desarrolla una aproximación semiótica e histórica al fotomontaje como técnica y al fotomontaje de propaganda política como género, específicamente el cultivado dentro de la tradición de la izquierda comunista. Debido a que la orientación ideológica de la revista la circunscribía al marxismo se plantea como algo fundamental para la investigación revisar la historia y la tradición del fotomontaje creado en el marco de ese discurso. Los planteamientos estéticos y teóricos de los artistas y críticos que cultivaron y reivindicaron el fotomontaje como una herramienta para la lucha política resultarán fundamentales para la construcción de la definición del fotomontaje de propaganda política. De este modo será posible responder a las preguntas ¿Qué es el fotomontaje de propaganda política y qué relación guarda con los medios de comunicación de masas?

Con el fin de realizar una interpretación cabal es preciso considerar que no es posible la identificación de las funciones discursivas que cumple la imagen fotomontajística si se elude el conocimiento del contexto histórico y del soporte material (la revista) a partir de los cuales articula y genera operaciones significantes. El segundo capítulo, por lo tanto, se dedica a establecer el contexto histórico en el que fueron creados los fotomontajes y las características de su soporte material, es decir, de la revista en la que fueron publicados. El contexto histórico se centrará en la trayectoria sindical, política e intelectual de Vicente Lombardo Toledano, artífice de la revista *Futuro*.

La revista se nutrió del gran prestigio que el líder gozaba no sólo en la arena sindical sino también en las esferas artísticas e intelectuales simpatizantes o militantes de la izquierda comunista, tanto a nivel nacional como internacional. En consecuencia, en las páginas de *Futuro* se encuentran destacados colaboradores, muchos de ellos miembros de la vanguardia artística de México, abocados a la creación de un arte comprometido, altamente politizado y vinculado a la agitación y la propaganda. Por esta razón, *Futuro* presenta un complejo uso de la imagen como medio persuasivo que dialoga con los artículos y editoriales, encaminados en su conjunto a la construcción de un medio de comunicación de masas profundamente ideologizado. Con el fin de realizar un retrato nítido del perfil de *Futuro* se creó un directorio de todos los colaboradores de la revista (Anexos I y II) que puede servir de guía para posteriores investigaciones en torno al grupo de intelectuales y artistas que se dieron cita en sus páginas.

A partir de la investigación sobre el fotomontaje de propaganda política en *Futuro* se creó un registro de todos los fotomontajes publicados en la revista (Anexo III). Este inventario se organizó cronológicamente, permitiéndome identificar cuáles fueron los principales temas y exponentes del fotomontaje. A partir de esta delimitación el tercer capítulo se dedica al análisis de los fotomontajes con el fin de responder a las preguntas ¿Qué artistas y paradigmas estéticos construyeron los fotomontajes de *Futuro*? ¿Cuáles son los significados y funciones de los fotomontajes publicados dentro de una revista relevante para la historia del movimiento obrero y la izquierda en México? Y finalmente, ¿Qué papel jugó el fotomontaje de propaganda política dentro del imaginario que nutrió la representación de la clase obrera y del régimen posrevolucionario en México?

Debido a que el tercer capítulo se aboca específicamente a las funciones que cumplió el fotomontaje dentro de la revista, en el corpus no se incorpora información exhaustiva sobre la vida y obra de cada fotomontador, sin embargo, estos datos serán referidos de forma sintética en el Anexo IV con el fin de que el lector conozca la trayectoria artística de los autores.

1. Aproximaciones semióticas e históricas al fotomontaje político

1.1 Transgresión, composición y resignificación: el fotomontaje como una estructura visual de frontera

El campo del fotomontaje es tan extenso que se presta a tantas posibilidades como entornos distintos existen. [...]
Las posibilidades del fotomontaje no están limitadas por la disciplina de sus medios formales ni por la revisión de su radio expresivo. [...]
En el futuro, el fotomontaje, la precisión de los materiales, la legibilidad de los objetos, la precisión de los conceptos plásticos, jugarán el papel primordial. [...]
Puede argumentarse que el fotomontaje puede contribuir tanto como la fotografía y el cine al desarrollo de nuestra visión, de nuestra conciencia de las estructuras ópticas, psicológicas y sociales, en un sentido extraordinario; y puede hacerse debido a la exactitud de sus datos, donde elementos como contenido, forma, significado y apariencia se integran en una unidad.
Raoul Hausmann.¹

El presente apartado está dedicado a definir el fotomontaje en términos formales. Para este fin se ha considerado una serie de juicios de críticos y artistas que lo identifican como una imagen híbrida cuya característica principal es la resignificación de la imagen fotográfica. Nuestra intención es, por un lado, profundizar en sus dimensiones semióticas, puesto que nos interesa entender cómo esta técnica se inserta dentro de un discurso político y, por otro, sistematizar sus características particulares para diferenciarlo de otras técnicas con las que suele confundirse, como el fotocollage.

Como la base de todo fotomontaje es la fotografía, es preciso definir, así sea elementalmente, qué es una fotografía. Philippe Dubois nos proporciona una definición mínima y técnica en su libro *El acto fotográfico*: "la imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones."² Dubois considera que el signo fotográfico pertenece al orden del *índex*, es

¹ Raoul Hausmann, "Synthetic Cinema of Painting", *apud.* en Stephen Foster, "La cognición cultural: el dadaísmo berlinés. La fotografía y la ideología del espacio", en Steve Yates (ed.), *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 159.

² Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 55. En cuanto a los elementos materiales, esta definición se refiere específicamente a la técnica fotográfica más utilizada durante el siglo XX, la técnica de la plata (sales de plata como agente fotosensible) sobre gelatina (sustrato o elemento coloidal, llamado también emulsión). La fotografía analógica (salvo el daguerrotipo y la fotografía instantánea, *polaroid*) tiene un *negativo* que consta de un soporte rígido, semirrígido o flexible que puede ser de papel, vidrio, película de nitrocelulosa, de acetato o de poliéster. El *negativo* en un primer momento le confirió a la imagen fotográfica una de sus particularidades más intrínsecas, la de su reproducibilidad. Por su parte, la fotografía digital, desarrollada en las postrimerías del siglo veinte y popularizada hace apenas unos cuantos años, carece de un *negativo* propiamente dicho y, paradójicamente, se han ensanchado las posibilidades de su reproducción. La foto digital es un *positivo* al instante siguiente de haber sido tomada la imagen. Sin embargo, consideramos que es posible crear una especie de *negativo* de una foto digital si se *guarda* una copia que no haya sido procesada en el laboratorio digital. Sin duda

decir, al orden de la representación por contigüidad física del signo con su referente;³ en esta característica radica la unidad espacio-temporal de la fotografía.

Esta definición técnica y semiológica de la fotografía es crucial debido a que el fotomontaje implica, en un primer momento, una transgresión de la unidad espacio-temporal de un documento fotográfico. Una fotografía se obtiene al arrancar o aislar una imagen de la realidad circundante, por tanto, tiene una posición particular respecto de la realidad ya que se revela como un depósito de ella; es un instante tomado del continuo. Como apunta John Berger, "el lenguaje en el que opera la fotografía es el lenguaje de los acontecimientos. Todas sus referencias son externas a sí misma."⁴ Ahora bien, la fotografía no sólo es un receptáculo peculiar del mundo visible, es una imagen determinada por factores técnicos y subjetivos.⁵ En palabras de Philippe Dubois, "la caja oscura fotográfica no es un agente reproductor neutro sino una máquina que produce efectos deliberados. Es, lo mismo que la lengua, un asunto de convención y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real."⁶

Ahora nos abocaremos a definir el fotomontaje como una técnica fotográfica que implica tres acciones fundamentales e íntimamente relacionadas:

1. Transgresión y manipulación del documento fotográfico.⁷
2. Composición, creación de una sintaxis y relación sintagmática en el espacio de la representación (o plano de la expresión), de diversas variables concebidas como unidades de montaje que pueden ser elementos icónicos, elementos textuales, sistemas de signos y elementos gráficos.
3. Resignificación de los elementos que lo componen en función de una idea, es decir, los elementos pierden la dispersión de su origen constituyéndose en una nueva unidad discursiva significativa.

resulta inaplazable una reflexión que trate tanto de las particularidades de la técnica digital como de sus nuevas funciones e interrelaciones al interior de las sociedades contemporáneas.

³ De tal suerte que la fotografía se encuentra emparentada con el humo, la sombra, el síntoma o la huella porque todos estos signos han sido "realmente afectados por su objeto." *Ibidem*, p. 48.

⁴ John Berger, "Entender una fotografía", *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 13.

⁵ La técnica utilizada en la producción de una fotografía depende de la intención del fotógrafo, es decir, del tipo de fotografía que quiere realizar y los fines para los cuales la crea. De este modo, técnica y subjetividad en la práctica fotográfica están íntimamente relacionadas. A continuación se expone brevemente una serie de variables que inciden en la toma de una fotografía, en primer lugar técnicas: tipo de cámara así como del objetivo o lente (macro, gran angular, angular, normal y telefoto) y película (formato, 35 mm., 6 x 6', etc.; B&N o color; sensibilidad, ASA o ISO), encuadre, apertura del diafragma, velocidad o tiempo de exposición, procedimientos del revelado, edición en el proceso de positivado; variables subjetivas del autor: función que cumple la fotografía en su vida, es decir, si es un fotógrafo amateur o profesional (fotoperiodista, documentalista, retratista, paisajista, fotógrafo experimental, etcétera), educación visual, gustos personales, contexto sociohistórico, etcétera.

⁶ Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁷ Aquí utilizamos el término documento fotográfico y no fotografía porque ésta generalmente se asocia al *positivo*, es decir, a la imagen que se obtiene al colocar el *negativo* entre una fuente de luz y un soporte sensible que posteriormente es revelado y fijado; la imagen *positiva* es exactamente opuesta a su *negativo*, de ahí su nombre.

Los procedimientos a partir de los cuales es posible afectar la unidad espacio-temporal del documento fotográfico pueden diferenciarse en función del soporte en donde se realiza la acción, es decir, en el *negativo* o en el *positivo*. Las principales acciones sobre el *negativo* son:

1. Doble exposición del *negativo*. Esta acción se puede realizar en la cámara, al rebobinar la película y exponerla dos o más veces (con lo cual el soporte es alterado definitivamente), y en la ampliadora, al exponer el mismo negativo dos o más veces o al superponer dos o más negativos en el proceso de impresión (por tanto, no se altera el soporte en sí; el resultado de su conjunción se registra sobre el papel, nuevo espacio de la representación). Éste es uno de los métodos más utilizados, ya que permite una manipulación mucho más exacta del *negativo*, a diferencia del primero, en el cual el azar juega un papel importante, dado que la operación de transgresión se efectúa básicamente en el encuadre y en el momento de la toma.
2. Recorte y retoque. La acción se realiza sobre el *negativo* afectándolo definitivamente. En el caso del recorte se consigue aislar uno o más elementos presentes en el *negativo* para su posterior composición en el proceso de impresión; el retoque implica la aplicación de alguna sustancia (pigmentos o químicos fotográficos) en el *negativo*, por lo tanto, la transgresión se realiza como un añadido.

La transgresión del *positivo* implica:

1. La selección de un elemento visual perteneciente al *positivo* para luego recortarlo, con lo cual se consigue aislar el elemento visual de su soporte original; con esta acción se fragmenta el *positivo* realizándose la transgresión de su unidad espacio-temporal. El *positivo* puede provenir de fotografías tomadas por el propio autor del fotomontaje o del material visual de la cultura de masas que tenga a su alcance. El repertorio de apropiación de *positivos* es amplio: revistas ilustradas, periódicos, almanaques, álbumes, cartas de visita, propaganda impresa, carteles, entre otros.
2. Composición en un nuevo plano (espacio de la representación) de los elementos fotográficos seleccionados, lo cual se realiza a partir de la yuxtaposición, ensamble y montaje de las imágenes por medio de adhesivos (cola, pegamentos). Los *positivos* también pueden ser afectados al ser fotografiados de nuevo con el fin de cambiar su escala. Estas operaciones confirman la transgresión de la unidad espacio-temporal de las fotos empleadas no sólo por su condición de fragmentos sino porque al ser convocadas en el espacio de la representación fotomontajística se genera una nueva unidad espacio-temporal de la que son ya dependientes esos fragmentos. A su vez, la afectación del *positivo* puede generarse a partir de su conjunción con otros elementos no exclusivamente fotográficos.

Con el fin de sistematizar las distintas unidades de montaje que pueden ser constitutivas de un fotomontaje, a continuación las dividimos siguiendo el esquema propuesto por Joan Costa para el caso del grafismo:

- a) Elementos icónicos: **fotografía**, dibujo, pintura, caricatura, grabado, pictograma.
- b) Elementos textuales: tipografía, caligrafía, mecanografía, rotulación a mano, teletexto, logotipos.
- c) Sistemas de signos: numerales, señaléticos, tipográficos, emblemáticos, marcas normalizadas, otros códigos.
- d) Elementos gráficos: líneas, orlas, recuadros, fondos, franjas, formas geométricas, tramas y texturas, colores.⁸

Suele considerarse la manipulación de los *negativos* como la práctica pura del fotomontaje. El historiador Horacio Fernández plantea que el fotomontaje se crea “según reglas estrictamente fotográficas [...], se realiza a base de negativos de fotografías y se resuelve con técnicas igualmente fotográficas durante el proceso de revelado.”⁹ Fernández desdeña por “corriente” la imagen constituida por recortes de *positivos* y pegamento denominándola fotocollage.¹⁰ Esta interpretación del fotomontaje nos parece demasiado limitada por dos razones, la primera de carácter histórico y la segunda de carácter semiótico: 1) Obvia la concepción que tenían del fotomontaje montadores, cineastas y críticos de las décadas de 1920 y 1930, época en que surgió como una práctica artística y se incorporó dentro de los medios de comunicación de masas. 2) El fotomontaje no sólo es una técnica experimental que reflexiona en torno del lenguaje fotográfico sino que lo resignifica al confeccionar una nueva imagen a partir de la puesta en práctica de una idea.

Cuando trataban de explicar el fotomontaje, generalmente los artistas y críticos aludían en primer lugar a la composición de fotografías, es decir, de *positivos* y no de *negativos*. Por ejemplo, el célebre fotomontador John Heartfield (1891-1968) consideraba que “una fotografía puede convertirse, mediante la adición de una insignificante mancha de color, en un fotomontaje.”¹¹ A propósito de la obra de Heartfield,

⁸ Joan Costa “La fotografía en el grafismo y el diseño”, en Joan Fontcuberta y Joan Costa, *Foto-diseño*, Barcelona, Ed. CEAC, 1988, p.18. Costa define el grafismo como una disciplina y como estatuto profesional generado gracias al advenimiento del Arte Gráfico: “Con él se desarrolló; con sus interacciones entre la estética y la tecnología, y con la evolución de las economías de mercado. El *grafismo* se define como la disciplina estructurada y normalizada que sucedió al ejercicio más espontáneo del dibujo libre y su incorporación al que se llamó en su tiempo ya lejano arte comercial [...] Estos lazos entre el arte puro y el arte aplicado en el terreno de la comunicación gráfica son puestos de manifiesto por medio del gran auge del cartelismo.” Joan Costa, *Ibidem*, p. 14.

⁹ Horacio Fernández, “Emilio Amero”, en *Mexicana. Fotografía moderna en México*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1998, p. 5.

¹⁰ El autor desdeña el fotomontaje, al cual llama fotocollage, porque en su lectura no es una técnica experimental en tanto que no tenía por fin hacer ejercicios formalistas sino “vender ideología o estimular el consumo”. *Ibidem*, p. 9. Más adelante esclareceremos la diferencia entre los términos fotomontaje y fotocollage a partir de una consideración semiótica.

¹¹ *Apud* Rosalind Krauss, “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 118. En la introducción al catálogo *Montage and modern life*, Cambridge, Matthew

el teórico Serguei Tretiakov planteó, en 1936, que “el fotomontaje no debe ser necesariamente un montaje de fotos. No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo.”¹² En este sentido Tretiakov sostenía que “cuando una fotografía, bajo la influencia del texto (o del título), no sólo expresa el hecho que presenta, sino también la tendencia social que dicho hecho refleja, entonces nos encontramos ante un fotomontaje.”¹³ El énfasis en los elementos convocados (texto, dibujo o color) como factores de alteración del sentido original de una fotografía lo encontramos también en una definición del reconocido fotomontador soviético Gustav Klutsis(1895-1938), quien argumentaba que “no se debe pensar que el fotomontaje es la composición expresiva de fotografías. Incluye siempre un tema político, color y elementos gráficos.”¹⁴ Por su parte, el escritor y artista valenciano Juan Renau (1913-1990), siguiendo de cerca la práctica fotomontajística de su hermano Josep (1907-1982)¹⁵ llegó a concluir que el fotomontaje era un procedimiento de combinación de varias fotografías entre sí o bien con el dibujo y la técnica aerográfica: “la elaboración perfecta de un fotomontaje exige como técnica decisiva el aerógrafo,¹⁶ hasta el punto de que resulta imposible lograr un resultado... prescindiendo de su empleo.”¹⁷

Considerando que la fórmula moderna del fotomontaje tuvo como soporte de difusión la revista ilustrada, el cartel (político, cinematográfico, publicitario), las portadas o contenidos de libros, etcétera, no es extraño que comparta elementos con el diseño gráfico.¹⁸ Como mencionamos anteriormente, el eje gráfico de un fotomontaje es la fotografía; ésta adquiere un valor semántico preponderante en la composición, por ello es que se encuentra destacada en la lista de las unidades de montaje. A partir de esta consideración es posible identificar cuándo nos encontramos ante un fotomontaje: *en función de la jerarquía semántica que guardan los elementos entre sí*. Así, debemos dar paso a la exposición del principio de la composición, es decir, de la creación de una sintaxis que organiza y jerarquiza a las unidades de montaje.

Nos interesa abordar los planteamientos del teórico y cineasta ruso Lev Vladímirovitch Kuleshov (1899-1970), quien fue uno de los primeros en reflexionar sobre las posibilidades del montaje

Teitelbaum ed., 1992, en el que Christopher Phillips parafrasea esta referencia de Heartfield encontramos una notable diferencia; en lugar de “insignificante” Phillips apunta “adding a significant spot of color...” p. 28. Parece contradictorio apuntar que la mancha de color, al transformar el sentido de una fotografía, sea insignificante, más bien todo lo contrario.

¹² *Apud* Dawn Ades, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 16.

¹³ *Apud* Rosalind Krauss, *op. cit.*, p.118. En la presente investigación no pudimos encontrar el libro del cual Krauss extrae esta cita de Tretiakov (John Heartfield, *Photomontages of the Nazi Period*, New York, Universe Books, 1977, p. 26.

¹⁴ Cristina Lodder, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988, p. 187. Cabe aclarar que para Klutsis el factor ideológico es sustancial, sin embargo, las variables que apunta, color y elementos gráficos, son constitutivos de cualquier tipo de fotomontaje.

¹⁵ En el capítulo 3 se analizará ampliamente la obra de Josep Renau en la revista *Futuro*.

¹⁶ El aerógrafo o brocha de aire es un instrumento que por medio de un motor permite la fuga de pintura. Nos dice Juan Renau: “el empleo del aerógrafo implica un verdadero dominio de largo alcance, de todos los problemas plásticos, dominio ejercido mediante una fuga constante, rigidamente mantenida, de todos los efectos agradables, fáciles y sensuales inherentes a la misma naturaleza funcional del aerógrafo.” Juan Renau, “Fotomontaje. Retoque de fotografía”, *Técnica aerográfica*, México, Centauro, 1946, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁸ Joan Costa define al diseño como “una dimensión universal del razonamiento estratégico, organizador o planificador, al servicio de la puesta en práctica de una idea.”, Joan Costa, *op. cit.*, p. 11.

cinematográfico, lenguaje suficientemente próximo estética e históricamente al del fotomontaje. Para Kuleshov “toda forma artística posee dos elementos tecnológicos: el material y el método de organizar dicho material”¹⁹; el film está constituido por unidades fotográficas denominadas fotogramas²⁰ que al ser proyectadas a una determinada velocidad (24 fotogramas por segundo) generan la ilusión de movimiento. Los fotogramas pasan necesariamente por un ordenamiento secuencial en función de una dimensión narrativa, a esto se le llama edición. Al respecto, Kuleshov sostenía que “la interacción de los segmentos del montaje independientes, su posición y también su duración rítmica llegan a ser los contenidos de la producción y la cosmovisión del artista. La misma acción, el mismo acontecimiento, situados en lugares diferentes con comparaciones distintas funcionan ideológicamente de diversa manera.”²¹ De tal suerte, la sintaxis afecta sustancialmente la semántica de las escenas representadas. La interpretación del significado se genera a partir de una secuencia de planos, concebidos como unidades de montaje, por tanto, depende de las asociaciones que el espectador realice con base en la intención narrativa del cineasta.

En la fotografía la sintaxis corresponde al plano de la expresión visual que se organiza según las leyes de la percepción y a través de diferentes variables de la manifestación visual.²² Cuando hablamos de sintaxis en el fotomontaje nos referimos a la composición de distintas unidades de montaje no dispuestas en el tiempo (como en el cine), sino en el espacio de un plano ortogonal donde el significado de las fotografías convocadas es afectado por una secuencia estática, o lo que llamaría László Moholy-Nagy (1895-1946) “visión simultánea”,²³ es decir, por medio de la asociación y lectura inducidas por la yuxtaposición de las

¹⁹ *Apud Dawn Ades, op. cit.*, p. 87.

²⁰ No debe confundirse el fotograma en el cine con la técnica del fotograma en la cual la impresión fotográfica se produce sin cámara, sólo mediante la colocación de objetos opacos o translúcidos sobre una superficie sensible a la luz (papel). La luz que atraviesa los objetos se deposita en el soporte, formando una huella del objeto. Ver Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 49, 63.

²¹ *Apud Dawn Ades, op. cit.*, p. 87. En la primera cinta de Kuleshov, *Proekt inzenira praita (El proyecto del ingeniero Pright)*, 1918) es ya evidente su reflexión sobre el montaje, es decir, sobre las posibilidades de relacionar entre sí paisajes, personas, objetos, etcétera. En 1920 fue nombrado profesor de la recién fundada Escuela de Cine del Estado y fueron alumnos suyos Sergei Eisenstein y Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin. Entre los primeros ejercicios de montaje cinematográfico realizados por Kuleshov encontramos la referencia a la creación de la imagen de una mujer a partir de la cara, cabeza, peinado, manos, piernas y pies de distintos modelos. A su vez, es bastante conocido el experimento que realizó al proyectar la misma imagen (el rostro del actor Iván Mosjovkin) seguida de tres distintas tomas (de un plato de sopa, de una niña muerta y de una mujer). Al interrogar a sus alumnos sobre el significado del retrato de Mosjovkin, descubrió que a pesar de ser una misma toma ésta había generado distintas interpretaciones a partir de su asociación con las otras tomas. A este procedimiento retórico se le conoce como “Efecto Kuleshov”. Herta Wescher, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 90.

²² Ver Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 79.

²³ La visión simultánea se refiere específicamente al fotomontaje. Moholy-Nagy reconoció ocho variedades de visión fotográfica, contando la ya mencionada visión simultánea: visión abstracta (fotograma), visión exacta (reportaje), visión rápida (instantáneas), visión lenta (bajas obturaciones), visión intensificada (macro y microfotografía, fotografía infrarroja), visión penetrante (radiografía), y visión distorsionada (uso de lentes y prismas, manipulaciones químicas o mecánicas de los negativos). Joan Fontcuberta, “El fotógrafo como diseñador”, en *op. cit.*, p.133.

unidades de montaje.²⁴ Sobre la organización de las unidades de montaje, Juan Renau planteó que ésta dependía

de una idea rectora, la cual no siempre debe ser forzosamente una idea narrativa, sino que en la mayor parte de los casos es una composición abstracta desde el punto de vista plástico [...] los mejores fotomontajes son aquellos donde domina la sencillez en la composición, *el juego de los espacios animados, con los blancos del fondo de la cartulina o papel y bien combinadas relación, posición y tamaño de las fotos* que entran en el fotomontaje.²⁵

El fotomontaje puede ser considerado como un texto visual debido a que el elemento fotográfico (transgredido, aislado, fragmentado) es convocado como signo,²⁶ representación, escritura. Las fotos, en conjunción con las demás unidades de montaje, funcionan como palabras. El fotomontaje es una imagen discursiva, contiene un mensaje que el lector, con base en sus competencias, debe interpretar; por tanto, podemos concebir al fotomontaje como una frase, la cual es definida por la gramática como un “conjunto de palabras que basta para formar sentido.”²⁷ La percepción de cada elemento como unidad autónoma está condicionada por su posición en el seno de la cadena sintagmática de la frase, es decir, se encuentra subordinada a la sintaxis.²⁸ Por relación sintagmática en el plano de la expresión se entiende la asociación, sucesiva o simultánea, de las unidades de montaje, por lo cual es fundamental el orden semántico que guardan unas unidades con otras.²⁹ En la organización de los elementos y su relación sintagmática descansa la coherencia del montaje; hasta los espacios en blanco o divisorios son significantes puesto que nos hacen ser “conscientes de que no estamos mirando la realidad, sino al mundo infestado por la interpretación o la significación, es decir, a la realidad distendida por las grietas o espacios en blanco, por las precondiciones formales del signo.”³⁰

Teniendo en cuenta todos estos elementos estructurales podemos dar paso a los planteamientos que nos permiten interpretar el fotomontaje, esto es, dirigirnos al nivel connotativo de la imagen, a partir de las relaciones sintagmáticas que se generan en función de un mensaje determinado. La connotación es definida por Eco como “el conjunto de todas las unidades culturales que una definición intencional del significante puede poner en juego; y por lo tanto, es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede

²⁴ Consideramos que el tipo de fotografía que más se acerca al lenguaje fotomontajístico es la que recurre a la puesta en escena, debido a que en ella existe un montaje de lo representado pero que se realiza antes de la toma fotográfica. No se manipula el documento fotográfico sino la realidad.

²⁵ Juan Renau, *op. cit.*, p. 139. Las cursivas son mías.

²⁶ Signo: Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro. *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, Madrid, Real Academia Española, 2001, p. 2063. Ferdinand de Saussure definió al signo lingüístico como la unión de un concepto y una imagen acústica (la palabra), el signo es una unidad que contiene un significado y un significante. Cfr. *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1998, pp. 99-108.

²⁷ Juan Alcina y José Manuel Bleuca, *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1980, p. 848

²⁸ Rosalind Krauss, “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, *op. cit.*, p.118.

²⁹ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, traducción de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 2003, pp. 129-131.

³⁰ Rosalind Krauss, “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, *op. cit.*, p. 123.

evocar institucionalmente en la mente del destinatario.”³¹ Para una interpretación connotativa las unidades de montaje se considerarán signos, esto es, unidades convencionales que contienen cargas simbólicas potenciadas a partir de su organización dentro del plano de la expresión y que, por tanto, cumplen funciones retóricas en el interior del fotomontaje, toda vez que se trata de una ficción muy sofisticada al basarse en elementos retóricos no sólo para la persuasión sino para generar sentido en la obra. Por lo tanto, el lector debe tener una competencia interpretativa. En este sentido, nuestro planteamiento se dirige, entre otras cosas, a desmitificar la transparencia del documento fotográfico tanto por sí mismo, como dentro del texto fotomontajístico, puesto que se precisa de la existencia de un código compartido para la cabal interpretación de éste.

El fotomontaje implica representación y, como hemos dicho, coherencia interna. Ahora bien, no debemos confundir esta última con la creación de un mensaje exacto, dado que las dos principales corrientes fotomontajísticas del siglo XX fueron la persuasiva (política³² y publicitaria) y la dadaísta-surrealista. La primera precisa de la creación de mensajes claros y contundentes dado que éstos aluden a una ideología en particular y esperan del lector una determinada reacción; la segunda, por su parte, alude a una realidad subjetiva donde el inconsciente, tan reivindicado por la corriente surrealista, ha de generar representaciones más ambiguas e imprecisas en tanto que no obedece a un orden racional, de tal suerte que es una obra más abierta, en cuanto a sus posibles significados, que el fotomontaje persuasivo. Éste va a reivindicar la fotografía como presencia de una realidad determinada histórica, política y económicamente, mientras que el fotomontaje surrealista ponderará la fotografía como un elemento detonador de subjetividad, como la representación de una realidad convulsa a partir del predominio del inconsciente. Ambas representaciones son ficcionales pero insertas en contextos discursivos distintos.

Consideramos ahora que es preciso tener en cuenta un criterio que nos ayude a diferenciar el fotomontaje de otras técnicas, toda vez que suele confundírsele, como se mencionó al inicio de este apartado, con el fotocollage, a causa de la diversidad de los materiales que lo componen. Joan Fontcuberta identifica la diferencia entre fotocollage y fotomontaje en función “del estatus semiótico que se asigne a cada procedimiento [...] con base en la hegemonía de criterios formales, instrumentales, epistemológicos.”³³

Consideramos que un fotomontaje prototípico es aquel en donde el eje gráfico es la imagen fotográfica, ocupando ésta el lugar más alto en la jerarquía semántica, de manera que la consideraremos el núcleo³⁴ de las relaciones sintagmáticas. Asimismo, el carácter prototípico también estará determinado por el grado de transgresión sobre el documento fotográfico. En la medida en que éste está menos alterado, el

³¹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 101.

³² Profundizaremos en las características del fotomontaje de propaganda política, principal objeto de estudio de la presente investigación, en el apartado 1.2 y en el capítulo 3.

³³ Joan Fontcuberta, “Josep Renau fotomontador” en *Josep Renau Fotomontador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 12.

³⁴ Cabe aclarar que no consideramos núcleo a la presencia de una sola fotografía.

fotomontaje es menos prototípico (por ejemplo aquellos fotomontajes en los que las fotografías mantienen su formato rectangular). Para esclarecer las diferencias entre fotomontaje prototípico y fotomontaje excéntrico nos apoyaremos en los siguientes ejemplos:



1. Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923-1924.



2. John Heartfield, *Adolf, el superhombre traga oro y suelta chatarra*, 1932.

El fotomontaje *ABCD* de Hausmann es excéntrico. El elemento fotográfico, un retrato del propio artista, presenta una transgresión de su unidad espacio temporal y se le ha añadido el dibujo de una rueda en el ojo izquierdo (que representa un monóculo) y las primeras letras del abecedario en la boca (repetidas en varias ocasiones y que hace referencia a la declamación de un poema “fonético”). El signo fotográfico establece una relación sintagmática equivalente, en función de la carga semántica, con el resto de las unidades de montaje para generar sentido: los elementos tipográficos como las letras y los signos numéricos (recortes de unas entradas numeradas para el aniversario del káiser), el fragmento del billete “Merz”³⁵ que se encuentra rozando su barbilla, el diagrama de un examen ginecológico, la moneda checoslovaca (en el extremo inferior izquierdo), el diminuto fragmento de mapa donde se muestra la ciudad etíope de Harar (en el extremo superior derecho, ciudad donde el poeta Rimbaud vivió tras haber renunciado a la poesía), y el mapamundi. Dawn Ades explica que este fotomontaje “es como el canto del cisne de dadá” puesto que en él, Hausmann expresó “el álbum de recuerdos de las actividades de dadá”³⁶. Puede considerárselo como parte del repertorio de “carteles poema fonéticos”, según denominaba Hausmann a los montajes en donde trataba de representar la poesía dadá (como la de Hans Arp, Tristan Tzara y Kurt Schwitters), caracterizada

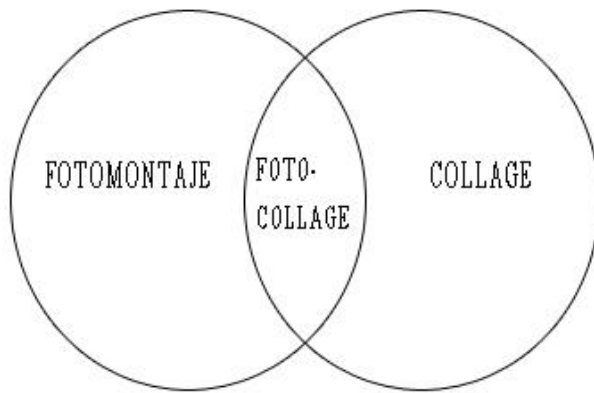
³⁵El billete Merz conmemora la amistad del autor con Schwitters. La palabra Merz fue inventada por el dadaísta Kurt Schwitters para designar en un primer momento a sus collages realizados a partir de desechos, pero que posteriormente utilizó para denominar toda su obra, al emplearla indistintamente como verbo o como sustantivo. Ian Chilvers y Arturo Colorado Castellary (ed.), *Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, Diccionarios Oxford-Complutense. p. 737.

³⁶Dawn Ades, *op. cit.*, p. 36.

por “el empleo aleatorio de frases de periódicos, fragmentos de conversación y tópicos descontextualizados.”³⁷

Adolf el superbombre traga oro y suelta chatarra es un ejemplo de fotomontaje prototípico porque los signos fotográficos son el núcleo de las relaciones sintagmáticas que contiene. El retrato de Hitler, las monedas y la radiografía presentan una radical transgresión de la unidad espacio temporal y una composición impecable (el uso del aerógrafo genera la ilusión de que la figura de Hitler es real pese a la estrechez de sus hombros). Las relaciones sintagmáticas están regidas por la idea central expuesta en el título. La operación significante pretende revelar la sustancia que nutre el palpitar de la retórica nazi, la radiografía muestra las costillas y la suástica está colocada en el lugar del corazón: se trata de una crítica al fñrer basada en la premisa de que sus discursos se nutren del dinero, es decir, de los intereses del capital.

Finalmente, otra característica del fotomontaje prototípico descansa en el principio de que se trata de una imagen reproducible. En los límites más excéntricos del fotomontaje se encuentra el fotocollage, ya que ambos comparten con el fotomontaje el uso de la fotografía pero ésta tiene el mismo peso que el resto de los elementos que lo constituyen. De esta forma posee la dimensión plástica del collage. Asimismo, no se trata de una imagen reproducible. Si el fotocollage es concebido para su fotorreproducción se acercaría al fotomontaje y si se encuentra concebido como objeto se ubicaría dentro del horizonte del collage.³⁸



³⁷ *Ídem.*

³⁸ Considérese la serie *El entierro de Zapata y otros enterramientos* (1972) de Alberto Gironella (1929-1999) como un buen ejemplo de fotocollage.

1.2 Entre la crítica y la persuasión: el fotomontaje político y de propaganda

1.2.1 Genealogía

Al investigar la genealogía de la práctica fotomontajística observamos que simultáneamente a la construcción de la idea de *objetividad* y *fidelidad* de la imagen fotográfica, se desarrolla una práctica transgresora, la de su *manipulación*. Distintos historiadores del arte y fotomontadores³⁹ remiten su origen a una práctica popular; Aaron Scharf comenta que los álbumes de recortes del siglo XIX están compuestos de “fragmentos de fotografías yuxtapuestos a dibujos, grabados, recortes de periódicos, cintas de colores, encaje, ramitas de helecho, y toda clase de objetos extraños.”⁴⁰ Dawn Ades afirma que se encuentran referencias en libros de divulgación del siglo XIX sobre "divertimientos fotográficos", donde con entusiasmo se habla “de doble exposición, de fotografías de espíritus [...] de doble impresión y de fotografías compuestas. Recortar y pegar imágenes fotográficas solía formar parte del universo de los pasatiempos populares: postales cómicas, álbumes de fotografías, pantallas y recuerdos militares.”⁴¹

No sólo hay referencias en el ámbito popular. Comentaremos sólo dos ejemplos en el terreno de la creación artística por su elocuencia en cuanto al tratamiento y concepción del fotomontaje en el siglo XIX: Oscar G. Rejlander realizó en 1857 un fotomontaje compuesto por más de treinta negativos, con lo que consiguió una enorme pieza titulada *Los dos caminos de la vida*. Esta obra se enmarca dentro del contexto que Ades llama "bellas artes o pictórico", el resultado final es un cuadro que utiliza los fragmentos fotográficos con el fin de realzar el *realismo* de los personajes representados. Un procedimiento fotomontajístico similar es el realizado por el pintor y fotógrafo escocés David Octavius Hill, quien recibió el encargo de representar la fundación de la Iglesia Libre de Escocia (1843) en donde se dieron cita doscientos eclesiásticos en el hall de Tanfield. Hill creó un enorme fotomontaje, aproximadamente cinco metros cuadrados, constituido por quinientos retratos individuales de los participantes. Veintitrés años le tomó a Hill realizarlo⁴². En ambos casos hay una aceptación de la forma tradicional de la representación pictórica y la manipulación está en función de esta tradición.

La práctica fotomontajística en el siglo XIX se encontraba fuera del canon, era vista como una forma ilegítima, impúdica, bastarda: "la estética positivista censura la imaginación como algo no objetivo, como una tendencia subjetiva a la falsificación."⁴³ La Sociedad Fotográfica de Francia prohibía a sus

³⁹ Hannah Höch, George Grosz, Raoul Hausmann y John Heartfield señalan que el origen, la idea detonadora del fotomontaje se encuentra en la práctica popular de la década de 1910. Hannah Höch relata que ella y Hausmann tomaron la idea de cartas de visita del ejército prusiano en las que se habían sustituido cabezas de soldados de diversos regimientos por cabezas de soldados intrusos; el relato prosigue en unas vacaciones en el mar Báltico, en las que Höch y Hausmann observaron que su posadero formaba parte del árbol genealógico del Káiser Guillermo II por medio de una foto suya incorporada a los rostros de los demás antepasados. Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 296 y 297.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 292 y 294.

⁴¹ Dawn Ades, *op. cit.*, p. 7.

⁴² Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, pp. 46 y 47.

⁴³ Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 69.

miembros exponer fotomontajes.⁴⁴ Ésta concepción negativa con respecto al montaje se encuentra en el marco del pictorialismo, surgido a fines del siglo XIX y practicado durante las dos primeras décadas del XX. Dicha corriente fotográfica practicaba la fotografía directa y "basaba sus certezas en lo artístico de lo fotográfico a partir de su riqueza artesanal, de las impresiones nobles, la delicada manipulación de la luz y los efectos del lente."⁴⁵ Los pictorialistas luchaban incansablemente por que la fotografía fuese aceptada entre las bellas artes. Al mismo tiempo, entre las autoridades académicas la fotografía era denigrada por ser un producto mecánico, carente de esa singularidad, de esa "aura" (en la acepción de Walter Benjamin), que tan ufanamente reclamaban para sí las *artes mayores*. Sin embargo, el cambio de siglo traería consigo un fenómeno muy interesante, "las distinciones jerárquicas que antes existían entre la pintura, la escultura y las artes gráficas perdieron mucha coherencia."⁴⁶

Otro factor en la génesis de la práctica fotomontajística es sin lugar a dudas el advenimiento del cine; por ejemplo, las "fantasías cinematográficas finiseculares"⁴⁷ de Ferdinand Zecca y Georges Méliès, éste último creador de *Viaje a la Luna*, *Los cuatrocientos golpes del diablo*, *El hombre de la cabeza de goma*, cintas fundamentales en las que se exploran las posibilidades del montaje y del lenguaje cinematográfico. Ya hemos comentado el caso del cineasta Kuleshov, quien realizó experimentos de montaje fílmico en el que yuxtaponía retratos con tomas objetivas.⁴⁸

Una fuente constante para explicar la práctica fotomontajística de la década de 1920 en Europa es la del collage cubista y futurista.⁴⁹ Son referentes obligados los collages de Picasso y Braque que incorporaban a los cuadros fragmentos de objetos reales. Por su parte, el futurismo italiano, en palabras de Giovanni Papini, concebía la incorporación de materiales u objetos a la obras, "elementos de la realidad" como innovación, "transformados, transformantes y sin la menor huella de significado convencional."⁵⁰

Esta rápida revisión a los orígenes del origen del fotomontaje sirve para destacar su relación no casual con una práctica popular que se apropia de lo fotográfico, realizada no sólo por fotógrafos. Por otra parte, el canon fotográfico valoraba por sobre todas las cosas su *fidelidad* con respecto al referente. Observamos una tendencia *bipolar* durante el siglo XIX y principios del XX respecto de la fotografía: una

⁴⁴ Dawn Ades, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁵ Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005. p. 19.

⁴⁶ Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 290.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 292 y 294.

⁴⁸ Víctor Burgin, "La modernidad en la obra de arte", *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 25 y 26.

⁴⁹ "En lo esencial, se diría que el collage es un reflejo de algún profundo y fundamental instinto humano, y que, por nueva que pueda parecerse su aparición en las bellas artes, se pueden encontrar numerosas y humildes huellas de su paso en las artes populares y privadas largo tiempo antes de que lo utilizaran los pintores cubistas." Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 292 y 294. También Christopher Phillips en la introducción al catálogo *Montage and modern life, 1919-1942*, Matthew Teitelbaum (ed.), Cambridge, MIT Boston/ Institute of Contemporary Art, 1992, p. 26. apunta al collage cubista y futurista como fuentes fundamentales del desarrollo del fotomontaje, así como las populares cartas de visita, otra coincidencia con Scharf y Ades.

⁵⁰ Giovanni Papini *Apud* Aaron Sharf, *op. cit.*, p. 296.

fascinación por ella y un recelo de catalogarla como producción artística.⁵¹ Pintores convertidos en fotógrafos la utilizan por su contenido *realista* pero desde los paradigmas estéticos de la pintura; décadas después, el cubismo y el futurismo emplean la fotografía en sus collages, pero subordinada como un *elemento* más a la composición. Su utilización dentro del collage "se consideró pertinente y propio [sic] del modernismo."⁵²

1.2.2 El fotomontaje moderno

Es interesante para nuestra investigación la relación que se establece entre el arte moderno y la fotografía, lo cual no es casual: el arte moderno se encuentra enmarcado dentro del desarrollo de la sociedad capitalista moderna, es decir, industrializada. Olivier Debroise dice al respecto

El arte es moderno, por lo menos desde mediados del siglo pasado [XIX]; el término califica, en efecto, ciertas formas surgidas en los tiempos de la revolución industrial, y se plantea como fenómeno paralelo a la modernización social y económica; a la urbanización, el desarrollo de la burguesía y, por ende, del proletariado. Opuesta a la noción de clasicismo, la del arte moderno parece incluir una idea de democratización.⁵³

En un principio la obra de arte se encontraba al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. En este sentido Walter Benjamin sostiene que "el valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto";⁵⁴ es en esta dimensión que la obra de arte deviene en aurática, es decir, que lo valioso de ella radica en su carácter irrepetible, pues se trata de

una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el valor de culto, sólo puede ser una obra auténtica, no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.⁵⁵

Con el advenimiento de la fotografía (síntoma de la industrialización), su desarrollo como medio autónomo de creación y su aplicación en el ámbito de la reproducción de obras artísticas se produce un cambio significativo de la función central del arte; su valía ya no descansará en lo sagrado sino en su valor expositivo. Por tanto, la fundamentación del arte ya no residirá en el rito sino "en otra praxis a saber: su

⁵¹ Un ejemplo elocuente de esta actitud bipolar es la concepción que tenía Boudelaire de la fotografía. El poeta consideraba que la fotografía era una industria y por ello no tenía nada que ver con el arte. "Según él la fotografía ha de regresar a su sitio verdadero que es el de sirvienta de las artes y de los artistas, una simple herramienta [...] considerándose un aristócrata, se oponía a las tendencias democráticas de su tiempo, tendencias que pretendían poner el arte al alcance de todos." Sin embargo, el poeta no vaciló en ser retratado por los célebres Carjat y Nadar, los *artistas fotógrafos*. Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 73

⁵² Aaron Scharf, *op. cit.*, pp. 294 y 296.

⁵³ Olivier Debroise, "Sueños de modernidad", en *Mexicana. Fotografía moderna en México*, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 53.

⁵⁵ Bolívar Echevarría "Introducción: Arte y utopía", en *Ibidem*, p. 16.

fundamentación política”.⁵⁶ Es en este punto donde convergen el arte de vanguardia y la revolución política de corte marxista: cuando su discurso está dirigido a las masas proletarias, en el contexto de la lucha de clases.

El desarrollo del fotomontaje se encuentra ceñido en sus orígenes a los debates en torno a la fotografía y al arte. El historiador del arte alemán Franz Roh describió en 1925 al fotomontaje como “una precaria síntesis de las dos más importantes tendencias en la moderna cultura visual, extrema fantasía y extrema sobriedad o, puesto de otro modo, las técnicas pictóricas de la abstracción modernista y el *realismo* del fragmento fotográfico.”⁵⁷

En las décadas de 1920 y 1930, época en que surgió el fotomontaje moderno, la concepción de la técnica y del lenguaje fotográfico sufrió varias convulsiones⁵⁸, provocadas por las investigaciones formales de la vanguardia: la nueva objetividad alemana desarrollada bajo el principio de la "reproducción intensificada del objeto"⁵⁹; la *Ostranenie* rusa en busca del extrañamiento de los objetos "para romper la rutina de la percepción [...] que sugería abandonar el realismo figurativo de la estética burguesa"⁶⁰; la Bauhaus, especialmente, las teorizaciones sobre la nueva visión del húngaro László Moholy-Nagy, quien "situó [a] la fotografía en una problemática más amplia, la del lugar de la imagen en la cultura industrial moderna";⁶¹ André Kertész, otro húngaro pero radicado en París, con su serie de "distorsiones" concebida bajo la idea de que "la fotografía más pura puede ocultar una alteración, una posición subjetiva"⁶²; la fotografía surrealista tan elocuentemente representada por Brassäi y por Man Ray, quien utilizó ampliamente la técnica del fotograma o, como él mismo lo denominaría, "rayograma"; Alfred Stieglitz y el ideal estético de la fotografía pura.

Todos estos ejemplos están agrupados con el fin de dar un panorama general de la vanguardia fotográfica. No buscamos hacer una amalgama absurda que elimine sus diferencias y complejidades, acaso un vistazo a vuelo de pájaro de los sugerentes planteamientos sobre los límites de la fotografía, cada vez más anchos. En la presente investigación el planteamiento sobre la vanguardia fotográfica sigue de cerca la propuesta de Joan Fontcuberta: “Una concepción que propuso a la fotografía como una recuperación documentada de los detalles de las cosas, ahondando en su forma y naturaleza, y descubriendo así la belleza

⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁷ *Apud* Christopher Phillips, “Introduction”, *op. cit.*, p. 28. La traducción y las cursivas son mías.

⁵⁸ No olvidemos el desarrollo del fotoperiodismo, ya comentado en el apartado 1.2.3.

⁵⁹ Carlos Córdova, *op. cit.*, p. 81. El término primero se utilizó para designar la pintura realista de algunos pintores alemanes a principios de la década del veinte. Ver. Ute Eskirdsen, «Alemania: La República de Weimar», en "La fotografía y el Estado en el periodo entre las dos guerras", *Jean-Claude Lemagny y André Roville (comps.), Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988, p. 141.

⁶⁰ Carlos Córdova, *op. cit.*, p. 81

⁶¹ Molly Nesbit, "Fotografía, arte y modernidad (1910-1930)", *Jean-Claude Lemagny op. cit.*, p. 115.

⁶² *Ibidem*, pp. 118-119.

interna de los objetos. Rostros, plantas, animales y maquinaria fueron catalogados en simetría con la precisión mecánica de la cámara.”⁶³

Comprendemos la amplitud del término vanguardia. Aquí nos proponemos delimitarlo dentro de los términos más sintéticos posibles, ya que esta investigación no pretende agotar, ni siquiera construir, una definición última sobre las vanguardias y sus aportaciones a la historia del arte. En este trabajo consideramos como punto de referencia en cuanto al concepto de vanguardia, la siguiente definición: "La expresión vanguardia no implica membresía, sino, acaso, un punto de acuerdo. Provisional como todas las categorías artísticas, sirve para agrupar a un conjunto de tendencias artísticas surgidas a inicio del siglo XX."⁶⁴ El término vanguardia ha sido aplicado tanto a movimientos artísticos como políticos:

Al principio asociado con la izquierda progresista, incluso con la revolución, el término se fue debilitando, hasta que a partir de 1930, se pudo aplicar a cualquier posición política, ya fuese de izquierdas o derechas. La palabra designaba una *concepción muy compleja de las relaciones entre la cultura y la política*. Los movimientos de vanguardia estaban formados por grupos que trabajaban en el mismo sentido para lograr una cultura moderna susceptible de integrarse a una economía de mercado.⁶⁵

El fotomontaje político surgió hacia fines de la década de 1910, en el seno del dadá berlinés y del constructivismo ruso, vanguardias artísticas que sintieron una predilección por la fotografía porque formaba parte de su “repudio de la connotación clasista de la tecnología de la pintura [considerada irrepetible, privada y exclusiva], la fotografía se había convertido en el principal instrumento ‘visual’ en la formación de la cultura de masas.”⁶⁶ Así, el uso de fotografías fue considerado por parte de las vanguardias como un elemento indisoluble de la modernidad; la foto pertenecía al mundo industrial y tecnológico, de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica. Por ello los creadores se encontraban tan cómodos con él: la práctica del fotomontaje los convertía en un nuevo tipo de artistas, en el anti-artista (por encontrarse al margen de las tradiciones académicas en las artes), es decir, en ingenieros y constructores de un nuevo arte masivo. En palabras de la fotomontadora Hannah Höch, el principal objetivo del fotomontaje consistía en “integrar objetos del mundo de las máquinas y la industria en el mundo del arte.”⁶⁷ El fotomontaje no sólo se apropia de la cultura de masas sino que se inserta en su espectro, es una *imagen* creada para su reproducción y difusión, por lo tanto, el fotomontaje viene a reforzar el principio promulgado por las vanguardias según el cual el valor del original, de la obra única e irrepetible, debe perderse.

⁶³ Joan Fontcuberta *Apud* Carlos Córdova, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁴ Carlos Córdova, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁵ Molly Nesbit, *op. cit.*, p. 104. Las cursivas son mías.

⁶⁶ Victor Burgin, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ *Apud* Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 300.

1.2.3 El fotomontaje de propaganda política

Este apartado está dedicado a la reflexión en torno a las características del fotomontaje de propaganda política con el fin de dilucidar la relación que potencialmente establece entre la crítica y la persuasión política. Resulta pertinente advertir que una de las características fundamentales del fotomontaje moderno consiste en que es una imagen cuyo soporte material es el propio de la comunicación de masas, por ejemplo, la revista, el periódico, el cartel o el libro. Esto nos obliga a plantear que todo fotomontaje moderno busca la difusión masiva de su mensaje. Ahora bien, una definición aséptica de propaganda señala que es la “acción o efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos o compradores.”⁶⁸ Una definición que remarca el carácter ideológico (como falsa conciencia) de la propaganda la identifica como “un conjunto de doctrinas promotoras de opinión y actitud, o de símbolos utilizados para promover una idea o varias, sin relación con el grado de verdad transmitido o el engaño contenido.”⁶⁹ Generalmente la propaganda es definida subrayando el carácter persuasivo de su fin utilitario, así lo apuntó en su momento Bertrand Russell, “se podría definir la propaganda como la tentativa, por medio de la persuasión, de alistar seres humanos en el servicio de un bando en cualquier disputa. De este modo se distingue de la persecución por su método, que evita la fuerza, y de la instrucción por su motivo, que no es la difusión de conocimientos, sino la generación de una especie de sentimiento partidario.”⁷⁰

Como veremos a continuación, la propaganda política puede crearse ya sea para “atraer adeptos” por medio del engaño y la persuasión o para cuestionar un orden establecido. Con objeto de identificar cuál de estas funciones cumple el fotomontaje de propaganda se imponen consideraciones formales y contextuales, puesto que no es posible interpretar el significado de un fotomontaje (o de cualquier imagen) sin considerar su forma de expresión, su contenido semántico y el contexto o la situación de comunicación en la cual es creado. La siguiente reflexión se basa en ejemplos destacados de la tradición del fotomontaje de propaganda política de la izquierda, como son el dadá berlinés, John Heartfield, el fotomontaje soviético y el fotomontaje en la Guerra Civil española, específicamente las obras de Josep Renau y Kati Horna.

a) El dadá berlinés

La práctica del fotomontaje dentro del grupo dadá berlinés (activo entre 1918-1923), formó parte de su propaganda contra la complacencia del mundo posbélico. El término “fotomontaje” Raoul Hausmann lo definió como una exacta traducción de "nuestra aversión a representar el papel de artista, ya que al

⁶⁸ Diccionario de la Lengua Española, *op. cit.*, p. 1845.

⁶⁹ Harwood L. Childs cit. por el Institute of Propaganda Analysys *apud* Roberto Fabregat Cúneo, *Propaganda y sociedad*, México, Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM, 1961, p. 278. Cfr. Guy Durandin, *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983, pp. 11-15.

⁷⁰ Bertrand Russell *apud* Roberto Fabregat Cúneo, *op. cit.*, pp. 279-280.

considerarnos ingenieros [...] hablábamos de construir, ensamblar (*montieren*) nuestras obras."⁷¹ Una de las características principales del fotomontaje del dadá berlinés consistía en que era el montaje visual de una idea sobre el quehacer artístico y sobre la representación de la sociedad alemana durante la República de Weimar.

El primer blanco fue la organización racional de la sociedad, particularmente los medios de la cultura burguesa. Los fotomontajes eran incendiarios y compartían el mismo estatus de las *images trouvés*, del *ready made* y del *performance*.⁷² Los fotomontajes fueron publicados principalmente por el órgano del movimiento, la revista *Der DADA*, y estaban constituidos por foto, texto, dibujo, fragmentos de revistas y publicidad en donde predominaba la composición aleatoria, la fragmentación y la descontextualización de imágenes y palabras con el objetivo de resignificar esos elementos, transformar el cuerpo humano o crear un paisaje impreciso compuesto por unidades presentes en la cultura de masas convertidas en significantes de significados ambiguos, inestables; en suma, el montaje estaba dirigido a chocar con ese público masivo. Por medio de esos recursos los dadaístas rechazaban la sociedad "ostensiblemente racional y al mismo tiempo degradada por la guerra y la corrupción. [El fotomontaje era] la más certera y versátil arma que pudieran desear los campeones del arte satírico."⁷³



3. Heartfield y Grosz, *Dadá-merika*, 1919.



4. Heartfield y Grosz, *Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía*, 1919.

La aparente incoherencia de lo representado arrojaba una visión *irreal* más no imposible, sino posible en tanto que espacio de la abstracción. Siguiendo la tesis de Stephen Foster, el fotomontaje del dadá berlinés

⁷¹ Raoul Hausmann *Apud Dawn Ades, op. cit.*, p. 12. Dawn Ades apunta que Grosz y Heartfield abreviaban en *mont* el vocablo *montiert* o *montieren*. En alemán *montage* significa ajuste o cadena de montaje y *monteur* mecánico o ingeniero. Ades señala que hacia mayo de 1920, durante la época de la Feria Internacional Dadá, el término "fotomontaje" no estaba muy extendido.

⁷² En la primera Feria Internacional Dadá, realizada en Berlín en 1920, se exhibió un maniquí vestido con un uniforme de oficial alemán y con una cabeza de cerdo lo cual derivó en un juicio por mofarse del ejército alemán.

⁷³ Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 301.

"ponía de relieve la naturaleza abstracta de la cultura y a la vez proporcionar [sic] veracidad. La verdad estaba ligada a la experiencia cotidiana de los mass media."⁷⁴ Según Foster, el fotomontaje acercaba al lector a una representación directa de la realidad, de tal suerte que "se convertía en un medio para revelar la situación problemática de la sociedad."⁷⁵ La manipulación de la imagen fotográfica también significaba un ejercicio de *destrucción del documento* en su acepción ideal (objetiva). Molly Nesbit identifica la acción del fotomontaje del dadá berlinés como el germen de una revolución cultural: "en efecto, para los dadaístas, el documento forma parte de un acto político."⁷⁶ El espacio del fotomontaje es un espacio cultural que aborda como tema la crisis del arte y la cultura alemana en plena crisis. Dos de los primeros fotomontajes del grupo datan de 1919, *Dadá-merika* y *Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía*, realizados conjuntamente por John Heartfield y George Grosz, quienes presentan la imagen de una sociedad caótica y violenta.⁷⁷

Ambos autores fueron fundadores del Partido Comunista Alemán (1918), ya que todo el grupo dadá simpatizaba con la izquierda. Hicieron pública su oposición a la República de Weimar y cada fotomontaje publicado en revistas, folletos y panfletos se convertían en un instrumento polémico y subversivos. Ya lo había dicho Hausmann: "la idea del fotomontaje era tan revolucionaria como su contenido, su forma tan subversiva [...] [los dadaístas] fueron conscientes de que su método poseía una fuerza propagandística que sus contemporáneos no tenían el valor de explotar."⁷⁸

Stephen Foster apunta que la censura que recibió el grupo por parte del gobierno es un ejemplo de victoria: algo inconveniente estaban develando, sacando a la luz. En palabras de Foster, el fotomontaje "se refiere más abiertamente a la disolución de un concepto de la cultura sobre sí misma, tanto como a su percepción en conjunto."⁷⁹ Pese a esta forma efectiva de hacer crítica política, en 1925 Grosz y Heartfield escribían sobre su trabajo de la época dadaísta: "Nuestro error fue comprometernos con el arte. [...] Observábamos entonces los insensatos productos finales del orden social dominante y estallábamos en risas. [...] Pero no veíamos que en esta locura subyacía un sistema."⁸⁰

⁷⁴ Stephen Foster, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Molly Nesbit, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁷ Dawn Ades, *op. cit.*, p. 26. Es esa misma sociedad evocada de manera brillante por Ingmar Bergman en *El huevo de la serpiente* (*Ormens ägg*, 1977). La cinta está situada en Berlín en noviembre de 1923, días antes del fracasado levantamiento de Hitler en Múnich, son exactamente 10 años antes del golpe que permite el arribo de Hitler al poder. El retrato que bosqueja Bergman de la realidad alemana sugiere que solamente ebrio se podía sobrevivir en aquella sociedad en quiebra, degradada y violenta. En palabras del protagonista Abel Rosenberg: "Despierto de una pesadilla y descubro que la vida es peor que el sueño." Estas son las palabras finales que vierte el Dr. Vergerus sobre el pueblo alemán, quien representa la locura fascista de la eugenesia: "Observa a toda esa gente. Son incapaces de una revolución. Están muy humillados, muy temerosos, muy oprimidos. Pero en diez años, para entonces al odio heredado por sus padres ellos añadirán su propio idealismo e impaciencia."

⁷⁸ Raoul Hausmann *Apud* Dawn Ades, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁹ Stephen Foster, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁰ *Apud* Dawn Ades, *op. cit.*, p. 36.

b) John Heartfield

John Heartfield⁸¹ fue apodado por el grupo dadá de Berlín como *monteur-dadá* antes de que la práctica del fotomontaje lo convirtiera en un artista clave del siglo XX. Su activismo político e intelectual siempre estuvieron íntimamente relacionados y se expresaron en revistas ilustradas. Heartfield colaboró asiduamente en órganos periodísticos de la izquierda alemana como la revista *Die Rote Fabne*,⁸² formó parte del equipo editorial de *Der DADA* y al final de la época dadá, hacia finales de 1923, trabajó en *Der Knuppel*, semanario satírico del Partido Comunista Alemán, el cual codirigió junto a George Grosz. Después de dadá Heartfield se dedicó casi exclusivamente al fotomontaje, cultivando una obra que tendría sus años dorados entre 1927 y 1937, cuando casi todos sus fotomontajes fueron publicados en revistas, periódicos y libros. A partir de 1930 se convirtió en uno de los principales colaboradores de la legendaria *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*,⁸³ revista dirigida a los obreros alemanes.

Unánime, la crítica reconoce la sensibilidad aguda, lúcida y sórdida por medio de la cual el creador develó la *fascistización* de Alemania bajo la República de Weimar y la dictadura de Hitler. En palabras de Grosz “lo que en realidad ocurrió fue que Heartfield se propuso convertir en una técnica artística consciente lo que había empezado como una broma política incendiaria.”⁸⁴

Esta operación de desarticulación de la retórica del Estado alemán se realiza en el fotomontaje, el cual permite que los fragmentos fotográficos se encuentren en otro contexto, lejos de su territorio original. En la propaganda nazi las imágenes de Hitler, Goebbels, Streicher y Göring, entre otros, tienen la coherencia

⁸¹ Helmut Herzfeld nació en el año de 1891, hijo de Franz Herzfeld, un anarquista y poeta sin éxito, y de Alice Stolzenburg, obrera y activista política. Su formación artística se inició en el año de 1908 en la Real Escuela de Artes Gráficas de Bavaria, en Munich. Volvió a Berlín en 1913 para estudiar en la Kunst-und Handwerkerschule, donde llegó a la conclusión de que las artes finas eran un anacronismo. En 1914 fue obligado a entrar al ejército, pero un año más tarde fingió un colapso que lo liberó del servicio. Fue en el año de 1916 cuando nació el nombre John Heartfield como protesta del artista ante el nacionalismo xenofóbico alemán inflamado por la guerra. Wieland, su hermano, cambió el apellido por Herzfelde y George Gross el suyo por Grosz. Tras el arribo de Hitler al poder, en 1933, se vio perseguido y obligado al exilio, primero en Checoslovaquia, donde en 1934 exhibió fotomontajes que provocaron la ira del embajador alemán, quien logró censurar algunos. En 1938, tras la invasión nazi, abandonó Checoslovaquia y se instaló en Inglaterra. En 1939, en la Galería Arcade en Londres, exhibió una de sus más famosas muestras *One man's war against Hitler*. En 1948 regresó, pero a la Alemania del Este y trabajó como profesor en la Universidad Humboldt en Leipzig. Junto con Wieland creó la editorial Werkstatt: H&H. Heartfield murió en Alemania del Este en 1968. John Berger, "The political uses of photo-montage" en *Selected Essays*, USA, Vintage, 2001, p. 219. Otros datos biográficos del autor fueron tomados de la página en internet de John Heartfield, creada por estudiantes de Mass Communication, Instructional Technology and Theatre de la Universidad de Towson, Maryland. En esta página se puede encontrar una muestra de la obra de Heartfield, así como referencias bibliográficas sobre él: <http://www.towson.edu/heartfield/>

⁸² Fundada en 1918 por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, un año más tarde la publicación se convirtió en el principal órgano del Partido Comunista Alemán hasta 1945.

⁸³ Ute Eskirdsen apunta que *AIZ* "elaboró una técnica del montaje sintético de las imágenes" resultado de un concienzudo diseño de la puesta en página, donde se cuidaba la compaginación de las imágenes y el texto. La interrelación de foto-texto y foto-foto viene a formar parte de la retórica y del discurso ideológico de la revista. La revista, fundada por Willi Münzenberg en 1925, estaba asociada al Partido Comunista sin ser un órgano directo de éste. Ute Eskirdsen, *op. cit.*, pp. 147 y 148. Heartfield fue un portadista asiduo de *AIZ*. Algunas portadas las realizó en colaboración con Karl Vanek. Christopher Phillips, *op. cit.*, p. 28. Sabemos que *AIZ* cambió su nombre a *Volks Illustrierte*. Lo que no sabemos con certeza es si fue en 1935, como señala Ute Eskirdsen, o en 1936, como apunta la página www.towson.edu/heartfield/welcome.html.

⁸⁴ Georg Grosz *Apud* Dawn Ades, *Ibidem*, p. 19.

ideológica que el Estado y su maquinaria propagandística permiten *ver*. Como apunta John Berger, en el fotomontaje las imágenes son abruptamente reveladas por lo que son; las acciones detrás de las palabras de los políticos, las apariencias mismas, son súbitamente mostradas en su engaño.⁸⁵ Aaron Sharf señala la pertinencia del uso del fotomontaje, ya que "los tremendos comentarios de Heartfield sobre el caos alemán resultarían *demasiado* ridículos, *demasiado* imposibles, de estar presentados en forma de dibujo o pintura."⁸⁶ Lo que sucede es que las imágenes fotográficas tienen un alto grado de iconicidad. La perfecta composición bajo la cual esas imágenes se constituirán en una totalidad está regida por una idea, un comentario y una denuncia. No se trata de hacer más creíble el crimen, se trata de hacerlo visible, *demasiado visible*. Heartfield *monta*, a partir de un proyecto mental, una imagen que ya existe en su mente.



5. John Heartfield, *¡Hurra, se terminó la mantequilla!*, 1935.

hace fuerte a un país; la mantequilla y la manteca sólo hacen engordar a la gente". Observamos que en el montaje hay una traducción del discurso del *esbelto* Goering pero llevado a sus últimas consecuencias; el desarrollo industrial (y la consiguiente carrera armamentista alemana) descansa sobre los hombros de los obreros, quienes con sórdida normalidad, tal vez indiferencia, comen fierros. Aquí se encuentra presente la relación entre el gobierno y el pueblo alemán, y el autor subraya que en esta relación hay una operación discursiva (ideológica) que puesta en práctica no sólo es insensata sino manipuladora.⁸⁷

⁸⁵ John Berger, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁶ Aaron Scharf, *op. cit.*, p. 301. Las cursivas son mías.

⁸⁷ Como un ejemplo de la influencia del fotomontaje en general y de Heartfield en particular encontramos una cita textual de este fotomontaje en el video contemporáneo realizado por la artista multidisciplinaria Floria Sigismondi para el grupo de rock Incubus. En este video antibélico de la canción *Megalomaniac* hay una escena idéntica, en la que una familia enajenada

Las imágenes de Heartfield presentan un mundo corrompido, particularmente sórdido, o como apunta Berger en su ensayo sobre Heartfield, imágenes que expresan disgusto ante su propia sordidez. Ésta se encuentra situada en un momento histórico específico, la época regida por el principio de la democracia moderna y por la *manipulación cínica de ese principio*. Para Berger esta manipulación es endémica, aunque no exclusiva de la política burguesa y del capitalismo avanzado. Se trata del abismo existente entre los discursos y las acciones de los políticos modernos, pero sobre todo de "la propia confianza del manipulador, su propia indiferencia a la flagrante contradicción en la que él mismo se encuentra, entre las palabras y las acciones".⁸⁸ Con todo esto queremos hacer énfasis en la necesidad del conocimiento del contexto en que se inserta el fotomontaje de propaganda política, ya que en ello radica el éxito o fracaso de su interpretación. Como apunta Víctor Burgin, "Heartfield hizo que la afectividad que las imágenes surrealistas obtienen de su estado indeciso con respecto a la fantasía y la realidad pasara a depender del *conocimiento de una condición material real del mundo*."⁸⁹

La obra fotomontajística de John Heartfield se encuentra enmarcada por el debate de intelectuales y artistas simpatizantes o militantes del comunismo internacional en torno a la cultura, y más específicamente en torno al arte como una herramienta para la lucha de clases, de modo que la obra es concebida a partir de su *utilidad* como propaganda política. Es anécdota conocida que en las exposiciones museísticas de su obra el autor siempre insistía en poner junto al fotomontaje el número de la revista en el que fue publicado, con objeto de "subrayar el hecho de que sus obras eran propaganda política dirigida al gran público, y no obras de arte privadas, únicas e irrepetibles."⁹⁰ Resulta completamente lógico que Heartfield, como muchos artistas de la época, buscara el mejor *medio* a través del cual fuese recibido el *mensaje*, un medio que garantizara un público masivo. De tal suerte que el continente forma parte del contenido y viceversa, como en una muñeca rusa.

con un decorado muy similar al de Heartfield, en lugar de fierros come cables telefónicos, discos de vinil, rollo de película y aceite para autos. A lo largo del video hay fotomontajes que recuerdan la estética dadá, sobre todo en los fotomontajes de un Hitler con piernas de bailarina (este ensamble es característico de Hannah Höch). El discurso del video aborda el tema de la manipulación y la guerra, pero en términos muy generales. Encontramos imágenes de los *demagogos* clásicos (Hitler, Stalin, Mussolini) pero los modernos están disimulados en un equívoco Tony Blair. <<http://www.floriasigismondi.com/main.html> >

⁸⁸ John Berger, *op. cit.*, p. 220. La traducción es mía.

⁸⁹ Víctor Burgin, *op. cit.*, p. 27. Las cursivas son mías. Es preciso delinear un poco más el contexto de la práctica fotomontajística de Heartfield. John Berger hace una crítica aguda a los fotomontajes en que atacó a la socialdemocracia alemana en la época de la República de Weimar, recayendo el énfasis en las contradicciones propias de los comunistas alemanes que basaban sus certezas políticas en la línea del Comintern, lo cual hizo imposible el diálogo o la unión de fuerzas entre los comunistas y una gran parte de la clase trabajadora alemana, que le había dado nueve millones de votos a la socialdemocracia. Esta división fue uno de los factores que permitieron el arribo de Hitler al poder. John Berger, *op. cit.*, pp. 221- 222.

⁹⁰ Dawn Ades, *op. cit.*, p. 43

c) El fotomontaje soviético

El fotomontaje en la Unión Soviética surge en el seno del constructivismo, un movimiento artístico de vanguardia identificado con la revolución bolchevique y partidario de un programa estético político cuyo objetivo era crear un arte que se extendiera “al conjunto de la vida colectiva e individual.”⁹¹ En el otoño de 1920 fue acuñado el término constructivismo que refiere al diseño de objetos o estructuras utilitarias, concebidas bajo los principios de tectónica, factura y construcción que transformarían el entorno en función de una futura sociedad comunista, una sociedad *en construcción*. El primer Grupo de Constructivistas en Acción (1921) concebía la "construcción [como un] sistema por el cual un objeto es realizado a partir de la utilización del material junto con un propósito determinado."⁹²

En los últimos años se han desarrollado investigaciones sobre el constructivismo soviético que proponen una valoración documentada y profunda de sus planteamientos estéticos, como la de Claude Leclanche-Boulé, autora que explora el diseño gráfico de esta vanguardia y la identifica como un movimiento artístico complejo en oposición a una lectura que “impone una visión del constructivismo unívoca y empobrecida, dominada por los modelos del diseño y de la arquitectura funcionalistas.”⁹³ Leclanche-Boulé sostiene que el proyecto estético constructivista (hasta 1928) no plantea la creación artística subordinada a fines utilitarios, económicos o sociopolíticos sino que es un proyecto subversivo encaminado a la transformación social “que otorga a la promoción de la creatividad y de la invención el rango de valores estéticos supremos.”⁹⁴

Puesto que los artistas constructivistas militaban dentro de las filas de la Revolución de Octubre es posible identificar las pautas estético políticas que el proceso de consolidación del Estado soviético le impuso a la creación artística en general y al fotomontaje en particular. Margarita Tupitsyn identifica tres etapas por las que atravesó el fotomontaje soviético, las cuales se encuentran estrechamente relacionadas con las circunstancias políticas del régimen. Nos interesa delinear el proceso que sufrió el fotomontaje soviético porque es un buen ejemplo de tensión entre la crítica y la propaganda. Además, por la enorme influencia que tuvo a nivel internacional y, en el caso de México, en de la revista *Futuro*.

La primera fase del fotomontaje soviético (1919-1928) se desarrolla sobre el material de la revista ilustrada, el cartel de cine y la ilustración de libros⁹⁵. El auge de la producción editorial dio inicio en 1922,

⁹¹ Claude Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Trad. Rosa Vercher González, Valencia, Campgràfic, 2003, p. XVIII.

⁹² Cristina Lodder, *op. cit.*, pp. 27 y 29.

⁹³ Claude Leclanche-Boulé, *idem*. La historiadora del arte Cristina Lodder cuestiona el diseño gráfico constructivista, específicamente el uso que la vanguardia hizo de la fotografía y del fotomontaje, al considerarlos como "síntoma y causa de la decadencia del constructivismo y de su compromiso creciente con la realidad existente en oposición a la proyectada." Cristina Lodder, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁴ Claude Leclanche-Boulé, *op. cit.*, p. XIII-XIV

⁹⁵ El fotomontaje fue cultivado por diversos artistas constructivistas. A continuación hacemos referencia sólo a Gustav Klutskis, Alexandr Rodchenko y El Lisitski. Gustav Klutskis realizó fotomontajes para las revistas *Vestnik Truda y Molodaya Gvardiya*, en esta última se publicó una serie que realizó junto con Senkin con motivo de la muerte de Lenin en 1924.

momento en que Lenin inició la Nueva Política Económica (NEP), menguada por la falta de papel y el mal estado de las máquinas debido a la guerra. Los fotomontajes de esta fase se caracterizan por abarcar libremente una amplia gama de temas relacionados con la construcción de una nueva sociedad. Los fotomontajes presentan una preferencia por la estructura geométrica en diálogo con una cuidadosa composición del material fotográfico y la tipografía. Sus contenidos presentan la polisemia y la indeterminación como actos de significación subversivos o creativos y por tanto barreras contra el totalitarismo.⁹⁶ En 1923 surge *Lef* (*журнал левых искусств*)⁹⁷ la revista del Frente de Izquierdas de las Artes, órgano que agrupa a los teóricos formalistas, a los poetas futuristas y a los artistas constructivistas Gustav Klutskis, Serguéi Mijáilovich Tretiakov, Aleksandr Ródchenko, Vladimir Maiakovski y Osip Brik, con el propósito de "clarificar la posición del arte en el seno de una sociedad revolucionaria."⁹⁸ Es particularmente interesante que la revista definiera en un artículo anónimo el uso del fotomontaje y lo delimitara dentro de los parámetros estéticos que el grupo defendía:

La disposición combinatoria de fotografías reemplaza la composición de la imagen por el dibujo. Lo que importa de esta sustitución es que la fotografía no es el croquis del hecho visual, sino su fijación exacta. Esta exactitud, este lado documental, dan a la fotografía un poder de acción sobre el espectador imposible de alcanzar con la representación gráfica.⁹⁹

En esta cita podemos observar la valoración de la imagen fotográfica por su carácter documental, por la particular relación que tiene con la realidad. *Lef* reivindica a la fotografía, al fotomontaje y al cartel diseñados para la calle, el periódico y las manifestaciones públicas porque llegan a "las emociones con la

Alexandr Rodchenko creó fotomontajes para la revista *Kinó-Fot* (*Cine-Foto*), de Alekséi Gan, en la cual los editores teorizaban acerca de los aspectos compositivos del cine y la fotografía; también realizó carteles, por ejemplo, el de la película *Kinó-Glaz* (*Cine-Ojo*), de Dziga Vertov de 1924; es célebre la serie de fotomontajes de 1923 que realizó para el poema de Maiakovski *Pro Eto*; ese año concibió un diseño de portada estándar para una colección de novela policíaca que globalmente se encuentra regido por formas geométricas; también creó los fotomontajes de las portadas de *Lef*; Rodchenko incursionó en el terreno de la tipografía, uno de sus primeros diseños fue el de los títulos para el noticiario documental de Vertov *Cine-verdad*. Entre 1922 y 1925 El Lisitski obtuvo el reconocimiento internacional por su trabajo tipográfico y publicitario en Alemania y Suiza. En 1922 Lisitski e Iliá Ehrenburg publicaron en Berlín *Vesch, Gegenstand, Object (Objeto)*, *Revista Internacional de Arte Moderno*. En 1925 volvió a la URSS, época en que cesó su trabajo tipográfico, dedicándose a la organización de exposiciones y fotomontajes.

⁹⁶ Claude Leclanche-Boulé, *op. cit.*, p. XIV

⁹⁷ *Lef* apareció primero de 1923 a 1925 y, tras un eclipse de dos años, reapareció bajo el título de *Novy Lef*, de 1927 hasta finales de 1928. Claude Leclanche-Boulé, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁸ Dawn Ades, *op. cit.*, p. 71. En el primer número de la revista Brik escribió sobre el arte y su relación con la realidad social, delineando los trazos de lo que se convertiría con los años en un dogma del arte soviético: "el poeta no inventa temas sino que los toma de la realidad que lo rodea [...] un gran poeta no se revela a sí mismo sino que sólo ejecuta el compromiso social." Margarita Tupitsyn, "From the politics of montage to the montage of politics", en Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and modern life, 1919-1942*, Cambridge, MIT Boston/ Institute of Contemporary Art, 1992, p. 87. La traducción es mía.

⁹⁹ "Foto-montaj", *Lef*, Moscú, 1924, núm. 4, *apud* Claude Leclanche-Boulé, *op. cit.*, p. 8

precisión del fuego de *artillería*."¹⁰⁰ Así concebida, la imagen fotográfica se encuentra en el mismo horizonte de la factografía, asociada con la información documental icónica.¹⁰¹

En 1927 los artistas constructivistas son acusados de formalistas, término que entonces denotaba antimarxismo¹⁰², y un año más tarde se crea el Departamento de Artes de la Casa Editorial del Estado (IZOGIZ), controlado por el gobierno.

La segunda fase del fotomontaje soviético (1928-1933) se expresa en la contratación de los artistas por el IZOGIZ para la producción regular de los carteles del Primer Plan Quinquenal lanzado por José Stalin, muchos de los cuales fueron realizados con la técnica del fotomontaje. Todas las energías creativas se volcaron en apoyar el programa y buscaron diseminar la agenda de la industrialización por medio de imágenes. En los carteles de esta época podemos observar una preocupación por representar a las fuerzas productivas, es decir, obreros anónimos. Sin embargo el Primer Plan Quinquenal implicaba grandes sacrificios para la clase trabajadora, por ello fue enaltecida, representada heroicamente. La propaganda visual no estaba destinada exclusivamente al pueblo soviético; por medio de revistas y frisos para exposiciones el fotomontaje vino a ser la carta de presentación de la nueva Unión Soviética para el resto del mundo.

Para Leclanche-Boulé en el año de 1928 se anuncia el fin del constructivismo con la exposición Pressa, la Exposición Internacional de la Prensa, en Colonia (Alemania); el diseño del pabellón soviético lo dirigió El Lisitski¹⁰³ con la colaboración de Senkin. En el pabellón se expuso un friso en fotomontaje de 23 x 4 metros provisto de dispositivos animados, alzados desde el suelo hasta el techo, sobre los que desfilaban como en rotativas textos impresos, fotomontajes y fotografías. El espectador, nos dice Leclanche-Boulé, se veía acechado por un universo informativo

Que escapaba a su control, no era capaz de ejercer la participación activa y creativa que reclamaba la ideología constructivista. Se trataba en realidad, en el momento en que la URSS se comprometía con el primer plan quinquenal, de una de las primeras manifestaciones del realismo socialista, con un recurso a lo colosal, al 'patetismo' y al heroísmo. Asistíamos en Colonia a la *aparición de esta cultura de simulacros que intentaba sustituir una segunda realidad por la realidad vivida, con el fin de consolidar un sistema convertido en totalitario*.¹⁰⁴

Lisitski, para la Exposición de Arte Soviético en Zúrich de 1929, realiza un fotomontaje en el que presenta a un ser visionario constituido por dos jóvenes, un hombre y una mujer compartiendo un ojo, ser

¹⁰⁰ Nota editorial de *Lef*, 1927 núm. 11 y 12, *apud* Victor Burgin, *op. cit.*, p. 23. Las cursivas son mías.

¹⁰¹ Años después Ródchenko criticaría la obsesión de Brik por el reportaje, llamándolo "fetichismo de un hecho". Margarita Tupitsyn, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰² En 1928 Ródchenko abandonó la práctica del fotomontaje de ilustración avocándose a la fotografía, considerada "más realista" sin embargo de nuevo sería acusado de formalismo. Claude Leclanche-Boulé, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰³ Fue en esta época que Lisitski comenzó a centrarse en el fotomontaje de propaganda política. Margarita Tupitsyn apunta que éste, a juzgar por su trabajo anterior a 1928, no era cercano a sus propias ideas. Desde la lectura de esta autora, Lisitski, personal y artísticamente parece lejano de la propaganda estatal; para el fotomontador el pabellón, debido a la prisa del montaje, terminó siendo básicamente "decoración teatral". Margarita Tupitsyn, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁴ Claude Leclanche-Boulé, *op. cit.*, p. 22.

mítico en cuya frente se pueden leer las siglas de la URSS. Debajo de ellos, una estructura arquitectónica en perspectiva; las líneas y angulaciones son acentuadas por el uso del aerógrafo, con lo que se otorga un alto contraste tanto a los rostros como a las formas geométricas de la estructura. Los jóvenes fueron fotografiados en contrapicado, ángulo preferido por Lisitski. La angulación en contrapicado puede tener la función de magnificar o valorizar al sujeto fotografiado. Se trata de un ejemplo de las investigaciones del autor sobre los elementos geométricos de la composición en tensión con el elemento político, como le llama Ades, que en este caso se encuentra dirigido a la presentación del nuevo ente, la Unión Soviética.

Klutsis realizó un fotomontaje algo similar en 1931, *Construiremos nuestro nuevo mundo*. Los rostros de dos jóvenes se cruzan pero de manera distinta que en el cartel de Lisitski, no totalmente fundiéndose en un nuevo ser sino más bien superpuestos. La posición de los rostros no es la misma; Lisitski proyectó la mirada de sus jóvenes al infinito o al futuro, mirada en alto, expectante; en cambio, el joven de Klutsis mira de frente mientras que la joven, ligeramente en tres cuartos, parecería mirar al muchacho, lo que sugiere una suerte de complicidad. El ojo derecho de la joven se une al de él, ambos tienen en sus rostros una expresión plácida, como de una confiada felicidad.



6. El Lisitski, cartel para la *Exposición de Arte Soviético*, Zúrich, 1929.



7. Gustav Klutsis, *Construiremos nuestro nuevo mundo*, 1931.

Debajo de la pareja se observa un espeso humo fabril y lo que podría ser una asamblea, personas levantando la mano. La confianza de estos jóvenes parece radicar en que ellos construyen la nueva sociedad como obreros: en las fábricas construyen el desarrollo económico; en la asamblea forman parte del poder político. Los rostros anónimos de los trabajadores representan a toda la clase obrera, supuestamente la clase

en el poder. Esta pieza compleja y cargada de contenido ideológico fue pensada para el XVI Congreso del Partido. En el fotomontaje de propaganda política nada se deja al azar.

En 1931 Klutskis definió el papel del fotomontaje en un célebre artículo titulado "El fotomontaje como un nuevo arte de agitación". Según el autor, quien lo utiliza es un artista de naturaleza distinta; es un activista, un especialista en el trabajo cultural y político para las masas, un constructor que posee la herramienta de la fotografía y *estructura su composición* bajo nuevas leyes de representación.¹⁰⁵ Una característica del fotomontaje de propaganda política con fines eminentemente instrumentales es que utiliza elementos de la teoría de la percepción en vista de su eficacia; se trata de crear una imagen que sea leída de una manera específica, que el mensaje que lleva sea *correctamente* leído. Klutskis apunta que para el arte de agitación es necesaria la representación realista y esto es así porque *lo realista* se encuentra asociado con *lo verdadero*, luego, la propaganda y su mensaje serán leídos como reales y verdaderos.

En 1932 fueron disueltas abruptamente todas las organizaciones artísticas y literarias. Por decreto se creó la Unión de Artistas, la cual impuso un control ideológico uniforme sobre estilo y tema. La teoría y práctica del realismo socialista cayeron bajo la dirección del Partido.¹⁰⁶

La tercera fase del fotomontaje soviético (1932-1941) se caracteriza por la censura a los artistas, sobre todo mediante la imposición de la figura de Stalin en la representación, con lo que se substituyó progresivamente al trabajador anónimo y se llegó a unos extremos de literalidad en los que la escala agigantaba al líder mientras las masas, cada vez más masa y menos personas con rostros, se empequeñecían, se subordinaban. La estética del realismo socialista les proporcionaba a los artistas "fórmulas prácticas para obtener imágenes imponentes y convincentes."¹⁰⁷ La revista de propaganda *SSSR na stroike (La URSS en construcción)*, editada con el mismo formato en ruso, francés y en alemán, y en la que participaron artistas como El Lisitski, Ródchenko y John Heartfield, estaba destinada a informar al mundo sobre los logros de la arquitectura, el progreso y la fuerza industrial de la Unión Soviética.

Control del lenguaje, control de la imaginación del creador, control de la sociedad. Bajo un régimen dictatorial, cualquiera que sea su ideología, pensar es peligroso. El camino del fotomontaje soviético fue severamente coartado por la obsesión de representar *objetivamente* al país que gobernaba el *revolucionario* Stalin y su partido. El resultado, la semántica preestablecida por medio de una plantilla multiusos de eslóganes repetitivos de los postulados burocráticos. Ya que el fotomontaje debe mucho a la investigación sobre la composición, esto es, pensar y repensar la sintaxis, al ser prohibida toda investigación formal e impuesta la fotografía documental, ésta vino a substituir discursivamente al fotomontaje y su función política. Los fotomontajes soviéticos de la segunda y tercera etapa se concibieron como un arte utilitario, "una

¹⁰⁵ Margarita Tupitsyn, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁶ Cristina Lodder, *op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁷ Claude Leclanche-Boulé, *op. cit.*, p. 25.

propaganda delimitada a unos objetivos económicos o políticos sin mucha relación con la vida [...] los constructivistas accedieron a ser desposeídos de su proyecto de sociedad liberada, arrastrados a una deriva funcionalista.»¹⁰⁸

d) El fotomontaje republicano de la Guerra Civil española: Josep Renau y Kati Horna

El levantamiento militar del 18 de julio de 1936 contra el gobierno del Frente Popular inició en España un movimiento político, ideológico y cultural en defensa de la República, el cual trajo como consecuencia una dolorosa guerra civil que al cabo de tres años vendría a resultar en el triunfo de las fuerzas rebeldes encabezadas por el general Francisco Franco. Durante estos tres años de guerra, la actividad cultural en España fue sumamente activa; echando mano de todas las herramientas posibles, los artistas e intelectuales republicanos se sumaron a la lucha política y en muchos casos al frente de batalla. El bando republicano tenía múltiples rostros ideológicos (comunismo, socialismo, anarquismo, republicanismo) y estaba conformado por diversas organizaciones políticas.¹⁰⁹ Cada una de éstas precisaba de propaganda gráfica que difundiera no sólo el punto de vista republicano de los acontecimientos bélicos sino que informara y alentara a la población.

Como ya ha sido expuesto en los sub apartados anteriores, los artistas de izquierdas se encontraban, en el periodo de entre guerras, sumergidos en el debate sobre la relación del arte y su función social, ahora bien, el arte de propaganda republicana durante la guerra civil no sólo profundizó en la cuestión sino que se convirtió en una verdadera herramienta durante la contienda; como apunta Imma Julián, "la palabra propaganda se convirtió en una expresión mágica y poderosa que podía ayudar al éxito o al fracaso de una comunidad entera que luchaba por sus libertades."¹¹⁰ En Valencia, el 14 de julio de 1937, se reunió el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, en el que se elaboró una "ponencia colectiva" publicada en *Hora de España*, que versaba sobre el compromiso político social del arte. Algunos historiadores apuntan que en ella se reflejaba la política cultural de la segunda República. La ponencia planteaba un humanismo revolucionario que sintetizara a las vanguardias, escindidas entre "formalistas" y "revolucionarios propagandistas",¹¹¹ además, que se recuperara la herencia cultural de España, su legado artístico, con el fin de hacer frente a la agresión. No es casual que el cartel haya sido uno de los medios de comunicación

¹⁰⁸ Claude Leclanche-Boulé, *op. cit.*, p. XIV

¹⁰⁹ No nos detendremos aquí en la especificidad de las divergencias ideológicas y enfrentamientos políticos dentro del bando republicano, hartos complejos y que exceden los límites del presente trabajo.

¹¹⁰ Imma Julián, "El cartelismo y la gráfica en la guerra civil" en Valeriano Bozal *et. al.*, *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 48.

¹¹¹ Víctor Pérez Escolano, *et. al.*, "El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937", en Valeriano Bozal *et. al.*, *op. cit.*, p. 36.

preferidos y bien cultivados por los republicanos. El admirable desarrollo del cartel durante la guerra debe ser comprendido en la dimensión histórica de la tradición cartelística en España.¹¹²

El cartel goza de un lugar privilegiado en la comunicación de masas debido a su propia naturaleza: pegado a una pared, a un espacio de tránsito y público, se convierte en parte del paisaje o, más bien, lo resignifica. De tal suerte que el cartel exige ser leído y el público-pueblo accede a la invitación al voltear la mirada. Debido a este carácter público, el cartel fue reivindicado por el valenciano Josep Renau en el célebre ensayo *Función social del cartel* (escrito cuando la guerra llevaba a penas diez meses). Renau era militante del Partido Comunista de España desde 1931 y durante la guerra fue funcionario de la República ocupando el puesto de director de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.¹¹³ Según Renau el cartel no es un arte aurático, no existe en él el valor de *original*, ya que el original no tiene valor por sí mismo. Es, desde la misma acepción de Walter Benjamin, un arte que tiene su sentido (o uno de sus sentidos) en su reproductibilidad: "el cartel [...] carece de esa presencia misteriosa que rodea al cuadro, y en su expresión tan humilde y poco pretenciosa no necesita «posar» para ser obra de arte."¹¹⁴ El cartel debe comunicar efectivamente su mensaje, de lo contrario no cumple con su misión específica, la cual no es decorativa (un adorno en la pared). Por lo tanto, exige una acción de quien lo ve/lee. El cartel comercial, por ejemplo, implica la compra de algún determinado producto. El cartel político (de agitación y propaganda), específicamente en el contexto que aquí nos ocupa, daba indicaciones tales como deberes u obligaciones, "señalar o instruir constantemente de los peligros a que estaban expuestos los que luchan y los que trabajan en núcleos urbanos."¹¹⁵

En la práctica, Renau defiende sus postulados teóricos sobre la imagen de propaganda política: directa, contundente, sin "barroquismos" superfluos. Esto lo podemos observar en *1º de mayo. Pasaremos. ¡Ofensiva en todos los frentes!* (de 1938), *Partido Comunista. Industria de guerra. Potente palanca de la victoria* (de 1937) y

¹¹² Por ejemplo, en 1929, a propósito de una exposición de carteles de la guerra de 1914, se impartió una conferencia titulada "El cartel de guerra"; por una coincidencia extraordinaria, el 19 de julio de 1936, en la Plaza Cataluña de Barcelona, se exhibía una exposición de carteles "contra la guerra". Imma Julián, *art. cit.*, p. 55. En la presente investigación no encontramos alguna referencia a la censura y la tijera, por tanto, es probable que éstas no fueran factores que determinaran un estilo o influyeran en la publicación de determinados artistas. Suponemos que esto se debe a que los artistas se sumaron a las organizaciones con las que tenían afinidades políticas. Robert Chisholm y Lucas Prats, coleccionistas de carteles republicanos, concluyen que "desde el principio los artistas actuaron con absoluta libertad, sin los condicionantes burocráticos de las organizaciones que coartan las individualidades. Cada artista pintaba o dibujaba como le parecía mejor." Robert Chisholm y Lucas Prats *apud* Enric Satué "El diseño del cartel de guerra en España", en Alfonso Guerra, *et. al.*, *Carteles de la guerra. 1936-1939*. Colección Fundación Pablo Iglesias, (catálogo de la exposición), Barcelona, Lunwerg Editores, 2004, p. 51.

¹¹³ Cfr. Anexo IV.

¹¹⁴ Josep Renau, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁵ Imma Julián, *art. cit.*, p. 56. Otro objetivo fundamental del cartel de guerra fue mantener en alto la moral del pueblo republicano. Por lo tanto, estaban dirigidos tanto a la población que iba al frente de batalla como a la que se encontraba en la retaguardia, la cual se hallaba en una enorme situación de indefensión. Algunos historiadores apuntan que la Guerra Civil española puede ser considerada la primera gran batalla de la segunda conflagración mundial, de tal suerte que los bombardeos sobre Madrid, Guernika o Barcelona tendrían su epílogo en el mes de agosto de 1945, cuando se devastó, como nunca pudo imaginar mente humana, a la población de Hiroshima y Nagasaki.

en *El comisario, nervio de nuestro ejército popular. Partido Comunista* (de 1937, calificado por Enric Satué como una de las diez obras maestras del diseño de cartel de guerra).¹¹⁶



8. Josep Renau, *1º de mayo. Pasaremos. ¡Ofensiva en todos los frentes!*, 1938.



9. Josep Renau, *Partido Comunista, industria de guerra, potente palanca de la victoria*, 1937.

En los tres ejemplos se encuentra presente la simbología clásica de la izquierda comunista: el brazo rematado en un puño, la estrella de cinco picos, el riguroso color rojo, así como un elemento constante de la simbología/iconografía de la Guerra Civil española, la bayoneta. El elemento fotográfico representa la figura humana, su cuerpo, su carnalidad, en diálogo con la ilustración de las armas, realizada con ayuda del aerógrafo, una herramienta constante en la producción fotomontajística del autor. Con un principio dialéctico, la relación del dibujo y de la foto, la figura humana y los elementos simbólicos, el autor ofrece una fórmula visual total, unificada, coherente con el texto. En los tres ejemplos Renau plantea como eje de la representación la gestualidad del cuerpo, el brazo y el puño, como un signo de la voluntad de lucha, identificada como código de representación ideológica del comunismo. Así, la propaganda refiere claramente al Partido Comunista y a su papel en la guerra. En los tres casos comentados observamos una interesante operación de distinción de técnicas. El factor humano está representado por medio de la fotografía y reproducido sin la aplicación de color, a diferencia de su contexto gráfico y textual, así como del fondo.

¹¹⁶ Enric Satué, *art. cit.*, p. 48.



10. Josep Renau, *El comisario, nervio de nuestro ejército popular*, 1937.

Esta operación de diferenciación de elementos técnicos y la posibilidad de su interrelación coherente constituye una distinción simbólica: la fotografía está asociada con el *realismo*, que desde la concepción de Renau “Implica esencialmente una posición nueva ante el mundo [...] el complejo que produce esa potencia voluntaria a modificar las cosas, influyendo conscientemente en su proceso, forma el nervio vital del nuevo realismo [...] *el hombre en su presencia humana y activa [...] es el protagonista absoluto, indiscutible y consciente de la nueva historia*”.¹¹⁷

Josep Renau hizo una lúcida reflexión sobre la función del arte tanto en la polémica que sostuvo con Ramón Gaya en *Hora de España*, como en su célebre ensayo *Función social del cartel*. Su planteamiento central versaba sobre el valor artístico de nuevos medios y soportes, como el cartel y el fotomontaje; asimismo, legitimaba el hecho de que el arte tuviese una función, no la del capitalismo, “servil frivolidad y frío utilitarismo,”¹¹⁸ sino una función liberadora del hombre, que atendiera a las circunstancias históricas en las que se encontrara (“la realidad de los hechos sociales”) y la “apreciación del fondo humano de la lucha de clases como motor dinámico de todo cuanto acontece hoy en la tierra.”¹¹⁹

Con el fin de esbozar la complejidad que presenta el fotomontaje de propaganda política republicano e introducir la diferencia entre la crítica y la persuasión, comentaremos el caso de Kati Horna, fotógrafa y fotomontadora húngara, quien llegó a España en 1937 contratada por el Comité de Propaganda Exterior de la Confederación Nacional del Trabajo, organismo anarcosindicalista, y posteriormente colaboró

¹¹⁷ Josep Renau, *op. cit.*, p. 52. Las cursivas son mías.

¹¹⁸ Josep Renau, *art. cit.*, p. 75.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 50.

para publicaciones libertarias como *Libre Studio*, *Tierra y Libertad* y *Umbral*, de la que fue redactora gráfica.¹²⁰ En estas revistas publicó fotografías y fotomontajes. Se sabe que *Libre Studio* divulgó varios de ellos.

Algunos de sus fotomontajes, conocidos en México por medio de catálogos de exposición de su obra, como *Niño y pared con carteles*, de 1937,¹²¹ no sabemos dónde ni cuándo fueron publicados, sin embargo, no dudamos que vieron la luz pública. El fotomontaje aborda la conjunción de un espacio público, la calle, y un espacio subjetivo, el rostro y el gesto de la persona humana, técnicamente resueltos utilizando la sobreposición de dos negativos en una misma impresión. Observamos una pared con una textura irregular, desgastada y poblada por carteles de propaganda republicana. Contra



11. Kati Horna, *Niño y pared con carteles*, 1937.

ese muro emerge la figura de perfil de un niño que recibe dinero de otra mano.¹²² Significativamente, el rostro ha sido colocado de tal manera que las fisuras de la barda vienen a destacarse sobre el niño, acentuando la idea de una herida en su humanidad. El fotomontaje representa la lucha político-ideológica, sin embargo, el contexto (o resultado) de ésta es de la ruina y la miseria. La relación del desgaste de la pared y el gesto del niño es un símbolo de la precariedad de la vida durante el conflicto.

El fin de la guerra arrojó a todo un país a la orfandad, elocuentemente representada en el fotomontaje de Kati y José Horna, *Infancia. París. 1939*, en donde Kati reutilizó la fotografía que tomó de edificios en ruinas de la calle Marina de Barcelona en 1938, y destacó la imponente verticalidad de uno de ellos. Como apunta Karen Cordero, son centinelas que por sí mismos muestran "el derrumbe de una forma de vida, la interrupción del tiempo cotidiano."¹²³

¹²⁰ En *Umbral* conoció a su esposo, el pintor y dibujante José Horna. También trabajó para las revistas *Tiempos Nuevos* y *Mujeres Libres*. Kati Horna, *Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)*, (catálogo de la exposición), Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992, p. 10. Tras la derrota republicana, Kati y José se exiliaron en México, donde pudieron continuar con su trabajo creativo hasta el fin de sus días. Kati colaboró para diversas publicaciones periódicas, continuó trabajando con la técnica del fotomontaje y fue profesora de fotografía en la Academia de San Carlos de nuestra máxima casa de estudios.

¹²¹ Ver *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, (catálogo de la exposición), México, INBA/MUNAL, 2003, pp. 58 y 59.

¹²² Sabemos por una impresión del negativo sin alterar que el niño fue retratado cuando vendía alcachofas. Es bien conocida la preferencia de Kati para dar testimonio de la vida cotidiana de la población civil, principalmente la infantil. Ver Kati Horna, *op. cit.*

¹²³ Karen Cordero, "Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna", en *Ibidem*, p. 19.



12. Kati y José Horna, *L'Enfance*, 1939.

El cartel está constituido por dos fotomontajes que denotan dos momentos en el tiempo y en el espacio, pero con el mismo testigo. En el extremo superior derecho el espacio de la representación es Barcelona, es España toda; sus muros desgajados denotan el vacío, reforzado por el amplio espacio en blanco que se interrumpe por el pequeño cuerpo de un niño sentado en ningún lugar, junto al dibujo de un árbol muerto, que interroga el porvenir. El segundo fotomontaje, apenas superpuesto por una esquina al anterior, presenta al mismo niño, pero invertido (como un palíndromo) y sentado al final de una larga escalinata que lleva a un bar y a una calle, igualmente rodeada por un espacio en blanco que podemos interpretar como una representación de la incertidumbre del exilio.

Los fotomontajes son todo un comentario sobre el trauma de la guerra, la desolación y el destierro que es una forma de orfandad, ésta también vivida por quienes se quedaron en España, pues la dictadura franquista negó el pasado republicano, buscó borrarlo como referente histórico, verlo acaso tan sólo como un pecado.

Los fotomontajes de Horna son una aproximación distinta al terreno de la propaganda en varios sentidos. Sin exagerar, es posible plantear que son una suerte de contrapunto. Por un lado, remiten a la condición humana dentro del contexto de la guerra, imposible de ser retratada con grandeza. No representan una derrota de la causa sino la derrota ética que de por sí implica la guerra. Al mismo tiempo que son una mirada muy personal inscrita en un contexto propagandístico, develan una preocupación por el entorno social que colapsa al individuo: la soledad, la orfandad, la miseria, la desesperanza. Por otro lado, son los únicos fotomontajes que conocemos creados por una mujer. Además, Kati era extranjera en España, lo cual nos habla de un acercamiento particular al conflicto. A estos factores habría que sumar el hecho de que el trabajo de Kati fue publicado por revistas y organismos anarquistas. Finalmente, los fotomontajes

comentados fueron realizados estrictamente con material fotográfico y con la técnica de la impresión de dos negativos superpuestos.¹²⁴

e) Entre la crítica y la persuasión

Efectivamente, el arte no puede ganar una guerra, sin embargo ¿es o no un arma en la lucha política? Coincidimos con Berger cuando afirma que un arma mide su efectividad cuantitativamente; una "obra de la imaginación", en cambio, no puede ser estimada cuantitativamente puesto que el arte cambia con las circunstancias, crea su propia situación, de tal suerte que no es posible prever una relación cuantitativa entre la calidad de una obra de la imaginación y su efectividad.¹²⁵ Consideremos entonces que una obra de la imaginación es un medio que puede involucrarse políticamente tanto como el autor lo quiera, ya sea por su tema, la solución estético-formal o el contexto en que enmarca la obra.

Resulta pertinente introducir la definición que hizo el propio Josep Renau del fotomontaje político, específicamente referido a su serie *Fatamorgana-USA*¹²⁶:

A mi juicio el fotomontaje que no promueva en el espectador un movimiento de tensión crítica, no cumple con su misión. En general, el método catalítico más capaz de activar un tal proceso reflexivo consiste, según mi experiencia, en provocar al espectador elevando *ad absurdum* los términos de una contradicción o una paradoja concreta y real, dejando en el aire cierta irresoluta problemática. Pues la misión del fotomontaje político no reside en "resolver" las contradicciones objetivas o subjetivas de nuestros tiempos, sino en hacerlas visibles y ponerlas en movimiento de tal modo que sea el espectador quien saque sus propias conclusiones, adiestrándolo en discernir por sí mismo otros complejos contradictorios correlativos o exteriores al fotomontaje en cuestión. Ahí reside, en última instancia, la esencia realista del arte del fotomontaje político, sea cual fuere la "arbitrariedad" o "absurdidad" de las formas y medios sicotécnicos puestos en acción por el artista, que pueden legítimamente llegar desde la más insolente utilización de la paradoja hasta los más sutiles juegos visuales de la experiencia surrealista.¹²⁷

Como cualquier forma artística, el fotomontaje es un producto ficcional. Ahora bien, el fotomontaje de propaganda política dirige su ficción (con toda la potencia de verdad que ésta puede contener) a una

¹²⁴ No hemos encontrado con facilidad fotomontajes elaborados con esta técnica durante la guerra española. Suponemos que una de las razones es que sólo aquellos que eran fotógrafos tenían en sus manos negativos propios para manipular. Recordemos que los fotoperiodistas o buena parte de ellos recelan de la manipulación de su material, cuya valoración principal estriba en la *objetividad*. Por otra parte, no todos los fotomontadores son fotógrafos, además, es más barato reutilizar positivos, generalmente fotografías ya publicadas. Estas razones pueden explicar, al menos parcialmente, que la mayoría de los fotomontajes republicanos estén constituidos por el montaje de positivos.

¹²⁵ John Berger, *op. cit.*, pp. 222 y 223.

¹²⁶ La serie fue un ambicioso proyecto que inició en México en el año de 1947 y que continuó en Berlín hasta 1975; el tema de la serie es una crítica a la mistificación publicitaria del American Way of Life: "la sociedad norteamericana ha llegado a ser hipersensible al percudente *feed-back* de los *mass-media* (cine, radio, televisión, prensa, cómics, magazines, etc.), hasta el punto de que la fórmula del American Way of Life, parcial y tendenciosamente abstraída de la realidad social misma, asume a su vez la categoría de un verdadero 'modelo' para considerable parte de los norteamericanos, que se automodelan según los imperativos de una tal abstracción. Es así como el American Way of Life se objetiviza en la mentalidad y en la carne misma de un pueblo. Por lo cual, a través de la crítica de este 'modelo' he tratado de reflejar y calificar, más que una mera ficción publicitaria, determinadas facetas de una singular realidad objetivamente manifiesta en el propio cuerpo social de los USA." Josep Renau *apud* Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, p. 166.

¹²⁷ Josep Renau en entrevista con Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, pp. 163-164.

función, ya sea para la provocación (el caso del fotomontaje dadaísta) o para incorporar el discurso estético a la instrumentalidad de la lucha política (como el caso de los fotomontajes de Heartfield contra el régimen nazi o el de los republicanos contra el fascismo español). Cuando Renau define al fotomontaje político comprendemos que se refiere a una imagen crítica, obra abierta y problemática, que permite al lector sacar “sus propias conclusiones”, mientras que el fotomontaje de propaganda absolutamente persuasivo no deja espacio para la libertad interpretativa (como los fotomontajes soviéticos de la segunda y tercera fase).

¿Qué sucede cuando la creatividad es completamente instrumental, cuando el creador es un instrumento de alguien o algo que no es él mismo? John Berger plantea que, cuando en la búsqueda por la persuasión el creador revolucionario censura su imaginación suprime o distorsiona sus impulsos y los compromete con el fin de ser *efectivos y útiles*. El comentario de Berger no va en contra de la retórica, más bien se centra en el arte de propaganda de artistas revolucionarios que fueron persuadidos al compromiso político y fueron persuadidos en vano.¹²⁸ Sobre la retórica en el mensaje persuasivo, Umberto Eco sostiene que “hay diversos grados de razonamiento persuasivo. Entre ellos se cuentan una serie de gradaciones que van desde la persuasión honesta y cauta a la persuasión como engaño. O lo que es lo mismo, desde el razonamiento filosófico a las técnicas de propaganda y de la persuasión de masas.”¹²⁹

Para comprender qué funciones retóricas e ideológicas cumple el fotomontaje de propaganda política se debe analizar la dimensión estética de su radio expresivo, es decir, la estrategia de montaje, así como la relación que su mensaje establece con respecto de lo representado. En consecuencia, la interpretación del fotomontaje de propaganda política requiere de un conocimiento del contexto histórico en el cual es creado.

¹²⁸ John Berger, *op. cit.*, pp. 222 y 223. El autor se refiere específicamente al caso de los artistas comunistas que se afanaron en apoyar al régimen estalinista bajo los dictados de la III Internacional.

¹²⁹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 167.

1.3 Notas sobre el fotomontaje de propaganda política en México en las décadas de 1930 y 1940

La historia del fotomontaje en México aún está por escribirse. No se ha publicado una investigación profunda que identifique y sistematice el desarrollo de esta técnica fotográfica en nuestro país. Probablemente el fotomontaje de propaganda en México tenga su ejemplo primigenio en el que hiciera Adrian Cordiglia de las fotos del fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía en 1867. Dice Armando Bartra que Cordiglia realizó un fotomontaje a partir del recorte de las fotos, de autor anónimo, del pelotón de fusilamiento y las compuso sobre el muro donde se realizaron las ejecuciones, captado por la cámara de François Aubert. El fotomontaje Cordiglia y las fotos de François Aubert “son nuestra primera ‘nota roja’ fotográfica y se venden como pan caliente”¹³⁰.

Sin duda, una de las más importantes vetas en las que se podrá indagar sobre la práctica del fotomontaje se encuentra en el horizonte de las publicaciones periódicas. Armando Bartra señala que *El Mundo* y *El Mundo Ilustrado* publicaron fotos trucadas, secuencias y ftohistorietas.¹³¹ En la presente investigación encontramos diversas referencias a la práctica del fotomontaje en periódicos y revistas que datan de las primeras décadas del siglo XX. El caso del periódico *El Imparcial*, en su edición del 25 de junio de 1911 publicó un fotomontaje anónimo “Erasmus Mata: El hombre sismógrafo”.

Hacia fines de la década de 1920 y principios de 1930 fotógrafos como Tina Modotti, Manuel Ramos, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Agustín Jiménez, Emilio Amero, Manuel y Lola Álvarez Bravo hicieron fotomontajes como parte de su exploración fotográfica. Modotti y Ramos crearon fotomontajes de propaganda política o ideológica, dentro de los credos comunista y católico respectivamente. Sin embargo, las referencias sobre el fotomontaje de propaganda política aumentaron conforme avanzó la década de 1930 y tendría su verdadero auge durante el cardenismo.

El 1° de enero de 1935 la revista de la Secretaría de Educación, *El Maestro Rural*, incorporó a su portada el color rojo y fotomontajes.¹³² La revista fue creada en marzo de 1932 y presentada “como una solución al aislamiento de las comunidades rurales, obstáculo de primer orden en el proyecto de modernización posrevolucionario.”¹³³ En el año de 1936 Lola Álvarez Bravo fue una colaboradora constante de esta publicación para la que realizó diversas portadas con fotomontajes¹³⁴.

¹³⁰ Armando Bartra, “Traficantes de imágenes”, en *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Madrid-México, Comunidad de Madrid/CONACULTA/Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005, p. 31.

¹³¹ *Ibidem*, p. 27.

¹³² Abraham Navarro García “Fragmentos de una revolución en rojo. Fotomontajes en portadas de *El Maestro Rural* (1935-1936), *Alquimia*, núm. 26, p. 19.

¹³³ *Ídem*.

¹³⁴ José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica”, *Los pinceles de la Historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/INBA, 2003, p. 49.

En 1935 la Secretaría de Educación Pública encomendó a Fermín Revueltas ilustrar con fotomontajes el folleto “La Revolución en una etapa de madurez social”. Carla Zurian comenta que el folleto contenía una temática socialista y que “la serie de imágenes aludieron al proyecto gubernamental cardenista: la acción capacitadora de trabajadores manuales ‘directores de sus propios bienes’, el incremento de la producción agrícola a través de maquinarias modernas y, como principal derrotero, la exaltación de la escuela socialista”¹³⁵.

La revista *Frente a Frente* (1934-1937) de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), bajo la dirección gráfica de Fernando Gamboa, a partir de 1936 publicó varios fotomontajes: un par de John Heartfield, otros de propaganda de la República española y otros de propaganda soviética (algunos de éstos últimos también los publicó *Futuro*).

El periódico *El Nacional* en su Suplemento *Rotográfico* dominical a partir de 1936 publicó profusamente fotomontajes sobre el régimen de Lázaro Cárdenas.

En 1939 se fundó el Partido Acción Nacional. Renato González Mello apunta que Manuel Gómez Morín “hizo ilustrar con fotomontajes las contraportadas de su boletín. Reconocía un territorio de propaganda que le era propio a la izquierda institucional, y en el que tenía que batirse cualquiera que quisiera arrebatarle una parte de su considerable poder simbólico.”¹³⁶

En 1945 surgió la revista *1945*, publicada el año siguiente con el nombre *1946*. José Antonio Rodríguez sugiere que el diseño gráfico estuvo a cargo de Federico Silva y Luis Arenal. Esta revista de gran formato era un “catálogo de carteles y manifiestos desprendibles”¹³⁷ donde se publicaron fotomontajes de propaganda política contra Ezequiel Padilla, Manuel Gómez Morín y otros “males de la nación” como la “mordida”. Entre los fotógrafos que trabajaron en esta revista se encuentran Manuel Álvarez Bravo, los hermanos Mayo, Lola Álvarez Bravo, etcétera.

¹³⁵ Carla Zurian, *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios*, México, INBA, 2002, p. 69.

¹³⁶ Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. Arqueología del Régimen”, en *Los pinceles de la Historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, op. cit. p. 35.

¹³⁷ José Antonio Rodríguez, art. cit., 49.

2. La revista *Futuro*, proyecto de la intelectualidad obrera mexicana

2.1 *El perfil de Vicente Lombardo Toledano (1894-1968)*

2.1.1 La construcción de su prestigio como abogado, educador, intelectual y líder obrero

Vicente Lombardo Toledano nació en 1894 en la ciudad poblana de Teziutlán, en el seno de una familia de clase media alta forjada en la paz y el progreso del porfiriato. Su abuelo, un inmigrante italiano, fundó a principios de 1900 la compañía de cobre Copper Teziutlán, la cual vivió un auge económico hasta 1910. La bonanza que gozó la familia de Lombardo le otorgó a Vicente una infancia “feliz, sin preocupaciones, sin privaciones de ninguna clase”¹ y el privilegio de una excelente formación académica. Estudió en el prestigioso Liceo Teziuteco, entre sus compañeros de clase se encontraban los hermanos Manuel y Maximino Ávila Camacho. Cursó el bachillerato en el Internado Nacional y en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP). La Revolución, con sus trastornos políticos y económicos, afectó a la próspera Teziutlán. La inestabilidad y la crisis minera repercutieron de manera decisiva en la familia de Lombardo Toledano, que perdió sus ingresos mineros y se vio obligada a trasladarse a la ciudad de México en 1914, año en que Vicente Lombardo ingresó a la Universidad Nacional de México para cursar simultáneamente las carreras de derecho y maestro de filosofía.

Brillante alumno, en la Universidad formó parte del grupo conocido como "los siete sabios"², una cofradía estudiantil que fundó la Sociedad de Conferencias y Conciertos (1916). Algunos de sus integrantes como Lombardo y Manuel Gómez Morín escribían en las semanales “Páginas universitarias” de *El Universal* y *El Excelsior*. Partidarios a ultranza de la libertad de cátedra y la autonomía universitaria, en 1917 se opusieron al intento del entonces presidente Venustiano Carranza de separar la Universidad Nacional de la Secretaría de Instrucción Pública para que dependiese de la Secretaría de Gobernación, así como de desvincular de la Universidad la educación preparatoria.³

Estos jóvenes intelectuales fueron herederos del Ateneo de la Juventud Mexicana, generación que había cuestionado el positivismo de Comte y Spencer e impulsado la tradición humanista y espiritualista de la Universidad. Las principales preocupaciones de los ateneístas versaban sobre cuestiones morales, nacionales, sociales y educacionales. Entre los miembros más activos del Ateneo se encontraba el filósofo Antonio Caso, quien fue el mentor de Lombardo durante sus años de estudiante en la Escuela de Altos Estudios.

¹ Vicente Lombardo Toledano *apud* Francie Chassen, *Lombardo Toledano y el movimiento obrero mexicano (1917 - 1940)*, México, Extemporáneos, 1977. Col Latinoamérica., p. 49.

² Integrado por Vicente Lombardo Toledano, Antonio Castro Leal, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Teófilo Olea y Leyva, Alberto Vásquez del Mercado y Jesús Moreno Baca.

³ Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, México, SEP/Siglo XXI ED, 1985, pp. 79-81.

El Ateneo había fundado en 1912 la Universidad Popular (UP)⁴, una especie de extensión universitaria que respondía al deseo de llevar la educación al pueblo trabajador. Fue gracias a su trabajo dentro de la UP que Lombardo entró en contacto con la clase obrera mexicana. En su calidad de estudiante de derecho era consultado por los obreros en cuanto a sus problemas legales y económicos. El profundo interés que suscitó en el joven Vicente la situación laboral, económica y cultural de los obreros explica, por lo menos en parte, que fuese designado en 1917 secretario de la Universidad Popular. Un año más tarde Toledano asistió como su representante a la convención donde se fundó la Confederación Regional de Obreros de México (CROM). El propio Lombardo había pedido ser invitado a la convención, celebrada en la ciudad de Saltillo.

Una vez obtenidos los títulos universitarios, decidió incorporarse a la clase trabajadora organizada, para lo cual fundó en 1920 la Liga de Profesores del Distrito Federal, de la que fue secretario. Este organismo no tenía una verdadera fuerza política, sin embargo, fue la plataforma que le permitió situarse como líder de trabajadores intelectuales. Al año siguiente asistió, ya como miembro, a la tercera convención de la CROM, que se realizó en Orizaba.

Dirigida por Luis Napoleón Morones, la CROM significó para la historia del movimiento obrero mexicano la primera experiencia de colaboracionismo con el gobierno⁵, gracias a la cual la dirigencia sindical se encumbró en el poder y la opulencia por medio de la corrupción y el terror. En el interior de la CROM se encontraba el Grupo Acción, fundado por Morones y Ezequiel Salcedo, grupo que era el verdadero poder en la confederación: escogía a los líderes de los sindicatos, imponía sus opiniones, obligaba a seguir las directrices de las demandas laborales que previamente habían sido acordadas con el gobierno. Álvaro Obregón y Morones se conocían desde el año de 1915⁶ y en 1919 llegaron a un acuerdo; a partir de entonces la confederación apoyaría su campaña presidencial a cambio de favores y puestos políticos. Ese fue el origen del Partido Laborista, brazo político de la CROM. Tanto el gobierno de Obregón (1920-1924) como el de Plutarco Elías Calles (1924-1928) comprendieron que la clase obrera era un valioso capital en su lucha por la hegemonía política. Sobre todo para Calles, quien tenía en el pequeño negocio con Morones una base de

⁴ Los alumnos de la Universidad eran en su mayoría obreros y artesanos, los salones de clase se instalaron en locales de los sindicatos; entre las actividades que realizaba se cuentan conferencias, lecturas comentadas, conciertos, visitas a galerías y excursiones. Las actividades de la Universidad Popular fueron suspendidas desde el asesinato de Madero en 1913 hasta el año de 1915. A partir de su reapertura y bajo la dirección de Alfonso Pruneda, la Universidad Popular contó con la colaboración de Martín Luis Guzmán, Antonio Caso, Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña entre otros. En 1922 suspendió definitivamente sus actividades.

⁵ La primera experiencia que tuvo el movimiento obrero de colaboracionismo con el gobierno fue la breve alianza de la Casa del Obrero Mundial con Carranza que resultó en la fundación de los Batallones Rojos en 1915.

⁶ Año en que Obregón lo nombró jefe de la Compañía Telefónica y Telegráfica, puesto que ocupó por poco tiempo.

apoyo que le sería útil para contrarrestar el poder rural de Obregón, sustentado en el Partido Nacional Agrarista.⁷

Durante la década de 1920 la CROM contó con la venia del gobierno que, a su vez se benefició de su colaboración en el sabotaje, la confrontación y el choque contra las organizaciones sindicales independientes, tales como el Gran Cuerpo Central de Trabajadores (GCCT) y la Central General de Trabajadores (CGT), formadas por corrientes comunistas y anarcosindicalistas respectivamente. Por otro lado, la confederación de Morones fue el primer ensayo de control de la clase obrera mexicana, por medio de una representación y liderazgo verticales que subordinaban a las bases al poder de la cúpula sindical que mantenía una alianza con el gobierno, de modo que “el movimiento obrero se ve impedido, desde muy temprano, de lograr una conciencia independiente del poder estatal.”⁸

Toledano nunca formó parte del Grupo Acción a pesar de que en 1923 entró al directorio de la confederación luego de ser elegido secretario de educación. En buena medida este rápido ascenso en la estructura sindical se debió a que ese año fundó el Grupo Solidario del Movimiento Obrero.⁹ Generalmente se admite que la principal actividad de Lombardo en la confederación fue la que desarrolló como intelectual. A falta de un poder político real se convirtió en *el experto* en derecho obrero e industrial y redactó sobre estos temas diversos artículos para la revista *CROM*, en el suplemento *Derecho Obrero*, dirigido por Lombardo Toledano; asimismo, era el representante indiscutido de la confederación y como tal impartió varias conferencias. Durante la década del veinte Lombardo se alineó al sindicalismo reformista que profesaba la confederación, cuyo discurso se centraba en un mejoramiento meramente económico de la clase obrera, rechazando la lucha de clases en el terreno político.¹⁰ Krauze señala que tanto la CROM como el PLM “requerían, en el mejor de los casos, los servicios de un intelectual legitimador, y Lombardo llegó a cumplir esa función.”¹¹ Para Francie Chassen el trabajo más importante que cumplió en la central fue que le dio una teoría educativa, a pesar de que le tenía sin cuidado al Grupo Acción llevarla a cabo.¹²

⁷ Arnaldo Córdova, *En una época de crisis (1928-1934)*, México, Siglo XXI/UNAM/IIS, 1989, La clase obrera en México, pp. 8-9.

⁸ Alberto Aziz Nassif, *El Estado mexicano y la CTM*, México, CIESAS, 1989, p. 54.

⁹ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰ Francie Chassen apunta que “El sindicalismo consiste en la formación de organizaciones obreras (sindicatos) encaminadas a impulsar la lucha económica de los trabajadores frente al capitalista. Las armas del sindicalismo son la huelga, el boicot, el label (consiste en que el sindicato tiene que dar el visto bueno a la producción, y de no hacerlo, se reserva una campaña en contra del producto) y el sabotaje. Existe el sindicalismo reformista (tradeunismo) que tiene como meta única mejorar la condición económica del obrero; el sindicalismo revolucionario, de ideología socialista, que busca no sólo el mejoramiento económico sino la socialización de los medios de producción y la toma del poder político.” Francie Chasse, *op. cit.*, pp. 11, 42 y 43.

¹¹ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 300.

¹² En 1926 el Comité de Educación, en el cual participaba Lombardo, propuso la formación de un Colegio Obrero Mexicano, éste “orientaría al trabajador en la lucha de clases, que le haría también beneficio de resolver sus dudas, presentándole nuevas perspectivas de la vida en el campo espiritual”. *Apud* Francie Chassen, *op. cit.*, p. 90.

Lombardo el educador no dejaba de poner el dedo en el renglón. En 1923 fundó la Escuela Nacional Preparatoria Nocturna, un año después de que dejara de operar la UP. Gracias a la iniciativa del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, en esa preparatoria se impartieron clases para formar líderes obreros.¹³ A pesar de la estrecha relación que mantuvo con su alma máter¹⁴, a partir de 1924 comenzó a criticar a la Universidad y su carácter elitista, denunciando que servía a la clase social dominante y concluyendo que se debía construir, en oposición a ella, una educación técnica y científica para los obreros, con el fin de que llegado el momento pudiesen administrar las empresas en que laboraban. Al cabo de diez años tardó la relación de Lombardo con la Universidad terminó de manera abrupta y ampulosa cuando en octubre de 1933 fue expulsado de la institución.¹⁵

Los desvelos del educador y líder sindical le proveyeron de un cierto capital político¹⁶, sin embargo, se encontraba subordinado a la maquinaria de la confederación y del partido. Por ejemplo, como diputado por el PLM (1925-28) pronunció un discurso en la Cámara donde defendió la reelección de Obregón, tras de lo cual el propio Lombardo le expresó a Gómez Morín y Vázquez del Mercado: “Me han forzado, a mí me utilizan.”¹⁷ Entonces era una pieza más de la estructura sindical y política, pero el asesinato del presidente electo Álvaro Obregón (1928) y la crisis económica de 1929, abonaron el terreno para el despegue de su carrera política.

La eliminación física de Obregón detonó una ola de ataques desde el gobierno contra la confederación, en especial contra Morones (odiado especialmente por Emilio Portes Gil), pues el líder había cuestionado la reelección del caudillo, lo que resultó en un rompimiento público con él. Ante aquella situación, Calles se vio obligado a sacrificar sus lazos políticos con el Partido Laborista, excluyéndolo del gobierno. Al mismo tiempo, la crisis económica que afectaba severamente a los obreros evidenciaba la vergonzosa fortuna de la cúpula sindical, por tanto el Grupo Acción cayó en un desprestigio progresivo que amenazó a la propia confederación, la cual experimentó la salida de muchas organizaciones.¹⁸ La figura de

¹³ Francie Chassen, *op. cit.*, p. 83

¹⁴ En 1922 fue director y profesor de la ENP, ese año asumió la dirección de la Escuela de Verano para Extranjeros de la Universidad Nacional. Durante la década de 1920 Lombardo impartió clases en la Facultad de Jurisprudencia y en la Escuela Nacional Preparatoria, de la cual volvió a ser director, por un breve periodo, en 1933.

¹⁵ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 321.

¹⁶ En 1921 fue Oficial Mayor del D.F., y en 1923, por unos meses, fue gobernador interino de Puebla. Fundó en 1927 la Federación Nacional de Maestros de la República, de la que era secretario general. Chassen apunta que esta organización “fue creada por Lombardo, antes que cualquier otra cosa, para tener en ella una base política personal”. Francie Chassen, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷ *Apud* Enrique Krauze, *op. cit.*, p.301.

¹⁸ Durante el gobierno de Portes Gil salieron numerosas organizaciones de la confederación, entre ellas diversos sindicatos de trabajadores urbanos. De entre ellos surgió, en 1929, la Federación Sindical de Obreros del D.F., dirigida por el grupo de los “cinco lobitos” encabezado por Fidel Velázquez. Además, salieron de la CROM la Confederación de Sindicatos Obreros y Campesinos de Puebla, donde tenía una presencia importante Lombardo Toledano, y la Confederación de Trabajadores de El Hule, de Oaxaca. Ver Arnaldo Córdova, *op. cit.*, p. 40. En 1930 la CROM contaba aproximadamente con 600 mil miembros, sin embargo, dos años después apenas sumaba 150 mil miembros. Ver Alberto Aziz Nassif, *op. cit.*, p. 54.

Lombardo comenzó a adquirir mayor fuerza en la confederación porque contaba con el capital político y moral¹⁹ de no pertenecer al grupo que se *desmoronaba*.

Los gobiernos del Maximato (1928-34) se caracterizaron por ejercer políticas abiertamente anti obreristas y patrocinar diversos conflictos intergremiales frente a la ola de descontento desatada por la recesión económica. En este periodo la práctica política de Lombardo Toledano sufrió paulatinamente una radicalización. Decimos paulatinamente porque no cejaba en su reformismo sindical; por ejemplo, apoyó la Ley Federal del Trabajo de 1931, la cual garantizaba el control del derecho de huelga por parte del Estado, al establecer el arbitraje obligatorio. Esto significaba en otras palabras, permitir al gobierno aprobar los paros y huelgas que consideraba legales, en un contexto en el que eran vistas como "inoportunas y antipatrióticas."²⁰

Pese a todo, la depresión económica aceleró la radicalización ideológica de Lombardo oponiéndolo a Morones hasta el grado de renunciar a la CROM en septiembre de 1932 y aliarse con Fidel Velázquez, quien dirigía la Federación de Sindicatos Obreros del Distrito Federal (FSODF)²¹. Ese mismo año, Lombardo Toledano publicó dos textos, "El camino está a la izquierda" y "Socialismo y comunismo, ignorancia y maldad"²², en donde se identificaba como un socialista "radical, marxista aunque no comunista"²³ y se oponía a la revolución proletaria violenta que pregonaba el Partido Comunista de México (PCM), al que desde 1928 el gobierno mantenía en la ilegalidad. Los encontronazos teóricos y prácticos con los comunistas fueron una de las principales coincidencias entre fidelistas y lombardistas, además de compartir la experiencia cromista de colaboracionismo con el gobierno y la concepción de un sindicalismo no democrático y vertical.²⁴

De esta fecunda alianza política entre los sindicatos que salieron de la CROM y la FSODF surgió, en octubre de 1933, la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM) de la que Lombardo fue secretario general. Por fin se encontraba en la dirigencia de una confederación que pronto se posicionó como una verdadera fuerza política del movimiento obrero y se caracterizó por practicar una

¹⁹ Lombardo no se enriqueció en su periodo cromista a diferencia del Grupo Acción. Krauze apunta la anécdota de que en 1933 sus amigos tuvieron que hacer una cooperación para salvar la casa de Lombardo de un remante hipotecario. Ver Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 305

²⁰ Francie Chassen apunta que para saber con mayor certeza cómo se encontraba la situación del movimiento obrero en la época de la crisis, se podía observar la tabla de conflictos de trabajo en la que se puede apreciar un aumento progresivo desde 1929 hasta 1932: 1928: 8,529, 1929: 13,405, 1930:20,702, 1931: 29, 087, 1932: 36, 781. Chassen, *op. cit.*, p. 137.

²¹ En mayo de 1932 en nombre de la FSODF, Lombardo publicó un "Programa mínimo de acción". En él se señalaba la importancia de mejorar la situación financiera de la Federación, así como la creación de fondos de resistencia, en otras palabras, se estaba planteando el uso de la huelga, además planteaba como un objetivo la creación de la Escuela Superior Obrera Karl Marx.

²² En "Socialismo y comunismo..." afirmaba que "los socialistas mexicanos [a diferencia de los comunistas] no preconizamos la lucha armada para llegar al poder público, porque las circunstancias especiales de cada país son diversas y las fuerzas históricas no han llegado al instante preciso para poderlo hacer así". Francie Chassen, *op. cit.*, p. 63.

²³ Francie Chassen, *op. cit.*, p. 149.

²⁴ Ver Gloria Leff Zimmerman, *Los pactos obreros y la institución presidencial en México, (1915-1938)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Gernika, s/f. p. 241.

activa militancia sindical, distanciada del gobierno. Por ejemplo, la confederación se mantuvo al margen del proceso en el que resultó electo presidente de la República el general Lázaro Cárdenas (1934-40).

La nueva plataforma sindical reivindicó los derechos obreros, como por ejemplo el ejercicio de la huelga, el paro, la libre asociación y expresión de las ideas, el cuestionamiento a las Juntas de Conciliación y Arbitraje (que dirimían los conflictos entre los obreros y los patrones), además de subrayar los escasos resultados económicos, políticos y sociales de los gobiernos posrevolucionarios. Esta posición privilegiada y crítica le permitió a Lombardo acariciar la realización de dos proyectos íntimamente relacionados con su vocación intelectual: fundó en diciembre de 1933 la revista *Futuro*²⁵ y, cinco meses después, la Universidad Gabino Barreda, en honor al ilustre positivista y probablemente como un gesto de reivindicación de su tradición formativa en respuesta a su expulsión de la Universidad Nacional.²⁶

El pensamiento político de Lombardo, un autodidacta en el marxismo, sostenía la teoría de la revolución por etapas, que en el caso de México implicaba "luchar por la consolidación de la etapa *democrática burguesa* encarnada en el régimen de Cárdenas. (...) Puesto que México no podía saltar la etapa burguesa [según Lombardo el país era semi feudal y semi colonial], había que laborar por la liberación nacional y por el reforzamiento de la burguesía contra el imperialismo, la lucha antiimperialista tendría su pilar más fuerte en el movimiento obrero."²⁷ La consolidación de la etapa *democrática burguesa* significaba emprender el desarrollo industrial del país y construir un capitalismo de Estado, lo cual suponía, entre otras cosas, la realización de la reforma agraria, la industrialización y el consiguiente fortalecimiento de la clase obrera. Este programa, vaticinaba Lombardo, consumaría las promesas de justicia social emanadas de la Revolución mexicana. Ésta era entendida por él como una revolución popular, anti feudal y nacionalista; por lo tanto, cuando Cárdenas comenzó a implementar su programa de reformas, el líder sindical denominó a la política cardenista "nacionalismo revolucionario." Sin embargo, para algunos autores, la teoría de la revolución por etapas fue decisiva para la construcción de una perspectiva obrera bajo un signo no revolucionario.²⁸

En el año de 1935 Lombardo realizó un viaje a la URSS como representante de la CGOCM. A su regreso se convirtió en un ferviente admirador del régimen de José Stalin y en un fascinado seguidor de los

²⁵ El apartado 2.2 El perfil de *Futuro* (1933-1946), se dedica al análisis del papel ideológico y propagandístico que fungió la revista en relación con la actividad política de Lombardo.

²⁶ Lombardo Toledano fue el primer egresado de la Universidad Nacional que se proclamó marxista.

²⁷ Pacheco, Guadalupe et. al. *Cárdenas y la izquierda mexicana: Ensayos, testimonios, documentos*, México, Juan Pablos, 1975. pp. 33-34. Barry Carr señala que "las nociones heredadas del inventario de la Comintern -como la noción de sociedades semicoloniales, la burguesía nacional progresista, etc.- habían sido acriticamente asimiladas por los socialistas mexicanos. El marxismo se convirtió en una colección de fórmulas dogmáticas útiles para establecer de qué manera México cabía en el mapa poco problemático que la Comintern se hacía del sistema mundial, en lugar de un marco explicativo que pudiera servir para identificar las especificidades de la formación social mexicana". Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1996, pp. 189-190.

²⁸ Arturo Anguiano, *op. cit.*, p. 109. Barry Carr, *op. cit.*, p. 192.

métodos de organización política del poderoso Estado soviético. El soviétismo del líder obrero entroncó con el cambio en las posiciones políticas de los comunistas mexicanos.

En 1935 José Stalin asumió la política de organizar amplios frentes populares. La consigna que se impuso a los partidos comunistas del mundo fue enfocar todas sus energías a la organización de frentes populares que lucharan contra el fascismo y la guerra y pugnarán por la defensa internacional de la URSS. Este cambio en la táctica política del PCM se oponía a la que había seguido a partir de 1928, con el denominado “giro a la izquierda”, que se caracterizó por aplicar una doctrina de radicalización e intransigencia que imposibilitó a los comunistas mexicanos para entablar alianzas políticas con otros sectores de la izquierda. La actitud que en 1934 mantenían con respecto al régimen cambió súbitamente, al pasar de la consigna de “ni Calles ni Cárdenas” a la “unidad a toda costa”. Los vaivenes de la agenda política del PCM se explican por el sometimiento a los objetivos e intereses de Moscú y no por la reflexión sobre el específico contexto histórico mexicano. Gloria Leff Zimmerman señala que “Al no hacer una caracterización de la Revolución expresada en la Constitución de 1917, los comunistas no relacionaron el programa cardenista con el marco legal e institucional que lo sostenía, y lo atribuyeron a la inclinación personal de Cárdenas al socialismo.” Para los comunistas la consecuencia más trágica de su política acrítica con respecto al proyecto, la legalidad y la estructura institucional que impulsaba el general Cárdenas fue que los marginó para “hacer su propio juego en la alianza que establecieron.”²⁹

En el primer año del gobierno de Cárdenas, se devolvió la legalidad al PCM, lo que inauguró nuevos tiempos para la izquierda en México. La manifestación pública del credo marxista ya no sería sancionada por el gobierno, al contrario, en un punto sería el propio régimen el que usaría la retórica de la lucha de clases y del poder del proletariado. Una supuesta coincidencia en el marxismo unió ideológicamente tanto a la izquierda como al movimiento obrero con el régimen. Al respecto, nos dice Fancie Chassen que "el marxismo dentro el cardenismo cumplía una función de reglamentación más que de concientización. (...) Cárdenas también creía en la existencia de una lucha de clases, pero arbitrada por el Estado: Con el impulso de esta lucha se llevaba a cabo su programa de reformas."³⁰

Lázaro Cárdenas representó el ala más radical y progresista de la llamada *familia revolucionaria*. El plan económico que llevó a cabo se encaminó a crear las bases para el desarrollo de un capitalismo de Estado, lo que implicó realizar una política económica nacionalista puesto que las empresas estratégicas de la industria

²⁹ Gloria Leff Zimmerman, *op. cit.*, p. 221. El éxito del Frente Popular dependía de que los partidos comunistas y los sindicatos se unieran a los sectores medios bajo la bandera antifascista. A pesar de los esfuerzos comunistas fue Lombardo quien encarnó al más importante expositor del Frente Popular en nuestro país, propuso su formación en el congreso fundador de la CTM en febrero de 1936. Fancie Chassen, *op. cit.*, p. 231, 232 y 235. La política del Frente Popular trajo como consecuencia para el PCM su alienación a la política estatal y colaboración para la organización y movilización de las masas trabajadoras pero sin que los comunistas tuvieran injerencia en el proceso de organización del frente mexicano. Arturo Anguiano, *op. cit.*, p. 109.

³⁰ Fancie Chassen, *op. cit.*, p. 273.

y las comunicaciones se encontraban en poder de capitales extranjeros. El proyecto industrializador necesitó del apoyo de la clase obrera mexicana, la cual coincidentemente arraigaba un profundo sentimiento nacionalista, resultado de sus conflictivas relaciones obrero-patronales con las empresas extranjeras (en las ramas minera, metalúrgica, petrolera, ferrocarrilera, etc.). El respaldo del movimiento obrero al gobierno cardenista fue otorgado a partir del momento en que el presidente “defendió públicamente al movimiento obrero y apoyó sus formas de lucha y sus demandas, frente a la corriente callista que quería ubicarlo como el enemigo nacional a vencer.”³¹ Asimismo, la política interior que desarrolló fue dirigida a la consolidación de la institución presidencial como resultado de la pugna por el control del Estado, lo cual enfrentó a Cárdenas con el poder de Plutarco Elías Calles. El *Jefe Máximo* representaba “las fuerzas más conservadoras de la burguesía dependiente y los capitalistas extranjeros. (...) Cárdenas representaba a las nuevas fuerzas progresistas: la mediana y pequeña burguesía, ambas de tendencias nacionalistas que pugnaban por el poder político y las reformas necesarias para continuar la modernización del país.”³² En estas circunstancias específicas se desarrolló una relación recíproca entre el gobierno de Cárdenas y el movimiento obrero organizado: “Honestamente hay que notar que el respaldo completo que el movimiento obrero prestó a Cárdenas fue *la más importante razón por la cual el presidente pudo triunfar y derrotar a Calles.*”³³

El germen del apoyo al gobierno fue la creación del Comité Nacional de Defensa Proletaria (CNDP), influido por un espíritu de unión y combatividad en contra de los pronunciamientos de junio de 1935 de Plutarco Elías Calles en los que se manifestaba hostil al recurso de la huelga y al movimiento obrero. El CNDP, constituido por los más importantes sindicatos del país, tuvo como principal organizador a la CGOCM. Ésta dirigió un manifiesto al proletariado nacional en mayo de 1935 en el que se ratificaron las coincidencias ideológicas y programáticas que unían a la organización obrera con las acciones de Cárdenas. Sin embargo, subrayó que permanecería independiente del gobierno, puesto que comprendía que al entrar en alianza con el poder quedaría sujeta a los vaivenes políticos del Estado.³⁴ Esta significativa reticencia inicial al concubinato con el gobierno es uno de los ejemplos más elocuentes de que la CGOCM fue verdaderamente un organismo radical en el escenario del movimiento obrero mexicano.

La consecuencia de su activismo sindical le abrió a Lombardo nuevos caminos que le posibilitaron la realización de uno de sus anhelos más preciados. El 8 de febrero de 1936 inauguró la Universidad Obrera cuyo lema fue “Por un México mejor que el actual.” En la ceremonia el educador explicó que se vivían momentos decisivos en la construcción de un nuevo orden y era necesario “llegar a la pugna meramente ideológica en el campo de la tribuna periodística, en el terreno de la cátedra en la Universidad, en el terreno

³¹ Gloria Leff Zimmerman, *op. cit.*, p. 211.

³² Francie Chassen, *Lombardo Toledano y el movimiento obrero mexicano (1917 - 1940)*, México, Extemporáneos, 1977. Col Latinoamérica. Pág. 176.

³³ *Ibid.*, pág. 174. Las cursivas son mías.

³⁴ “Manifiesto de la CGOCM”, *Futuro*, núm. 4, abril y mayo de 1935, segunda época, pp. 301-311.

de la enseñanza más humilde, dedicada a las capas más ignorantes de la población.” Además, consideraba a la Universidad Obrera como una manifestación profética de la unidad del movimiento proletario: “esta casa de estudios se abre anticipándose sólo a la unidad de toda la familia revolucionaria verdadera de nuestro país.”³⁵

El 24 de febrero de 1936 se constituyó la Confederación de Trabajadores de México (CTM) como resultado de la alianza entre los sindicatos lombardistas (CGOCCM), comunistas (CSUM), el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana (STFRM), el Sindicato de Trabajadores Mineros y Metalúrgicos de la República Mexicana (STMMRM), el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) y, un poco más tarde, el Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana (STPRM). El lema de la central en el momento de su fundación era "Por una sociedad sin clases". Entre sus principales objetivos se encontraba la abolición del régimen capitalista y el establecimiento de una sociedad socialista; sin embargo, “este objetivo central se obtendría en un plazo mediano, bajo la consideración de que antes se debía lograr la liberación política y económica del país.”³⁶ Las principales reivindicaciones obreras que sostenía la CTM eran el derecho de huelga, la libertad de asociación sindical así como la libertad de reunión y manifestación pública, la libertad de expresión, la reducción de la jornada laboral y la implantación del seguro social. El radicalismo discursivo de sus objetivos estuvo acompañado por la manifestación de un poder sindical real y afirmaba contar con más de 3 mil organizaciones y cerca de 600 mil afiliados.

Dentro de la confederación se creó una doble estructura de poder: la formal, el Congreso Nacional que representaba un gobierno de la mayoría de sus afiliados, y la real, el Comité Nacional, en el cual se afianzaron las figuras de Lombardo y Fidel Velásquez³⁷. Como secretario general, Lombardo Toledano aplicó una política de centralización de las decisiones, mutilando definitiva y trágicamente la democracia sindical del organismo.

La centralización le otorgó un poder impresionante a las secretarías general y de organización y propaganda, ésta última en manos de Velásquez.³⁸ Fidel manipulaba los procedimientos sindicales, sobre todo al desconocer y hostilizar a las federaciones comunistas o bajo su influencia, lo cual fue facilitado por los propios comunistas, por su actitud pasiva ante las prácticas antidemocráticas y gangsteriles que

³⁵ Vicente Lombardo Toledano, "Discurso pronunciado por el maestro Vicente Lombardo Toledano en la inauguración de la Universidad Obrera", en *Textos políticos y sindicales*, selección e introducción de José Rivera Castro, México, CONACULTA, 1994, pp. 91 y 93.

³⁶ Rafael Loyola Díaz, *El ocaso del radicalismo revolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Sociales/Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 26.

³⁷ Alberto Aziz Nassif, *El Estado mexicano y la CTM*, México, CIESAS, 1989, p. 73.

³⁸ La secretaría de organización y propaganda la había ganado democráticamente el comunista Miguel Ángel Velasco, sin embargo declinó a favor del lobito mayor. Esta secretaría era estratégica puesto que le permitió a los fidelistas una importante presencia dentro de los procesos de conformación de los nuevos cuadros de dirección de las recién formadas organizaciones sindicales así como de las antiguas bajo la dirección de la CTM. Ver Arturo Anguiano, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, Era, 1986, p. 55.

practicaba el grupo de Velásquez.³⁹ En su afán de mantener la unidad del movimiento obrero se disfrazaba de neutral dentro de los conflictos al interior de la central; pero su neutralidad fue la muestra más clara de que declinaba frente al grupo fidelista, cuyo bastión era la FSODF, en contra de los comunistas y de los sindicatos nacionales de industria. Luis Medina define lo que para Lombardo era la democracia dentro de la CTM: "Democracia entendida como divergencia de opiniones, acompañadas de debates, discusiones y acuerdos, pero no como el predominio alternativo de grupos en los puestos de dirección."⁴⁰

A pesar de que todos estos síntomas en la organización sindical albergaban el huevo de la serpiente, la primera CTM (hasta 1938) realmente aplicó una política combativa y solidaria que le granjeó el odio de la clase empresarial y de los sectores conservadores del país.⁴¹ Este antagonismo estaba conformado por los mismos detractores del gobierno de Cárdenas, opuestos principalmente a la reforma agraria, la educación socialista, la política obrera y a la ayuda brindada a la República Española en la guerra civil (1936-39).

Los temores que se despertaban en la burguesía nacional y extranjera así como de los sectores conservadores de la *familia revolucionaria* (por ejemplo, Emilio Portes Gil, entonces presidente del PNR) no eran infundados. En el año de 1936 se sucedieron dos conflictos laborales en los que claramente se manifestó la fuerza y combatividad de la CTM y la retórica dejó paso a la acción⁴².

El STFRM emplazó a una huelga para el 18 de mayo de 1936. El punto más importante del pliego petitorio consistía en el pago del séptimo día de trabajo (el día de descanso obligatorio), mismo que había sido aprobado por el Congreso de la Unión en febrero de ese año. Sin embargo, la Junta de Conciliación y Arbitraje, después de una hora de estallada la huelga, la declaró inexistente y le dio al sindicato 24 horas para regresar a sus labores, además de conminar a la negociación por vías legales. La CTM, en protesta por la resolución de la Junta, organizó el 18 de junio un paro general de labores de una hora, el primero en la historia de México, el cual se realizó con éxito en todo el país y afectó principalmente los servicios de

³⁹ Arturo Anguiano, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁰ Con dedo flamígero, Lombardo cuestionaba muy especialmente "a los compañeros desesperados que no han querido entender que la dirección de la CTM tiene que ser forzosamente dirección de todas las corrientes de opinión en el seno de la CTM para que esta subsista." Discurso de Vicente Lombardo Toledano en el III Congreso Nacional de la CTM. *Apud* Luis Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo*, México, El Colegio de México, 1978. Col Historia de la Revolución mexicana. pp. 181-183.

⁴¹ Entre las principales organizaciones se encuentran: Unión Nacional Sinarquista, Acción Revolucionaria Mexicanista (los Camisas Doradas), Confederación de la Clase Media, Frente Constitucional Demócrata Mexicano, Vanguardia Nacional, Juventudes Nacionalistas, Partido Nacional de Salvación Pública, Partido Acción Nacional, la jerarquía católica, la Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio, Servicios y Turismo de los Estados Unidos Mexicanos (CONCANACO), la Confederación Patronal de la República Mexicana (COPARMEX), y la Confederación de Cámaras Industriales de los Estados Unidos Mexicanos (CONCAMIN).

⁴² La presente investigación no pretende agotar la exposición sobre el auge que vivió el movimiento obrero mexicano entre 1935 y 1938, solamente nos referiremos a los casos más simbólicos que además fueron temas centrales de los fotomontajes de propaganda política publicados en *Futuro*. Cfr. 3.3 De la reivindicación obrera a la domesticación política. La propaganda entorno a la CTM y al régimen.

transporte y el suministro de energía eléctrica⁴³. Este fue el primer conflicto laboral que enfrentó a la confederación con el gobierno, puesto que la empresa Ferrocarriles Nacionales de México tenía como el más grande accionista al Estado mexicano⁴⁴.

El 16 de julio de 1936 estalló la huelga del SME y durante 10 días la ciudad de México y algunas importantes regiones industriales en los estados cercanos al DF quedaron en completa oscuridad. Entre las principales reivindicaciones obreras se encontraba obligar a la Mexican Power and Light Co., S.A. a la nivelación de sueldos y salarios, lo cual representaba el 3.5 por ciento de las entradas brutas que había obtenido la empresa el año anterior.⁴⁵ Lombardo Toledano, como secretario general de la poderosa confederación, explicaba en un foro público que la huelga del SME era la expresión de un legítimo derecho. Ante la pregunta de por qué el gobierno no intervenía en el conflicto, el secretario respondió:

Si cada vez que ocurre una huelga, interviniera el Gobierno inmediatamente, con el objeto de arreglar el conflicto, no habría posibilidades para los trabajadores, jamás, de ejercitar sus derechos; esta situación no es más que la consecuencia natural del ejercicio del derecho de huelga; en consecuencia, *el Gobierno no tiene más facultad que la de esperar a que las partes se arreglen; nosotros suponemos que si el Gobierno observa que la Empresa sigue en la actitud en que se han mantenido, tendrá que intervenir, pero no podemos contestar, de un modo categórico, la pregunta, porque nosotros no representamos al gobierno.*⁴⁶

Resulta sumamente interesante este pasaje ya que en él se expresa, de forma implícita, una contradicción de la Ley Federal del Trabajo entonces vigente. Lombardo sostiene que la intervención del gobierno en los conflictos obrero-patronales limita el ejercicio de los derechos de los trabajadores, sin embargo, dicha ley establecía el arbitraje obligatorio que supone la sujeción de las demandas de los sindicatos a las decisiones de las Juntas de Conciliación y Arbitraje, compuesta por representantes de la clase patronal, los obreros y del gobierno. Cuando Lombardo planteaba que “el Gobierno no tiene más facultad que la de esperar a que las partes se arreglen” enmascaraba el hecho legal de que el gobierno tenía representación en la mediación de los conflictos. Ahora bien, el secretario general de la CTM plantea como suposición la intervención del gobierno si éste “observa que la Empresa sigue en la actitud en que se han

⁴³ Francie Chassen, *op. cit.*, pp. 199-202. Cfr. 3.3 De la reivindicación obrera a la domesticación política. La propaganda entorno a la CTM y al régimen.

⁴⁴ En noviembre de 1936 fue promulgada la Ley de Expropiación y Lázaro Cárdenas dictó el decreto de nacionalización de los Ferrocarriles Nacionales de México el 13 de junio de 1937, con lo cual el Estado mexicano asumió la deuda de Ferrocarriles Nacionales y éste se constituyó en un organismo público. Entre 1938 y 1940 funcionó bajo la administración obrera sin embargo, tras el desastre que esta administración supuso, en 1941 se creó la Administración de los Ferrocarriles Nacionales, constituyéndose así en una figura de corporación pública descentralizada. Francie Chassen, *op. cit.*, p. 202. Sandra Kuntz Ficker y Paolo Riguzzi (coords.), *Ferrocarriles y vida económica en México (1850-1950)*, México, El Colegio Mexiquense/UAM-X/Ferrocarriles Nacionales de México, 1996, pp. 31- 32, 73-76, 291, 312, 316, 318, 319, 321.

⁴⁵ *El Nacional*, pp. 1 y 5. Cfr. 3.3 De la reivindicación obrera a la domesticación política. La propaganda entorno a la CTM y al régimen.

⁴⁶ El Comité Nacional de la CTM organizó una reunión en el Teatro Rex el 24 de julio en donde Vicente Lombardo Toledano contestó preguntas que le fueron formuladas en el foro con respecto a la huelga del SME. Las preguntas y respuestas se reprodujeron en Futuro: Vicente Lombardo Toledano, “El por qué de la huelga eléctrica”, *Futuro*, agosto de 1936, núm. 6, tercera época, pp. 6-8. Las cursivas son mías.

mantenido, tendrá que intervenir”, pero esa misma intervención podía darse en el caso de que el reticente para llegar a un acuerdo fuera el sindicato.

La más importante arma económica con la que cuentan los obreros en la lucha por sus reivindicaciones en contra de los patrones es el ejercicio de la huelga. Los obreros sólo poseen su fuerza de trabajo puesto que, en el proceso histórico de acumulación de capital, han sido desposeídos de sus tierras;⁴⁷ por lo tanto, del arrendar su fuerza de trabajo depende toda su supervivencia, que en términos elementales implica alimento, vestido y vivienda. La suspensión de las actividades laborales, vía el paro o la huelga, es la consecuencia de un conflicto entre los intereses de las partes, y por ende, una demostración de fuerza frente al patrón en la negociación, pero estas acciones implican también una presión para los trabajadores puesto que en ello les va la vida (ya sea porque durante el paro no reciben salarios o por la represión ejercida por la empresa y/o el gobierno). Sólo con base en una sólida organización sindical es posible que las demandas tengan un sostén político a pesar de que las reivindicaciones se limiten al orden económico. Además, es fundamental un marco legal que garantice el ejercicio de los derechos obreros, los alcances de las legislaciones laborales son el resultado de innumerables luchas que el movimiento obrero ha tenido que librar tanto en la historia de nuestro país como a nivel internacional.

Como podemos observar en los casos citados, las reivindicaciones de los ferrocarrileros y de los electricistas se ciñen al mejoramiento de las condiciones laborales y no a intereses políticos. Sin embargo, se convierten en un asunto político en la medida en que afectan servicios que trastocan la vida social y económica del país. En el contexto de los primeros años del cardenismo la política obrera se manifestaba en el fallo favorable a los obreros o en la no represión violenta del ejercicio de sus derechos. Este obrerismo, que en muchos casos sólo era la expresión de la legalidad, tenía como fin principal que el movimiento obrero respaldase al gobierno, cuyo proyecto implicaba que el Estado dirigiese el desarrollo de la industrialización. Por lo tanto, el obrerismo del gobierno de Cárdenas tenía sus límites trazados por el objetivo primordial de fortalecer al Estado.

⁴⁷ El paso de una sociedad campesina a una industrial implica necesariamente además de un complejo desarrollo económico, científico y tecnológico, el ensanchamiento de la fuerza de trabajo disponible para su incorporación a las fábricas, en este renglón el latifundio cumple un papel nodal puesto que implica el despojo de las tierras de los campesinos. El desarrollo del capitalismo debe su génesis a la colonización de América, en lo que Carlos Marx denominó “la acumulación originaria”, lo que implicó la explotación y desposesión que de sus pueblos y sus tierras hicieron las potencias europeas. Ahora bien, en México la legislación liberal que rigió el último tercio del siglo XIX hasta 1917 permitió el sistemático acoso a la propiedad comunal, una de las consecuencias de esta política fue la efectiva desposesión de las tierras de las comunidades indígenas que pasaron a manos de los poderosos hacendados, uno de los grupos económicos más importantes y protegidos durante el porfiriato. Este fue uno de los factores fundamentales para el crecimiento del proletariado agrícola (los peones) contratado en términos de profunda injusticia por los hacendados. En la desposesión campesina y en las condiciones laborales en las haciendas descansa el profundo descontento rural que nutrió a la Revolución mexicana. Ver Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1993. Friedrich Katz (comp.), *Revolución, rebelión y revolución*, tt. I y II, México, Era, 1999. Enrique Florescano, *Etnia, Estado y Nación*, México, Taurus, 2001.

Por estas razones el gobierno alentó y respaldó a los trabajadores de las industrias estratégicas que se encontraban en manos de capitales extranjeros, como fueron los paradigmáticos casos de los ferrocarrileros y los petroleros. Sin embargo, la estrategia de la industrialización vía el Estado contenía el germen de una contradicción ya que implicaba la nacionalización de los bienes de las empresas foráneas y, en un ámbito más amplio, el crecimiento exponencial de la clase obrera⁴⁸, en consecuencia el patrón con el que se enfrentarían los obreros ya no sería la empresa extranjera sino el Estado mexicano, representado por el gobierno. Como esto lo sabía muy bien el general Cárdenas, se debía hacer del movimiento obrero un dócil comparsa. En esta empresa Vicente Lombardo Toledano representó el papel más importante como líder sindical, tanto en la historia del movimiento obrero mexicano como en la conformación del nuevo régimen.

2.1.2 El operador político del régimen.

La alianza política entre Lombardo Toledano y Lázaro Cárdenas tenía un fundamento ideológico y no una relación de corrupción, habitual sostén de las dirigencias sindicales colaboracionistas. Ambos compartían la concepción del papel que debía jugar la clase obrera en la consolidación del régimen y el desarrollo económico del país, lo que en teoría tendría como consecuencia la instauración de los ideales revolucionarios de justicia social. Alberto Aziz Nassif sostiene que la Constitución de 1917 y los discursos presidenciales fueron los ejes que articularon la ideología oficial de la Revolución mexicana⁴⁹, la carta magna era la más genuina expresión del rompimiento con el régimen anterior y los discursos presidenciales delineaban un proyecto de nación que, en el caso del gobierno cardenista, implicó la creación de un partido corporativo⁵⁰ que supuso la identificación de los intereses de los campesinos y obreros con los intereses del Estado. Durante la campaña electoral por la presidencia en 1934, Cárdenas expresó:

Que los obreros se organicen de acuerdo con su matiz de pensamiento, de acuerdo con sus intereses profesionales, y que igual cosa haga el empresario industrial y el poseedor de la tierra: la lucha económica y social ya no será entonces la diaria e inútil batalla del individuo contra el individuo, sino la contienda corporativa de la cual ha de surgir la justicia y el mejoramiento para todos los hombres.⁵¹

En el contexto de la expropiación petrolera, sublimación nacionalista, el 30 de marzo de 1938 se consumó el proyecto cardenista con la fundación del Partido de la Revolución mexicana (PRM), partido

⁴⁸ Francie Chassen apunta que “entre 1935 y 1940 se crearon 6 mil 594 nuevas empresas (haciendo un total de 13 mil 510 empresas) mientras el capital invertido subió durante el mismo periodo de mil 670 millones de pesos a 3 mil 135 millones. El número de obreros empleados en la industria aumentó de 138 mil 41 a 389 mil 953.” Francie Chassen, *op. cit.*, p. 251.

⁴⁹ Alberto Aziz Nassif, *op. cit.*, pp. 55 y 71.

⁵⁰ Los rasgos del corporativismo consisten en el ordenamiento jerárquico, el reconocimiento del Estado y el monopolio de representación. El monopolio de representación y de organización a los trabajadores en centrales obreras y campesinas, cuyo control se ejerce desde los puestos de liderazgo. Alberto Aziz Nassif, *op. cit.*, pp. 60 y 73.

⁵¹ “La gira del general Lázaro Cárdenas “*apud* Arnaldo Córdova, *La política de masas del cardenismo*, México, Era, 1981, pp. 146-147.

constituido por los sectores obrero, campesino y militar. Este último salió del partido en 1940 y tres años más tarde se creó el sector popular encarnado en la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP). Gloria Leff Zimmerman señala que un punto clave en la conformación del PRM fue que se combinó la afiliación colectiva con la individual; sólo el sector obrero tenía la exclusividad de la afiliación colectiva, de ese modo la central obrera se “salvó” de la interferencia militar en las direcciones, como sí ocurrió en la Confederación Nacional Campesina (CNC) y en la CNOP⁵².

Los estatutos del partido crearon una organización sumamente centralizada “en la que ninguna participación de las masas era posible”⁵³ pues quedaban relegadas a cumplir el papel que se les había designado como legitimadoras del régimen. La dirección del partido quedó subordinada a la institución presidencial, que se convirtió en el principal intérprete de las necesidades políticas de cada sector, supeditadas siempre a los intereses generales de la nación. Por esta razón la política electoral se convirtió en el principal objetivo de la CTM. Con ello se dejó para después la lucha por las reivindicaciones obreras.

El líder obrero resultó más cardenista que el propio Cárdenas, puesto que en su privilegiado rol como secretario de la CTM laboró febrilmente por justificar la cooperación de los obreros con el gobierno en lugar de procurar a la creación de una organización sindical sólida y autónoma que velase exclusiva o principalmente por los intereses de sus agremiados⁵⁴. De esta forma, Lombardo se constituyó en uno de los principales engranes que permitieron echar a andar la maquinaria que creó al régimen más estable de América Latina durante las siguientes cinco décadas, época en que México formó, junto con Argentina y Brasil, el reducido grupo de Estados poderosos de la región.

Sin embargo, la clase obrera mexicana no era homogénea y la CTM se unió al PRM tras una crisis interna. En mayo de 1937, poco antes de que se realizaran las elecciones intermedias auspiciadas por un PNR de puertas abiertas, los mineros y electricistas abandonaron a la confederación en su IV Consejo Nacional, en protesta por las acciones que ejecutaba el grupo de Velásquez. Además, mediante un acto disciplinario fueron cesados de sus funciones líderes del sindicalismo comunista bajo el argumento, esgrimido por el propio Lombardo, que sostenía la autonomía sindical frente a los partidos políticos⁵⁵. No obstante, resulta completamente paradójica la posición de Lombardo Toledano en el Consejo Nacional puesto que meses después defendería la vinculación de la confederación con el partido oficial. Evidentemente, se trataba de eliminar la influencia y el prestigio del Partido Comunista al interior de la confederación y de golpear a los sindicatos democráticos. A pesar de este ataque directo, los comunistas

⁵² Gloria Leff Zimmerman, *op. cit.*, p. 248.

⁵³ Luis Javier Garrido *apud* Alberto Aziz Nassif, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁵⁴ Arturo Anguiano, *op. cit.*, pp. 136-139.

⁵⁵ Alberto Aziz Nassif apunta que ese año los comunistas Miguel Ángel Velasco (secretario de Educación y Problemas Culturales), Juan Gutiérrez (secretario de Trabajo y Conflictos) y Pedro Morales (secretario de Acción Campesina) fueron cesados de sus funciones mediante un acto disciplinario, alegando que éstos usaban a la CTM con fines partidarios. Alberto Aziz Nassif, *op. cit.*, pp. 68 y 85.

fueron incapaces de encabezar con aplomo la protesta de los sindicatos y se alinearon finalmente bajo la consigna de la "unidad a toda costa"⁵⁶.

Las convicciones ideológicas de Lombardo produjeron una metamorfosis que se consumó en 1938, cuando eliminó de la táctica sindical el ejercicio del derecho de huelga⁵⁷, se desprendió de sus ropajes de genuino líder obrero para calzar las galas de operador político del régimen. El abandono de las acciones sindicales combativas fue justificado por Lombardo con el argumento de la defensa de las conquistas que supuestamente habían obtenido los obreros al calor de la lucha de clases. Evidentemente, se trataba de apoyar sin objeciones al gobierno en la estrategia de la nacionalización del petróleo y de la expropiación de la industria petrolera, lo que implicaba un sometimiento explícito por parte de los petroleros ante el nuevo patrón. Esto fue muy claro cuando el STPRM planteó a la nueva administración las mismas demandas (entre ellas la más importante, el aumento salarial) que se negaron a aceptar las empresas extranjeras, lo que dio el argumento legal para que se realizara la expropiación⁵⁸. Sin embargo, la administración estatal se veía imposibilitada para aplicar las medidas del célebre laudo de 1937 por las difíciles condiciones en que se encontraba la industria y el bloqueo que se impuso al crudo mexicano. El hecho de que las demandas laborales quedaran en suspenso⁵⁹ es la prueba más contundente de que la conquista del petróleo era del Estado y no de los trabajadores.

⁵⁶ Aunque compartían con Lombardo el credo marxista y los lineamientos estalinistas, figuras como Valentín Campa y Hernán Laborde mantuvieron abiertas sospechas acerca de Lombardo, pues observaban que las acciones que emprendía se dedicaban a someter al PCM a su control. Estas reservas fueron la razón principal de la expulsión que sufrieron del Comité Nacional y del PCM en 1940, pues la Comintern consideraba a Lombardo, un entusiasta en la defensa del Estado soviético, como un "recurso demasiado valioso [...] para arriesgarse a permitir que su filial mexicana lo ofendiera." Barry Carr, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁷ Esto fue posible gracias al acuerdo tomado en el VII Consejo Nacional de la CTM, celebrado en abril de 1938, que imponía a los sindicatos y federaciones la obligación de consultar y pedir aprobación al Comité Nacional para llevar a cabo cualquier conflicto de huelga. Aziz Nassif, *op. cit.*, pp. 73. "Con el control de las huelgas, la élite burocrática incrementó su dominación sobre los trabajadores, recogiendo así la experiencia de la CROM, que había sido la primera en utilizar tal procedimiento." Arturo Anguiano, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁸ El 18 de diciembre de 1937 la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje emitió un laudo que obligaba a las compañías petroleras a otorgar aumentos salariales y prestaciones por el monto, sugerido en el dictamen de los peritos, de 26 millones de pesos. El desacato en el que incurrieron las empresas ante las resoluciones tanto de la Junta como de la Suprema Corte de Justicia fue el argumento legal que le permitió a Lázaro Cárdenas emitir el decreto de nacionalización del petróleo y la expropiación de los bienes de las empresas el 18 de marzo de 1938. Rafael Loyola, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁹ A partir de la expropiación petrolera las relaciones obrero patronales se rigieron por el contrato colectivo que había firmado el STPRM con las empresas extranjeras, solamente se agregaron los acuerdos particulares a los que llegaron el sindicato y las empresas estatales. Con respecto a los salarios se resolvió un aumento con base en el laudo de 1937 pero con reducciones que fluctuaron entre el 15 y 25%, aunque se acordó que la aplicación del fallo se realizaría en la medida en que las condiciones de la industria lo permitieran. Rafael Loyola, *op. cit.*, p. 164. Ante la amenaza de huelga por parte del sindicato, en marzo de 1940 se realizó una entrevista entre Cárdenas y los líderes petroleros, el presidente volvió a plantear la difícil situación financiera por la que atravesaba PEMEX lo que hacía imposible cumplir el laudo de 1937, además se imponía una reorganización de la industria debido al aumento de empleados (de 15 895 a 22 206) en un periodo en el que la industria había presentado una disminución del ritmo de sus actividades. Por lo tanto, el presidente exigió al sindicato el despido de 2 592 trabajadores contratados innecesariamente y la devolución de 22 millones de pesos perdidos por incompetencia y corrupción atribuibles al sindicato. A pesar de que los líderes petroleros no aceptaron las demandas del Ejecutivo, la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje aprobó la reducción del número de obreros y de los salarios, en consecuencia, la huelga no se materializó. En el año de 1942, durante la gestión de Manuel Ávila Camacho, se firmó el primer Contrato Colectivo de

Para Lombardo Toledano el obrerismo, la aplicación de la reforma agraria, la afirmación de un nacionalismo que luchaba por la conquista de la autonomía económica de México ante la embestida de los grandes capitales extranjeros y del gobierno estadounidense, y finalmente, el uso de un discurso de izquierda enmarcado en el contexto internacional de la lucha contra el fascismo eran las expresiones del carácter revolucionario del régimen. La defensa que de éste hizo Lombardo trascendió los límites de la CTM por medio de la Confederación de Trabajadores de América Latina (CTAL) -cuyo lema era “Por la emancipación de América Latina”-, organismo fundado en la ciudad de México en septiembre de 1938 a instancias del propio Lombardo, quien fue su primer secretario general. La confederación recibió el completo apoyo del gobierno mexicano pues suponía la solidaridad de los países latinoamericanos ante una posible agresión a causa de la expropiación petrolera. La CTAL fue influida profundamente por Lombardo quien la forjó como la mejor embajadora de la Revolución mexicana en el hemisferio y como una verdadera organización sindical militante contra el fascismo, pues tuvo un papel destacado en apoyo a los aliados durante la segunda Guerra mundial⁶⁰.

Asimismo, la creación de la CTAL sirvió al gobierno en su política interna ya que además de ser un apoyo para sus medidas nacionalistas se exportaba el “lombardismo” como corriente sindical marxista una vez incorporada la CTM al partido oficial.⁶¹ A partir de 1938 el gobierno se dirigió a consolidar sus reformas mediante una política de unidad al interior de la familia revolucionaria. La experiencia de la rebelión de Saturnino Cedillo ese mismo año y la carrera presidencial de 1940 con la figura del general Juan Andreu Almazán que aglutinaba en torno suyo a los sectores más conservadores no sólo dentro de las filas revolucionarias sino de la burguesía nacional, obligaron al presidente a declinar la candidatura del general Francisco J. Mújica, representante de las fuerzas más progresistas del cardenismo⁶², y a alejar todo vestigio de socialismo que justificase la escisión dentro del régimen.

Trabajo entre el STPRM y PEMEX. Lorenzo Meyer, *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero 1917-1942*, México, El Colegio de México, 1981, p. 359.

⁶⁰ Al congreso de la fundación de la CTAL asistieron delegaciones de distinguidos líderes obreros de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Cuba, Ecuador, Paraguay, Perú, Nicaragua, Venezuela, Costa Rica y Uruguay. Como delegados fraternales vinieron John L. Lewis, del CIO de Estados Unidos; Leon Jouhaux, de la Confederación General del Trabajo francesa; Edo Fimmen, sueco de la Federación Internacional de Obreros del Transporte; Ramón González Peña, de la Unión General de Trabajadores de España. En el comité ejecutivo de la confederación además de Toledano se encontraba Fidel Velázquez, Francisco Pérez Leirós, de Argentina y Clodomiro Clavijo, de Colombia. Los principios de la central declaraban que se trabajaría por la abolición del régimen que vivía de la explotación del hombre por el hombre y que la tarea principal de la clase trabajadora latinoamericana consistía en conseguir la plena autonomía económica y política de sus naciones, además de luchar por los plenos derechos y garantías sociales del proletariado. Francie Chesson, *op. cit.*, pp. 247-251.

⁶¹ Ver Lourdes Quintanilla, *Lombardismo y sindicatos en América Latina*, México, Ediciones Nueva Sociología, México, 1982, pp. 50-66.

⁶² La dirección de la campaña a favor de la candidatura de Mújica denunció la democracia funcional a la que veían como el procedimiento ideado por las burocracias de la CTM y de la CNC para imponer su interés político a las bases. Esta puede ser una de las razones que reforzaron la posición de Lombardo a favor del moderado Ávila Camacho en lugar de apoyar a las fuerzas de izquierda del cardenismo. La CTM, con el fin de poner orden, disciplina y unidad en torno a Ávila Camacho, creó

La oposición al gobierno de Cárdenas se recrudeció durante el último periodo de su gestión. Para el presidente habían dos riesgos que se debían evitar: primero, que la derecha se radicalizara al punto de la guerra civil; segundo, y como consecuencia de lo anterior, impedir que el gobierno de los Estados Unidos interviniera ante la inminencia de la Guerra mundial y dadas las características de la derecha mexicana (pro fascista y anti yanqui) y de la izquierda (antifascista y pro soviética). Por ello Cárdenas tuvo que pensar en un candidato que sumara y no dividiera, un candidato de consensos y no de radicalismos. El entonces secretario de la Defensa Nacional, Manuel Ávila Camacho, encarnaba el centro conciliador y moderado del PRM.

Ávila Camacho pronunció un discurso en la toma de protesta como candidato del partido oficial a la presidencia, en el que definió de la siguiente forma a la nación mexicana: “no es un conjunto heterogéneo de clases, cada una enconadamente defendiendo sus intereses, sino una gran unidad histórica, enraizada en el pasado y combatiendo unida por un porvenir común.”⁶³ El programa avilacamachista presentó un giro ideológico sustancial con respecto de su antecesor: abandonaba la lucha de clases para dar paso al crecimiento económico que se convirtió a partir de entonces en el fin y justificación de la Revolución mexicana. La involución ideológica que sufrió el discurso presidencial de la Revolución mexicana fue explicada por Lombardo como una consecuencia de la activa militancia de la derecha y del avance del fascismo a nivel internacional; por lo tanto, lo que debía perseguir la clase obrera era la consolidación de lo ganado, abandonando la búsqueda de una sociedad sin clases.

El manejo de la campaña electoral de 1940, dirigida bajo la consigna de la negociación por Miguel Alemán, y la elección de Ávila Camacho como presidente de la República (a pesar de los evidentes indicios de un proceso electoral desaseado), fueron posibles gracias a los mecanismos del partido oficial. Por ejemplo, la CTM obligó a los trabajadores a apoyar a Ávila Camacho y amenazó con sanciones a quienes se opusieran⁶⁴. Ni el PRM ni su vástago, el Partido de la Revolución Institucional (PRI), nacieron ni se estructuraron con el fin de construir una democracia en México, sino con la finalidad de gobernar al país, lo que se tradujo en una separación abismal e irresoluble entre los líderes y los intereses de las masas obreras, campesinas y populares, y en la eliminación de los preceptos de justicia social transformados ahora en una suerte de benevolencia paternalista. El plan sexenal de Ávila Camacho ofrecía rectificaciones a los “excesos” del cardenismo en cuanto a la reforma agraria, las relaciones entre el capital y el trabajo y la educación socialista.

La unidad nacional en el terreno obrero implicó la reforma a la Ley Federal del Trabajo con el fin de reglamentar rígidamente el derecho de huelga. A cambio, se crearía el anhelado seguro social. La táctica del

el Frente Electoral Popular del Distrito Federal e impuso a sus agremiados la obligatoriedad de asumir la línea política de la dirigencia sindical. Luis Medina, *op. cit.*, p. 71.

⁶³ *Apud* Luis Medina, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁴ Arturo Anguiano, *op. cit.*, p. 133.

gobierno, señala Luis Medina, “consistía en convencer a los obreros de la necesidad de unirse [evitando así la lucha intergremial], y en unirlos para convencer al elemento patronal de las bondades políticas de su proyecto.”⁶⁵ Los acuerdos de colaboración obrero-patronal con el objetivo de impulsar la expansión y modernización del aparato productivo fueron apuntalados por la coyuntura de la incorporación de México en la segunda Guerra mundial en mayo de 1942. A principios de junio de ese año se creó el Consejo Nacional Obrero donde las más importantes organizaciones obreras acordaron evitar las luchas sindicales, acelerar la producción y “robustecer la unidad nacional durante el periodo de emergencia provocado por la guerra.”⁶⁶

La suspensión de las huelgas y los paros fue firmada por una CTM guiada simbólicamente por Lombardo Toledano pero efectivamente sometida por Fidel Velázquez, quien se encontraba en los albores de su señorío vitalicio en la secretaría general. Una de las consecuencias más oscuras de esta política obrera fue la constante disminución de los salarios reales, que pasaron de 8.96 pesos diarios en 1940 a 4.79 pesos en 1951 (salarios urbanos a precios constantes). Hasta 1962 los salarios volvieron a alcanzar el nivel de 1940⁶⁷. En 1941 la confederación agrupaba a 1 millón 300 mil afiliados organizados en 16 sindicatos y 138 federaciones locales, sin embargo, la misión de Lombardo Toledano era constituirse en un gran líder internacional. Ese año terminó su gestión en la secretaría general diciendo que “le era necesario dedicarse de tiempo completo a la presidencia de la CTAL y a la lucha antifascista en todo el continente.”⁶⁸ La confederación latinoamericana fue la coartada perfecta para distanciar de la política oficial la retórica marxista de Lombardo. A partir de entonces se fraguó la pérdida de su capital político como líder obrero.

A pesar de que el gobierno avilacamachista le propinó a la izquierda oficial una dura desmovilización y redujo su influencia en el del PRM, Lombardo indiscutidamente continuaba encabezando a las fuerzas socialistas debido al prestigio que le confirió su combate al fascismo. Además, las acciones de Lombardo eran apoyadas sin cortapisas por los comunistas mexicanos, quienes fueron incapaces de dirigir a las corrientes de izquierda debido al propio proceso contradictorio y tétrico del PCM, que se mantuvo inmerso en la línea de la Internacional Comunista.⁶⁹

El consenso creado en torno a la figura de Lombardo se expresó en la Liga Socialista Mexicana, fundada en septiembre de 1944 por Lombardo Toledano, Dionisio Encina, Narciso Bassols y Gaudencio

⁶⁵ Luis Medina, *op. cit.*, pp. 285-293.

⁶⁶ Antonio Rivera Flores, *La derrota de Lombardo Toledano y el movimiento obrero*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 1984, pp. 11-12.

⁶⁷ Alberto Aziz Nassif, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁸ Francie Chasse, *op. cit.*, p. 272.

⁶⁹ Los comunistas comulgaban con el lombardismo en la estrategia de la unidad nacional impuesta por la guerra, lo que en términos estalinianos se tradujo en la “batalla por la producción” que implicaba respaldar la industrialización y el desarrollo del capitalismo nacional. Esta postura implicaba evidentemente el abandono del programa que el PCM sostuvo durante años y pudo ser llevado a cabo tras una serie de purgas que se le impusieron al partido. Ver Barry Carr, *op. cit.*, p. 119.

Peraza. Se argumentaba que la Liga no pretendía dividir al PRM ni influir dentro de las organizaciones obreras, campesinas o populares, más bien pretendía ser un organismo de análisis y orientación que permitiera unificar a la izquierda mexicana. Estas excusas estaban dirigidas a evitar una reacción negativa del gobierno sin embargo resultan peculiares ¿Cuáles serían sus bases? Para Toledano este sería el punto de partida de un proyecto más ambicioso, la creación de un partido de oposición en el que convergieran marxistas independientes con un marcado perfil intelectual y distantes del PCM. Algunas de esas personalidades eran Enrique Ramírez y Ramírez, José Revueltas, Hernán Laborde y Valentín Campa⁷⁰. Sin embargo, la política interna que entonces dominaba al país se encontraba sumergida en el *futurismo*, la sucesión presidencial era ya un tema nodal y fue el propio Ávila Camacho quien le pidió a Lombardo que retrasara la fundación del nuevo partido hasta pasadas las elecciones de julio 1946.

El designio de Miguel Alemán, entonces secretario de Gobernación, como candidato oficial a la presidencia demostró el perfecto funcionamiento de la maquinaria institucional. El programa de campaña de Alemán consistía en la disminución del intervencionismo del Estado en cuanto a los mecanismos de control de precios, el aumento de la producción y la cooperación entre el capital y el trabajo. El Estado incentivaría a la iniciativa privada y se le permitiría libertad de inversión a capitales extranjeros. A todas luces el programa no sólo afectaba los intereses de los obreros sino que replanteaba el carácter nacionalista del Estado; a cambio, se anunciaba una promesa, la libertad política, el reino de una democracia con un sistema de partidos⁷¹. Probablemente este fue el hueso hipotético que mordió Lombardo, pues se afanó en defender al que bautizó como *cachorro de la revolución*, Luis Medina señala que a fines de mayo de 1945 Lombardo Toledano y Alemán sostuvieron una reunión en la que llegaron a un acuerdo político del que “nada se sabe excepto que Lombardo quedó satisfecho y se comprometió a lograr un apoyo amplio”⁷² a la candidatura de aquél.

Inmediatamente después Toledano citó en la Universidad Obrera a los representantes de la CTM, CNC, FSTSE y PCM para plantearles la candidatura de Alemán bajo el esquivo argumento de que al *cachorro* lo apoyaban 22 gobernadores y que en caso de que rehusaran respaldarlo se verían severamente debilitadas sus respectivas organizaciones. Sin mayor discusión se votó unánime el apoyo al candidato oficial. El 15 de junio la CTM convocó a un Consejo Nacional Extraordinario de simulacro, donde Alemán aceptó la candidatura de la confederación, Toledano pronunció un discurso en el que argumentó que la reforma agraria era indispensable para realizar efectivamente la industrialización y que confiaba en que en el nuevo

⁷⁰ Luis Medina, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, El Colegio de México, 1982, Col. Historia de la Revolución mexicana, p. 116.

⁷¹ Ávila Camacho presentó a fines de 1945 un proyecto de Ley para reformar las normas electorales que databan de 1918, aunque en teoría albergaba avances democráticos y transparentes, en realidad se fortalecía la capacidad de intervención del gobierno federal en el proceso electoral. Luis Medina, *op. cit.*, pp. 72-73.

⁷² *Ibidem*, p. 27.

gabinete de “unidad” se encontrarían ministros representantes de los sectores más importantes de la nación y que en las cámaras se incorporarían a “los más limpios, a los más honestos, a los más revolucionarios, a los más populares”⁷³. Sin embargo, Alemán aceptó el respaldo sin comprometerse públicamente a nada de lo que le fue sugerido por Lombardo.

Realmente Vicente Lombardo Toledano ya no contaba con un verdadero capital político que le permitiera imponer condiciones al próximo presidente de la República. A pesar de mantener un prestigio que lo llevaría a la vicepresidencia de la Federación Sindical Mundial, fundada en París en octubre de 1945, lo cierto es que su influjo dentro del movimiento obrero mexicano se encontraba herido por la estocada mortal que él mismo se infligió al cobijar sin miramientos a los *cinco lobitos*. El fin de la Guerra mundial, en septiembre de 1945, no auguraba una paz en el orbe. El término de la cruzada contra el fascismo y el carácter derechista del gobierno de Alemán fueron fundamentales para la caída de Lombardo del pedestal en que se mantuvo durante una década.

2.1.3 La exclusión del poder

El 18 de enero de 1946 se declaró disuelto el PRM. Se lo guardó en el cajón de los recuerdos con la mención de que había cumplido su misión histórica y se sustituyó por el PRI, partido fundado bajo la alianza entre las facciones moderadas y derechistas de la *familia oficial*. El acta constitutiva de los estatutos del partido se rubricó con la frase “Para su fiel observancia y aplicación”, y así fue. En el corazón de sus principios se albergaba una contradicción: la elección universal interna y el acuerdo sectorial previo sobre las candidaturas, esto impedía movimientos de base que pudieran poner en peligro las estructuras jerárquicas.⁷⁴ Miguel Alemán fue abanderado por el partido para la contienda electoral, pero era puro formalismo, ya que su opositor más fuerte, Ezequiel Padilla, quien fuera el radiante secretario de Relaciones Exteriores de Ávila Camacho, hacía ya por lo menos dos años que no contaba con el favor oficial. Sin turbación, el *cachorro* ganó la elección del 7 de julio y el 1º de diciembre de 1946 asumió la presidencia de la República. Así dio inicio un sexenio caracterizado por el conservadurismo y por el implacable ataque al movimiento obrero y a la izquierda.

Después de formar parte del régimen, de conocer desde dentro las estructuras del poder que dominaban al país, resulta sorprendente que Vicente Lombardo Toledano considerara que existía la posibilidad de que un partido de oposición pudiera expulsar del gobierno a los ladrones⁷⁵. En un mitin del

⁷³ Vicente Lombardo Toledano, “El proletariado ante la sucesión presidencial”, *Futuro*, junio-julio de 1945, núms. 101-102, tercera época, pp. 7-13

⁷⁴ Luis Medina, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁵ Declaraciones a la prensa de Vicente Lombardo Toledano el 10 de julio de 1946 *Apud* Luis Medina, *op. cit.*, p. 119.

Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, en septiembre de 1946, Lombardo planteó que el nuevo partido:

deberá servir solamente a un ideal: la patria mexicana por cuya grandeza pugnará con todas sus fuerzas. Tendrá un programa que de ninguna manera afectará la existencia de la propiedad privada, reconocida y apoyada por la Constitución de 1917; procurará por todos los medios a su alcance, hacer más honda y más sólida la estructura democrática de la República; reconocerá el derecho de los patrones, pero reclamará una justa participación del pueblo mexicano en la riqueza que él produce con su esfuerzo y sudor.⁷⁶

Desde diciembre de 1946 era evidente que el gobierno no toleraría ningún tipo de desafío. El paro de labores que realizaron los petroleros el 19 de ese mes y la inmediata toma que hizo el ejército de las instalaciones de PEMEX, por orden presidencial, fue el banderazo de salida de una política obrera hostil que mostró su más repugnante y paradigmático rostro en septiembre de 1948 cuando Jesús Díaz de León, *El Charro*, golpeó gansterilmente al STFRM con el respaldo absoluto de Alemán. En el ínterin entre estos dos eventos se dio el golpe definitivo a la figura de Lombardo Toledano, quien conminaba a los petroleros a abandonar el paro como táctica sindical y apoyaba a Fernando Amilpa, el interregno dentro de la secretaría general de la CTM, ante la escisión que sufrió la confederación en marzo de 1947 por la salida de los ferrocarrileros liderados por Luis Gómez Z. y Valentín Campa (éste último principal crítico del proyecto de partido de Lombardo) en el conflicto por la renovación de la dirigencia sindical.⁷⁷

En enero de 1947 el agente Walter Washington le comunicaba al secretario de Estado de Estados Unidos que “VLT no es un hombre peligroso para el gobierno. Siempre está dispuesto a pactar con el gobierno. Siempre que se pone particularmente intransigente, el Presidente sólo tiene que llamarlo y Lombardo acepta hacer lo que el presidente quiere.”⁷⁸ A pesar de estas halagadoras afirmaciones, la beligerancia de Lombardo con respecto al imperialismo norteamericano y su efusiva admiración a la Unión Soviética lo hacían presa de la susceptibilidad de Harry S. Truman. El nuevo orden mundial impuso la *guerra fría*, lo que hizo evidente que la guerra contra el fascismo y la alianza con las potencias en la que se empeñaron las izquierdas entrañaba una feroz contradicción: no existía un acuerdo por la paz del mundo tras la derrota del Eje ni la posibilidad de una coexistencia pacífica entre el capitalismo y el llamado socialismo real. Miguel Alemán estaba ansioso de darle pruebas al gobierno norteamericano, que se había

⁷⁶ *El Popular* 7 de septiembre de 1946, p. 8.

⁷⁷ Además del STFRM salieron de la CTM la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Eléctrica, el Sindicato Nacional de Telefonistas, la Alianza de Tranviarios, los aviadores y otros 5 sindicatos menores que le produjeron a la confederación una sangría de 96 mil agremiados. Estos sindicatos fundaron el 20 de marzo de 1947 la Confederación Única de los Trabajadores. Luis Medina, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁸ *Apud* Barry Carr, *op. cit.*, p. 160.

hecho ilusiones con la candidatura de Ezequiel Padilla, de que en su administración no habría un solo destello de socialismo.

Por su parte, Lombardo Toledano no cejaba en su proyecto de partido de oposición y esa fue la excusa perfecta para que la CTM, en octubre de 1947, eliminara a los secretarios lombardistas y se manifestara en contra de la conformación del Partido Popular (PP) de Lombardo puesto que sus estatutos establecían que la central se encontraba adherida colectivamente al PRI. Un mes más tarde Amilpa rompía relaciones con Lombardo y en diciembre declaraba a la confederación fuera de la CTAL. Ciertamente, estas acciones fueron una abierta traición al padrino que había arropado a los *cinco lobitos* en contra de los sindicatos democráticos y de los comunistas, pero antes Lombardo había hecho tratos a puerta cerrada, sin diálogo con las masas que él pensaba representar. En junio de 1948 Lombardo fundó el PP que un año más tarde se convertiría en el Partido Popular Socialista, del que fue presidente hasta su muerte, en 1968.

Vicente Lombardo Toledano era un líder intelectual al que no se podía comprar con dinero. Sus principios morales pero sobre todo ideológicos lo habían blindado de tal forma que encarnaba las contradicciones de una izquierda y de un obrerismo profundamente antidemocráticos y sistemáticamente vinculados con el régimen. Se le podía pedir alejarse de su liderazgo obrero construido con base en verdaderas luchas sindicales. A fin de cuentas, no se había formado dentro de la fábrica sino dentro de la Universidad; sus pasiones de líder intelectual, de hombre visionario y guía de las masas bien valían el desprestigio que a la postre le cobraron sus acciones al interior del movimiento obrero. Mas no le podían exigir la renuncia a su ideología que era la brújula que lo regía; sin embargo, las ideas que se había hecho del régimen y de la Revolución mexicana, pero sobre todo el absoluto convencimiento de que sus análisis eran certeros lo llevaron a tal confusión del sistema político mexicano, mismo que él mismo había ayudado a crear, que en 1952 se embarcó en el desierto de la campaña electoral por la presidencia. En sus propias palabras: “Después de las experiencias que tengo de mi peregrinación cívica, estoy absolutamente seguro de que la mayoría del pueblo me apoya y de que votará por mí el día de las elecciones”⁷⁹.

Este trabajo retoma la definición que hizo Edward Said sobre los intelectuales porque explica con claridad el tipo de intelectual que fue Lombardo:

Los intelectuales orgánicos, que en opinión de [Gramsci] están conectados directamente con clases o empresas que se sirven de los intelectuales para organizar intereses, aumentar el poder y acentuar el control que ya ejercen... los intelectuales se implican activamente en la sociedad, es decir, luchan constantemente para cambiar las mentes y ampliar mercados... los intelectuales orgánicos están siempre en movimiento, decididos siempre a sacar partido de una situación... El intelectual es un individuo con un papel público específico en la sociedad que no puede limitarse a ser un simple profesional sin rostro... El intelectual así descrito es una figura representativa que importa: alguien que representa

⁷⁹ Versión periodística de las declaraciones realizadas en Culiacán, Sinaloa, el 24 de febrero de 1952. Publicadas en *El Popular* el 29 de febrero de 1952. *Apud* Vicente Lombardo Toledano, *Campaña Presidencial de 1952*, Vol. 1, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 1997, p. 213.

visiblemente un determinado punto de vista, y alguien que ofrece representaciones articuladas a su público superando todo tipo de barreras... Los intelectuales son individuos con vocación para el arte de representar, ya sea hablando, escribiendo, enseñando o apareciendo en televisión.⁸⁰

Lombardo Toledano fue un intelectual clave para la historia de México principalmente entre los años 1933 y 1946. Perteneció a una generación *afectada* por una Revolución que “había tenido el efecto de incorporar más radicalmente al intelectual a la cosa pública.”⁸¹ Los gobiernos posrevolucionarios necesitaron de ellos para dirigir escuelas o instituciones, proyectos económicos, políticos o culturales, pero sobre todo para legitimar ideológicamente o revestir de autoridad las iniciativas del régimen. Puesto que el intelectual es un personaje público resulta central situarlo en su circunstancia para comprender qué función cumple al interior de la sociedad, de ahí que este apartado se abocara a delinear la profunda influencia de Lombardo como líder obrero e intelectual en un momento histórico caracterizado por la confluencia de la izquierda y de la clase obrera con el régimen, en la formación del Estado posrevolucionario. Esta alianza, que alcanzó grados de profunda alienación, sentó las bases del sistema político que rigió a México durante el resto del siglo XX. Nos interesa conocer la praxis política de Lombardo para comprender la expresión discursiva de su liderazgo y de su ideología dentro de la revista *Futuro*.

Lombardo fue miembro y dirigente de importantes organizaciones sindicales, fue funcionario y profesor de instituciones públicas, asimismo fue articulista, editor y director de medios de comunicación. De ningún modo era un amateur en lo que se refiere a la relación con un público, era un especialista en el sofisticado ámbito del discurso y la oratoria ya fuera en los espacios propios del sindicalismo: la asamblea y el mitin; o en los característicos de la actividad intelectual: la conferencia, el salón de clases y el artículo periodístico.

La producción intelectual de Lombardo Toledano es compleja y suficientemente amplia pues comprende los terrenos de la filosofía, el derecho obrero, la historia social y económica. Los objetivos de esta investigación se centran en un fragmento de esta producción, la que se plasmó en *Futuro*, medio de comunicación masivo que se apropió de una manera singular del lenguaje de las imágenes y las incorporó a un discurso articulado con base en tres aspectos de su ideología: En principio, la formación ateneísta cuyo eje más importante radicaba en la importancia de la educación del pueblo como medio para conseguir cambios sociales. Por otro lado, el interés en la ciencia y el método científico tenía su origen en la educación positivista, posteriormente su ideología socialista se enraizó profundamente en el marxismo en su versión estalinista, lo que implicó abanderar las consignas del internacionalismo comunista como la creación de los frentes populares, la lucha contra el fascismo y en el ámbito teórico el abandono del “análisis dialéctico por la utilización de la visión positivista del evolucionismo, de la visión unilínea de la historia y del estudio del

⁸⁰ Edward W. Said, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 23-31.

⁸¹ Enrique Krauze, *op. cit.*, pág. 154.

caso nacional como hecho social aislado.”⁸² Finalmente, la interpretación que hizo de la Revolución mexicana en cuanto a valores políticos y sociales, y el papel que jugaba la clase obrera en la realización del proyecto del régimen aparentemente revolucionario.

Como apunta Said, los intelectuales son expertos en el arte de la representación pues representan algo para sus audiencias y al mismo tiempo se representan a sí mismos para sí mismos. Consideramos a *Futuro* como el espacio representacional en el que Lombardo, con la colaboración de otros destacados artistas e intelectuales de izquierdas, pudo expresar, defender y proyectar su autoridad como visionario y por lo tanto, como *genuino* educador de las masas obreras. El siguiente es un extracto del discurso que pronunció en la ceremonia de inauguración de la Universidad Obrera:

Creemos que *nuestro papel de trabajadores intelectuales*, los que nos hemos congregado en la Universidad Obrera de México, *es el de contribuir a la formación de la conciencia de clase en todos los trabajadores de nuestro país; nuestro propósito es el de enseñar las ideas fundamentales que en el pasado gobernaron a la sociedad humana, las ideas que en el presente chocan entre sí, las ideas que han de presidir el mundo futuro.* [...] Reivindicando los derechos de la cultura; el proletariado no tiene cultura a su servicio, y es preciso que empecemos a trabajar con toda la humanidad que sea necesaria [...] por formar la cultura auténticamente proletaria, al servicio de la clase que está empeñada en una lucha histórica de gran trascendencia. [...] *Y ahora, camaradas, no nos queda, después de esta ceremonia, que por lo menos yo he de recordar toda mi vida, más que empezar a realizar nuestro pensamiento: Trabajar.* (Aplausos).⁸³

⁸² Francisco Gómezjara prólogo a Lourdes Quintanilla Obregón, *op. cit.*, p. 9.

⁸³ Vicente Lombardo Toledano, "Discurso pronunciado por el maestro Vicente Lombardo Toledano en la inauguración de la Universidad Obrera", en *Textos políticos y sindicales*, selección e introducción de José Rivera Castro, México, CONACULTA, 1994, pp. 91, 92 y 94.

2.2 El perfil de *Futuro* (1933-1946).

*Y es que para ser director del Futuro
se necesita ser algo más
que un director del presente.*⁸⁴

La revista *Futuro*⁸⁵ se publicó de diciembre de 1933 a octubre de 1946 bajo la dirección de Vicente Lombardo Toledano. La conformaron tres épocas: en la primera (diciembre de 1933 - mayo de 1934) se caracteriza por ser una innovadora revista ilustrada; en la segunda (septiembre de 1934- diciembre de 1935) se abandona el formato de revista para dar paso a una publicación de contenidos monográficos que se estructura como cuadernos seriados; la tercera época (febrero de 1936 - octubre de 1946) representa el grueso de la publicación, pues comprende una década, y aunque retoma el formato de revista, presenta cambios significativos tanto en sus contenidos como en el diseño gráfico. Con el fin de exponer con claridad las características de *Futuro* el presente apartado está dividido en sus distintas épocas. Debido a la extensión de la última, el apartado se subdivide de acuerdo con las transformaciones más importantes que sufrió la revista. Asimismo, la investigación pretende identificar al conjunto de creadores que se dieron cita en la publicación con el propósito de comprender su dimensión en los ámbitos intelectual y artístico de la época; para ello nos serviremos de los anexos I y II que contienen de forma organizada tanto a los miembros del directorio como a los colaboradores de *Futuro*.

Por la importancia que le otorgó a la imagen así como por la diversidad de temas y el enfoque ideológico con el que fueron tratados, la revista de Lombardo surgió como una publicación novedosa dentro del ámbito de la revista ilustrada mexicana.⁸⁶ La publicación de revistas ilustradas en el contexto mexicano data de 1895, año en que apareció *El Mundo Ilustrado*, semanario en donde se utilizaron lo mismo

⁸⁴ Vicente Lombardo Toledano en diciembre de 1932, *apud* Francie Chassen, *op. cit.* 155.

⁸⁵ La colección de *Futuro* se encuentra completa sumando dos acervos, el de la Hemeroteca Nacional de México, que permite la consulta pública, sin embargo varios números presentan deterioros, y la Colección del Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, en donde la consulta está restringida pero la publicación se encuentra en mejor estado de conservación.

⁸⁶ El auge de la revista ilustrada se encuentra vinculado al desarrollo del fotoperiodismo, cuya "fórmula moderna" surgió en Alemania durante la República de Weimar (1919-1933). Gisèle Freund señala que gracias al espíritu de libertad de aquellos años, surgieron en las grandes ciudades alemanas revistas ilustradas como el *Berliner Illustrierte* y el *Münchener Illustrierte Presse*, medios que ofrecieron fotorreportajes que fueron más allá de las personalidades del cine, de la política o de la burguesía (características de la prensa ilustrada de las primeras dos décadas del siglo XX) y se ocuparon del ciudadano común, abordaron temas de la vida cotidiana de las masas populares, de manera que "la revista ilustrada llega a ser un símbolo de la mentalidad liberal de la época". Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, pp. 102 y 107. En Europa y Estados Unidos, las décadas de los veinte y treinta vieron nacer un gran número de importantes revistas ilustradas como *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1921), *LEF* (1924), *Arts et Métiers Graphiques* (1927), *Vu* (1928), *Fortune* (1930), *SSSR Na Stroike* (1931), *Minotaure* (1933), *Life* (1936), entre otras. Carlos Córdova apunta que estas revistas "influyeron poderosamente sobre la visualidad de la primera mitad del siglo XX [...] la combinación dinámica de sistemas gráficos donde dibujo, fotografía y tipografía servían como instrumental de una nueva y extraordinariamente exitosa forma comunicativa". Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005, p. 83.

fotografías que grabados.⁸⁷ Los diarios fueron incorporando paulatinamente la imagen fotográfica, sin embargo, debido a la premura con la que tenían que aparecer, así como a la técnica utilizada para la reproducción de las imágenes que daba como resultado fotos poco legibles y nítidas⁸⁸, el uso de la foto floreció sobre todo en los suplementos y en las revistas, semanales o quincenales, concebidos con un margen de tiempo mayor.

Puede considerarse a *Futuro* como una revista influida por una concepción moderna que la diferenció de las revistas ilustradas que se habían fundado durante las primeras décadas del siglo veinte, tales como las legendarias *Revista de Revistas*, *Jueves de Excélsior* y *El Universal Ilustrado*. Al respecto Flora Lara Klahr apunta que aquella prensa ilustrada se encontraba destinada a una élite cuyas aficiones e intereses descansaban en los deportes (principalmente los toros), el espectáculo (el teatro serio y el de revista -cómico y musical-), la moda, la nota social y las labores domésticas, de modo que sus portadas "despedían todavía el olor a incienso o a perfumes de los almacenes con productos de importación, y eran ilustradas con los retratos de señoritas de la alta sociedad capitalina o de provincia, cromos con escenas religiosas o retratos de tiplés y cantantes de ópera"⁸⁹, donde la política se encontró confinada a la representación de los actos gubernamentales.

A partir de la década de 1930 la sociedad mexicana experimentó importantes transformaciones como respuesta al proyecto industrializador del Estado, lo que supuso el inicio del complejo proceso de transición de una sociedad rural a una urbana. El cambio más significativo que imprimió a la prensa la modernización social fue que la convirtió en un verdadero medio de comunicación de masas. Umberto Eco plantea que la comunicación de masas se desarrolla en el contexto de:

- 1) Una sociedad de tipo industrial suficientemente estratificada en apariencia, pero en realidad muy rica en contrastes y diferencias; 2) unos canales de comunicación que permiten alcanzar, no grupos determinados, sino a un círculo indefinido de receptores en situaciones sociológicas distintas; 3) unos grupos productores que elaboran y emiten determinados mensajes como medios industriales.⁹⁰

⁸⁷ En lo que respecta a publicaciones dedicadas específicamente a la fotografía, en 1889 salió a la luz el primer número de *El fotógrafo Mexicano*, una publicación mensual de The American Photo Supply co., la cual difundía obras de fotógrafos de estudio y una selección de fotos de aficionados. La revista se publicó hasta 1901. En 1902 apareció una revista orientada a los fotógrafos aficionados, *Foto*. Véase Olivier Debroise, *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 47. La revista *Helios* órgano de la Asociación de Fotógrafos de México dirigida por Luis G. De Guzmán, surgió en 1929 y se publicó hasta 1936, fue una revista mensual y representante del pictorialismo en México, en ella se difundió la obra de destacados miembros de dicha corriente como Antonio Garduño y Hugo Brehme.

⁸⁸ Se utilizaba la técnica del *medio tono*, la cual consistía en "reproducir una fotografía a través de una pantalla tramada que la divide en una multitud de puntos. Se pasa luego el cliché así obtenido a partir de una fotografía bajo una prensa, al mismo tiempo que un texto compuesto." Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁹ Flora Lara Klahr, *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985, p. 16.

⁹⁰ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, México, Debolsillo, 2005, p. 20.

Los nervios que estimularon a la nueva prensa mexicana podemos encontrarlos en la paulatina modernización económica del país; en el crecimiento de las ciudades así como de las capas profesionistas y de la clase obrera; en la campaña de alfabetización que se extendió en el periodo cardenista y que generó un vasto público lector; en el desarrollo de tecnologías de impresión que permitieron el abaratamiento de las publicaciones convirtiéndolas en medios accesibles a las masas; en una política de libertad de prensa que hasta cierto punto garantizó el gobierno del general Cárdenas. Ante este nuevo contexto "aquella prensa ilustrada [de principios de siglo] había quedado lejos de las necesidades informativas de estos *nuevos sectores a los que se podía menospreciar antes, no en los 30.*"⁹¹

2.2.1 Primera época, diciembre de 1933 a mayo de 1934.

La revista *Futuro* se presentó al público en diciembre de 1933 con un programa tan ambicioso como la sugerente naturaleza de su título:

La época nuestra es robusta como ninguna otra, dramática con un ritmo acelerado tan intenso, que conmueve desde el fondo de su ser a todos los hombres, obligándolos a pesar suyo a volver el rostro hacia atrás y, al propio tiempo, a auscultar con ansiedad sincera el horizonte de nuestro porvenir. [...] Nuestro deber de hombres que participamos en este momento de la evolución histórica, en el que las instituciones viejas se derrumban y las nuevas se están trazando apenas, es el de enterarnos por lo menos de lo que acontece y el de pensar un poco en lo que ha de suceder. [...] La revista FUTURO se propone servir [...] a la sociedad de mañana, juzgando el pasado y el presente en todos sus aspectos exponiendo las ideas que tratan de cristalizar instituciones del porvenir. [...]⁹²

El editorial pertenece a la pluma del artífice y director de la revista, Vicente Lombardo Toledano, quien probablemente fue el autor de la mayor parte de los textos que aparecieron sin firma en la revista. El tono materialista y pedagógico del texto introductorio auguraba una publicación visionaria con base en el estudio sesudo de temas políticos, económicos, jurídicos, morales, religiosos y artísticos considerados pertinentes para el conocimiento "exacto" de los problemas de México. La revista fue publicada por la Editorial Futuro con oficinas en Pasaje Borda, despacho 117⁹³, esquina Madero y Bolívar, Centro Histórico de la Ciudad de México.

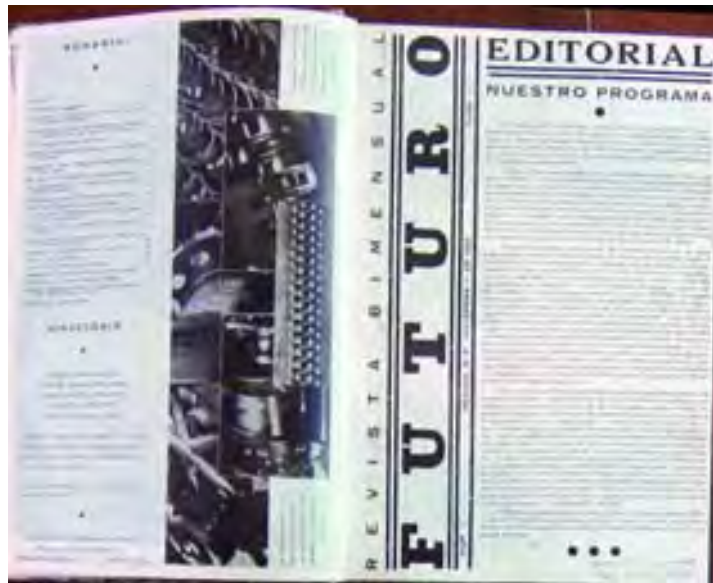
⁹¹ Flora Lara Klahr, *op. cit.*, p. 17. Las cursivas son mías.

⁹² "Nuestro programa", *Futuro*, diciembre de 1933, núm. 1, primera época, p. 5

⁹³ Registrada como artículo de 2da clase, impresa en la Imprenta Mundial, Miravalle 13, cuyo dueño era Rafael Quintero, militante destacado de la Casa del Obrero Mundial. En el número 3, correspondiente a enero de 1934, *Futuro* es impresa por A. Mijares y Hno. Bucareli 85 México D.F. Hacia mayo de 1934, al publicarse el número 10, observamos que las oficinas de la editorial se mudaron a Motolinía #19.



Futuro, núm. 1, diciembre de 1933



Futuro, núm. 1, diciembre de 1933



Futuro, núm. 1, diciembre de 1933



Futuro, núm. 1, diciembre de 1933



Futuro, núm. 2, diciembre de 1933

La primera época de *Futuro* tenía el escueto subtítulo de *Revista Bimensual* y consistió de diez números que fueron publicados quincenalmente de diciembre de 1933 a mayo de 1934. Presentaba un formato vertical cuyas dimensiones eran de 21.5 x 32.5 cm., portadas impresas a dos tintas, negro para los caracteres y color para el fondo. La contraportada se destinó a la publicidad. En la portada se puede leer el nombre de la revista que se encuentra en el extremo superior en tipo gruesos, sin remate y blancos; a cada letra del título le corresponden líneas provenientes de un punto de fuga, un círculo negro, representación abstracta del mundo o del presente que proyecta el título como una declaración. Bajo el título se lee “Revista bimensual” y, más abajo, “Director Vicente Lombardo Toledano” ambos en caracteres tipo Broadway⁹⁴. En los extremos inferiores se encuentra la información sobre el precio de portada (25 ctvs.), el lugar de la edición (México D.F.), y la fecha.

El directorio exponía claramente la tendencia artística de la publicación; justo debajo del nombre del director se encontraba el crédito al director gráfico, el polifacético artista Emilio Amero,⁹⁵ y como fotógrafo fungía el vanguardista Agustín Jiménez. Además, contaban con el escultor Guillermo Toussaint como dibujante. Dos nombres más, en la redacción y gerencia, completaron el comité editorial; por lo tanto, las personalidades que destacaban en este equipo pionero eran sin duda la de Lombardo Toledano y el trío de artistas.⁹⁶ Esta fórmula creativa hizo de *Futuro* una revista atractiva, ambiciosa y compleja dentro del escenario de las publicaciones ilustradas en México.

A pesar de que el discurso de *Futuro* se encontraba enfocado principalmente a la clase trabajadora mexicana, lo cierto es que resultaba oneroso para un obrero su precio de venta, si consideramos que en esa época el lector de *Revista de Revistas* desembolsaba 20 centavos, o los afectos a la célebre y masiva *Todo* les

⁹⁴ El tipo Broadway se caracteriza por no presentar remate y combinar en el trazo principal un negro ancho y en el resto del tipo un trazo estrecho. Este tipo fue creado en 1929 por Morris Fuller Benton y fue emblemático del estilo *decó*. Lewis Blackwell, *Tipografía del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, s/f, p.53. El tipo utilizado en *Futuro* tiene variantes en algunas letras como la "A", "S" y "M".

⁹⁵ Emilio Amero (1901-1976). Pintor, grabador, dibujante, fotógrafo y cineasta experimental. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y en la escuela Libre de Santa Anita Ixtacalco. En 1922 fue miembro del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. En el año de 1925 viajó a La Habana y a Nueva York donde permaneció 5 años, en ese periodo dibujó para revistas (*Brooklyn Eagle*, *Boston Transcript*, *Theatre Magazine* y *New Yorker*) y periódicos (*New York Times* y *Herald Tribune*). En Nueva York realizó dos cortos cinematográficos *Río sin tacto* (1928), con guión de Gilberto Owen y *777* (1929). Amero conoció a Federico García Lorca en 1929 y juntos concibieron una película, *Viaje a la luna*, el poeta le regaló el guión sin embargo la película nunca se realizó. En 1930 regresó a México, año en el que montó una exposición en la Galería de Arte Moderno, ese año estuvo a cargo del taller litográfico de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En 1934 viajó a los Estados Unidos donde continuó su labor docente en la Florence Cane School of Art. En 1938 regresó a México para realizar un recorrido documental por el país con el objetivo de publicar un foto-libro, el *Amero Picture Book Photographs of México* (1940). En 1940 recibió una oferta de trabajo en la Universidad de Washington, Seattle. Radicó en los Estados Unidos hasta su muerte. Horacio Fernández, "Emilio Amero", en *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1998, pp. 163-164.

⁹⁶ Creemos que estos personajes se conocieron por lo menos desde 1932, año en que Lombardo era director de la de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, por lo que es probable que conociera a Emilio Amero y a Agustín Jiménez dentro del ámbito académico.

comprometía apenas 15 centavos; ambas eran semanarios. En *Futuro* la publicidad⁹⁷ básicamente está compuesta de anuncios tipográficos (sin imagen) y se refiere a las actividades recreativas y a los artículos de consumo accesibles a la clase media, como son las salas cinematográficas y los teatros, el lujo ocasional de una comida en restaurante o de la adquisición de un traje sastre, el consumo de lámparas o cigarrillos, así como el gusto por el turrón y otros dulces madrileños.⁹⁸ Dicho lo anterior, parece obvio que el discurso marxista que permea el conjunto de la revista parece dirigido a un lector de clase media, profesionista o intelectual, identificado con la izquierda y el obrerismo.

Emilio Amero desarrollo un diseño notable para *Futuro*, a pesar de que ni antes ni después desempeñó el puesto de diseñador gráfico. El diseño gráfico es muy importante al interior de una revista ilustrada puesto que "es el conjunto de estrategias de planificación, control de producción y uso de las imágenes en la prensa [...] comprende la selección, seriación y dimensionado de las imágenes para su puesta en página."⁹⁹ El diseñador gráfico es el responsable de la selección y supervisión de los fotógrafos, además de ocuparse de la adquisición de otros materiales visuales con el fin de construir el paradigma visual de la publicación, así como su maquetación. Por lo tanto, el diseño implica una función que "confiere un sentido determinado y consciente a las imágenes."¹⁰⁰ En la puesta en página de una revista ilustrada debe existir una coherencia entre las imágenes empleadas y la tipografía (sintaxis visual), si se quieren componer formas visuales efectivas. Ahora bien, cabe subrayar que aquí entendemos por tipografía "todo símbolo visual visto en la página impresa. Estos símbolos se denominan caracteres e incluyen letras, números, signos de puntuación y otros símbolos diversos."¹⁰¹

Amero aplicó un diseño tipográfico que evidencia el conocimiento de las innovaciones que la prensa ilustrada y la tipografía experimentaron en la década de 1920. La tipografía se valoraba por "su posición en el flujo creativo entre las bellas artes y la arquitectura y su valor como instrumento político y comercial de primera magnitud."¹⁰² La coexistencia de caracteres de tipo decó con "tipos imaginativos" o creativos (como el usado para el editorial) y tipos funcionalistas característicos de la Bauhaus (el nombre de la revista en la

⁹⁷ La publicidad en la revista ilustrada es una de las principales fuentes de financiamiento, sobre todo en el caso de las revistas que no son suplementos de los grandes diarios nacionales, debido a los altos costos del papel idóneo para una impresión impecable de las imágenes. Ver Gisèle Freund, *op. cit.*, pp. 124 y 125. La relación entre la revista ilustrada y la publicidad se explica en el contexto de sociedades industrializadas donde "los artículos de consumo pasaron de la producción artesanal a la producción fabril, las nuevas empresas se vieron en la necesidad de utilizar ampliamente la publicidad para vender sus artículos. La publicidad penetró rápidamente en las páginas de las revistas ilustradas." Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, p. 18.

⁹⁸ Sin embargo, la publicidad es reducida y se encuentra delimitada a las primeras y últimas páginas de la revista lo que, por otro lado, le otorga al diseño de *Futuro* una cierta sobriedad que es relevante si se compara con el de otras revistas de la época, en donde constantemente se incorporaba la publicidad, muchas veces con imagen, dentro de los contenidos.

⁹⁹ Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 75.

¹⁰⁰ *Ídem*.

¹⁰¹ Arthur Turnbull, *Comunicación gráfica. Tipografía, diagramación, diseño, producción*, 2a ed., México, Trillas, 1990, p. 76.

¹⁰² Lewis Blackwell, *op. cit.*, p. 34.

portada y los títulos de los artículos) develan una síntesis estilística. En general, los contenidos fueron dispuestos en dos columnas, además, con frecuencia se utilizaron puntos negros que cumplían la función de separar artículos o parte de los mismos.¹⁰³ También hay líneas verticales u horizontales en los extremo de algunas páginas, lo que muestra un interés por agregar dinamismo al conjunto.



Futuro, núm. 1, diciembre de 1933



Futuro, núm. 1, diciembre de 1933

¹⁰³ Esta forma de utilizar distintas formas tipográficas también la encontramos en la revista del órgano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), *Frente a Frente* que se editó de noviembre de 1934 a agosto de 1937. Esta revista presenta un diseño gráfico que se hermana en algunos aspectos con el desarrollado por Amero. Ambas publicaciones comparten la retórica de la crítica al gobierno, la denuncia social, la campaña contra la "prensa burguesa," y el uso de la imagen como denuncia social y propaganda política. La LEAR fue fundada en 1934 por miembros de la Liga Intelectual Proletaria (LIP): Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Juan de la Cabada además de Luis Arenal. La LEAR fue un organismo estético-político de izquierda ligado programáticamente con la política de la Internacional Comunista; la lucha internacionalista contra el fascismo; y el embate contra los sectores reaccionarios del país (la iglesia, la burguesía y el oficialismo) por medio del arte. La Liga llevó a cabo un arte de agitación y propaganda haciendo uso de múltiples medios: "carteles, volantes, folletos, libros de texto, diseño de ambientaciones, mantas y murales. Por supuesto hizo uso del manifiesto y la exposición, y creó su propio taller escuela." Francisco Reyes Palma, "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA/MUNAL, 1991, p. 90. Sin embargo, la Liga estaba más que distanciada de la línea política de Lombardo, a quien consideraban un "súper traidor", agente intelectual, al lado de Diego Rivera y de Carlos Chávez, entre otros. En *Frente a Frente* se publicó un grabado contra Lombardo Toledano responsabilizándolo junto a las guardias blancas y a la ARM de las masacres y asesinatos de campesinos. Esto es un buen ejemplo de la relación que había entre el líder obrero y los intelectuales y artistas agrupados en la Liga. *Frente a Frente*, mayo, núm. 3, 1935.



Futuro, núm. 3, enero de 1934



Futuro, núm. 3, enero de 1934



Futuro, núm. 9, abril de 1934



Futuro, núm. 9, abril de 1934



Futuro, mayo de 1934, núm. 10



Futuro, enero de 1934, núm. 3

Aunque nunca se publicó una fotografía en la portada, rasgo característico de las revistas ilustradas, la foto tuvo un espacio privilegiado y ocupó diversas funciones dentro de la revista. Al mismo tiempo compartió el espacio visual con técnicas como el dibujo, el grabado y la pintura. A la imagen generalmente se le asignó un tipo de papel distinto al que se destinaba para los textos, siendo más blanco, poco poroso y brillante o satinado, lo que permitía una mejor impresión. Estas páginas en ocasiones se presentaban a dos tintas, generalmente en tonos llamativos. Las imágenes se encontraban estrechamente vinculadas con los contenidos y éstos no se caracterizaban por contener información noticiosa; por el contrario, la mayoría se abocaba al periodismo de opinión. Por lo tanto, el tipo de fotografía que más se utilizó fue la fotoilustración de autor¹⁰⁴, y en menor medida la imagen fotoperiodística.¹⁰⁵

En 1933 la fotografía de Jiménez era una de las expresiones más acabadas de la vanguardia en México. Utilizaba tanto la toma directa como el fotomontaje y los temas que desarrollaba eran “una búsqueda formal y conceptual.”¹⁰⁶ Bajo el diseño de Amero algunas fotos jimencianas que habían sido concebidas para otros fines y que fueron difundidas previamente en otras revistas o en exposiciones, adquirieron connotaciones políticas. Por ejemplo, Amero realizó composiciones fotográficas para el comentario editorial que se publicaba en la misma página del directorio y el sumario. En el número uno la composición presenta seis fotos que muestran primeros planos de herramientas, destacando su forma y la composición de sus líneas. El texto que acompaña la composición dice: “Las máquinas deben ser los esclavos del hombre para evitar que los hombres sean explotados por algunos de sus semejantes. El progreso técnico, unido a un régimen social de justicia hará de las máquinas instrumentos cada vez más eficaces y más bellos.”¹⁰⁷ Así, las fotos en coordinación con el texto representan a las máquinas como medios potencialmente emancipadores de la condición humana.

¹⁰⁴ La fotoilustración es un término que define a una imagen con propósitos ilustrativos dentro de la prensa, Pepe Baeza apunta que “se concibe con posteridad [o también con antelación] a los contenidos que presenta y está asociada a un carácter básicamente divulgativo, didáctico o explicativo, aunque, también en ocasiones pueda adquirir un carácter sugerente, poético, simbólico o espectacularizante.” La fotoilustración de autor se caracteriza por ser una imagen altamente subjetivada y creada con una “planificación consciente de sus niveles de forma y contenido, con unas proyecciones estilísticas claras” Pepe Baeza, *op. cit.*, pp. 115 y 119.

¹⁰⁵ Pepe Baeza define a la imagen fotoperiodística como aquella que se “vincula a los valores de información, actualidad y noticia; recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política y económica.” Sobre la fotografía documental, el autor señala que “comparte con el fotoperiodismo el compromiso con la realidad [pero] atiende más a fenómenos estructurales que a la coyuntura noticiosa”. Pepe Baeza *op. cit.*, p. 32. Las imágenes periodísticas por excelencia son la nota gráfica y el fotorreportaje cuyos temas pueden ser de diversa naturaleza: catástrofes, informes y campañas políticas, inauguraciones de exposiciones de arte, eventos deportivos, condiciones de vida de clases o grupos sociales y acontecimientos históricos, entre otros. La nota gráfica se caracteriza por presentar los acontecimientos en una sola imagen elocuente y sintética. Ver Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver. Enrique Díaz, fotoreportero*, México, IIE/INAH/UNAM, 2003, p. 111. El fotorreportaje lo constituyen imágenes que presentan un tratamiento interpretativo, secuencial y narrativo, “cuya importancia se relaciona ostensiblemente con la de un acontecimiento en el tiempo.” John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los cincuenta*, México, CONACULTA/INBA/Océano, 1999, p. 58.

¹⁰⁶ Carlos Córdova, *op. cit.* p. 149.

¹⁰⁷ *Futuro*, diciembre de 1933, núm. 1, p. 4.

La denuncia de la miseria que hundía a grandes sectores de la población mexicana se encontró profusamente expresada por medio de artículos y viñetas editoriales. Amero en varias ocasiones utilizó una composición basada en el contraste para exponer esta idea, compaginando fotos que, por un lado, mostraban las miserables condiciones de vida de la población marginada y por el otro, revelaban la opulencia de la clase dominante. Generalmente las fotos o las composiciones iban acompañadas de un pie o título que enfatizaba esta diferencia. Sobre este tema aparecieron además dos fotorreportajes. El primero de ellos con seguridad es obra de Jiménez¹⁰⁸; se publicó en el primer número de la revista y consiste en una serie de retratos de viviendas de obreros y campesinos. La serie estuvo acompañada por notas sintéticas en las que se censuraban las “chozas precarias” del pueblo mexicano. El segundo fotorreportaje se publicó en el número en el que se incorporó a la sección de fotografía Ignacio Larios; las imágenes no presentan en éste los cuidadosos encuadres de Jiménez, por lo que nos atrevemos a suponer que Larios es el autor. Esta serie se publicó a doble página y la constituyen fotos de barrios pobres y de colonias acomodadas, organizadas a modo de cuadrícula, en cuyo centro se observa un mapa circular con el irónico título de *La gran ciudad de México en 1934*.

Esta forma de resignificar a las imágenes está condicionada por la puesta en página, así como por la comparación de los contenidos entre dos o más fotos y por la relación que guardan éstas con el título, el pie o la nota que las acompañan. Este diseño concienzudo de la puesta en página es fundamental en una revista ilustrada. Sin embargo, las fotografías no están debidamente identificadas; generalmente se omite el lugar y fecha de la toma y eso es muy importante para el aspecto informativo de un fotorreportaje; así, la tendencia de *Futuro* fue editorializar las imágenes para incorporarlas a un discurso de opinión.

Un ejemplo destacable del uso de la fotoilustración de autor fue “Canana, mazorca y hoz”¹⁰⁹ de Tina Modotti, que ocupa tres cuartos de página y se encuentra sobre el título de la sección “Nuestra Encuesta: ¿Cuáles han sido los beneficios de la Revolución mexicana?”¹¹⁰ La foto puede ser leída como una alegoría de la Revolución mexicana, pues la composición evoca al campesinado mexicano en armas. Además, la presencia de la hoz no sólo se justifica como una herramienta campesina sino por ser uno de los símbolos que por excelencia connotan al marxismo o al comunismo. La página parece ser un manifiesto estético de la revista: sintetismo formal y semántica política. La encuesta trataba de ser “una tribuna al servicio de los hombres y las mujeres que en México tienen algo que decir y que no poseen un medio fácil y eficaz para dar

¹⁰⁸ En esta serie de nuevo se puede observar la predilección de Amero por no presentar a las fotos necesariamente en su formato ortogonal al recurrir en varias de ellas al re encuadre circular. Asimismo, existe una gradación en las dimensiones de las fotos que le otorgan un cierto dinamismo al conjunto.

¹⁰⁹ La foto originalmente apareció publicada en 1927 en el periódico del Partido Comunista de México *El Machete*.

¹¹⁰ “Nuestra encuesta ¿Cuáles han sido los beneficios de la Revolución mexicana?” *Futuro*, diciembre de 1933, núm. 1, p. 26.

a conocer sus pensamientos.”¹¹¹ La pretensión de escuchar al público parece más bien una expresión de retórica por parte de Lombardo, pues supone sostener una crítica a los gobiernos revolucionarios a partir de la “opinión del pueblo”, básicamente representado por una muestra que trataba de dar cuenta tanto de la clase trabajadora (obreros) y como de la clase media (profesionistas y estudiantes).



Futuro, núm. 6, febrero de 1934



Futuro, núm. 7, marzo de 1934



Futuro, núm. 3, enero de 1934



Futuro, núm. 4, enero de 1934

¹¹¹ *Ídem*. Sin embargo, esta inclusión de las voces del pueblo o los lectores es casi nula dentro de la revista a lo largo de los trece años que la conforman.



Futuro, núm. 5, febrero de 1934



Futuro, núm. 4, enero de 1934

Esta sección resulta clave por su elocuencia, al exponer sintéticamente la serie de temas abordados por la revista: los vacíos que contenía la legislación laboral vigente así como los problemas que encontraba la clase obrera para hacerla valer (derecho de huelga, de reunión y organización, prevención de accidentes de trabajo, salarios, etc.); las precarias e insalubres condiciones de vida de la población popular, haciendo énfasis en la necesidad de la creación de un seguro social (administrado por los trabajadores y financiado por los patrones y el Estado). Ciertamente se alababa el carácter socialista de la educación, entonces recientemente decretado, así como el crecimiento de la infraestructura educativa; sin embargo, Lombardo Toledano delineaba de la siguiente manera el programa que debía seguir la Revolución:

Debe ser, en síntesis, un programa que tienda con acierto, eficacia y energía a la *substitución progresiva del régimen, por otro que ponga el poder político en manos de los trabajadores y socialice los medios de producción y de cambio*. En resumen: *ningún beneficio en el orden político, si no es la conciencia de sus defectos*. Algo en el orden económico, desde el punto de vista del desarrollo material del país. Apariencia, fórmula, duda, es decir, nada, en el orden internacional [se refiere a la soberanía nacional]. Ningún mejoramiento económico para las clases humildes, pero *sí un formidable adelanto en el aspecto moral, porque se ha encendido en el alma del pueblo el deseo de transformación de las instituciones sociales en la cual consiste la verdadera revolución*.¹¹²

Aunque *Futuro* fue una revista principalmente abocada a los aspectos socioeconómicos y políticos de la realidad mexicana, de ahí su novedad, también encontramos en sus páginas algunas características generales de la revista ilustrada, como son la sección de deportes (opuesta ferozmente a los toros y, paradójicamente, afecta a la caza), y la publicación de artículos científicos o textos literarios. No se publicaban notas sobre el teatro o el cine, pero se sugerían lecturas de “orientación” que incluían títulos de la literatura universal y textos entre los que se encuentran autores como Carlos Marx, José Ortega y Gasset y León Trotski, entre otros. Asimismo, se otorgó un espacio considerable al arte, reproducido por medio de

¹¹² “¿Cuáles han sido los beneficios de la Revolución mexicana? Resumen de nuestra interesante encuesta”, *Futuro*, febrero de 1934, núm. 6, p 24.

fotografías de Manuel Álvarez Bravo: obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Fermín Revueltas, así como grabados de Xavier Guerrero, Leopoldo Méndez, del propio Amero y dibujos del alemán George Grosz, entre otros. Generalmente las imágenes iban acompañadas de una valoración estética y eran recurrentes los temas del arte y la revolución en diversos artículos, varios de ellos firmados por Luis Cardoza y Aragón, Manuel Maples Arce, Juan O’Gorman, Gabriel García Maroto y Lombardo Toledano. También se publicó arte desprovisto de contenido político, como por ejemplo óleos de Klee y Picasso, escultura africana o fotogramas de Emilio Amero. Incluso se llegó a publicar un artículo teórico del cineasta soviético Pudovkin sobre el montaje cinematográfico.

Otro rubro que tuvo una presencia importante fue la situación política internacional, principalmente el fascismo europeo y los gobiernos dictatoriales en América Latina. Las entonces vigentes dictaduras de Anastasio Somoza o Maximiliano Hernández Martínez en Nicaragua y El Salvador respectivamente, eran duramente cuestionadas, entre otras razones por estar respaldadas por el gobierno norteamericano, así como por las repercusiones de su proceder impío, por ejemplo, el asesinato de Augusto César Sandino en febrero de 1934, o la matanza de campesinos salvadoreños que se llevó a cabo el 22 de enero de 1932. El artículo que trató este último tema estuvo acompañado por dos fotografías, sin autoría señalada, que mostraban los cadáveres de unos campesinos; una de las fotos tiene una inscripción que dice “comunistas muertos Nahuiza”.¹¹³

A pesar de que la revista dedicaba diversas notas al tema obrero, encontramos pocas fotografías sobre trabajadores o manifestaciones. En enero de 1934 apareció una serie que daba cuenta de una manifestación en el zócalo organizada por la CGOCM, para apoyar el boicot a la empresa Colgate Palmolive, Peet. S.A. que, reza un pie de foto, “se ha burlado hasta hoy, con su dinero, de las leyes mexicanas”.¹¹⁴ En el último número de esta época, correspondiente a mayo de 1934, se publicó un fotorreportaje sobre las manifestaciones y mítines que organizó la confederación en el D.F., en torno a las actividades conmemorativas del 1º de mayo.¹¹⁵

En conjunto el número de mayo fue una especie de despedida altamente documentada e ideologizada. La voluminosa edición, casi cien páginas, estuvo dedicada a la clase obrera y a “la revolución social mexicana que algún día ha de venir.”¹¹⁶ Contiene una serie de documentos y artículos sobre la historia del movimiento obrero nacional e internacional, así como de la revolución rusa. Entre los textos

¹¹³ Manuel López Pérez, “Las matanzas de enero en El Salvador”, *Futuro*, febrero de 1934, núm. 5, pp. 18-19. El autor cita una nota de un periódico salvadoreño: “La ofensiva comunista ha sido abatida y dispersada y se llegará a la completa exterminación. Ya han sido muertos cuatro mil ochocientos bolcheviques”.

¹¹⁴ *Futuro*, enero de 1934, núm. 3, pp. 20-21. Debido a que la revista daba créditos en el directorio y no en el lugar donde eran publicadas las fotos, suponemos que estas fotos son de Agustín Jiménez.

¹¹⁵ Este número apareció sin directorio, sin embargo, suponemos que las fotografías provienen de la cámara de Ignacio Larios.

¹¹⁶ *Futuro*, mayo de 1934, núm. 10, p. 5.

significativos encontramos la renuncia de Lombardo a la CROM, así como un bombardeo constante contra esa confederación. Las páginas de esta entrega se tiñen marcadamente de un intenso rojo internacionalista, ya que se publica la partitura de *La Internacional*, el “himno obrero”, y en la contraportada el primer fotomontaje referente al proletariado soviético.

La transformación de la revista fue anunciada desde el número nueve correspondiente a abril, una nota apuntaba que debido al “enorme éxito social y moral logrado por nuestra revista, en México y el extranjero, nos obliga a redoblar nuestros esfuerzos para hacer de *Futuro* un verdadero servicio oportuno, docto y popular de información y crítica”¹¹⁷. Esto se tradujo en el abandono del proyecto de una revista ilustrada por la publicación mensual de un libro monográfico en el cual, vaticinaba la pluma de Lombardo, “nuestros suscriptores así como nuestros lectores en general, obtendrán el beneficio de nuestro esfuerzo, encaminado a hacer de *Futuro* una publicación que labore eficazmente por el aniquilamiento del régimen burgués.”¹¹⁸

Esta primera época fue publicada por la Editorial Futuro, por lo tanto, en buena medida los ingresos de la revista dependían de la inversión de Lombardo, así como de la publicidad y de los ejemplares vendidos. Nunca se publicó la información referente a su tiraje, lo que nos hace suponer que era limitado. La brevedad de esta época, apenas siete meses, sugiere problemas financieros que, por lo menos en parte, imposibilitaron su permanencia en el mercado editorial mexicano tal y como había sido diseñada por Emilio Amero.¹¹⁹ Es probable que la escasa publicidad obligara a mantener un precio alto de venta, lo que aunado a sus contenidos, hizo de *Futuro* presa de la poderosa competencia.



Futuro, núm., 8, abril de 1934



Futuro, núm. 10, mayo de 1934

¹¹⁷ “Cambio de formato de nuestra revista”, *Futuro*, abril de 1934, núm. 9, p.5

¹¹⁸ “Nuevo formato de Futuro”, *Futuro*, mayo de 1934, núm. 10, p. 110.

¹¹⁹ Otra razón importante fue el cambio de la residencia de Amero, pues en el año de 1934 se mudó a Estados Unidos.



Futuro, núm. 8, abril de 1934



Futuro, núm. 3, enero de 1934



Futuro, núm. 10, mayo de 1934



Futuro, núm. 9, abril de 1934



Futuro, núm. 10, mayo de 1934



Futuro, núm. 8, abril de 1934

2.2.2 Segunda época, septiembre de 1934 a diciembre de 1935

La segunda época fue una especie de transición para *Futuro*. A pesar de titularse *Revista Mensual*, realmente era un cuaderno monográfico de divulgación histórica y socioeconómica de casi cien páginas. Las dimensiones del nuevo formato fueron de 14.5 x 20.4 cm., y las portadas rojas y con textos en anunciaban el tema al que estaba dedicado cada número. Los artículos abordaron principalmente la cuestión de la educación en México y la reforma al artículo 3º Constitucional, al marxismo y a la disputa entre Antonio Caso y Lombardo Toledano en torno al materialismo dialéctico, además contenía una vasta documentación sobre las acciones de la CGOCCM. El discurso visual de *Futuro* en esta época fue bastante pobre, salvo por el número monográfico dedicado al caricaturista Jacob Burck, y por la presencia de fotografías sobre las actividades del primero de mayo de 1935 en varios estados del país y en Estados Unidos. Destacó también una composición fotográfica titulada "México en reconstrucción", en donde se denuncia la opulencia de la clase dominante y la miseria del pueblo.

El especial interés que despertó la cuestión política de la República española fue patente en las páginas de *Futuro*, que le dedicó números completos. Se publicaron en tres números (febrero, agosto y junio de 1935) fotografías que denunciaban los atropellos del Tercio Extranjero contra la población asturiana. El número de junio se dedicó por completo a la brutalidad de la represión del gobierno de Gil Robles contra los trabajadores de Asturias, además se publicó una entrevista realizada por Manuel Moguel Traconis en las oficinas de la redacción de *Futuro* a María Teresa León y Rafael Alberti, quienes estaban de gira ofreciendo conferencias sobre la situación en España. Se anexó un par de fotografías y autógrafos de la pareja. En la entrevista se puede advertir un gesto amistoso hacia la figura de Lombardo, mencionado por sus "trabajos obreristas y socialistas. Es ampliamente estimada su labor fuera del país y nosotros tenemos la mejor impresión de él".¹²⁰ Los documentos fotográficos proporcionados por Rafael Alberti y María Teresa León develaban los excesos de la represión del gobierno del Bienio Negro. La serie de imágenes se tituló "He aquí algunas de las pruebas objetivas"¹²¹, cuyos pies de foto comentaban las evidencias sobrecogedoras de los asesinatos, los cuerpos en las calles ensangrentados y un retrato de Xavier Bueno, director del periódico socialista *Avance* de la ciudad de Oviedo, donde se veían los estragos de la tortura y el encarcelamiento del que fue víctima el periodista. Seguramente la información de los pies de foto fue proporcionada por María Teresa León y Alberti.

Suponemos que la situación internacional y la nacional, (el enfrentamiento entre Calles y Cárdenas, así como el auge del movimiento obrero) le plantearon a la dirección de la revista la necesidad periodística de cubrir los acontecimientos para un público mayor. En el último número de esta época, correspondiente a

¹²⁰ *Futuro*, junio de 1935, núm. 5, segunda época, p. 454.

¹²¹ "He aquí algunas de las pruebas objetivas", *Futuro*, junio de 1935, núm. 5, segunda época, sin página.

los meses de noviembre y diciembre, una nota explicaba que *Futuro* se convertiría a partir del siguiente número en una “Revista Popular”, accesible para la clase obrera. Se anunciaba también que la revista costaría 10 centavos y que presentaría contenidos atractivos, con el propósito de "unificar la acción de los diversos sectores afines que vienen propugnando aisladamente por el mismo ideal."¹²²



Futuro, núm. 1, septiembre de 1934



Futuro, núm. 1, septiembre de 1934



Futuro, núm. 2, octubre de 1934



Futuro, núm. 5, marzo de 1935



Futuro, núm. 5, junio de 1934



Futuro, núm. 5, junio de 1935

¹²² “Importante a nuestros lectores”, *Futuro*, noviembre y diciembre de 1935, núm. 9, segunda época, p. 454.

2.2.2 Tercera época, febrero de 1936 a octubre de 1946.

a) Apertura

En febrero de 1936, en consecuencia con el aumento del poder de convocatoria del que entonces gozaba Vicente Lombardo Toledano y en sincronía con la inauguración de la CTM y de la Universidad Obrera (UO), apareció la tercera época de *Futuro* que presentó una innovación interesante en el subtítulo: *Revista Popular*. Con una periodicidad mensual y editada como una publicación de la universidad lombardina, las nuevas oficinas de *Futuro* se encontraban precisamente en el local de la Universidad Obrera, en la calle de Rosales #26, en el centro de la Ciudad de México¹²³.

La nota de presentación explicaba que debido al vertiginoso desarrollo del movimiento obrero en el país y al "ensanchamiento de su conciencia de clase", la UO se veía "urgida por la necesidad de *desarrollar una intensa labor de publicidad conducente a proporcionar a las masas una visión más exacta del mundo actual y futuro* [...] *Futuro*, que sin descuidar el examen de los principios teóricos que deben servir de base al movimiento socialista, se enfoca al examen de los problemas de actualidad." Para este fin se comunicaba que la revista había establecido contacto con dirigentes obreros e intelectuales de varios países, quienes colaborarían con artículos que "de forma sistemática e interpretativa" abordarían los temas más importantes en el ámbito mundial. Además, enérgicamente se explicaba que la publicación no tenía intereses comerciales y que las pasiones que movían a *Futuro* se originaban en la lucha de clases. Finalmente, la nota deseaba que el nuevo formato "logre el fin que se propone: divulgar y explicar las cuestiones de mayor trascendencia en el mundo y analizar, con un criterio definido, nuestros problemas de carácter económico-social."¹²⁴

Es evidente la austeridad del primer formato de esta tercera época: el papel empleado para los interiores y portada es del tipo "revolución", poroso y ligeramente amarillento. El formato era vertical, con dimensiones de 21.5 x 30 cm. En la portada aparecían los títulos de los artículos más importantes y los textos se dividían en dos columnas. La tipografía, de caracteres funcionalistas, habla de la sobriedad del diseño. El precio de venta disminuyó notablemente: 10 centavos en el D.F. y 35 centavos en los Estados. La suscripción anual era de un peso, el mismo monto de la cuota anual de la Universidad Obrera (UO). La información con respecto al tiraje fue escasa, sólo encontramos tres referencias: en el núm. 10 correspondiente a diciembre de 1936, se hablaba de 23 mil ejemplares; en el de septiembre de 1938 se anunciaba un incremento significativo, 40 mil ejemplares; en febrero de 1941 se anunció que el tiraje del número de marzo sería extraordinario, con una edición "limitada a 80 mil ejemplares". Estos datos permiten

¹²³ Las otras publicaciones periódicas de la Universidad Obrera fueron la *Revista de Cultura Moderna U.O.*, dirigida por Alejandro Carrillo que sustituyó a la *Revista Universidad Gabino Barreda* y los *Cuadernos de derecho obrero*, dirigidos por Xavier Icaza. "Desplegado de la Universidad Obrera", *Futuro*, marzo de 1936, núm. 2, tercera época, p. 2.

¹²⁴ "El nuevo formato de *Futuro*", *Futuro*, febrero de 1936, núm. 1, tercera época, p. 3. Las cursivas son mías.

suponer que entre 1938 y 1941 *Futuro* fue una revista verdaderamente masiva, pues su tiraje se acercó al de los magazines más importantes de la época¹²⁵.

En el directorio, el nombre de Lombardo aparecía al lado del socialista Víctor Manuel Villaseñor, el economista Jesús Silva Herzog, el nicaragüense Francisco Zamora, también economista, periodista y un crítico muy lúcido de la URSS, lo que probablemente explica su breve paso por *Futuro* (apenas 13 números), además del secretario personal de Lombardo Toledano, Alejandro Carrillo. No aparece el puesto de diseñador gráfico, lo que explica la modestia del diseño de esta primera etapa.

En la presentación de la nueva época de *Futuro* se explicaba que, por tratarse de una publicación de la UO, se había fijado un precio mínimo, con la finalidad de “hacer posible que llegue a los distintos grupos de trabajadores y a nuestros más humildes intelectuales de provincia.”¹²⁶ Es probable que esta versión de la revista sí contara con un público más amplio que las versiones anteriores. El precio y el tipo de publicidad sugieren un público formado por intelectuales y obreros urbanos; tal vez fueran asiduos los cuadros político-sindicales que formaba la universidad lombardina. A la publicidad se le destinaron las primeras y últimas páginas de cada ejemplar. Durante los primeros meses la publicidad fue casi exclusivamente de la UO; se invitaba a inscribirse a la institución a quienes fuesen exclusivamente asalariados, se anunciaban títulos editados por la universidad y se difundían las proyecciones cinematográficas de películas soviéticas en la universidad¹²⁷. Sin embargo, hacia fines de 1936 comenzaron a aparecer anuncios de la sala de proyecciones Cinelandia, de las cementeras Cruz Azul y Tolteca, de fabricantes de camas, chocolate, cigarrros, cerveza, automóviles, navajas para afeitar y de los almacenes El Palacio de Hierro, El Buen Tono y El Puerto de Liverpool, entre otros.

Resulta sumamente interesante que en esta primera etapa de la tercera época una parte de la publicidad, sobre todo de alimentos o de artículos accesibles, estuviese explícitamente dirigida a la clase obrera y se enfatizaran los precios bajos de los productos. Por ejemplo, la empresa de galletas Norteñas Pasa sostenía que “en el hogar del trabajador mexicano” el pan no era una opción porque su precio era alto y se desperdiciaba si no se consumía el mismo día, sin embargo las galletas “son mejores y más baratas que el pan”. El chocolate El Vapor se anunciaba como “la marca preferida por las clases trabajadoras de México.” También encontramos publicidad de hoteles, cafeterías y almacenes veracruzanos, lo que nos habla de que *Futuro* tenía lectores en ese estado.

¹²⁵ El tiraje de *Todo* en 1936 era de 72 mil.

¹²⁶ “El nuevo formato de *Futuro*”, *Futuro*, febrero de 1936, núm. 1, tercera época, p. 3.

¹²⁷ El siguiente es un anuncio que aparecía en la sección de Cine de la Universidad Obrera: “Atentos a la difusión del arte y la cultura mediante el cine, ofrecemos a todas las organizaciones obreras del país, las primeras películas fijas silenciosas, con aspectos de la vida en la Rusia Soviética. *Juventud Feliz, Ukrania, Cómo vive el Ciudadano soviético y Previsión Social, Estilo Soviético*. *Futuro*, abril de 1936, núm. 2, tercera época, p. 8.



Futuro, núm. 7, septiembre de 1936



Futuro, núm. 3, mayo de 1936



Futuro, núm. 5, julio de 1936



Futuro, núm. 10, diciembre de 1936

La sección editorial, probablemente escrita por la pluma de Lombardo, se denominó “Notas Breves”. El primer comentario se abocó a exponer el congreso constituyente de la Central Sindical Única de México, que dio origen a la CTM. Ahí se pregonaba la independencia del organismo con respecto al gobierno que subsecuentemente resultaría efímera:

No es el gobierno el que convoca al proletariado. No será el gobierno el que maneje al proletariado. No será ninguna fuerza exterior de México tampoco la que dirija al proletariado. Los trabajadores de México se manejarán por sí mismos. Seguirán apoyando a Cárdenas, sin pactos, sin convenios verbales o escritos. Lo apoyarán porque han coincidido. Se enfrentarán juntos a la reacción porque los anima el mismo fin. La Central Sindical Única de México revela que el proletariado mexicano ha llegado a su mayoría de edad. La Central Sindical Única de México será un factor de paz verdadera, de progreso auténtico, de moralidad y de limpieza sin precedentes. Comienza una nueva era en México.¹²⁸

¹²⁸ “Editorial”, *Futuro*, febrero de 1936, núm. 1, tercera época, p. 29.

“Notas Breves” se destinó a criticar a la burguesía nacional, especialmente a los empresarios regiomontanos; defendía a Cárdenas porque era “revolucionario y representa los intereses de las masas”; argumentaba veladamente que la CTM era reformista y que no era “comunista, no pretende abolir la propiedad privada contra la realidad histórica; que no se propone asumir el Poder Público, que aspira a una sociedad sin explotadores ni explotados; pero no intenta jugar a la revolución social ni pretende adelantarse al destino histórico [la sociedad sin clases] en una forma absurda y sin justificaciones.”¹²⁹ También se atacaba a la prensa “burguesa”, blanco de duras críticas por ser representante del conservadurismo nacional frente al cardenismo y por estar en contra de la de la URSS, “país auténticamente socialista en el mundo”¹³⁰. A *Últimas Noticias* lo calificaba de “vocero semioficial del fascismo azteca” debido a que en esta versión vespertina del diario *Excélsior* se publicaron las posturas fascistas de los franquistas sublevados.¹³¹

Los contenidos de ésta época fueron básicamente artículos de opinión que trataron los temas más urgentes del movimiento obrero, tales como la creación de la CTM, la ofensiva empresarial regiomontana y las huelgas de los ferrocarrileros y electricistas. Se dedicaron ediciones monográficas a la entonces recién iniciada Guerra Civil española¹³², a la Unión Soviética y a la Revolución mexicana. Hubo un interés muy especial en Trotski y en el asilo que le otorgó el gobierno mexicano. Sobre este tema Lombardo se pronunció en contra, con el argumento de Trotski que se oponía a la política del Frente Popular, lo que lo hacía un enemigo de la clase obrera mexicana.

Como la pretensión de la revista era publicar información sobre la situación política internacional, a partir de esta tercera época el ataque al fascismo internacional fue uno de los temas que impregnaron sus páginas. Además, siguiendo la tradición de la primera época, se abordaron cuestiones latinoamericanas, principalmente las relacionadas con el movimiento obrero y la injerencia norteamericana en la región. La publicación de artículos e imágenes provenientes de otros medios de comunicación se convirtió en una constante a lo largo de toda la tercera época. En esta primera etapa se introdujeron artículos y entrevistas de medios neoyorkinos como *The New York Times*, la revista *The New Masses* y el diario *The Daily Worker*. Estos dos últimos eran órganos defensores del Frente Popular, de la República Española, del Partido Comunista de los Estados Unidos y opuestos al fascismo.

Como ya se ha señalado, el diseño gráfico no se caracterizó por ser creativo y la publicación de imágenes fue escasa, pero la revista se distinguió por contener exclusivamente temas políticos, que aparecieron en relación con los asuntos o conmemoraciones más importantes. Una caricatura anónima en contra de la burguesía regiomontana inauguró la tercera época. Además se publicaron dibujos sobre la CTM,

¹²⁹ “Editorial. La protesta de la clase patronal”, *Futuro*, abril de 1936, núm. 2, tercera época, pp. 7 y 8.

¹³⁰ “Notas Breves”, *Futuro*, diciembre de 1936, núm. 10, tercera época, p. 4.

¹³¹ “Notas Breves”, *Futuro*, octubre de 1936, núm. 8, tercera época, p. 4.

¹³² La revista tenía como corresponsal en España al tabasqueño Andrés Iduarte, probablemente aprovechando la estancia madrileña del ensayista, quien también sirvió en las trincheras por la causa republicana.

el hambre y la celebración del primero de mayo, probablemente de Jesús Negrete, lo que significó el inicio de una estrecha colaboración entre *Futuro* y algunos miembros destacados de la LEAR¹³³. También sobre la guerra civil en España, de William Gropper, una litografía de Santos Balmori con el retrato de Máximo Gorki en homenaje al escritor tras su muerte en junio de 1936, y un dibujo de Roberto Montenegro sobre la Revolución mexicana. Por lo que toca a la fotografía, ésta fue representada principalmente por los fotomontajes de Enrique Gutmann y algunas escenas soviéticas.

Los temas de *Futuro* esbozados en esta primera etapa se convertirían en los ejes informativos y reflexivos de la revista durante los siguientes diez años, pero el matiz con el que fueron tratados dependió fundamentalmente de las circunstancias históricas y políticas concretas que pautaron a los agitados años que median entre 1936 y 1946. No pretendemos agobiar al lector con un comentario detallado de los pormenores periodísticos de esta tercera época. Las posiciones políticas más significativas que delinearon al lombardismo serán tratadas en el capítulo 3. Por tanto, haremos aquí un comentario de la revista basado principalmente en los claroscuros de su expresión visual, es decir, mediante las características del diseño gráfico.

b) La transformación vital o “un Futuro Mejor por el mismo precio”¹³⁴

En el número 14, correspondiente a abril de 1937, se aplicó al diseño gráfico una innovación fundamental, consistente en una portada con color e imagen. Esta estrategia editorial obedeció seguramente a la necesidad de proyectar a *Futuro* como una revista atractiva, capaz de rivalizar con las extraordinarias portadas de los grandes magazines ilustrados, como *Todo*¹³⁵ y *Hoy*¹³⁶. La transformación de *Futuro* fue acompañada por el

¹³³ Las consignas del Frente Único Proletario habían enfrentado a la Liga con los dictados del Plan Sexenal y con los intelectuales que lo apoyaban. Al variar la política de la Internacional Comunista, en 1935, la LEAR adoptó los principios del Frente Amplio Popular, lo que la llevó a entroncar con la política de masas del presidente Cárdenas y los intelectuales que lo respaldaban. Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁴ En la última página del número 13, correspondiente a marzo de 1937, se anunciaba así la transformación de *Futuro*: “Tome usted nota: a partir del próximo número, FUTURO correspondiendo al creciente interés que ha despertado en el público, mejorará notablemente su presentación: carátula a dos colores, nuevo formato. Un Futuro Mejor, por el mismo precio.” *Futuro*, marzo de 1937, núm. 13, tercera época, p. 43.

¹³⁵ Félix Palavicini en 1933 fundó la revista *Todo*. *Semanario Enciclopédico*, propiedad de la Editorial Todo, que también publicaba el diario *El Día*. Podemos observar que en general los diarios mexicanos de la época publicaban a su vez revistas semanales, quincenales o mensuales. *Todo* fue una revista que dedicó un espacio especial a la imagen fotográfica, destacándose por sus sensacionales portadas. Contó con la participación de fotógrafos de la talla de Luis Márquez, Agustín Jiménez, Enrique Díaz y, con menos frecuencia, de Guillermo Kahlo y Manuel Álvarez Bravo. Rebeca Monroy apunta: “la parte sustancial de la publicación son los reportajes, notas y artículos de fondo de índole histórica, social y política.” Rebeca Monroy, *Op. cit.* p. 163. El tiraje de *Todo* en 1933 era de 50 mil ejemplares y dos años después de 72 mil.

¹³⁶ *Hoy* fue fundada en 1937 por Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo. Contó con la colaboración de Xavier Villaurrutia, Nemesio García Naranjo, Narciso Bassols y Félix Palavicini, entre otros. Fue una revista compleja y desarrolló un periodismo innovador. En vista del papel fundamental de la fotografía y la forma en que abordó al poder y la sociedad de la época, sin duda una valiosa fuente de información para la historia de la fotografía en México. Esta valoración de la revista, propuesta por Rebeca Monroy, no es del todo compartida por John Mraz. Para éste, las imágenes de *Hoy* son un ejemplo del fotoperiodismo no democrático, debido a su relación con el poder político y económico. John Mraz, *La Jornada Semanal*, Nueva Época, No. 37, 25 de febrero de 1990, pp. 27–28.

arribo al comité editorial del dibujante Luis Audirac, quien se desempeñó como diseñador gráfico hasta fines de 1940. Audirac fue el autor de la primera imagen en la portada, un dibujo en blanco y negro que representaba al soldado nazi como una calavera delineado por dos franjas de un llamativo color naranja que apuntaba al nombre de la revista y a la información sobre los contenidos más destacados del número.

El uso de las gruesas franjas de colores fue una constante hasta 1939, cuando la imagen abarcó por completo la portada y el nombre de la revista ocupó indistintamente los extremos superiores derecho o izquierdo, otorgándose a los contenidos una discreta franja de color en el extremo inferior.

El tema de la imagen de portada estaba definido por uno de los eventos importantes del mes que abordaba la revista, ya fuesen de corte noticioso o histórico-social, como la conmemoración de alguna fecha patria o el infaltable primero de mayo. La calidad estética de las portadas dotó a la revista de una presentación sumamente atractiva que invitaba a la lectura. Todas las portadas tenían un fuerte contenido ideológico, y por medio de una imagen contundente expresaban la primera postura editorial.

Artistas plásticos relevantes se ocuparon de las portadas de *Futuro*. A continuación señalamos a los creadores que colaboraron con una y hasta cinco portadas: Emilio Amero, Luis Arenal, Miguel Covarrubias, Enrique Gutmann, Luis Audirac, Fernando Leal, Juan Madrid, Leopoldo Méndez, Julio Prieto, Lola Álvarez Bravo, Mayo¹³⁷. Los portadistas más asiduos fueron Santos Balmori, con 16 portadas publicadas entre 1938 y 1946, y el valenciano Josep Renau quien colaboró con un total de 41 portadas entre 1940 y 1946. Las técnicas fueron variadas: 58 dibujos e ilustraciones, 18 fotomontajes, 11 grabados y 10 fotos. Durante 14 números (entre 1937 y 1938) también se publicó imagen en la contraportada, sin embargo, este espacio empezó a destinarse a la publicidad a partir del número 31, correspondiente a septiembre de 1938.

Las dimensiones de *Futuro* cambiaron ligeramente: se le añadió un centímetro al ancho de la página (22.5 x 30 cm) lo que posibilitó que los contenidos se estructuraran en tres columnas y se aumentó el número de páginas, que oscilaron entre 30 y 50 en cada número. No se realizaron innovaciones tipográficas, por lo que predominó el uso de caracteres funcionalistas, pero la imagen progresivamente comenzó a tener un lugar relevante en los interiores.

Un cambio importante fue la importancia otorgada al comentario editorial. La primera página de los contenidos se dedicó al análisis de un tema destacado, generalmente acompañado por un dibujo o grabado y, sólo excepcionalmente, por una fotografía. Las “Notas Breves” se sustituyeron por “El perfil del mes”, una sentenciosa sección que se publicó hasta el número 30, correspondiente a agosto de 1943, acompañada de una caricatura en la que el escarnio, y no la presencia de una pulida técnica del género, fue el rasgo constituyente. Esta sección se dedicó enteramente al ataque contra "los enemigos del pueblo de México",

¹³⁷ Una de las características principales del colectivo de los Hermanos Mayo era firmar como “Mayo”, suponemos que la autoría es de Francisco Souza porque este fotógrafo trabajó para *El Popular*, periódico de la CTM y dirigido también por Lombardo.

léase los enemigos de Lombardo, de la CTM y de *Futuro*, identificados principalmente en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), *El Universal*, *Excélsior*, *Todo*, *Hoy*, *Novedades*, *El Universal Gráfico*, *Rotofoto*, *La Prensa* y *Últimas Noticias*, entre otras. Cabe destacar que la burguesía nacional fue objeto de crítica hasta 1940; a partir de entonces los enemigos fueron exclusivamente los círculos intelectuales de la oposición al régimen.

La principal razón del ataque a la UNAM giraba en torno a su autonomía. Lombardo había olvidado ya la lucha universitaria que entabló contra el gobierno carrancista, cuando éste pretendió subordinar a la máxima casa de estudios al Ejecutivo, por medio de la Secretaría de Gobernación. *Futuro* no dejó de insultar la postura de las autoridades universitarias ante la libertad de cátedra, entendida como contraria a la educación socialista impulsada por el cardenismo. Asimismo, acusaba a la Universidad de utilizar recursos públicos y ser el hogar donde anidaban los “cuervos de la reacción”.

Hoy era tachada de antiobrerista¹³⁸. Del periódico *El Universal* se afirmaba que su financiamiento tenía un origen oscuro, puesto que no accedía a revelar sus manejos internos, mientras que *Novedades* estaba dirigido por un "cristero renegado". Durante el conflicto petrolero los editoriales de *Excélsior* y *El Universal* fueron muy amigables con las empresas petroleras y se mostraron contrarias a la expropiación. En *Futuro*, en cambio, profusamente se publicaron editoriales, caricaturas y artículos criticando la actitud antinacionalista de la prensa. *Novedades* y *Últimas Noticias* fueron los periódicos más feroces contra el movimiento obrero y atacaron fuertemente a Vicente Lombardo Toledano, su retórica marxista y su apoyo incondicional a la República española.

Contraparte de esta prensa, *Futuro* fue un espacio para la defensa de los gobiernos de Cárdenas y Ávila Camacho. En esta tarea atacó a *Novedades* por desarrollar un periodismo sensacionalista al exaltar las acciones del hampa, apoyar el levantamiento de Saturnino Cedillo y acusar al movimiento obrero de la escasez de servicios y de los males de la nación, etcétera. Como parte de esta cruzada contra la prensa reaccionaria surgió en 1938 *El Popular*, diario de la CTM, dirigido por Vicente Lombardo Toledano.

¹³⁸ John Mraz traza un perfil muy agudo de *Hoy* destacando, al igual que lo hizo *Futuro*, el profundo antiobrerismo de la publicación, en cuyas páginas “la clase obrera era casi completamente ignorada”, como ejemplo, el historiador apunta que en las imágenes de fábricas se muestra a los patrones y las máquinas mientras que los obreros no aparecen, ello en oposición a las incontables páginas destinadas a la burguesía, a los actos oficiales del poder y las estrellas de Hollywood. John Mraz, “Objetividad y democracia: apuntes para una historia del fotoperiodismo en México”, en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, No. 37, 25 de febrero de 1990, p. 28. La política interna en México durante el cardenismo se encontraba profundamente crispada, la lucha política en varias ocasiones llegó al derramamiento de sangre. Un ejemplo de los argumentos con los que se justificaba *Futuro* para confrontarse contra estas publicaciones fue que publicaban de manera sesgada la realidad noticiosa del país al ignorar ciertas notas: el 5 de octubre de 1940 pistoleros asaltaron e hirieron de muerte a un obrero tipógrafo, Rafael Morales Ortega, en las oficinas del PCM. En los editoriales breves de *Futuro* se comentó dicho suceso cuestionando el papel de la prensa independiente al guardar silencio ante el atentado. *Futuro* señalaba que el ambiente político nacional, a raíz de las elecciones, había sido crispado aún más gracias a la beligerancia editorial de Bucareli, marcadamente de derecha y reaccionaria. “La prensa mercantilista” se devela así parcial e inhumana al tiempo que “esas publicaciones prepararon con sus informaciones tendenciosas, con sus editoriales, el ambiente moral propicio para el crimen.” “El perfil del mes”, *Futuro*, noviembre de 1940, núm. 57, tercera época, p. 5.



Futuro, núm. 14, abril de 1937



Futuro, núm. 51, mayo de 1940



Futuro, núm. 45, noviembre de 1939



Futuro, núm. 43, septiembre de 1939



Futuro, núm. 16, junio de 1937



Futuro, núm. 48, febrero de 1940

La guerra de tinta llegó a su clímax en 1938. Si bien es explicable la beligerancia de *Futuro* en función de sus compromisos políticos con el régimen cardenista y de sus posturas ideológicas derivadas de su orientación marxista, así como por la activa militancia de las publicaciones de derecha, también es importante señalar la intolerancia que alcanzó la disputa periodística. Los conflictos personales trasladados

al terreno de los medios hicieron que la discusión se basara en adjetivos y no en argumentos. Nos referimos específicamente a la batalla librada entre Salvador Novo y Vicente Lombardo Toledano. *Futuro* atacó constantemente a Novo por su preferencia sexual, mientras que Salvador Novo fue un intelectual muy crítico de la "lombardotoledanología".¹³⁹

El semanario ilustrado *Rotofoto*¹⁴⁰ lo fundaron en mayo de 1938 los primos Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, y contó con la colaboración de los fotoperiodistas Ismael Casasola, Farías, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique "El Gordito" Díaz Delgado. Se dedicó enteramente a la nota gráfica y al fotorreportaje, con pies de foto "sintéticos, agudos, sarcásticos"¹⁴¹, destinados a desacralizar a los políticos mexicanos y escritos por Salvador Novo, René Capistrán Garza y el propio José Pagés Llergo. En el número 2, con el título "Lombardo en la intimidad"¹⁴², se publicó un fotorreportaje sobre Lombardo Toledano en donde el líder se dejó retratar con su familia en su casa de Chimalistac, algo verdaderamente inusual en Lombardo Toledano. Los pies de foto consistían en ingeniosos juegos de palabras que relacionaban la militancia, la ideología política y la retórica de Lombardo. Es muy probable que este fotorreportaje, pero particularmente los pies de foto, hayan enfurecido al sobrio Lombardo. El tono socarrón y mordaz con el que se atacó a Lombardo fue demasiado para el líder, sin embargo esto era una constante dentro de *Rotofoto* pues formaba parte de su estrategia periodística, Rebeca Monroy explica que "esta pérdida del respeto e intromisión en la vida privada era una novedad periodística ya que desde sus orígenes las imágenes de prensa tuvieron mucho cuidado de no evidenciar ese tipo de situaciones."¹⁴³

El momento del ajuste de cuentas entre ambos medios llegó cuando se publicó, tanto en *Rotofoto* como en *Hoy*, un fotorreportaje realizado por Enrique Díaz sobre el levantamiento de Saturnino Cedillo, quien se encontraba arrinconado en la sierra potosina por el ejército mexicano. *Futuro* calificó la publicación de reaccionaria y de conspirar contra el régimen de Cárdenas. Satanizó a los Llergo y calificó a sus publicaciones como las principales enemigas del país. En consecuencia un boicot realizado por la CTM puso fin a *Rotofoto*.¹⁴⁴ El "Perfil del mes" de enero de 1941 definió a Regino Hernández Llergo, Salvador Novo, Nemesio García Naranjo y Rubén García como: "Sociedad de irresponsabilidad ilimitada, serán los cuatro jinetes del apocalipsis reaccionario. A pesar de sus actitudes, el cardenismo terminó su labor y el

¹³⁹ Novo fue colaborador permanente de *Hoy* y uno de los principales editorialistas de la célebre y efímera *Rotofoto*.

¹⁴⁰ *Rotofoto* publicó fotorreportajes sobre temas que también abordó *Futuro* pero desde otra perspectiva como el asilo de León Trotski o "La libertad de cátedra y la autonomía. La lucha de la Universidad" y publicó interesantísimas fotos de funcionarios públicos en situaciones poco convencionales, por ejemplo a Cárdenas y su Estado Mayor Presidencial tomando un baño en un río.

¹⁴¹ Rebeca Monroy, *op. cit.*, p. 215

¹⁴² *Rotofoto*, 29 de mayo de 1938, núm. 2.

¹⁴³ Rebeca Monroy, *op. cit.*, p. 220.

¹⁴⁴ La CTM intimidó y amenazó con una huelga al secretario de la cooperativa Cuauhtémoc, que tenía el convenio con la editorial *Hoy* para imprimir *Rotofoto*, por lo que no cumplió el acuerdo de imprimir el semanario. Para el mes de agosto los editores anunciaron la imposibilidad de publicar el número 12 de *Rotofoto* correspondiente al 20 de agosto y declararon la suspensión de la misma. Rebeca Monroy, *op. cit.*, p. 262.

avilacamachismo inicia sus trabajos honestamente. Y la CTM, oh triste, amargado Regino, subsistió y subsistirá ¿Quién se acuerda ya de *Rotofoto?*”¹⁴⁵

Las publicaciones de los Llergo compartieron con Félix Palavicini las duras críticas contra el cardenismo y reivindicaron la libertad de prensa. Palavicini había sido una pieza fundamental en la historia del periodismo mexicano¹⁴⁶, con una visión muy clara de la función social que debía cumplir. En el número 1 de *Todo*, el editorial señalaba que "el periodista reconoce como fórmula la necesidad de ser objetivo y veraz, de no ser parte de la prensa gobiernista, ni de la oposición, ni de la prensa solapadora a través del silencio."¹⁴⁷ Esto no significaba que los periodistas estuvieran más allá del bien y del mal, al contrario, Palavicini los situaba en un lugar estratégico:

En todo régimen lo mismo monárquico que republicano, burgués que socialista, el periodismo -vehículo de la ideología y de información- es parte indispensable, orgánica, constitutiva de la vida pública. Ya no se concibe la existencia de un pueblo sin periódicos. Es cierto que existe buena y mala prensa, como hay malos y buenos gobiernos, y éstos, como aquélla, no son sino el propio reflejo del pueblo que los origina.¹⁴⁸

Palavicini veía al periodismo como un *servicio* y no como un poder, aunque sin él "ningún poder subsiste."¹⁴⁹ Según estas referencias para Palavicini lo importante era no estar sometido al compromiso con alguna entidad (fuera ésta gobierno, empresa, sindicato) sino sólo con el periodismo honesto.¹⁵⁰ Lombardo evidentemente no era independiente (era el líder de la central de trabajadores más importante del país y estaba bastante vinculado con el gobierno); el periodismo que desplegó en *Futuro* era pedagógico o de "predica", como lo definió Krauze: "la predica en su sentido original está destinada a mover a la acción. Es el anuncio, la incitación, el reclamo de la acción."¹⁵¹ Por lo tanto, *Futuro* "inauguraba objetivamente a un tipo

¹⁴⁵ "El perfil del mes", *Futuro*, enero de 1941, núm. 59, tercera época, p. 11.

¹⁴⁶ Miembro destacado de la política nacional, fue delegado en el Congreso Constituyente de 1917 en Querétaro. En el gobierno de Carranza fue subsecretario del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes. En 1927 fue miembro fundador y presidente del Partido Nacional Antirreeleccionista. Cuando Madero compró *El Imparcial*, Palavicini trabajó en el diario; junto con Manuel Amaya, Luis Cabrera y Pascual Ortiz Rubio fundó, en 1916, *El Universal*; en 1933 fundó la revista *Todo Semanario Enciclopédico*.

¹⁴⁷ Rebeca Monroy, *op. cit.*, p. 162.

¹⁴⁸ *Apud Ibidem.* p. 161.

¹⁴⁹ *Ídem.*

¹⁵⁰ Sin embargo, el historiador Eduardo Clavé en el artículo "Nuestro hombre en Querétaro. Un agente secreto de El Águila en el Congreso Constituyente de 1917" permite cuestionar la objetividad del periodismo de Félix F. Palavicini. Clavé apunta que "Documentos recién catalogados del Archivo Histórico de PEMEX muestran que la Compañía Mexicana de Petróleo El Águila, la empresa británica que llegó a ser la más poderosa petrolera en México hasta la nacionalización del petróleo, tenía a su servicio en 1917 a un diputado constituyente [Palavicini] que participaría en la redacción de dos artículos fundamentales para el futuro de la empresa y los intereses petroleros extranjeros en México, el 27 y el 73 constitucionales." A pesar de que esos documentos refieren a 1917, el hecho de que Palavicini fuese un agente de El Águila fundamenta las críticas que el *El Universal* profirió contra el decreto de nacionalización del petróleo y la expropiación de los bienes de las empresas petroleras en 1938. El artículo de Clavé fue consultado en la página del COLMEX:

http://www.colmex.mx/ceh/petroleo/e107_files/misc/hombre_queretaro.pdf

¹⁵¹ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 323

de periodismo, pero subjetivamente era un producto del antiguo afán magisterial de su director.”¹⁵² De esta manera se explica que la revista fuera un órgano de la Universidad Obrera y no de la CTM.

Durante el periodo en que Audirac fue el diseñador gráfico (1937-1940) la caricatura fue frecuente al interior de la revista. Principalmente se abocó a la crítica del fascismo, la Guerra Civil española, la Guerra mundial, la derecha mexicana (en especial el sinarquismo), y Trotski. Los más asiduos caricaturistas fueron William Gropper, Jacob Burck, Richter, Luis Arenal y el propio Audirac. Éste último gustaba realizar caricaturas didácticas a dos páginas, en las que se representaba de forma esquemática y hasta cierto punto maniquea, una situación política específica. Por ejemplo, en el número 30, de agosto de 1938, bajo el título "El panorama actual de México", la caricatura hace un comentario sobre la prensa nacional: *Hoy* aparece representada como una prostituta; *Rotofoto*, *Novedades* y *Omega* como víboras, y *Todo* como un perro. La CTM, en el centro de la puesta en escena, es un gran puño obrero: una gran fuerza que aplastará a todos esos minúsculos monigotes.

Asimismo, fue constante el uso del dibujo y, un poco menos, del grabado que generalmente se refería al pueblo mexicano. Algunos de sus exponentes fueron Santos Balmori, Cardenio, Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero, Juan Madrid, Lozano, Luis Audirac, Luis Arenal, Josep Renau, Leopoldo Méndez, Gonzalo Paz Pérez, John Groth, Abel Mendoza, José Chávez Morado y Guillermo Toussaint. En *Futuro* no se publicaron imágenes carentes de una finalidad instrumental, y la mayoría de los artículos de opinión estuvieron acompañados de imágenes. Las caricaturas, dibujos y grabados presentan generalmente los mismos símbolos y recursos retóricos: la zoomorfización de los personajes; las alegorías de la muerte (una esqueleto), la paz (una paloma y un laurel), la justicia (una mujer con una balanza y los ojos vendados), la democracia y la República (una mujer con el gorro frigio), el fascismo (la cruz gamada, el saludo romano y la figura de Hitler), la clase obrera (un musculoso brazo rematado en un puño o sujetando un martillo); la derecha (una señora engalanada con un corsé y pérfida) la burguesía (gordos o cerdos capitalistas); el imperialismo gringo (el *Tío Sam*), y la Revolución mexicana (la efigie de Emiliano Zapata, masas agrarias y obreras).

El uso de la fotografía fue constante y aludió básicamente a tres asuntos específicos a partir de 1937: el régimen, Vicente Lombardo Toledano y la guerra contra el fascismo. El hecho de que la Guerra Civil española se simbolizara como la lucha contra el fascismo internacional era, más que una consigna, una realidad. Los regímenes totalitarios de Alemania e Italia apoyaron militarmente a los rebeldes y los republicanos sólo contaron con el apoyo de los gobiernos de la URSS y de México. Habían querido guardar silencio los gobiernos de Gran Bretaña y de Francia, bajo el argumento de la "neutralidad". La Guerra Civil española fue profusamente representada con fotografías y se le dedicó un suplemento gráfico en el número

¹⁵² *Ibid*, p. 333.

18, correspondiente a agosto de 1937. La propaganda republicana encontró en las páginas de *Futuro* un soporte de difusión extraordinario, por ejemplo, en el número de marzo de 1937¹⁵³ se publicó el cartel fotográfico (sin señalar autoría) de Pere Català Pic, *Aixafem el feixisme* (*Aplastemos el fascismo*), editado por el Comisario de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, cartel que, en palabras de André Malraux, fue "el más famoso de la historia del cartel de guerra."¹⁵⁴



Futuro, núm. 25, enero de 1939



Futuro, núm. 13, marzo de 1937

¹⁵³ En la revista fue publicado en una página completa y se le tituló *El pueblo español saluda al nazismo*, ver *Futuro*, marzo de 1937, núm. 13, tercera época, p. 31

¹⁵⁴ *Apud* Enric Satué "El diseño del cartel de guerra en España", en Alfonso Guerra, *et. al.*, *Carteles de la guerra. 1936-1939*. Colección Fundación Pablo Iglesias, (catálogo de la exposición), Barcelona, Lunwerg Editores, 2004, p. 51. El cartel se trata de una puesta en escena, una elocuente operación simbólica basada en apenas dos elementos: una cruz gamada, cuyos brazos presentan evidentes fisuras y un pie que avanza sobre ella. El pie está calzado con una alpargata (calzado oficial utilizado por los Mossos d'Esquadra). Satué apunta que en un relato de Francesc Català Roca, el hijo de Perè Català, mientras Francesc arrojaba cubos de agua sobre el adoquinado, su padre le sostenía la pierna a uno de los Mossos. La toma fue realizada frente al edificio de la Generalitat de Catalunya. El cartel presenta una dimensión narrativa, el momento inmediatamente anterior al golpe definitivo contra el símbolo del fascismo, el cual será resuelto por el colectivo, el pueblo español. Una imagen sencilla en la composición, pero que utiliza elementos con una fuerte connotación simbólica. La cruz gamada indefectiblemente refiere al fascismo y la alpargata al pueblo que lo combate; el mensaje es claro y directo, emitido mediante una impecable técnica y composición.



Futuro, núm. 51, mayo de 1940



Futuro, núm. 30, agosto de 1938



Futuro, núm. 30, agosto de 1938



Futuro, núm. 30, agosto de 1938

Asimismo, el sovietismo de la revista se expresó en innumerables fotografías provenientes de los órganos de propaganda de la Unión Soviética, principalmente sobre los obreros y sus condiciones de vida, el desarrollo industrial y, durante la Guerra mundial, retratos de José Stalin.

Entre 1937 y 1938 fue patente el uso de la fotoilustración con la finalidad de expresar dos situaciones antagónicas, principalmente en contra de la pobreza y marginación del pueblo, una discreta reminiscencia del diseño de Amero. Sin embargo, al carecer de un fotógrafo de planta, *Futuro* tuvo que echar mano del reciclaje visual de imágenes tomadas de otras revistas ilustradas como *Life*, *La URSS en construcción*, *U.S. Camera*, *New Masses*, *Photo History* y *Ken*.

En marzo 1937, como inaugurando una nueva era, encontramos una composición de dos fotografías bajo el título "1937". La primera foto es de una mujer embarazada y un niño, posiblemente su hijo, en situación de pobreza; el autor era Arthur Rothstein, cuya imagen había formado parte del proyecto fotográfico de Farm Security Administration¹⁵⁵. La siguiente foto, de Gray O'Reilly, muestra a una pareja de norteamericanos, elegantemente vestida, que sale carcajeándose de un teatro. El pie de foto es una cita de Luis Cabrera "... y las huelgas sólo tienen motivos políticos".¹⁵⁶ La composición articula la foto de Rothstein, de por sí contundente en la denuncia, con una foto en la que las carcajadas adquieren una connotación insultante. Aunque ambas son referencias a los abismos de la sociedad estadounidense, se encuentran ancladas por un pie de foto que alude a la realidad mexicana, lo que convierte a la fotocomposición en una denuncia del sistema capitalista.

A partir de 1938, la expropiación petrolera y la fundación del PRM transformaron las consignas políticas de Lombardo. En sincronía, *Futuro* se adaptó a los nuevos objetivos de su director, lo que le imprimió cambios significativos a sus páginas.

c) Mutaciones

Entre 1938 y 1940 es posible observar un aumento considerable de la publicidad, llegando a ocupar seis páginas distribuidas al principio y al final de cada número y esporádicamente entre los contenidos. Pese a que *Futuro* se consideraba a sí misma como la "más importante revista revolucionaria de México" sin fines comerciales, invitaba a comerciantes y empresarios a anunciarse en sus páginas. La revista sería una "mano amiga" que ayudaría a incrementar sus ganancias. En las páginas de *Futuro* es evidente el perfeccionamiento que paulatinamente transformó a la publicidad¹⁵⁷, sobre todo la de películas, de los grandes almacenes (como El Palacio de Hierro y El Puerto de Liverpool) y marcas (Coca-Cola, Cigarros Delicados), al dejar de anunciarse sólo con tipografía para dar paso al dibujo y a la fotografía. Resulta significativa la presencia de publicidad de empresas o instituciones estatales como los lubricantes Mexolub de PEMEX, la Lotería Nacional o el Banco Nacional de Crédito Agrícola, además, la publicidad de la primera se presentó por medio de fotomontajes que ocupaban una página completa. También encontramos publicidad de las ediciones del Fondo de Cultura Económica pero se anunciaban con una sobria tipografía y de manera

¹⁵⁵ The Farm Security Administration (FSA) fue creada en 1937 por el Departamento de Agricultura del gobierno de los Estados Unidos, como parte del programa del New Deal para asistir a los campesinos pobres tras la gran depresión económica. Durante los ocho años de su existencia la FSA contó con una sección de fotografía en la que participaron Arthur Rothstein, Dorothea Lange, Jacob Riis y Lewis Heine entre otros. Estos fotógrafos se abocaron al retrato documental de las condiciones de vida de las clases empobrecidas norteamericanas con la finalidad de publicitar las campañas de reforma social que emprendió el gobierno. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, pp. 26-27.

¹⁵⁶ "1937", *Futuro*, marzo de 1937, núm. 13, tercera época, p. 8.

¹⁵⁷ "La propaganda por la imagen, sobre todo por la imagen fotográfica, tuvo un efecto mayor que los anuncios por la palabra." Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 18.

infrecuente publicaciones de la Universidad Obrera. Continuamente se publicitó el periódico de la CTM *El Popular* ilustrado con un dibujo en el que el Lombardo, agigantado y con un gesto oratorio, dirige al pueblo; posteriormente se substituyó el dibujo por una fotografía con un ángulo cenital (picado extremo) de una masa.

Otro cambio interesante fue la incorporación de la sección de cine en 1938. La sección se presentó argumentando que

Cuando Rafael Alberti decía: Yo nací, respetadme, con el cine [...] estaba afirmando una de las grandes verdades del hombre de este siglo. [...] No podía, pues, FUTURO, olvidar la importancia perfectamente humana del cinematógrafo. [...] pero esta sección tiene altas pretensiones. Si es cierto que hay intereses aihumanos y antihistóricos que desean torcer la misión del cine, transformarlo en simple vehículo de propaganda negra y regresiva. [...] los grandes intereses financieros lo quieren utilizar para adormecer, para ayudar al hombre a olvidar su condición humana. Esto es el anticine.[...] ¹⁵⁸

Con el fin de colaborar en la lucha contra el cine mercantil, la revista presentaba la sección de cine con las cintas mexicanas *Perjuria* y *Hambre* además de la soviética *Si la guerra estallara mañana*. Sin embargo, a partir de entonces el rostro sonriente, la esbelta figura y el garbo de las estrellas hollywoodenses se posaron en las páginas de la revista, las fotos de Hedy Lamarr, Katherine Hepburn, Bárbara Stanwick, Judy Garland y Vivian Leigh entre otras, se publicaron en páginas completas, lo que le tributó a *Futuro* una cierta afinidad con los clásicos magazines ilustrados mexicanos.

A partir de septiembre de 1938 desapareció de las páginas de *Futuro* la crítica contra la situación socioeconómica de las masas trabajadoras. Los estudios sobre los salarios o los precios de la canasta básica fueron substituidos por sendas gráficas sobre la producción agrícola o petrolera del país. Las imágenes que hicieran visible las contradicciones de clase que imperaban en México, a pesar de que para entonces ya eran escasas en la revista, fueron relevadas por las fotos del régimen y retratos de Lombardo. Por esta razón, el despliegue gráfico que presentó *Futuro* generalmente se delimitó a los eventos que conmemoraban al régimen mexicano como la Independencia, la Revolución mexicana, la expropiación petrolera y las campañas presidenciales. Para estas ocasiones no se escatimó en el papel empleado para la reproducción de las fotos siendo blanco, poco poroso y grueso, lo que posibilitaba una impresión más nítida de las imágenes y una profusa representación del poder del ejecutivo.

Por ejemplo, el número 31 de septiembre de 1938 fue exclusivamente gráfico y se dedicó a los "pasos" seguidos por la Revolución hecha gobierno, por lo que se recurrió a un estilo narrativo expresado en un recorrido visual por los eventos más significativos del cardenismo y su relación con la clase obrera. Por medio de sugestivos títulos o pies de foto se va dirigiendo la lectura de las imágenes, lo que en conjunto convierte a la composición en una apología de la Revolución, vista en ese año de la expropiación petrolera,

¹⁵⁸*Futuro*, noviembre de 1938, núm. 33, tercera época, p.38.

como triunfante. Es interesante observar que en la compaginación de las imágenes se cuida que se intercalen fotos de los líderes políticos con fotos de la masa obrera. Encontramos repetidamente retratos de Lombardo, Cárdenas y Fidel Velásquez.¹⁵⁹ Un ejemplo interesante lo encontramos en el número de marzo de 1941, en una edición especial de Luis Vázquez Priorio se publicó una historia gráfica de la CTM que representaba los cinco años de los eventos principales en los que participó la central. Las fotos de Lombardo son varias y si analizamos su hilo narrativo parecen un culto a la figura de Toledano quien se encontraba en el crepúsculo de su dirigencia cetemista.¹⁶⁰

En 1940, Luis Audirac le imprimió algunos cambios al diseño gráfico de la revista, se incorporó el uso de color en algunas páginas, ya fuese como fondo para los títulos, en algunas caricaturas y dibujos, también se introdujeron nuevas formas de presentación para los títulos de los artículos al variar el tamaño o el tipo de los caracteres al utilizar la letra manuscrita, todo lo cual permitió romper con la continuidad tipográfica y el tono monocromo de las páginas de *Futuro*. Además, ese año se incorporaron como colaboradores Josep Renau y Mayo (suponemos Francisco Souza). Renau dotó a la revista de portadas sumamente expresivas gracias a su maestría en la técnica del aerógrafo y a su probada experiencia en el terreno de la propaganda política. Por su parte, Mayo contribuyó con fotorreportajes principalmente sobre eventos de la CTM.



Futuro, núm. 31, septiembre de 1938



Futuro, núm. 46, diciembre de 1939

¹⁵⁹ *Futuro*, septiembre de 1938, núm. 31, tercera época.

¹⁶⁰ *Futuro*, marzo de 1941, núm., 61, tercera época.



Futuro, núm. 58, diciembre de 1940



Futuro, núm. 35, enero de 1939



Futuro, núm. 83, enero de 1943



Futuro, núm. 61, marzo de 1941

d) Los confines de *Futuro*

Cuando Audirac salió de la revista en diciembre de 1940 el comité editorial no se preocupó por contratar a un diseñador gráfico lo que repercutió negativamente en el atractivo visual de la revista, además se incrementó el precio de portada a 20 cvos. Lozano se hizo cargo de la caricatura entre 1941 y 1943, debido a que sólo por el apellido conocemos a este caricaturista suponemos que se trata de Eduardo Lozano Vistuer, ingeniero petrolero y pintor español que llegó a México como exiliado. La caricatura de Lozano resulta desafortunada, se agota en el exclusivo ataque a la derecha, ésta aparece tan repetidamente caricaturizada que parece el único blanco a atacar, no obstante que la situación política de la izquierda y del movimiento sindical se encontraba ante una embestida desde el oficialismo conservador. La ausencia de una posición verdaderamente crítica en la caricatura se explica por la postura asumida por Lombardo, quien en esos años prefirió ser embajador obrero en Latinoamérica que confrontar las políticas antiobreristas de Ávila Camacho.

Los contenidos se empobrecieron al abocarse casi exclusivamente al seguimiento de la Guerra mundial y de los quehaceres de la CTAL y de su embajador, Lombardo Toledano, quien constantemente realizó viajes internacionales. La columna firmada bajo el seudónimo de "Espartaco" se dedicó de 1941 a 1945 a cubrir el desarrollo de la guerra. Las fotografías de la guerra inundaron las páginas de *Futuro*, lo que la convirtió en una especie de boletín contra el fascismo, y en 1944 se constituyeron en el principal material gráfico al interior de la revista. La guerra fue puesta al día por medio de un reciclaje de fotos de *Life*, *Time*, de la agencia *Soyfoto* y esporádicamente de *Fortune*, *Ken*, *Look*, *Newsweek*, *Soviet Russia Today*, *US Camera*, *Photo-history*.

El latinoamericanismo de la revista fue patente al publicar diversos artículos sobre la situación política y del movimiento obrero de la región, además de oponerse enfáticamente a los gobiernos de Getúlio Vargas en Brasil. Entre 1941 y 1942 se publicó la columna firmada por "Americanus" dedicada a tratar la situación económica de México y América Latina. Escribieron artículos para la revista intelectuales de la región como Elías Laferte, Antonio Pacheco Padró, Humberto Tejera, Loló de la Torriente, María Luisa Carnelli, Genaro Carnero Checa, Carlos Manuel Cox, Alfonso Guillén Zelaya, Irineu Macero Soares, entre otros.

De acuerdo con el oficialismo *Futuro* le dio cabida la realidad mexicana con el pretexto de las conmemoraciones de costumbre. Hacia 1942 la publicación de artículos sobre cultura, arte e información sobre el movimiento obrero en México era por demás escasa. Más bien las páginas de *Futuro* fueron un medio predilecto para la publicidad de "la batalla por la producción". Desde el editorial constantemente se argumentaba que era necesario apoyar al desarrollo industrial del país como muestra de patriotismo ya que para ese año México había entrado al conflicto internacional: "México está luchando en la guerra por las naciones libres".

En 1943 y 1944 hubo meses que no se publicó la revista y se redujo su tamaño (20x26.5 cm), en el número de diciembre de 1943 se le avisaba al lector que por razones económicas no se habían publicado los números de octubre y noviembre. Esta crisis pareció superarse en 1945 cuando se retomó el tamaño anterior de la revista pero se aumentó el precio de portada a 50 cvos., en el número de febrero de ese año se anunciaba que la revista se volvería a involucrar en los temas culturales, artísticos, políticos y filosóficos, con el propósito de convertirse en una revista para toda América Latina. Por ello se le cambió el subtítulo a la revista, transformándose de popular a continental: *Al servicio de América*. Además, se pronosticaban artículos sobre la "patriótica" burguesía debido a su "progresismo" e ímpetus industrializadores¹⁶¹.

En diciembre de 1945 Luis Arenal ingresó al directorio como diseñador gráfico pero tras cinco números cedió el puesto a Federico Silva. Suponemos que la incorporación del puesto de diseñador gráfico

¹⁶¹ "Propósitos", *Futuro*, febrero de 1945, núm. 97, tercera época, p. 3.

respondía al interés de imprimirle de nuevo un poder visual a las páginas de la revista puesto que una nueva coyuntura se abría dentro de la política nacional. En ese número se publicó un fotorreportaje sobre la gira presidencial de Alemán por el norte del país, el *cachorro* prometía que continuaría la obra de la Revolución mexicana y como una demostración de los afanes modernizadores que tendría su gobierno fue a los confines de México a visitar a “las comunidades tarahumaras”¹⁶².

A partir del ingreso de Arenal retornaron a las páginas de *Futuro* la caricatura y el dibujo. El desarrollo de la guerra colocó en el mismo frente a la Unión Soviética, a Estados Unidos y Gran Bretaña, por lo que el ataque al capitalismo durante los años bélicos se volvió casi inexistente en las páginas de la revista. Con Federico Silva retornaron las imágenes de Santos Balmori, William Gropper, Georg Grosz y las caricaturas poco a poco empezaron a subir de tono al cuestionar la carestía de la vida y al imperialismo norteamericano, sin embargo, tras el diseño de tres números, Silva se enfrentó a una drástica transformación del formato de la revista. En el número 114 de agosto de 1946 una nota le comentaba al lector que debido a “circunstancias ajenas a la voluntad de la dirección de *Futuro*”¹⁶³ y al alto costo del papel le imponían a *Futuro* su nuevo formato, el resultado fue una deslucida revista con el precio de 40 cvos., con una reducción del tamaño (15x20 cm) y sin una portada ni contenidos con imagen.



Futuro, núm. 100, mayo de 1945



Futuro, núm. 74, abril de 1942



Futuro, núm. 79, septiembre de 1942



Futuro, núms. 101-102, junio-julio de 1945

¹⁶² “Con las comunidades tarahumaras el licenciado Alemán” y “Gira del licenciado Miguel Alemán por el norte”, *Futuro*, diciembre de 1945, núm.106, tercera época, pp. 40-44.

¹⁶³ “A nuestros lectores”, *Futuro*, agosto de 1946, núm. 114, tercera época, p. 2.



Futuro, núm. 97, febrero de 1945



Futuro, núm. 116, octubre de 1946

El número 116 fue el último de la revista y apareció en octubre de 1946, la cancelación del proyecto editorial puede considerarse como un presagio de lo que le sucedería a la carrera política de Vicente Lombardo Toledano. A partir de entonces le fue imposible crear un espacio editorial propio, tras la fallida campaña por la presidencia en 1952, irremediamente separado del movimiento obrero y por la difícil situación económica en la que se encontraba, Lombardo se vio en la necesidad de pedirle trabajo a José Pagés Llergo en la revista *Hoy*: “Para mí ha terminado un ciclo de mi vida y empieza otro... Sí, vengo a pedirle trabajo... Antes me he ganado la vida desde la cátedra, desde las columnas de los periódicos. Ahora, con mayor razón debo hacerlo. ¿Por qué no he de ganarme la vida escribiendo?”¹⁶⁴

¹⁶⁴ “Vicente Lombardo solicita trabajo a José Pagés Llergo” Vicente Lombardo Toledano, *Campaña presidencial de 1952*, vol. 1, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 1997, p. 15. La carta de petición de trabajo fue publicada en *Hoy*, 2 de agosto de 1952, núm. 806. La revista *Hoy* publicó fragmentos de la solicitud de Lombardo y le comunicó a sus lectores que el “maestro y filósofo” era bienvenido en esa casa editorial.

3. Los fotomontajes de *Futuro*: principales temas y exponentes

3.1 *El prodigioso obrero soviético. Una ventana a la propaganda estalinista*

A pesar de que la propaganda visual en torno a la Unión Soviética abunda, en las páginas de *Futuro* solamente se publicaron cinco fotomontajes, cuyo tema central fue el proletariado soviético y su papel como líder revolucionario de la clase obrera mundial. Las imágenes forman parte de la propaganda enviada desde Moscú a sus bases políticas o simpatizantes de diversos países; la factura de los montajes sugiere claramente su origen soviético, aunque sólo en uno ellos se señala la procedencia, la revista *La URSS en construcción*. Para el año de 1934 la producción fotomontajística en la Unión Soviética se encontraba, al igual que el resto de la creación artística, bajo la organización centralizada del Estado; la representación plástica había recibido el embate ideológico y formal del realismo socialista, el cual implicaba una representación objetiva del esfuerzo de los trabajadores soviéticos que laboraban bajo la batuta implacable de los planes quinquenales y la industrialización acelerada. Decían los postulados de la propaganda oficial que tal esfuerzo no sólo era heroico, sublime, sino que empapaba a los trabajadores de una enorme felicidad, puesto que vivían ya en los cielos de la dictadura del proletariado. Por lo tanto, el proletariado soviético se encontraba en la vanguardia de la lucha contra el capitalismo y precisaba el apoyo y la solidaridad internacionales.

El primer fotomontaje publicado en *Futuro* lleva por título *Proletarios del mundo uníos. El proletariado de todos los países defenderá su patria socialista* (F1)¹, y aparece en la contraportada del número de mayo de 1934. Las unidades de montaje empleadas aquí combinan la fotografía, la tipografía y formas geométricas. Observamos que la composición se basa en dos líneas diagonales, una de fuerza y otra de interés.² La línea de fuerza representa a la clase obrera soviética en la figura de un enorme obrero, que se prolonga en los rostros sonrientes de distintas etnias, una forma de sugerir la simpatía internacional; la línea de interés se encuentra marcada por el asta que sostiene el obrero y se prolonga en un esquema que sugiere al mundo. Esta línea se refuerza a su vez por la presencia del texto en ruso, cuya traducción es: “El proletariado de todos los países defenderá su patria socialista”. La bandera sostenida por el obrero es una representación esquematizada, cuya forma triangular sirve como fondo; ahí encontramos otro texto en cirílico que dice: “URSS Brigada combativa, proletarios de todo el mundo”.³ La información visual traduce en imágenes la consigna textual y delimita unívocamente su sentido. Cada unidad de montaje está organizada de forma sintética, obedeciendo a las líneas de fuerza que sirven en la comunicación visual para concretar lo esencial del mensaje. Concluimos, pues, que este montaje obedece a una composición funcional cuya intensión precisa es un exhorto de tipo imperativo.

¹ Anónimo, contraportada, *Futuro*, mayo 1934, núm. 10, primera época. (F 1).

² Línea de interés: del ángulo superior izquierdo al inferior derecho; línea de fuerza: del ángulo superior derecho al inferior izquierdo. Roberto Aparici, *et al.*, *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre / Proyecto Didáctico Quirón, 1998, p. 76.

³ Agradezco la traducción del texto del fotomontaje a la profesora Laura Gasparián y a Xeni Barajas.



Proletarios del mundo úneos. El proletariado de todos los países defenderá su patria socialista (F1)⁴

El número en que se publicó este montaje dedicó varios artículos a la revolución rusa y a la URSS. En sus páginas se puede encontrar la partitura de *La Internacional*, así como unas “Biografías sintéticas de los muertos más ilustres para el proletariado mundial y de México”. El contenido de la revista pone de manifiesto el carácter internacionalista y pro soviético de la publicación. Conviene subrayar ahora que el análisis de los montajes de la revista no puede dejar de lado su compaginación, ya que nos interesa una lectura de la imagen que permita conocer las verdaderas dimensiones discursivas que cumple dentro del contexto de *Futuro*.

El siguiente fotomontaje es un buen ejemplo. Ocupa una cuarta parte de la página aunque fue colocado en el centro, destacado por el marco blanco y la ausencia de texto al rededor. Este tipo de compaginación y diseño señala que la imagen se encuentra subordinada al texto, es decir, que cumple una función de acompañamiento. La imagen refuerza, a manera de continuación, el sentido del texto. Bajo el título *Los sindicatos soviéticos* (F7)⁵, el artículo de Lombardo explica que “en la etapa última, la de los planes quinquenales y de la reconstrucción socialista de la URSS, que es la etapa actual, los sindicatos han sido los *campeones del esfuerzo prodigioso* que se levanta sobre las ruinas de un conjunto vasto de países empobrecidos y llenos de analfabetas”.⁶ Gracias a su desarrollo intelectual los obreros se transformaron en obreros calificados, decía Lombardo, todo a causa del deseo de aprender, y de la tenacidad de los obreros, que desarrollaban increíblemente su productividad, la cual permitiría “salvar al país”. Esto fue posible, afirma el líder obrero, gracias a dos factores, el estakhanovismo⁷, “la obra por excelencia de los sindicatos soviéticos”, y la eficacia extraordinaria en los centros de trabajo:

El gobierno radica en un triángulo: la dirección del establecimiento, que depende del órgano del Gobierno, al que compete ese ramo de la Administración; el sindicato, y la célula o sección del Partido Comunista. Cada una de estas fuerzas tiene su tarea concreta y no hay posibilidad de interferencia entre ellas; pero todas trabajan de común acuerdo para obtener la obra señalada al conjunto, y se vigilan recíprocamente y se estimulan, para lograr el cumplimiento de la obra común del mejor modo posible.⁸

⁴ Los fotomontajes que ilustran este capítulo presentan ya sea el nombre del autor, el título o el nombre de la publicación de donde *Futuro* lo tomó; la numeración, por ejemplo (F1), permitirá identificar al fotomontaje referido en el anexo III. Fichas ordenadas cronológicamente de los fotomontajes publicados en *Futuro*.

⁵ Anónimo, [Los sindicatos soviéticos], *Futuro*, p. 15, Mayo de 1937, núm.15, tercera época. (F 7).

⁶ Vicente Lombardo Toledano, *Los sindicatos soviéticos*, *Futuro*, pp. 14 y 15, mayo de 1937, núm.15, tercera época. Las cursivas son mías.

⁷ Gregor Stakhanov, minero cuya enorme capacidad de trabajo lo convirtió en el prototipo del obrero enajenado. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 95.

⁸ Vicente Lombardo Toledano, “Los sindicatos soviéticos”, *art. cit.*, pp. 14 y 15



Los sindicatos soviéticos (F7).

El artículo es una joya, ya que expone con elocuencia la ideología lombardista sobre dos puntos nodales: la verticalidad de la organización sindical y el papel fundamental que jugaba la clase obrera en el desarrollo económico e industrial. Leemos la admiración que le producía el sistema de gobierno de los sindicatos y el estakhanovismo, el cual implicaba por parte del obrero una enajenación tal que por su propia voluntad realizaba jornadas

extenuantes para sacar más carbón de una mina, romper récords, producir mucho más. El fotomontaje habla al lector de la supuesta felicidad en los centros de trabajo soviéticos: en forma de escalinata se organizan fotografías de mineros (con picos y lámparas) presentando una angulación en contrapicada y un plano medio que permite observar desde la cintura hasta la cabeza a los obreros. El plano de cada unidad de montaje se va degradando de forma ascendente hasta presentar fragmentos de rostros en el primer plano, y la yuxtaposición de los retratos se organiza de acuerdo con la angulación en contrapicada, todo lo cual connota el engrandecimiento de los mineros. El montaje cumple una función hiperbólica donde el “esfuerzo prodigioso”, la sobreexplotación de los obreros, se traduce en exageración: la gestualidad de los rostros cuyas sonrisas reiteradas sugieren bienestar y satisfacción..

Observamos en los fotomontajes soviéticos publicados en *Futuro* un manejo *realista* —en el sentido socialista de la palabra— del elemento fotográfico, ya que éste representa de manera estereotipada y grandilocuente al proletariado. Del mismo modo, el poderío industrial del Estado soviético fue representado con pretensiones *objetivas*, pero con una expresión fotomontajística hartamente pobre y maniquea. Esto es patente en el fotomontaje *Gráfica de la producción industrial de la U.R.S.S. (línea blanca), comparada con la de los países capitalistas* (F19) que ilustró el artículo de Víctor Manuel Villaseñor “U.R.S.S. 1917 1938.”⁹

⁹ Víctor Manuel Villaseñor “U.R.S.S. 1917 1938”, *Futuro*, p. 13, Noviembre de 1938, núm.33, tercera época. (F 19). HN



Gráfica de la producción industrial de la U.R.S.S. (línea blanca), comparada con la de los países capitalistas (F19).

El fotomontaje, de tipo excéntrico -debido al formato ortogonal de la foto-, está compuesto por una gráfica que contiene una fotografía en la que la relación de escala entre la imponente estructura fabril contrasta con los dos diminutos obreros que la contemplan. La “línea blanca” trazada sobre la imagen tiene como referencias “metodológicas” porcentajes y fechas, los cuales acentúan el declive económico zarista y el posterior apogeo soviético. Los datos del crecimiento señalado por la vigorosa línea blanca sólo remiten a uno de tipo exponencial, mas no aportan verdaderas fuentes estadísticas. La raquítica línea negra, representa la producción industrial de “los países capitalistas” es igualmente fantasiosa, y sólo acentúa la caída causada por la depresión económica de 1929.

El artículo de Villaseñor tampoco presenta datos estadísticos, más bien es una apología del Estado soviético en su vigésimo aniversario. El fotomontaje no se publicó con el nombre de su autor, pero dudamos que sea obra del diseñador gráfico, entonces Luis Audirac, pues en el extremo inferior se puede observar un número seis encerrado en un círculo, lo que nos hace suponer que el fotomontaje formaba parte de una serie probablemente publicada por *La URSS en construcción*. En *Futuro* nunca se publicó ningún montaje referente a la figura de Stalin (característica de los montajes de la tercera etapa del fotomontaje soviético); sin embargo, los ejemplos hablan de la producción fotomontajística que se realizaba en la década de 1930 en la URSS: propaganda cuyos contenidos se ceñían a la agenda gubernamental y el uso meramente funcional de la composición, con el fin de que el mensaje fuese mucho más legible y unívoco. En este sentido es lamentable que en México, a juzgar por los montajes de *Futuro*, sólo se conociera la última vertiente del fotomontaje soviético, el cual distaba mucho de las imágenes vanguardistas del constructivismo que florecieron en la primera mitad de la década de 1920.

3.2 *El estertor de la guerra. Propaganda contra el fascismo*

Nos encontramos frente a un espectro de poco más de veinte fotomontajes cuyo tema es el fascismo. La serie presenta una gran variedad formal debido a que involucra distintas autorías, destacándose entre ellas la figura de Josep Renau. A su vez, los montajes se insertan en un periodo temporal más amplio (1937-1945) centrado en dos eventos históricos concretos: la Guerra Civil española y la segunda Guerra Mundial. Claramente identificados como los responsables del velo mortal que cegó la vida de millones de personas en el ámbito internacional, los regímenes totalitarios, específicamente la figura de Hitler, fueron representados con el rigor de los signos de la muerte y la desolación.

En la contraportada de junio de 1937, bajo el título de *El Santa Claus de los niños españoles* (F8),¹⁰ se publica el primer fotomontaje sobre la Guerra Civil española. La imagen denuncia la ofensiva aérea perpetrada por los aviones bombarderos de Adolf Hitler que asediaron la ciudad de Madrid en noviembre de 1936.¹¹ Entre los efectos que busca un bombardeo aéreo¹² se encuentran desmoralizar, devastar y humillar al enemigo. Los sobrevivientes han de rescatar los cuerpos inertes de entre los escombros y reconstruir su ciudad y su vida con ese vacío. El carácter monstruoso de la muerte infantil conmueve las conciencias; la ignominia es tal que se preserva como un poderoso recuerdo, en registros tanto psicológicos como de otra índole, por ejemplo, fotográficos, con el fin de no olvidar y de movilizar a la republicanos y a sus simpatizantes del orbe en contra de los fascistas que perpetraron los asesinatos.

El fotomontaje en cuestión basa su elocuencia en la ironía que supone representar a Hitler como Santa Claus. La idea convencional de este personaje bondadoso sufre una inversión significativa que la contradice al ser encarnada en el dictador. El procedimiento retórico se expresa en la relación sintagmática de dos planos que se leen de arriba abajo y viceversa. En el plano superior, que ocupa dos terceras partes de la imagen, observamos el dibujo de un Hitler sonriente que sostiene un árbol navideño de cuyas ramas penden bombas. La oscuridad que rodea al árbol y al Santa Claus del horror —repárese en su gorro marcado con una calavera, así como en la posición de las bombas— sugieren el espacio aéreo. El plano inferior del conjunto presenta las fotografías de tres niños que develan los gestos de la muerte; el encuadre en primer plano acentúa los rostros, los individualiza, y el ángulo en picada sugiere los cuerpos postrados en el piso. El tono sórdido del montaje acusa la posible autoría de

¹⁰ *Nueva Cultura*, *El Santa Claus de los niños españoles*, *Futuro*, p. 40 contraportada, Junio de 1937, núm.16, tercera época. (F 8).

¹¹ El apoyo militar de Alemania hacia los nacionalistas se pactó el 26 de julio de 1936. Éste supuso “veinte Junkers- 52 acordados, más seis cazas Heinkel 51. Por medio de los JU-52 se trasladan las tropas [rebeldes provenientes de Marruecos] a la península (del 29 de julio al 5 de agosto), el envío incluía los 12 bombarderos Savoia prometidos por Italia a los nacionalistas.” *La Guerra Civil española día a día*. . . . pp. 26, 31.

¹² Vaya que en esta época se desarrolló de manera perversa la certeza científica que posibilitaba el aniquilamiento total del *enemigo*: la bomba nuclear. Hiroshima y Nagasaki, 6 y 7 de agosto de 1945, epígono de esta guerra emprendida por las potencias europeas, todas.

John Heartfield¹³, ya que el fotomontador realizó una extensa iconografía de Hitler y publicó varios montajes sobre la Guerra Civil española. Sin embargo, el fotomontaje no parece obra de su mano, ya que el dictador está representado mediante un dibujo, a diferencia de los montajes de Heartfield, en los cuales constantemente se le representa mediante fotografías. Además, el montaje que nos ocupa fue publicado señalándose su procedencia, la revista valenciana *Nueva Cultura*¹⁴, un proyecto editorial de Josep Renau. Dudamos que *Nueva Cultura* omitiera la firma de una figura tan destacada como Heartfield; por lo tanto, la autoría probablemente pertenece a uno de los colaboradores gráficos de la revista de Renau, o bien a él mismo.



El Santa Claus de los niños españoles (F8)



13. Anónimo¹⁵

A pesar de que el montaje no se refiere explícitamente a los bombardeos de noviembre de 1936, el momento más álgido del asedio a la capital por parte de los rebeldes aquel año, encontramos que la fotografía del niño, ubicada en el ángulo inferior derecho y en cuyo pecho se lee la numeración 73-22/11, fue utilizada también en el cartel *¡Asesinos! ¿quién al ver esto no empuña un fusil para aplastar al fascismo destructor? Niños muertos en Madrid por las bombas facciosas. Víctimas inocentes de esta horrible guerra desatada por los enemigos de España*, publicado en Valencia en

¹³ Así lo señala José Antonio Rodríguez, "El fotomontaje en México una actitud sociopolítica", *Los pinceles de la historia. La arqueología del Régimen 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/INBA, 2003, p. 48.

¹⁴ *Nueva Cultura. Revista de información, crítica y orientación intelectual*. La revista se publicó de 1935 a 1937; encontramos una pequeña referencia a ella y a sus articulistas, muchos de ellos también colaboradores de *Futuro*. Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 445.

¹⁵ Anónimo, *¡Asesinos! ¿quién al ver esto no empuña un fusil para aplastar al fascismo destructor? Niños muertos en Madrid por las bombas facciosas: Víctimas inocentes de esta horrible guerra desatada por los enemigos de España*, Valencia, Ministerio de Propaganda. *Apud*, Alfonso Guerra, *op. cit.*, p. 142.

1937 por el Ministerio de Propaganda/Gráficas Valencia/UGT y CNT, una propaganda en pro de la Alianza de intelectuales por la defensa de la cultura.¹⁶ Además, dos de los dígitos de las series numéricas que se encuentran en el pecho de los otros dos niños (7-21/30, 49-21) corresponden a su vez a las series de otros niños presentes en el cartel valenciano. Esta identificación nos sirve para vincular el sentido del fotomontaje con un momento histórico y a una función concreta: la propaganda se refiere a la masacre de la población civil, pero la derrota nacionalista de noviembre de 1936, en Madrid, también remite a la resistencia del pueblo madrileño, lo que supuso el alargamiento del conflicto. Quien publica originalmente el montaje es un órgano intelectual, una revista de vanguardia con la que *Futuro* compartía ambiciones: informar y orientar ideológicamente sobre los eventos de la guerra española a fin de combatir al fascismo. Ambas publicaciones participan de intereses políticos en la forma discursiva de artículos e imágenes.

Salvo el fotomontaje *Soldados del pueblo* (F10)¹⁷, que representa a los soldados del Ejército Popular en una portada de colores amarillo y púrpura, con lo cual se alude a la bandera republicana, los montajes de *Futuro* proyectan la desolación de una España ensangrentada por la guerra, y enfatiza la participación injerencista de las potencias fascistas, la cual es aludida por medio del armamento que proporcionaron, específicamente aviones y tanques, que son siempre el centro de la denuncia¹⁸. Este es el caso del fotomontaje de Julio Prieto y Lola Álvarez Bravo publicado en julio de 1937 (F9)¹⁹, que fue el primero fotomontaje que apareció en la portada, en el que podemos apreciar el uso del color. En él observamos el juego plástico de dos técnicas, la fotografía y el dibujo, que connotan fuerzas contradictorias: la vida y la guerra. La vida está representada por la foto de una mano masculina a escala real que se opone a un tanque nazi que emerge de una enorme llama roja, el incendio de la

¹⁶ Alfonso Guerra, *op. cit.*, p. 142. No es aventurado suponer que la serie de fotografías utilizadas tanto en el cartel como en el fotomontaje provengan del *Archivo Rojo*, acervo fotográfico formado a iniciativa de la Junta de Defensa de Madrid, creada el 6 de noviembre de 1936, cuando el gobierno de Largo Caballero, junto con todo su gabinete, se dirigió a Valencia ante el inminente ataque nacionalista, lo que hace suponer que los republicanos preveían la posible caída de la capital. La Junta ordenó la documentación fotográfica de los efectos de los bombardeos con el fin de utilizarla como propaganda para elevar la moral de los milicianos y civiles madrileños. Tras la desaparición de la Junta esta labor fue continuada por el Ministerio de Propaganda y más tarde por la Dirección General de Propaganda del Ministerio de Gobernación. Se le conoce como *Archivo Rojo* porque así lo denominaron los nacionalistas al término de la guerra, por asociarlo a Vicente Rojo Luch, quien fuera el Jefe del Estado Mayor de las Fuerzas de Defensa y cuya participación destacada supuso la derrota de la intentona nacionalista por apoderarse de la ciudad en noviembre de 1936. El caso del Archivo Rojo es un ejemplo significativo del sentido que se le otorga a las fotografías en función de quien las maneja: tras la derrota republicana, pasó a manos de la Delegación Nacional de FET y JONS, con lo cual las fotografías adquirieron un carácter delator. Durante el gobierno de Franco el material fotográfico fue un instrumento de represión al ser utilizado como testimonio para identificar a personas afectas a la República en innumerables procesos llevados a cabo por la Causa General. Ministerio de Cultura de España: <http://pares.mcu.es/ArchivoRojo/historia.do>

Agradezco a Tatiana Romero las pistas que me llevaron al Archivo Rojo así como sus pertinentes observaciones en torno a las fotografías de los niños y la sugerencia de la posible autoría de Alonso o Alfonso de las fotos utilizadas en el fotomontaje y en el cartel, sin embargo no pude constatar esto último a causa de que el acervo disponible en red no ha publicado hasta el momento las imágenes que nos ocupan.

¹⁷ Anónimo, *Soldados del pueblo/Homenaje a España, Futuro*, p. 1, Agosto de 1937, núm.18, tercera época. (F 10).

¹⁸ Encontramos otros dos fotomontajes aludiendo al material bélico alemán en el suplemento gráfico dedicado a España dentro del número de agosto de 1937; estos montajes se publican en una sola página, la cual es un esfuerzo compositivo donde el procedimiento fotomontajístico se dirige a utilizar mejor el espacio de la puesta en página, el recurso del fotomontaje de forma pragmática. Ver *Futuro*, p. 25, Agosto de 1937, núm.18, tercera época. (F 11)

¹⁹ Lola Álvarez Bravo y Julio Prieto, portada, *Futuro*, Julio de 1937, núm. 17, tercera época. (F 9).

guerra. El procedimiento fotográfico, que probablemente realizó Lola, es un buen ejemplo de la utilización de la escala con fines retóricos de efecto realista, una afirmación de la vida: la voluntad de combatir.



Julio Prieto y Lola Álvarez Bravo (F9)



Soldados del pueblo/Homenaje a España. (F10)

En julio de 1938, a dos años del levantamiento militar, se publicó el fotomontaje [*He aquí los resultados de la civilización fascista*] (F13)²⁰, el cual de nuevo se refiere a la muerte de infantes españoles y a la complicidad entre los rebeldes y el alto clero español. La fotografía muestra un grupo en el que se encuentran el arzobispo de Santiago y los obispos de Madrid y de Lugo, los generales Antonio Aranda y José Enrique Varela quienes, según dice el pie, saludan a las tropas marroquíes e italianas. La composición plantea una relación sintagmática entre dos imágenes:

la foto de los militares nacionalistas y los clérigos haciendo el saludo romano y la de una fila de niños muertos a causa de los bombardeos, postrados sobre la calle. Ambas están unidas por la adjunción del dibujo de una calavera que funciona como el centro de la representación (básicamente en este elemento descansa el carácter fotomontajístico de la puesta en página).



[He aquí los resultados de la civilización fascista] (F13)

²⁰ Anónimo, [*He aquí los resultados de la civilización fascista*]. *Futuro*, pp. 26-27, Julio de 1938, núm. 29, tercera época. (F 13).

Los elementos fotográficos están anclados mediante un par de textos²¹ que funcionan como pies de foto sobre un fondo de manchas de color rojo que connotan la sangre derramada por la guerra, cuyo trazo toca ligeramente las fotos. A diferencia del fotomontaje *El Santa Claus de los niños españoles* (F8), en el que todos los elementos confluyen dentro de la imagen, el que ahora nos ocupa presenta una solución formal de montaje un tanto excéntrica, en la medida en que se ha respetado el formato horizontal de los positivos. Consideramos que no se trata de una muestra prototípica porque las unidades que la componen se encuentran fuera del espacio fotográfico (salvo la calavera), aunque dependen intrínsecamente de él. Esto se debe a que el montaje ha sido compuesto en función de la doble compaginación de la revista, lo que permite suponer que la autoría es del diseñador gráfico de *Futuro*, que en ese entonces era el dibujante Luis Audirac.

La guerra se perdió. Una de sus múltiples consecuencias fue el arribo de Josep Renau a México y su constante colaboración con el proyecto editorial de Lombardo. El valenciano se convirtió en uno de los principales portadistas de *Futuro*, en la que trabajó de 1939 a 1943.²² Su primera colaboración se publicó en julio de 1939: un dibujo titulado *La España “salvada” por Franco*²³, compaginado con el artículo “Signo y sentido de la victoria de Franco”, firmado por Julián Reynoso. El dibujo puede verse como un boceto, el inicio gráfico de una idea que desarrolló en varios montajes para la revista y más tarde en su célebre serie *Fatamorgana-USA*. Se trata de un árbol seco sobre tumbas con esqueletos y al fondo paredes derruidas. De las hojas del árbol penden estandartes de guerra y aparece un texto rabioso del puño del autor al pie de la escena: “No florecerá vuestra calle sobre las tumbas ni vuestros edificios aguantarán derechos sobre la inquietud subterránea de tanta sangre española”²⁴.

Gracias al dibujo sabemos que Renau requería un diseño, una planeación del espacio gráfico que después resolvería con la técnica del fotomontaje. Esto es observable en su primera portada para *Futuro* (de junio de 1940, F29)²⁵, publicada casi un año después.

²¹ A causa de la mala calidad de la reproducción del montaje, a continuación se transcriben los textos: “He aquí los resultados de la civilización fascista. Centenares de niños españoles perecen a diario como consecuencia de los bombardeos de que los aviones extranjeros, „defensores de la cultura y la religión”, hacen víctimas a las ciudades indefensas de la retaguardia” / “El Arzobispo de Santiago y los Obispos de Madrid y Lugo, con otros altos dignatarios de la Iglesia Católica, acompañados por los generales [Antonio] Aranda -el carnicero de Asturias- y [José Enrique] Varela, dirigen el saludo fascista a las tropas moras e italianas, „salvadoras de España””. *Futuro*, pp. 26-27, Julio de 1938, núm. 29, tercera época. (F 13).

²² En marzo de 1945 se publicó un fotomontaje sin crédito que obedece totalmente a la factura de Renau, lo cual nos hace suponer que es una apropiación de los editores más que una colaboración. Ver ¿Josep Renau?, Unámonos contra la agresión, *Futuro*, p. 63, Marzo de 1945, núm. 98, tercera época. (F 51).

²³ Josep Renau, *La España “salvada” por Franco*, en *Futuro*, p. ¿?, Julio de 1939, núm. 41, tercera época.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Josep Renau, portada, *Futuro*, junio de 1940, núm.52, tercera época. (F 29).



14. La España "salvada" por Franco



Josep Renau (F29)

En el fotomontaje una inmensa humareda roja sustituyó las paredes derruidas del dibujo, lo cual connota la Guerra mundial en curso y no sólo la derrota republicana. Además, se retoma la idea del árbol, pero resignificada: aunque igual refiere a la muerte, el hecho de que en el tronco se despliegue el signo del dinero y que de sus ramas pendan, en lugar de banderas, las cabezas de Hitler, Churchill, Mussolini e Hirohito, habla de la complicidad de las potencias en la Guerra mundial en torno al dinero y el poder. Al incluir la cabeza del premier británico el montaje interpreta la caída de la República española más allá de la dicotomía democracia-totalitarismo que ya se había establecido como esquema para leer la Guerra mundial en 1940. No se volvería a publicar otra imagen en *Futuro* en la que la figura de Churchill estuviera asociada al Eje. En el montaje de Renau observamos que la representación fotográfica se convierte en un poderoso y elocuente vehículo, pues identifica e individualiza tanto a los líderes de las potencias como a los muertos, quienes representan en su anonimato al pueblo español. Para connotar la “inquietud subterránea de tanta sangre española” Renau ha colocado una de las manos de un cadáver fuera del espacio representacional, proyectándola al margen inferior, en el que se lee la fecha y el precio, acercándola al lector.²⁶

²⁶ El árbol del fotomontaje 28 lo volvió a utilizar con variantes en la portada de enero de 1943, núm.83, tercera época. (F 42).

La práctica fotomontajística de Renau revela a un autor que creaba sus propias fuentes fotográficas, que realizaba una suerte de estudios fotográficos que después aislaba y utilizaba en los montajes. Un mismo positivo podía ser utilizado para diversos fines.



15. Ficha 3-HOM del acervo de Josep Renau²⁷



Josep Renau (F39)

Por ejemplo, la portada de febrero de 1942 (F39)²⁸ se refiere a la Conferencia Panamericana celebrada en Río de Janeiro en enero del mismo año, lo cual implicó el apoyo de los países latinoamericanos (salvo Argentina) a Estados Unidos, recientemente incorporado a la campaña mundial. La foto de las manos entrelazadas, que sugiere el entendimiento entre las naciones americanas, proviene de un positivo catalogado por el propio Renau y perteneciente a la ficha 3-HOM. Esto muestra la cuidadosa creación y clasificación de signos fotográficos, el ordenado almacén de imágenes del fotomontador, su inventario de signos.²⁹

En mayo del 42 Renau publicó un montaje (F49)³⁰ donde un enorme brazo obrero que empuña un martillo levanta banderas americanas, encabezadas por la de EU, y seguida de la mexicana. Renau había utilizado ese brazo en el cartel *Partido Comunista, industria de guerra, potente palanca de la victoria*, de 1937 (Cfr. 1.2. 3). El signo brazo, en

²⁷ En donde se especifica “32=manos en reposo; 326=manos/brazos”, *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Madrid-México, Comunidad de Madrid/CONACULTA/Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005, p. 120. Las fichas publicadas en este catálogo sugieren una veta de estudio sumamente interesante sobre el método creativo de Renau.

²⁸ Josep Renau, portada, *Futuro*, Febrero de 1942, núm.72, tercera época. (F 39).

²⁹ Las fichas publicadas en el catálogo *Iconofagia* nos dejan ver apenas una muestra, por ejemplo, la iconografía de las manos, brazos, rostros, gestos.

³⁰ Josep Renau, portada, *Futuro*, portada, Mayo de 1943, núm.87, tercera época. (F 49).

función del objeto que empuña, puede ser empleado para múltiples temas y connotaciones, así como para diversas soluciones formales y técnicas. De estas últimas la preferida por Renau era el aerógrafo.



Josep Renau (F49)



Josep Renau (F51)

El brazo del fotomontaje 44 presenta la variación de la aplicación de color por medio de la brocha de aire, lo cual acentúa el músculo del brazo y le otorga volumen. La fotografía del hombre que sostiene en alto un fusil, utilizada en la portada de julio de 1943 (F51)³¹, se encuentra también en un fotomontaje publicado en *Iconofagia*³², donde el cuerpo se ha invertido, como un palíndromo. En este último caso una de las manos sostiene un martillo y a la otra la sostiene una calavera. Así pues, el mismo signo fotográfico —el cuerpo del hombre— se emplea en contextos completamente distintos y adquiere cargas simbólicas específicas. Esta operación de resignificación del elemento fotográfico y su empleo dentro del fotomontaje es resultado de la creatividad del autor, quien es pintor y fotógrafo. Así, las limitaciones que pudiese encontrar con el elemento fotográfico las resuelve empleando el dibujo o el aerógrafo, con el fin de resolver plásticamente, sin tropiezos, el sentido que desea dar a la imagen.

³¹ *Futuro*, portada, Julio de 1943, núm.89, tercera época. (F 51).

³² *Apud* Armando Bartra, "Josep Renau. La enciclopedia visual", en *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX, op. cit.* p. 120. El archivo del cual provienen las fichas y fotomontajes publicados en *Iconofagia* es de Guadalupe Gaos.



16. Josep Renau, *El hombre domestica la naturaleza*, ca. 1940

La solución significativa en el fotomontaje descansa, según Renau, en la composición de signos fotográficos insignificantes por sí mismos:

El fotomontaje de fotos cargadas en sí mismas de significación produce resultados generalmente negativos. Los fotomontajistas poco avisados se dejan fácilmente seducir por esta clase de fotos, creyendo con ello que el efecto final está garantizado, cuando lo que realmente resulta es una acumulación invertebrada de imágenes cuya respectiva integridad y tensión dinámica se contrarrestan y destruyen mutuamente. Yo llamo a esto el antifotomontaje. Por el contrario, *cierto tipo de relación entre imágenes de por sí mismas insignificantes puede producir una significación explosiva*, tal como sucede con los componentes de la pólvora, aisladamente inocuos. Todo depende de la carga dialéctica objetiva del tipo de relación adoptado.³³

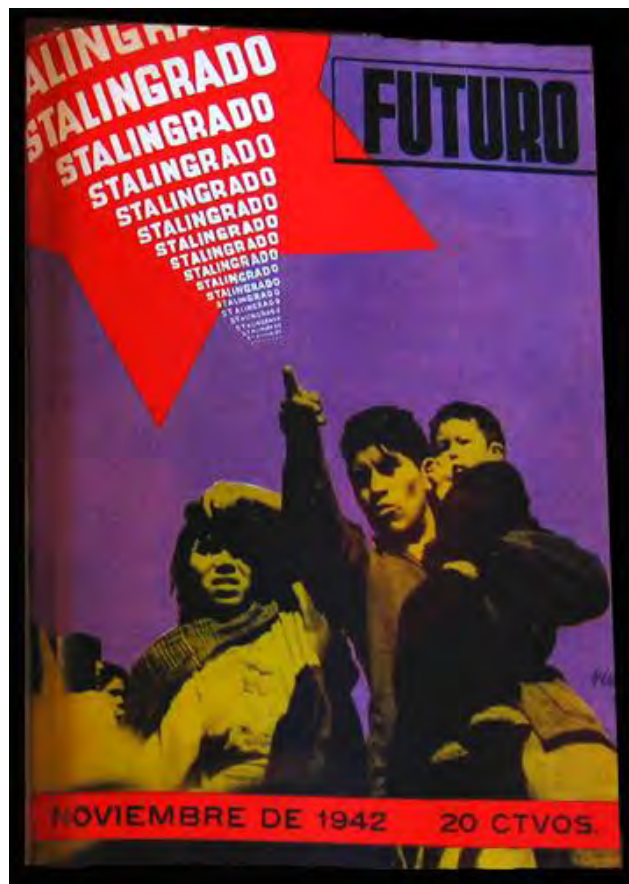
Es cuestionable el carácter insignificante que Renau atribuye a las imágenes aisladas, ya que sus más destacados fotomontajes (ver la serie *Fatamorgana-USA*, así como algunos de *Futuro*) contienen signos altamente simbólicos. Probablemente él trataba de centrar su reflexión en torno a la composición de los elementos más que en éstos por sí mismos, en la correspondencia que establecen entre sí en función de “una relación objetiva de significación superior [...] una relación abstracta, una hipótesis de trabajo”. La creación o apropiación de los documentos fotográficos y su composición en función de una idea, dice Renau, son los dos niveles de la “corrección crítica”, es decir, de la creación fotomontajística. Ahora bien, existe un tercer nivel en el cual “la idea del fotomontaje surge de una sola imagen —decidida como la más importante— la crítica se concreta en la acción de seleccionar de modo preciso las imágenes complementarias que deben revelar, reforzar o reiterar la

³³ Josep Renau en entrevista con Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, pp. 162-163.

significación de tales o cuales aspectos de esa imagen central considerados por el artista como latentes o insuficientemente manifiestos.”³⁴

La obra de Renau publicada en *Futuro*, a excepción del primer fotomontaje (F28) que puede considerarse como un ejemplo del tercer nivel de la “corrección crítica”, no contiene las características del fotomontaje político planteadas por el propio artista (Cfr. 1.2.3) y que claramente se encuentran en la serie *Fatamorgana-USA*. Suponemos que esto se debe a que dentro de la revista su trabajo se encontraba limitado a la portada y a la función que ésta desempeñaba; por ello, más que plantear un tema y problematizarlo (por ejemplo, utilizando la paradoja), sus portadas se dedican a un evento político destacado o a la conmemoración de alguna fecha, de ahí las limitaciones temáticas y el énfasis plástico —la adición de color—. De sus 24 colaboraciones sólo la mitad fueron fotomontajes.

Bajo estas premisas podemos dilucidar un aspecto central: sus montajes para la revista fueron un encargo, mientras que la serie *Fatamorgana-USA* fue un trabajo personal, el cual creó con entera libertad, en donde pudo desarrollar una crítica que dentro de *Futuro* era imposible o a la cual no había llegado. Ahora bien, probablemente Renau compartiera muchas de las interpretaciones políticas de la revista, pues era un comunista convencido, cuya perspectiva se dirigía hacia la URSS. Dedicó varios montajes al frente europeo oriental, donde se batían soviéticos y alemanes. De ellos cabe destacar la portada de noviembre de 1942 (F44)³⁵. El fotomontaje se refiere al sitio de Stalingrado (hoy Volgogrado), que hacia noviembre de 1942 permitía vaticinar la victoria del ejército



Josep Renau (F44)

soviético, la primera derrota significativa del Wehrmacht. La imagen alude a una trinidad mexicana (una pareja con un niño en brazos) que dirige su atención hacia una estrella roja (la anunciación comunista) señalada por el hombre con el índice. Desde el dedo se proyecta la palabra “Stalingrado” que se repite varias veces variando la

³⁴ *Idem.*

³⁵ Josep Renau, [*Stalingrado*], *Futuro*, portada, Noviembre de 1942, núm. 81, tercera época. (F 44).

gradación del tamaño, con ello el texto adquiere profundidad y dinamismo. Éstos se acentúan por el encuadre en contrapicada de la trinidad y la presencia discreta de un par de personas en el extremo inferior izquierdo, que refuerzan más la idea de voltear la mirada hacia Stalingrado, escenario de la ofensiva soviética.

Renau publicó una versión del fotomontaje (F40) de *Futuro* en su libro *Función social del cartel*, en el que eliminó el título de la revista, en la banda inferior sustituyó la información de *Futuro* por la consigna “Nueva estrella de la libertad”³⁶, y el fondo, en vez de presentar el fondo como una superficie plana, lo trabajó por medio del aerógrafo para otorgarle profundidad. En el fotomontaje del cartel se elimina el carácter estrictamente noticioso de la imagen en el contexto de la revista, para dar paso a una imagen ceñida estrictamente al comunismo (por la referencia a la estrella roja) como una ideología de emancipación.



17. Josep Renau, *Stalingrado. Nueva estrella de la Libertad*

A diferencia del caso de Renau, los fotomontajes de Luis Audirac se caracterizaron por no comprender a profundidad el lenguaje fotomontajístico. Más adelante ahondaremos en este juicio, basado en sus montajes sobre la clase obrera y el Estado mexicano. La única excepción se publicó en la portada del número de julio de 1944 (F56)³⁷ y se refiere al ocaso del fúrer. El fotomontaje es elocuente porque el dibujo marca la pauta compositiva, (en el terreno de la gráfica Audirac se desenvolvía con más soltura que en el fotográfico); además, el signo fotográfico fue correctamente aislado y el retrato del dictador presenta una gestualidad conveniente (por la posición de las piernas se sugiere que el personaje desciende, su rostro serio y cabizbajo), lo que posibilitó una composición hábil por medio de la cual Hitler fue sutilmente añadido al dibujo de las escalinatas y a la parca.

³⁶ Josep Renau, *Función social del cartel*, op. cit., p. 45

³⁷ Luis Audirac, portada, *Futuro*, Julio de 1944, núm.96 tercera época. (F 56).



Luis Audirac (F56)

Transgredir y aislar el signo fotográfico supone una solución más pulcra en el fotomontaje. Asimismo, la relación sintagmática que se establece entre las dos técnicas, dibujo y fotografía, refiere al mundo terrenal (la representación realista connota la carnalidad del fñrer) y al inframundo (los dibujos de la parca, los cráneos y las cruces connotan la muerte). Para reforzar la idea de que el dictador no descansará en paz, Audirac ha añadido el fondo rojo que remite al infierno. En el caso de los fotomontajes sobre la Guerra Civil española publicados en *Futuro* nos encontramos ante imágenes que revelaban la injerencia de Alemania e Italia, permitida durante el primer año de la contienda por los gobiernos de Estados Unidos, Inglaterra y Francia mediante el pacto de no intervención, una negativa a brindar o impedir el apoyo militar al gobierno republicano.

El carácter propagandístico de esas imágenes radicaba en la premisa de la movilización en favor de la república, planteando el conflicto desde la participación de las potencias fascistas y la no intervención de las “democracias”, sin embargo, el resto de las tensiones internas de la guerra, así como las repercusiones negativas de la injerencia soviética nunca encontraron cabida en *Futuro*. Así, pese a que los montajes revelaban algo oculto y atroz, se encontraban en el horizonte de una perspectiva maniquea de la guerra. De forma similar se planteaba la conflagración mundial. Lejos de una posición crítica, la guerra era entendida como la confrontación entre democracias y fascismo, lo cual dejó de lado la verdadera dimensión de la guerra, que se expresaría claramente en su desenlace: la repartición del mundo entre dos potencias en constante lucha por la hegemonía geopolítica, militar y económica, es decir, la Guerra fría.

Esta situación es bastante diáfana en el fotomontaje de 1939 *¿Quiéren Ucrania?* (F21).³⁸ Por medio de una doble compaginación se representa el poderío militar soviético (tanques, aviones, infantería y un complejo industrial) y la juventud ucraniana, educada en las aulas y presta para servir en el ejército. En el centro del montaje un recuadro blanco contiene un texto cuyo título reza “Hitler dice que sí, pero”. La información que proporciona

³⁸ Anónimo, *¿Quiéren Ucrania?*, *Futuro*, pp. 24-25, Abril de 1939, núm.38, tercera época. (F 21). Probablemente este montaje provenga de alguna publicación soviética.

el texto recoge declaraciones y citas de órganos militares alemanes que se pueden sintetizar así: los alemanes quieren Ucrania, pero reconocen que la URSS tiene una gran capacidad militar. Los textos y el fotomontaje cumplen una operación de relevo mutuo, con el fin de anclar definitivamente el sentido. Consideremos lo que implicó para Ucrania (entonces gran productora de trigo) su anexión a las repúblicas soviéticas (1920), específicamente para sus campesinos, forzados a la colectivización agrícola por medio de la violencia y la hambruna en el contexto del Primer Plan Quinquenal (1928-1933)³⁹. A partir de ello podríamos completar el título del montaje diciendo ¡pero si ya es de los soviéticos! El 23 de agosto de 1939, cuatro meses después de la publicación del montaje, los gobiernos de Hitler y Stalin firmarían el pacto de no agresión, cuyas cláusulas secretas cedían a la segunda parte contratante la Ucrania occidental, que entonces pertenecía a Polonia.



¿Quiéren Ucrania? (F21)

³⁹ Se conoce como Holodomor al genocidio perpetrado por el régimen de Stalin durante los años de 1932 y 1933 en contra de los campesinos ucranianos, por medio de la sofisticación de impuestos absurdos además de los eficaces métodos persuasivos como el fusilamiento o la cárcel, se obligó a los campesinos a incorporarse a las granjas colectivas. Las condiciones que creó el régimen estalinista en Ucrania permitieron que murieran aproximadamente 8 millones de campesinos a causa del agotamiento físico total, del tifus, de envenenamientos gastrointestinales, canibalismo, represiones y suicidios. Ver: <http://celaforum.nuevamayoria.com/DATA/es/noticia.051125.php>

3.3 De la reivindicación obrera a la domesticación política. La propaganda en torno a la CTM y al régimen.

El repertorio de fotomontajes dedicados a la clase obrera mexicana, específicamente al papel político de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), así como a la relación de ésta con el régimen, presenta para nuestro estudio un especial interés puesto que es el eje temático principal de *Futuro*, su razón de ser. La función que ocupan los fotomontajes deja ver con elocuencia la ruta que siguió la central obrera durante sus primeros diez años (1936-1946), periodo en que Vicente Lombardo Toledano fue el líder sindical indiscutible. No es gratuito que varios fotomontajes se centren en él. Asimismo, la mayoría no fueron firmados, lo que implica que fueron realizados por el diseñador gráfico en turno, es decir, que obedecen a la postura editorial de *Futuro*. Ahora bien, de los 22 fotomontajes dedicados a este tema, una pequeña pero significativa parte (cinco montajes) es obra del fotógrafo alemán Enrique [Heinrich] Gutmann, exiliado en México desde 1935, cuya propuesta es central para nuestro análisis dada su dimensión discursiva y estética, lo que la convierte en un verdadero contrapunto del resto de los fotomontajes de esta serie.

Los fotomontajes de Enrique Gutmann abordaron eventos fundamentales del movimiento obrero mexicano en el año de 1936, cuando se apuntaló como una fuerza política real a causa de su unificación y su activa militancia por la reivindicación de sus derechos laborales. Los temas abordados por Gutmann fueron los siguientes: la creación de la Confederación de Trabajadores de México (24 de febrero, F2⁴⁰); la manifestación obrera del 1º de mayo (F3)⁴¹; el paro general realizado por la CTM en apoyo a la huelga del STFRM (18 de junio, F4⁴²); la victoriosa huelga del SME (16-25 de julio, F5⁴³); finalmente, el aniversario de la Revolución mexicana (20 de noviembre, F6⁴⁴).

La presencia de Gutmann, entonces miembro de la LEAR⁴⁵, en el proyecto editorial de Lombardo se comprende en el contexto del gran frente político que formaron las organizaciones obreras y la izquierda comunista. Debemos recordar que fue a partir de los pronunciamientos de Plutarco Elías Calles, en junio de 1935, en los cuales atacaba las protestas y movilizaciones de los trabajadores, así como la autoridad presidencial, cuando se produjo el enfrentamiento sin tregua con Lázaro Cárdenas, lo cual posibilitó el entendimiento entre el movimiento obrero y el gobierno. Asimismo, el embate propinado no sólo por la clase patronal sino también por

⁴⁰ Enrique Gutmann, [*Confederación de Trabajadores de México*], *Futuro*, pp. 16 y 17, mayo de 1936, núm. 3, tercera época. (F 2).

⁴¹ LEAR, *1º de mayo Futuro*, pp. 16-17, Junio de 1936, núm.4, tercera época. (F 3).

⁴² Enrique Gutmann, *18 de junio de 1936 CTM. Primer huelga general de brazos caídos que registra la historia de México y que realizó la CTM en apoyo de los trabajadores ferrocarrileros*, *Futuro*, pp. 16-17, Julio de 1936, núm.5, tercera época. (F 4). José Antonio Rodríguez se equivoca al señalar que el paro se realizó en apoyo de los petroleros. Ver. José Antonio Rodríguez, *art. cit.* p. 46.

⁴³ Enrique Gutmann, *La huelga eléctrica 16-25 de Julio de 1936*, *Futuro*, p.16-17, Agosto de 1936, núm.6, tercera época. (F 5).

⁴⁴ Enrique Gutmann, *Grandiosa manifestación popular organizada por la CTM para conmemorar el XXVI aniversario de la Revolución mexicana*, *Futuro*, pp. 26-27, Diciembre de 1936, núm.10, tercera época. (F 6).

⁴⁵ Gutmann era miembro de la Liga como fotógrafo y temporalmente se hizo cargo de las relaciones públicas de la organización. Asimismo, fue redactor de la revista *Frente a Frente* de 1936 a 1937. Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1992, p. 237.

una parte de la *familia revolucionaria*, obligó a las diferentes corrientes del movimiento obrero a concebir la unidad sindical como el mejor medio de defensa.⁴⁶ A pesar de que los años 1935-1938 fueron de gran movilización obrera, consideramos el año de 1936 como el verdadero cenit de la lucha de clases del periodo, porque fue el momento en que las más importantes organizaciones obreras se encontraban dentro de la CTM y ésta mantenía una independencia con respecto al régimen que muy pronto perdería.

En el primer fotomontaje de Gutmann (F2) se expresan las consignas en función de las cuales se conformó la Confederación de Trabajadores de México a partir de una relación sintagmática entre dos signos que se reafirman constantemente: el iconotexto y la fotografía. En el sentido de las manecillas del reloj, se lee el siguiente texto manuscrito, el cual expresa el programa de la organización recién fundada:

CONFEDERACIÓN DE TRABAJADORES DE MÉXICO / 533.400 MIEMBROS/ 2.810 SINDICATOS/
CONTRA EL CALLISMO / CONTRA LA REACCIÓN / C.T.M. /CONTRA LOS ASESINOS DEL
PUEBLO / ¡VIVA LA PATRIA MEXICANA LIBRE DE EXPLOTADORES! / EL PROLETARIADO
ESTÁ EN PIE DE LUCHA / CONTRA LOS CAMISAS DORADAS / POR UNA SOCIEDAD SIN
CLASES.



Confederación de Trabajadores de México (F2)

Cabe señalar que hay dos tipos de iconotextos, los que están dentro de las fotografías en las mantas y pancartas, y los de las consignas escritas por el autor. El poder del movimiento obrero, su unificación, fue

⁴⁶ El origen de la CTM descansa en el Comité Nacional de Defensa Proletaria, constituido por la Confederación General de Obreros y Campesinos de México, la Confederación Sindical Unitaria de México, la Cámara Nacional del Trabajo, el Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros, el Sindicato de Trabajadores Mineros y Metalúrgicos de la República Mexicana, El Sindicato Mexicano de Electricistas, la Alianza de Uniones y Sindicatos de Artes Gráficas y la Alianza de Obreros y Empleados de la Compañía de Tranvías. Cfr. 2.1.1

representado por Gutmann por medio de fotografías de multitudes compuestas en torno a la mesa que presidió la creación de la Central y a la figura de Lombardo Toledano, quien en plena perorata ante el micrófono encarna la unidad sindical (las siglas de la organización se encuentran sobre su pecho). El líder está representado dos veces más sobre el mismo eje vertical: sentado en la mesa del presidium al lado de Fidel Velázquez entre otros líderes, y de pie en un mitin. Las tres referencias fotográficas lo evocan a niveles distintos: como líder intelectual y gran orador, como integrante de la estructura sindical cetemista, y como un miembro más del movimiento obrero. En este último caso se le representa en escala reducida, que lo iguala y remite a la multitud.

Si leemos con atención el fotomontaje podemos percatarnos de que la representación de la masa cumple dos funciones: una como concentración (la multitud en un mitin, por ejemplo, arriba de la foto de Lombardo que se encuentra en el centro del montaje, hay una foto de un mitin en la plaza de toros), y otra como manifestación, donde los obreros parece que se trasladan en el espacio de la representación. Este procedimiento retórico lo realiza Gutmann al montar escenas de la manifestación desde distintos ángulos y encuadres. Cabe destacar que esto impide que se aplane el fotomontaje al dotarlo de una cierta profundidad. Ésta es reforzada por el juego de los planos. Las fotos que presentan un gran plano general donde se puede apreciar a la multitud se encuentran principalmente en el extremo superior y los planos generales cortos o medios ocupan el extremo inferior, en el cual podemos observar algunos rostros.

El ensamble de los fragmentos fotográficos los dota de una dimensión narrativa, mediante la continuidad entre cada unidad de montaje. Por ejemplo, en el presidium hay un personaje que voltea hacia atrás, lo que sugiere que lee una manta de la LEAR; en el extremo inferior izquierdo Gutmann ha sintetizado la emblemática fotografía de Manuel Montes de Oca, en la que un chofer del Frente Único del Volante (organización comunista) embiste con su auto a un caballo de los Camisas Doradas. Detrás de la escena hay una enorme manta donde se lee “Víctimas de la reacción nacional y el imperialismo”⁴⁷, mientras que a los pies de la catedral se puede seguir el recorrido de un contingente que camina sobre un conjunto de pancartas de las cuales se desprende otro contingente y la manifestación pareciera que cambia de dirección. En esta sección apenas se alcanza a distinguir de perfil a Lázaro Cárdenas, cuya escala en el espacio de la representación es bastante pequeña ¿un espectador de la movilización? Si el presidente levantara la vista vería de frente el eje vertical central donde se encuentra

⁴⁷ La Acción Revolucionaria Mexicanista, mejor conocida como los Camisas Doradas, fue una organización de choque creada en marzo de 1934 por Nicolás Rodríguez, a instancias del ala derechista del PNR (Abelardo L. Rodríguez, Aarón Sáenz, Federico T. Lachica) en contra del Partido Comunista y sus organizaciones obreras, además practicaban el antisemitismo, específicamente contra los judíos y repartían propaganda nazi enviada desde Alemania. El enfrentamiento que evoca la foto de Montes de Oca fue un combate callejero realizado en el contexto de la celebración del aniversario de la Revolución mexicana del 20 de noviembre de 1935, este enfrentamiento fue uno más de la serie de agresiones que los Dorados perpetraron en contra de las organizaciones afines al Partido Comunista. Ver Harry Block, “Un día con los camisas doradas de México”, artículo contiene una entrevista a Nicolás Rodríguez y fue publicado originalmente por el diario norteamericano *New York Post*. El artículo fue publicado incluyéndosele unas observaciones del editor en *Futuro*, febrero de 1936, núm. 1, tercera época, pp.8-13, 30.

representada la cúpula de la CTM, y si seguimos la lógica visual de la plancha del zócalo, Cárdenas ocupa el lugar donde se encuentra Palacio Nacional.

Este primer fotomontaje de Gutmann va a marcar la pauta de una producción que siguió un proceso de refinamiento de las soluciones formales así como la utilización constante de ciertos procedimientos retóricos característicos del autor. Todos sus fotomontajes se publicaron a doble página. Sabemos que dos de ellos fueron impresos además como carteles y hojas volantes⁴⁸, por lo que presentan un formato horizontal y una composición ordenada según la sección áurea, donde la división del espacio en tercios tiene la función de subrayar los puntos de fuerza (ver F4 y F5). Observamos una cuidadosa transgresión o, en palabras de Renau, una eficaz “corrección crítica” en la obra de Gutmann, quien utilizó positivos escrupulosamente seleccionados y recortados para delimitar los signos que le interesaban y yuxtaponerlos sin interferencias ni ruido que alterase la sintaxis. Además, resolvió con solvencia operaciones retóricas gracias al trabajo en el cuarto oscuro, por ejemplo, el juego de escalas. La variación del tamaño de los signos le permitió realizar una compleja expansión de gradaciones que confirieron profundidad al fotomontaje, y hacen mucho más dinámico y coherente el ensamble, lo que posibilita una expresión narrativa.



18 de junio de 1936 CTM. Primer huelga general de brazos caídos que registra la historia de México y que realizó la CTM en apoyo de los trabajadores ferrocarrileros (F4)

⁴⁸ Encontramos la referencia a los fotomontajes *Confederación de Trabajadores de México* como cartel, en resguardo del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, y *La huelga del Sindicato Mexicano de Electricistas* como hoja volante, bajo resguardo de la Universidad Obrera de México. Ver. el catálogo *Los pinceles de la historia. La arqueología del Régimen 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/INBA, p. 172. No nos fue permitida la consulta del Fondo Histórico Lombardo Toledano de la Universidad Obrera a razón de que se encuentra en proceso de digitalización, por ello no pudimos ampliar la búsqueda de material sobre el acervo de la Universidad, el cual probablemente arroje información valiosa entorno a *Futuro* y a las imágenes que en la revista se publicaron.

Existe otra constante que es fundamental en la obra de Gutmann, la representación del obrero: en su dimensión colectiva, como organización donde el peso recae en la fuerza que confiere la unidad sindical, y como miembro de un gremio que marca su identidad y cuya fuerza individual se suma a luchas específicas de reivindicación laboral. Gutmann se cuidó de no representar únicamente un conglomerado de masas por medio del plano general; frecuentemente incorporó los rostros del movimiento obrero y su gestualidad.

En sus fotomontajes privilegió la representación del movimiento obrero a partir de fotografías de las masas incluyendo la expresión discursiva de mantas y pancartas que tenían la función de identificar a las diversas organizaciones que lo componen.⁴⁹ Es importante señalar que en la representación que hace Gutmann del movimiento obrero mexicano, éste se encuentra circunscrito a la ciudad de México, principalmente al zócalo capitalino, epicentro representacional donde las organizaciones obreras se reunían para hacer visible su poder, mediante el uso de fotos en donde las pancartas constantemente refieren a la Federación Regional de Obreros y Campesinos del Distrito Federal, sino también por medio del anclaje que efectúa la presencia del zócalo a en las fotos de la emblemática catedral Metropolitana. El peso del espacio urbano dentro del trabajo de Gutmann se relaciona directamente con los procesos de industrialización por los que atravesaba el país y por la necesidad de crear discursos que se incorporaran a la comunicación de masas.

Gutmann se consideraba un fotógrafo revolucionario, el cual

No debe perseguir únicamente efectos artísticos o trucos técnicos sino la función social de la fotografía. Si la fotografía es el arte de fijar la realidad objetiva en su manifestación más sugestiva, es preciso añadir: la manifestación más sugestiva de realidad para el fotógrafo revolucionario puede ser solamente la verdad social. El fotógrafo revolucionario por lo tanto, no debe reproducir exclusivamente la realidad en sus formas bellas o feas, en sus expresiones más o menos interesantes, sino tratar de descubrir en ellas una verdad más profunda: en el hombre el carácter; en el acontecimiento el motivo; en la situación un fondo social.⁵⁰

Esta trascendencia del fondo social la encontramos en sus fotomontajes sobre el paro general realizado el 18 de junio en apoyo a los trabajadores ferrocarrileros (F4), y la huelga del SME de julio de 1936 (F5). En ellos la solución formal se desarrolla a partir del juego dialéctico entre el movimiento obrero y su tensión con la clase patronal, expresada en la lucha por el derecho de huelga. En el espacio de la representación los signos más importantes son los que aluden a la paralización de las actividades y a la demostración de fuerza obrera: en el primer caso, los taxis, tranvías e imprentas detenidos, es decir, el colapso de la ciudad sin servicios, y en el segundo, las manos con tijeras que cortan los cables de alta tensión, es decir, el suministro de energía. En ambos

⁴⁹ Además, en las pancartas de los fotomontajes de Gutmann encontramos constantemente la presencia de pancartas de las Juventudes Comunistas, lo que remite a su militancia en la LEAR. Acacia Maldonado ha identificado la incorporación del propio discurso de los representados, por medio de la presencia de las mantas y pancartas, como uno de los códigos del realismo como ideología de representación que responde “esencialmente a una ideología opuesta a las clases dominantes”. Este código lo analiza específicamente en Rodrigo Moya pero podemos trasladarlo a la práctica de Gutmann, lo cual no es gratuito, pues ambos fotógrafos simpatizaban con el movimiento obrero. Ver Acacia Maldonado, *La mirada disidente de Rodrigo Moya: representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958-1973*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 9 y 10.

⁵⁰ Enrique Gutmann, “Algunas intervenciones”, *Frente a Frente*, marzo de 1937, núm. 8, p. 12.

casos la expresión de la fuerza obrera se encuentra en función de la representación de la huelga. En el primero se trata del derecho de huelga mientras que en el segundo, ésta se entiende como el único medio de presión real ante la negativa del aumento salarial (Cfr. 2.1).

Es importante conocer la idea de Gutmann en torno a la incidencia de la creación visual en la realidad social:

Debemos procurar la defensa de todos los puntos progresivos del gobierno a favor de la cultura de las masas y a favor de las libertades democráticas. Nuestros medios de defensa contra el imperialismo y la reacción son la unificación de los artistas para la defensa colectiva de nuestros intereses y la defensa de las libertades conquistadas por los trabajadores [...] Nuestra acción colectiva tendrá éxito si unidos como artistas y como intelectuales nos asociamos a las luchas generales de los trabajadores.⁵¹

La idea de este gran frente político se expresó en su último fotomontaje para *Futuro*, dedicado a la Revolución mexicana, específicamente al mitin conmemorativo del 20 de noviembre de 1936 (F6). En él, quienes abren la escena en los extremos inferiores son dos representantes del gobierno republicano español, Caridad Mercader⁵², y un personaje no identificado que tal vez fuese un dirigente del ejército republicano. Así, la revolución adquiere un carácter antifascista y antiimperialista. Gutmann hace una lectura de la Revolución mexicana en la que el pueblo trabajador es el eje, no la figura de Cárdenas, aludido sólo en una pancarta del SME en la que se lee: “Cárdenas está con el pueblo por eso el pueblo está con Cárdenas”.



Grandiosa manifestación popular organizada por la CTM para conmemorar el XXVI aniversario de la Revolución mexicana (F6)

⁵¹ Enrique Gutmann *apud* Helga Prignitz *op. cit.*, p. 38.

⁵² Caridad Mercader, madre de Ramón Mercader asesino de León Trotski, se encontraba en México a la cabeza de una delegación republicana. Caridad pronunció un discurso en el mitin del zócalo el 20 de noviembre de 1936.

A partir de este momento se produce el gran quiebre en la representación del movimiento obrero en los fotomontajes de *Futuro*. El pacto que celebraron la izquierda y las organizaciones obreras en torno al régimen de Cárdenas, es decir, su pérdida de independencia política y la forma autoritaria que adquirió la CTM, son elocuentemente representadas en el resto de los fotomontajes.

El número de septiembre de 1938 fue eminentemente gráfico. Se dedicaron varias fotografías y montajes a interpretar a la Revolución mexicana y sus gobiernos. Probablemente, esta serie sea obra del entonces diseñador gráfico Luis Audirac, quien trataría de emular las representaciones que hiciera Gutmann, pero de una manera completamente fallida. El Maximato es interpretado como una pausa, en la que las reivindicaciones sociales cederían paso al enriquecimiento de Calles (F14)⁵³ así como al carácter represivo de los gobiernos de ese periodo (F15)⁵⁴. En el fotomontaje [*La represión en México*] (F15) Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez figuran como marionetas de Calles, gracias a las tres líneas que surgen de la mano del Jefe Máximo ubicado por encima de ellos. El montaje apareció acompañado de un diagrama sobre la cantidad de muertos y presos durante el periodo de 1931-1933, y de dos textos que relacionan al Maximato, ilícitamente enriquecido, con los grandes latifundistas y con Luis N. Morones, dirigente de la CROM. Fotomontaje, diagrama y texto mantienen una relación sintagmática, de relevo mutuo, con el fin anclar el sentido de la puesta en página: se trata de identificar a los responsables de la represión del movimiento obrero y campesino.



[*La represión en México*] (15)



Nace un nuevo Régimen (F16)

⁵³ Anónimo, [*La Revolución se detiene*], *Futuro*, p. 10, Septiembre de 1938, núm.31, tercera época. (F 14)

⁵⁴ Anónimo, [*La represión en México*], *Futuro*, p. 15, Septiembre de 1938, núm.31, tercera época. (F 15)

Al gobierno de Cárdenas se le identifica como uno progresista (F16)⁵⁵ en torno al cual se aglutinará el frente popular que hará converger a la CTM dentro del Partido de la Revolución mexicana (F17 y 18)⁵⁶. Por ejemplo, en el fotomontaje *Nace un nuevo régimen* (F16) las fotografías que refieren a las multitudes no presentan ninguna alteración, respetándose la forma ortogonal del positivo; asimismo, la operación fotomontajística residirá en una burda adjunción de la figura engrandecida, con respecto a las masas, de Cárdenas en el momento en que pronuncia un discurso; la pobreza de la ejecución técnica del fotomontaje evidencia una yuxtaposición arbitraria de los signos fotográficos y una composición descuidada. Pese a que el fotomontaje busca una representación *realista* de la capacidad de convocatoria del presidente para aglutinar a las masas campesinas y proletarias, el ensamble es tan sucio que las piernas mutiladas de Cárdenas rompen toda solución de continuidad, por lo que parece que se encuentra fantasmalmente suspendido sobre una escuadra de rancheros montados a caballo. Ante la ausencia de un eficaz discurso fotomontajístico, esta serie va acompañada de textos explicativos que exponen el sentido de la imagen o del acontecimiento que representan.

El fotomontaje [*Adelante*] (F18) presenta una composición sencilla pero pulcra: los tres sectores que conformaban al PRM (en 1938) están representados por medio de los retratos, debidamente transgredidos y aislados, de un esforzado obrero, un sereno campesino y un adusto militar; sus gestos contienen una importante carga semántica que alude a la industrialización, a la reforma agraria y a la férrea defensa militar de la patria. Los retratos presentan un plano medio (encuadrados a la altura de la cintura) y el recurso de la angulación en contrapicada, de modo que el pueblo, representado por sectores, es individualizado y erigido retóricamente como el sostén del partido. La representación fotomontajística en conjunción con el texto y un encabezado del *El Universal Gráfico* sugiere que el PRM es la síntesis de los intereses de pueblo mexicano y que el presidente será su principal intérprete y defensor.

Durante el proceso de institucionalización de la Revolución mexicana la figura presidencial fue el eje representacional, por ello, la imagen del obrero dio paso a la del presidente en la serie de la que nos venimos refiriendo (F37)⁵⁷. Las reivindicaciones obreras fueron sustituidas por los eventos conmemorativos del régimen. En los fotomontajes, el orden que impuso el Estado a la sociedad se expresaba en una juventud deportista, patriótica y obediente. La representación de la Revolución derivará en una forma igualmente maniquea; en lugar de la fuerza del movimiento obrero se privilegiaron las imágenes del desfile militar y de las tablas gimnásticas infantiles que a la fecha padecemos, como síntoma de la pérdida de significado de la gesta revolucionaria (F28 y 61)⁵⁸.

⁵⁵ Anónimo, [*Nace un nuevo Régimen*], *Futuro*, p. 17, Septiembre de 1938, núm.31, tercera época. (F 16)

⁵⁶ Anónimo, [*Primer mitin del Frente Popular*], *Futuro*, p. 34, Septiembre de 1938, núm.31, tercera época. (F 17); Anónimo, [*Adelante*], *Futuro*, p. 54, Septiembre de 1938, núm.31, tercera época. (F 18).

⁵⁷ Juan Madrid, portada, *Futuro*, portada, Julio de 1941, núm.65, tercera época. (F 37).

⁵⁸ Anónimo, *Esto es lo que impedirá que la obra de la Revolución mexicana se rectifique*, *Futuro*, pp. 24-25, Diciembre de 1939, núm.46, tercera época. (F 28); Anónimo, *20 de noviembre aniversario de la Revolución mexicana*, *Futuro*, p. ¿? Diciembre de 1945, núm. 106, tercera época. (F 61). Probablemente el autor sea Luis Arenal.



[Adelante] (F18)



Juan Madrid (F37)



¿Luis Audirac?, *Esto es lo que impedirá que la obra de la Revolución Mexicana se rectifique* (F28).



¿Luis Arenal?, *20 de noviembre aniversario de la Revolución mexicana* (F61)

Por último, los fotomontajes de *Futuro* que evocan el liderazgo de Lombardo Toledano recurren a soluciones formales que albergan contradicciones con respecto a los hechos: Lombardo como víctima de “las fuerzas del pasado, los falsos revolucionarios, los nuevos ricos, *Excélsior*,” etcétera, una forma bastante maniquea de presentar a los enemigos de la clase obrera, quienes al adquirir dimensiones caricaturescas como *fuerzas del mal*, lejos de plantear los verdaderos problemas por los que atravesaba el movimiento obrero (F57)⁵⁹. Por otra parte, el liderazgo de Lombardo en el interior de la confederación había menguado ante el poder real de Fidel Velázquez, gestado al amparo del propio Lombardo, que se volvió en su contra. En los fotomontajes, Lombardo aparece como paladín del movimiento obrero en su dimensión de orador e intelectual, y su imagen en primer plano se yergue sobre un fondo ocupado por una masa sin identidad ni voz, receptora de las directrices políticas impuestas por la dirigencia cetemista. El último fotomontaje publicado en *Futuro* (F62)⁶⁰ (1946) es muy elocuente del momento crítico en el que se encontraba la clase obrera mexicana con respecto al poder, ya que alude a una gira que realizó Lombardo para promover la candidatura de Miguel Alemán. Su gesto, un rígido dedo índice, connota la transformación de la CTM: una maquinaria de votos para el partido oficial.

⁵⁹ Anónimo, [*Lombardo y las fuerzas del pasado*], *Futuro*, p. 20, Julio de 1944, núm.96 tercera época. (F 57).

⁶⁰ Anónimo, *Inicia su jira por el norte del país Vicente Lombardo Toledano*, *Futuro*, p. 7, Mayo de 1946, núm. 111, tercera época. (F 62). Probablemente el autor sea Federico Silva, quien entonces era el diseñador gráfico. Silva y Arenal comparten con Audirac la pobre expresión del lenguaje fotomontajístico. Ver los fotomontajes de las revistas 1945 y 1946.



Anónimo, [*Lombardo y las fuerzas del pasado*], (F57)



¿Federico Silva?, *Inicia su jira por el norte del país Vicente Lombardo Toledano* (F 62).

4. Conclusiones

La revista *Futuro* y sus fotomontajes de propaganda política se pueden interpretar como símbolos de la nueva cultura de masas y de la modernidad visual del siglo XX en México dadas las connotaciones que tenía este tipo de fotomontaje en las décadas de 1930 y 1940: era la expresión de un nuevo discurso visual que se articulaba como un eficaz vehículo para la crítica y la persuasión políticas. Las vanguardias artísticas que cultivaron el fotomontaje como un medio para la agitación y la propaganda identificaron el extraordinario poder que la imagen fotográfica le tributaba a sus representaciones sobre la realidad. Como apuntamos en su momento, el fotomontaje de propaganda utiliza el signo fotográfico como presencia de una realidad determinada histórica, política y económicamente, alude a una ideología particular y espera del lector una determinada reacción.

El derrotero que siguió el fotomontaje de propaganda política en *Futuro* permite conocer la forma en cómo se estableció en el escenario editorial mexicano un intenso tráfico de imágenes que se encaminó a la construcción de fórmulas visuales -el fotomontaje y la revista ilustrada- que cumplían al mismo tiempo funciones informativas e ideológicas. Probablemente varios de los fotomontajes que aparecieron en *Futuro* fueron confeccionados con material gráfico proveniente de revistas ilustradas, tanto nacionales como extranjeras. En ocasiones se publicaron fotomontajes provenientes de revistas como *Nueva Cultura* o *La URSS en construcción*, lo que nos indica la presencia e influencia de la estética fotomontajística cultivada en la España republicana y en la Unión Soviética. Esto obedece a que la orientación ideológica de *Futuro* estaba ceñida a la ortodoxia marxista de la III Internacional. Una parte importante de sus fotomontajes fueron publicados sin la indicación de su autoría o procedencia; en algunas ocasiones nos aventuramos a sugerir la posible paternidad del diseñador gráfico en turno. La desigual dimensión estética de los fotomontajes nos habla de que en su producción se encontraban tanto especialistas en el montaje como aficionados.

La investigación sobre el fotomontaje de propaganda política en la revista *Futuro* arrojó información sobre las estrategias fotomontajísticas de diversos autores. Destacan entre ellos dos figuras: Enrique Gutmann y Josep Renau. La presencia de estos artistas en la escena cultural y política de nuestro país fue resultado del avance del nazismo y del fascismo en Europa así como de las grandes expectativas que la Revolución mexicana y el gobierno del general Lázaro Cárdenas habían fundado en la izquierda internacional. Ambos fotomontadores se exiliaron en México y compartieron la activa militancia en las filas comunistas -Gutmann como miembro de la LEAR y Renau como miembro del Partido Comunista de España-.

Cabe destacar que en la revista nunca se publicó una referencia directa al Partido Comunista. En el orden del discurso el director de *Futuro* mantuvo estrechas relaciones de colaboración con los intelectuales y

artistas comunistas. Sin embargo, Lombardo Toledano estableció una relación fría y distante con los miembros del PCM -específicamente los líderes obreros-. Este detalle resulta sumamente interesante y llama nuestra atención porque nos habla de las distancias que median entre los preceptos ideológicos y la denominada *realpolitik*. Es decir, Lombardo Toledano se convirtió en uno de los más importantes referentes intelectuales para la izquierda comunista en México pero como operador político del régimen no le interesaba que los líderes comunistas tuvieran influencia en el movimiento obrero.

En el caso de Gutmann consideramos que su obra aparecida en *Futuro* obedece al espíritu combativo y de unidad que la clase obrera organizada -CTM- experimentó en el año de 1936. El análisis de sus fotomontajes permitió identificar los alcances estéticos de su propuesta de montaje que escapan al control del Estado mexicano. A primera vista podría parecer que los fotomontajes de Gutmann aluden a la política de masas del cardenismo, sin embargo, una lectura cuidadosa devela que sus representaciones refieren al movimiento obrero mexicano como una fuerza política autónoma del régimen. El trabajo de Gutmann publicado en *Futuro* augura una rica veta de investigación sobre el fotomontaje de propaganda política en México, sin embargo, aún queda por esclarecerse su trayectoria fotográfica y fotomontajística en nuestro país. Las referencias a la biografía y a la obra de Gutmann son muy escasas, sin embargo, las dimensiones de su propuesta fotomontajística merecen una investigación profunda sobre el autor.

En el caso de Josep Renau, su colaboración en *Futuro* obedeció a una comunión con la causa de la República española y con la agenda que el estalinismo estableció durante la Segunda Guerra mundial. El valenciano cuenta con un perfil mucho más estudiado por la historia y la crítica del arte, sin embargo, la investigación permitió ahondar en la producción artística de su etapa mexicana ya que principalmente se reconoce su labor como pintor muralista y como cartelista cinematográfico. Identificamos a Renau como uno de los más importantes colaboradores gráficos de la revista *Futuro*. Fue el portadista más frecuente y la mayor parte de sus fotomontajes se dedicaron a la lucha contra el fascismo, lo que le tributó a la revista un discurso visual y propagandístico de primer nivel. Sus fotomontajes develan la maestría en el dominio de la técnica del montaje así como de la ilustración. Esto se debió principalmente a que en las portadas de la revista pudo aplicar sus postulados teóricos y técnicos creados durante la guerra civil española y que tenían su fundamento en la reflexión en torno a la función del arte de propaganda política y su relación con el cartel. Consideramos que el periodo en el que colaboró para *Futuro* fue de transición para sus concepciones estéticas puesto que pocos años después de su salida de la revista comenzó la creación de la célebre serie *Fatamorgana-USA*, en donde sus fotomontajes se dedicaron a cumplir una función de crítica política en vez de propaganda política.

El fotomontaje de propaganda política en *Futuro* cumplió principalmente tres funciones propagandísticas:

1. Apoyar y difundir el estalinismo en México por medio de la reproducción de fotomontajes de propaganda del Estado soviético que fueron creados bajo el dogma del realismo socialista. Los fotomontajes representan a los obreros y al poder industrial soviéticos armonizados bajo la dirección del Estado por medio de la política económica de los planes quinquenales y de la centralización y verticalidad de las organizaciones sindicales. De esta forma tanto la organización política como sindical de la Unión Soviética fue divulgada por *Futuro* como un ejemplo a seguir por la clase obrera mexicana en pos del desarrollo industrial del país.

2. Apoyar y difundir la lucha antifascista internacional expresada en la guerra civil española y en la segunda guerra mundial. La representación de los golpistas españoles y del régimen de Adolfo Hitler como asesinos sanguinarios fue divulgada por *Futuro* para generar simpatía y solidaridad hacia la República española y, posteriormente, hacia las potencias capitalistas enfrentadas con el Eje. Estos fotomontajes se articularon a partir de la exhibición de las faltas del enemigo -el nazismo y el fascismo- y en la denuncia del horror que sembró en el orbe. Asimismo, los fotomontajes antifascistas dentro de la revista eran una advertencia sobre las posibles consecuencias de la radicalización de la derecha mexicana (exacerbada principalmente por las políticas cardenistas) que comulgaba con el fascismo internacional.

La perspectiva histórica nos permite comprender que la interpretación que hizo la izquierda comunista de la lucha antifascista fue afectada por el sesgo doctrinario del estalinismo y la ausencia (o ignorancia) de información objetiva. Por estas razones los fotomontajes de propaganda en los que fueron representadas las potencias aliadas como defensoras de la libertad y la democracia eran el resultado de una consigna más que de la reflexión y del análisis. Sin duda, una de los más críticos fotomontajes de propaganda antifascista fue el primer fotomontaje de Renau, aparecido en junio de 1940 (F29), en el que denunció la complicidad de Winston Churchill en la caída de la República española.

3. Apoyar y justificar la subordinación de la clase obrera mexicana al Estado por medio de la exaltación del régimen cardenista al que se identificó como revolucionario tras la nacionalización del petróleo y la creación del PRM. En el espacio de la representación fotomontajística se expresa con elocuencia el proceso contradictorio que vivió el movimiento obrero durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (y que se prolongaría hasta principios del gobierno de Miguel Alemán) pues pasó del esplendor de la lucha de clases en 1936 a la domesticación política en tan sólo dos años.

Resulta significativo que sean escasos los fotomontajes en donde se representó al movimiento obrero como una fuerza política autónoma que pugnaba por la reivindicación de sus derechos sindicales -Cfr.

Gutmann-. Existe una importante correspondencia entre la abrupta desaparición de esta forma de representación del movimiento obrero y la expansión de fotomontajes dedicados al régimen y a Vicente Lombardo Toledano. En estos fotomontajes es posible revelar el proceso de enajenación que experimentó la clase obrera mexicana si observamos la relación que establecen entre la representación del movimiento obrero -mutado en masa pasiva y obediente- y el Poder Ejecutivo -fuerza que dispone y disciplina a la sociedad-.

Consideramos que no es una exageración plantear que estos fotomontajes de *Futuro* fueron propaganda política dirigida al culto del Estado e influyeron poderosamente en la propaganda visual del presidencialismo mexicano. Como Lombardo, estos fotomontajes pretendían representar al movimiento obrero y al régimen revolucionario pero lo que realmente representaban era la simulación propagandística de un Estado autoritario. El fotomontaje persuadía a las masas obreras, específicamente a partir de 1938, por medio de una ficción burda que emulaba procedimientos retóricos del fotomontaje estalinista cifrado bajo la consigna de ser “arte accesible a las masas”; en otras palabras, mediante una propaganda estrictamente instrumental que no contenía una interpretación problemática (ambigua) de la realidad social, política y económica, sino un esquema que sustituía a la realidad vivida por una realidad ideológica.

Concluimos que la mayor parte de los fotomontajes de propaganda política de la revista *Futuro* cumplieron funciones fundamentalmente ideológicas y persuasivas que le negaron al lector la posibilidad de una interpretación creativa y activa de lo representado.

5. Anexos

I. Las épocas y los directorios de directorio de *Futuro*

Cuadro I
Épocas de Futuro

Épocas	Fechas	Números publicados	Periodicidad*
Primera época	Diciembre de 1933 a mayo de 1934	1-10	Bimensual (quincenal)
Segunda época	Septiembre de 1934 a diciembre de 1935	1-6 1-9	Mensual
Tercera época	Febrero de 1936 a octubre de 1946	1-116	Mensual
*En ocasiones se presentaron irregularidades, por ejemplo algunos meses no apareció o se publicaron números juntos.			

Cuadro 2
Directorio de la primera época

Diciembre de 1933 a mayo de 1934		
Números 1 -10*		
Puesto	Miembro	Números en los que colaboró
Gerente	Ángel Casán Carné	1-9
Director	Vicente Lombardo Toledano	1-9
Diseñador gráfico	Emilio Amero	1-9
Jefe de redacción	Xavier Icaza	3-6
	Alejandro Carrillo	7-9
Fotógrafo	Agustín Jiménez	1-9
	Ignacio Larios	7-9
Dibujante	Guillermo Toussaint	1-9

*En el número diez no apareció el directorio.

Cuadro 3
Directorio de la segunda época

Septiembre de 1934 a diciembre de 1935		
Números 1-6, 1-9		
Puesto	Miembro	Números en los que colaboró
Gerente	Xavier Icaza	1-6 (1934)
	Alejandro Carrillo	1-9
Director	Vicente Lombardo Toledano	1-6, 1-9
Secretario de redacción	Efraín Escamilla	2-6, 1-9
	Antonio Bernal	1-6 (1934)
	Manuel Moguel Traconis	1-9
Administrador	Vidal Díaz Muñoz	2-6 (1934)
		1-5
	Manuel Campanella	6-9

Cuadro 4
Directorio de la tercera época

Febrero de 1936 a octubre de 1946		
Números 1-116		
Puesto	Miembro	Números en los que colaboró
Director	Vicente Lombardo Toledano	1-116
Comité editorial	Víctor Manuel Villaseñor	1-58
	Francisco Zamora	1-13
	Jesús Silva Herzog	1-10
	Alejandro Carrillo	7-116
	Luis Fernández del Campo	26-59
	José Alvarado	50-96
	César Ortiz	66-88
	Manuel Germán Parra	90-98
	Enrique Ramírez y Ramírez	90-116
	Alfonso Guillén Zelaya	90-96
	Efraín Huerta	90-96
	Guillermo Ibarra	90-96
	Juan Jerónimo Beltrán	91-96
	Carlos Rojas Juanco	97-116
	Gaudencio Peraza	97-116
	Antonio Bernal	97-98
	Félix F. Patiño	97-98
	José Revueltas	114-116
	Rafael López Malo	114-116
	Luis Audirac	15-58

Director gráfico	Luis Arenal	106-110
	Federico Silva	111-116
Publicidad y administración	Manuel O. Padres	33-96
	Jesús Vargas	97-102
	Humberto Lombardo Toledano	103-116
Jefe de redacción /Secretario de redacción	Juan Jerónimo Beltrán	90
	Enrique Othón Díaz	97-98
	Rubén Machado Barrera	99
	Antonio Betancourt Pérez	99-111
	Rafael Carrillo	112-116
Subdirector	Alfonso Millán	97-98
	Manuel Germán Parra	99-107

II. Directorio de los colaboradores de *Futuro*

Primera época diciembre de 1933 a mayo de 1934	
Números en que colaboró	
A	
Acosta, Agustín	2
Alfaro Siqueiros, David	3, 4
Alvarez Bravo, Manuel	1, 3, 4
Amber Arruza, Jesús de	9
Amero, Emilio	1-9
B	
Barbusse, Henri	3
Bernal Villavicencio, Antonio	2, 8, 10
Bujarín, Nicolás	8
C	
Campo, Rafael Martín del	1
Cardoza y Aragón, Luis	1, 2, 3
Carleton, Verna	2
Carrillo, Alejandro	3, 5
Colunga A.	7, 9
Cox, Carlos Manuel	6
D	
Delaisi, Francisco	9
Díaz Garduño, Carlos	10
E	
Escamilla M., Efraín	10
F	
Fabra Rivas, A.	9
Flores Mazari, Antonio	1, 2, 3
Flores Villalpando, Salvador	7
Franklin, Dwight	1
G	
García Maroto, Gabriel	5, 6
García Uribe, José	9
Glaesser, Ernesto	5
Gómez C., Roberto	9
Gracidas, Carlos I.	5
Greenwood, Arthur W.J.	4
Grosz, George	4, 9
Guerrero, Xavier	3, 6
Guillén, Palma	1
Gutiérrez Cruz, Carlos	6
H	
Henríquez Ureña, Max	7
I	
Icaza Xavier	1, 3, 6, 7, 8, 10
J	
Jiménez, Agustín	1-9
Jiménez Barrios, Rodolfo	8
Johnson, Olive M.	9
Júbilo	1
K	
Klee, Paul	2
L	

Lapin, Adam	3
León, Julio	4
Lira, Miguel N.	5
Lombardo Toledano, Alejandro	5
Lombardo Toledano, Vicente	1-10
López Pérez, Manuel	5
Lounatcharsky, Anatole	8
Loyo, Gilberto	6
Lucio, Gabriel	9
M	
Mancisidor, José	2
Mendizábal, Miguel Othón de	2
Manterola, Miguel	8
Maples Arce, Manuel	5
<i>Marx, Victor</i>	1
Méndez, Leopoldo	4
Mendoza López Schwerdtfeger, Miguel	3, 7
Mérida, Carlos	2, 4
Millán, Alfonso	2
Modotti, Tina	1
Moncaleano, Francisco	10
Mora, Gonzalo	6
Müllerried, K.G.	1
N	
Nieto, Daniel	2
Nordau, Max	7
O	
O´Gorman, Juan	3
Ochoterena, Isaac	1
Orozco, José Clemente	7
Orozco y Berra, Manuel	1
Ortega, Rafael	7, 10
Otero Gama, Carmen	1
P	
Palacios, Manuel R.	4, 8, 10
Palomino Rojas, Tomás	10
Pastrana Jaimés, David	9
Pérez Leirós, Francisco	10
Picasso, Pablo	3
Piña Soria, Rodolfo	10
Poblete Troncoso, Moisés	7, 8, 9, 10
Pudovkin, V.I.	2
Puebla, Humberto	4, 9, 10
Puig Casauranc, José Manuel	8
Q	
Quintanar, Guillermo	1
R	
Rentería, Rafael	3
Repeto, Nicolás	9
Revueltas, Fermín	4, 10
Rivera Diego	4, 6
Rivera Diego y Vicente Lombardo Toledano	5
S	
Sáenz, Vicente	1, 2
Sánchez y Díaz, Alfonso	10
Selva, Salomón de la	4
Shaw, Bernard	2
Suárez del Real, Enrique	5, 6
T	

Tejera, Humberto	3, 9
Téllez, Ildelfonso	8
Toussaint, A.	3
Toussaint, Guillermo	1-9
Trejo, Blanca Lydya	2
U	
Unamuno, Miguel de	7
V	
Villaseñor, Víctor Manuel	6, 10
W	
Wells, H.G.	4
Wolfe, D. Bertram	2
Z	
Zatabareli, María Luisa	8
Zur Muhlen, Herminia	4
Zweig, Stefan	6

Segunda época septiembre de 1934 a noviembre de 1935	
Números en que colaboró	
A	
Alberti, Rafael	5 (1935)
Araquistain, Luis	5 (1935)
B	
Barbusse, Henri	2 (1935)
Bárcenas, Faustino	1 (1934)
Beer, Max	4 (1934)
Bernal Villavicencio, Antonio	5 y 6 (1934)
C	
Carleton, Verna	4 (1934)
Castellanos, Julio	8 (1935)
D	
Domínguez Navarro, Ofelia	7 (1935)
F	
Fernández del Campo, Luis	2 y 3 (1934)
Fersen, L.	2 (1935)
Figueroa, Felipe	2 (1935)
G	
Gamio, Manuel	8 (1935)
González Camarena, Jorge	1 (1934)
I	
Icaza, Xavier	2 y 3, 4 (1934)
Irisarri, José Miguel	7, 8 (1935)
L	
Llopis, Rodolfo	5, (1935)
Lombardo Toledano, Vicente	1, 2 y 3, 4, 5 y 6 (1934), 4 (1935)
M	
Madrado, Carlos	1 (1934)
Martínez de Alva, Salvador	1 (1935)
Massip, Salvador	7 (1935)
Matehu, María Ignacia	7 (1935)
MMT	4 (1935)
Maurín, Joaquín	5 (1935)
Morell Romero, José	7 (1935)
N	
Nogueira, Alfredo	7 (1935)
O	
Ochoterena, Isaac	8 (1935)
Orrego, Antenor	8 (1935)

D	
Pacheco Padró, Antonio	4 (1935)
Palacios, Manuel R.	8 (1935)
Parra Germán	8 (1935)
Peña, Manuel de la	1 (1934)
Poblete Troncoso, Moisés	1 (1934)
R	
Ramos Oliveira, Antonio	5 (1935)
Robleto, Hernán	1 (1934)
S	
Sáenz, Vicente	4 (1935)
Sánchez Arango Aureliano	7 (1935)
Santiago, Enrique	2 (1935)
Strachey, John	4 (1935)
T	
Tarrado, Pedro	7 (1935)
Teja Zabre, Alfonso	1 (1935)
Toro, Alfonso	1 (1935)
Trelles, Jorge A.	7 (1935)
Treviño Martínez, Roberto	1 (1935)
U	
Urdueta, Sancho	1 (1934)
V	
Vela, Arqueles	1 (1935)
Villaseñor Víctor, Manuel	2 y 3 (1934)
W	
Wilkinson, Ellen	2 (1935)

**Tercera época
febrero de 1936
a octubre de 1946**

**Números en
que colaboró**

A	
Ahora	16
Abdies	59
Abreu Gómez Ermilio	93, 97
Abusch Alexander	77, 101-102
Acero Julio	26
Acevedo Gutiérrez Antonio	62, 76
Aguilar Felipe	113
Aguilar Ferreira Melesio	11
Aguirre Beltrán Gonzalo	91, 195, 108
Aguirre Francisco	83
Ajay A.	30
Alberti Rafael	8, 11, 29, 45
Alemán Miguel	101-102
Alfaro Siqueiros David	97
Allen James S.	14
Altamirano Ignacio Manuel	88
Alvarado José	35, 41, 43, 45, 47, 50, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 64, 66, 67, 69, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 87, 89, 92, 113
Alvarez Bravo Lola	17, 37, 42, 61
Alvarez José Rogelio	60, 90, 106
Amador Graciela	105, 110
Americanus	62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75
Amero Emilio	60

Aranda Carlos	57
Arbaiza G.	18
Arbeta A.	25, 28
Arenal Angélica	26, 40
Arenal Luis	18-26, 29, 36, 37, 39, 42, 74
Arenal Rodolfo	60
Arias Barraza Raúl	42, 48, 52-54, 56- 60, 63-80, 82-91
Arredondo Evaristo	51
Arreguin Enrique	7, 21, 46, 101-102
Arroyito	18
Arteaga Carlos	11, 61
Attolini José	13, 15, 24
Aub Max	29
Audifred A.	32
Audirac Luis	14, 16-30, 32-62
Augier Angel I.	6
Avila Camacho Manuel	100, 103
B	
Babad Beatriz	115
Bach Federico	6
Bagaría	19
Baikov A.	85
Balbontín José Antonio	21
Balk Theodor	86, 91
Balmori Santos	5, 31-40, 44-47, 51, 53, 59, 60
Baqueiro Foster G.	97, 98
Barbusse Henri	9
Bardasano	50
Barreda Octavio G.	42
Bartlett Joe	28, 37
Bassols Narciso	8, 14, 15, 17-23
Batchelor George	27
Bates Ralph	36
Bayardi	49
Beagle Rosa	93
Beals Carleton	15
Becker Maurice	21
Beltrán Gonzalo	21, 110, 112, 113, 115
Beltrán Juan Jerónimo	61, 63-66, 68-88, 90, 92-98, 103, 104, 109, 110
Benages Francisco	29
Bergamín José	18, 29, 41, 44, 48, 55, 66
Betancourt Manuel	52
Betancourt Pérez Antonio	101-102
Biberman Herbert	24
Birnbaum A.	18
Bizougo	25
Blásquez Armando	14, 16
Bliven Bruce	11
Bodo	53
Bosch Juan	99
Bracho Julio	97
Bravo de la Torre Slavador	27
Briceño Arturo	88
Brody Alter	45
Browder Earl	8, 101-102
Brown Castillo Gerardo	108
Buenafé Cándido	66

Bulosan Carlos	73
Burck Jacob	20
Burke Malrone	67, 69
Burke-White Margaret	68, 69
Burnham	34
Burton Alejandro	51
C	
Cabrera Moreno Gerardo	66
Cacho R.	56
Callejas José María	14
Cannon Walter B	9
Cano	17
Carbó José	49, 86, 93
Cárdenas Raúl F.	53
Cardenio	38, 40, 53, 62, 64, 65, 66, 68, 78, 79
Carleton de Millán Verna	81
Carnelli María Luisa	93-97, 107, 110
Carner José	50
Carnero Checa Genaro	39, 41
Carrasco Estela	113
Carretero Anselmo	7
Carrillo Alejandro	5, 6, 10, 12, 21, 26, 30, 33, 35, 39, 47, 51, 57, 59, 65, 72, 77, 81, 82, 100
Carrillo Rafael	41, 47, 101-102, 103-105, 107-113
Cassou Jean	39
Castellote Ricardo	40
Castro Leal Antonio	17, 44, 51
Castro María Luisa	91
Castro Rubén	99, 101-102
Cedillo Saturnino	19
Cendle Oscar	94, 95
Cersair	27
Chase Stuart	47
Chassagne H.	38
Chávez Morado José	44, 57
Chávez Orozco Luis	10, 55, 79, 87
Chen Iwan	24
Chest Labor	11
<i>China Reborn</i>	36
Chu Hsin Kong	51
Claudín	47
Colfax Miller William	62
Conrad L.	45, 46, 49, 51
Contreras Carlos J. /Vittorio Vidali	81, 84-87, 91, 93, 103, 105-108, 110-114
Corona S.	48
Corrales Carlos	57
Corretjer José Antonio	13
Cortés Tamayo Ricardo	47, 49-52, 78
Cortines Alfonso	58
Corwin Lewis	9
Crespo de la Serna Jorge Juan	24, 25
Covarrubias Miguel	19, 22, 30, 39, 41, 78
Creydt Abelenda Óscar	28, 49
Cristiani César L.	22
Cristóvão de Souza Carlos	22
Cross Adelyne	19

Cruz Luis A.	7
Cué Cánovas Agustín	115, 116
Cuevas María de la Luz	8
Cuento, Jesús R. Guerrero	110
Cueto Lola	26
<i>Current History</i>	38
D	
Daiches David	49
<i>Daily worker</i>	20
D'Avila Fred	114
Davis Joseph E.	28, 76, 87
De Alba Carlos J.	22
De Albornoz Alvaro	18
De Antúnez Carmen C.	14
De Gortari Eli	59
De la Cabada Juan	43, 51, 55, 63
De la Llata Francisco	53
De la Peña Moisés T.	40, 100
De la Plaza Salvador	39, 70, 89
De la Serna Crespo	20
De la Torre Luis	50
De la Torriente Loló	39, 90, 96, 100
Del Olmo Ricardo	98
Del Riego Antonio	36, 40, 45, 48-50, 52, 54-55, 57, 59-60, 63
Delgado Julio	70
Dell Robert	26
Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad	31
Deutch A.J.	48
Dewey John	9
Díaz	61
Díaz de León Enrique	11
Díaz de León Francisco	14
Díaz Enrique	31
Diez-Canedo Enrique	29
Domínguez Navarro Ofelia	4, 8
Dorantes Rodolfo	35, 112
Draper Theodore	66
Duclos Jacques	101-102
Durán Marco Antonio	58
Duranty Walter	18
E	
E. H. R.	51
Editorial Futuro	1-6, 10-30, 32-51, 53-57, 59, 62-68, 70, 74-77, 79
Egleson J.D.	32
Ehrenburg Elías	89
Einstein Alberto	9
El Nacional	31
Elías Juan José	113
Ellis	27, 39
<i>En Guardia</i>	77, 85
Engelbrecht HC	17
Ercoli E. M.	75
Erenburg Elías	86
Escobedo	55
Esparta Co.	92
<i>Espartaco</i>	67-68, 72-76, 95-98
Esparza Calderón Roberto	28

Espejel	79
Espejo Carlos	52
Estevens John	22
Evans Michael	111
F	
Fairchild H. P.	10, 15, 36
Felipe León	8
Fernández Anaya Jorge	101-102, 105
Fernández del Campo Luis	2, 5, 13, 15, 17, 20, 28, 34-35, 48
Fernández Miguel Angel	50
Fernández y Fernández Ramón	29, 43
Fersman A. E.	88
Fischer Ernest	78
Fischer Louis	9, 12
Fitzpatrick	22
Ford James W.	48
Foresti Giorgio	67, 70-71
Fortune	57, 67
Foster William Z.	43, 109
Frank Marc	90
Frank Waldo	7
Frei Bruno	39, 83, 85, 91
Friday	65
Frola Francisco	73, 88, 90
Fuentes Díaz Vicente	77, 82-84, 92, 95-96
Fuerth Rudolf	73, 82
Fumio Tanabe	6
G	
Galindo Blas	99
Gallardo Francisco J.	91
Gallo	21
Gamboa C. Raúl	2
García Antonio	56
García Carlos	56
García Cruz Miguel	47, 58, 67
García Maroto Gabriel	30
García Salgado Andrés	38
García Treviño Rodrigo	11, 13, 16-17, 19, 24-25, 27
Garfias Pedro	21, 29, 88
Garza Aníbal	99
Garza Makedonio	5, 9, 109, 113
Gatica Crisólo	108
Gaurria Francisco	80
Gellert Hugo	25
Gil Preciado Juan	99
Gil-Albert Juan	29
Gill Mario	101-102, 105-106, 108, 110, 115
Girona Julio	50-52
Goldschmidt Alfonso	39, 44
Goldstray J.	71
Gómez de la Vega Alfredo	98
Gómez Helios	19
González Gloria G.	43
González Marcial	87
González García Raúl	67
González Martínez Enrique	29
González Peña Ramón	32

González Rojas Manuel	62
Gordon Andrew	101-102, 106, 109
Gordón Ordás Félix	6, 27
Graham Lotte	37
Gropper William	7-8, 14, 17, 23, 27-30, 33-36, 41-42, 52, 56, 59, 67, 80
Grosz George	24
Groth John	21-22, 24-25
Guerrero Xavier	26, 28, 30, 32, 43-45, 47, 51-55
Guillén Nicolás	7
Guillén Zelaya Alfonso	3, 46, 49, 80, 82, 92
Guioldi Rodolfo	96
Guruswami S.	32
Gutiérrez Juan	22
Gutmann Enrique	26-27, 31, 39, 58, 61-62
Guzmán Martín Luis	109
Guzmán V. Agustín	26
H	
Haldane JBS	16
Hallgren Mauritz	13
Harris Lement	2
Heliodoro Valle Rafael	68
Henestrosa Andrés	108
Henríquez Enrique C.	3
Hernández Efrén	47, 50-51, 55
Hernández Miguel	29
Hernández Teodoro	88, 90
Herrera Manuel	48-49, 52-54
Hewlett Johnson Rev.	50, 52-56
Hidalgo Alberto	97
Hidalgo Cisneros	78
Hirschfeld	19, 27
Huanchac Chero	93
Huang Chan-li	44
Hubbell Albert	16
Huerta Efraín	47, 49, 50, 57, 85, 97, 92
Hurriaga José	101-102
Hurwitz Jacobo	103
I	
Ibáñez Augusto	56
Ibáñez Bernardo	68
Ibargüengoitia Héctor	36
Ibarra Guillermo A.	92
Ibarra Guillermo G.	33
Icaza Xavier	4-5, 10, 12, 14, 28
Iduarte Andrés	3, 8-9, 11, 15, 23-24, 26, 29
J	
J. A.	60
J. C.	73
J. H. Z.	87
J. R.	45
Jesualdo	70
Jiménez Barrios Rodolfo	23, 25
Jiménez Juan Ramón	8
Joe, <i>The New Masses</i>	7
Johnson Crockett	25
Jouhaux León	15, 32, 41
Jouve Marguerite	37, 41, 56, 58, 66, 68, 72-

	73, 76, 78, 82, 84
Jugmann Erich	88, 92
K	
Karzov Mikolo	39
Katz Leo	112
Ken	28, 38, 41
Kepes Imre	111
Kiraly Andrés	108
Kosov D.	107
Kournakov Sergei N.	81
Kovalev E.	113
Kunitz Joshua	25
L	
Laborde Hernán	10
Lafarga Gastón	13
Laferte Elías	5
Lambert Leo	76, 78
Lambert Lydia	77, 83
Lash Joseph P.	38
Laski Harold J.	9, 27, 37, 99
Laurence George	42
Lavín José Domingo	100, 105
Lázaro Ángel	20
Leal Fernando	16
Lenin N.	16, 107
Lenin V.I.	73
Lenor P.	26
León de Vivero Fernando	27
León Ignacio	90
Lewis John L.	20, 32, 39
Leyva Velázquez Gabriel	103
Life	28, 33-36, 38-44, 64-69, 71-81, 84-87
Llamosa Rafael	101-102
Lombardo Toledano Vicente	3, 5-6, 8-11, 15, 23-25, 30, 32, 38-39, 42, 48, 51- 52, 54, 58, 65, 69, 72, 76- 77, 79, 86-97, 99-103, 107-109, 111
Look	72, 75, 78-79
López Bermúdez José	98
López Malo Rafael	105, 112
López Zamora Emilio	49, 54, 58
Loyo Gilberto	40
Lozano	63-87
Lozowick Louis	17
Ludwig Emil	9
Luelmo Julio	69, 72, 80, 109
Lumbreras Antonio	106
Luna	29
M	
Macero Soares Irineu	39
Machado Antonio	29
Machado Gustavo	35
Machado Rubén	100-102
Mackey John	17
Madero Ernesto	18, 82, 114
Madero Humberto	67
Madero Julio	85
Madrazo Basauri Luis	100
Madrid Juan	39, 41, 43, 47, 50, 52, 55- 56, 65-66, 74

Magdaleno Mauricio	37
Magón Carlos	83
Mancisidor José	13, 88-89, 97, 105-106
Mangold William P.	6
Mann Thomas	15
Manrique Blas	103
Manrique Luis	101-102
Manterola Miguel	37
Mariátegui José Carlos	86
Marinello Juan	8, 80, 82, 87
Markow Jack	21
Marroquín Joel	113
Marsada Carlos	39
Martin	55-57
Martínez	30
Martínez Adame Emigdio	56, 58
Martínez Cartón P.	87
Maya Florencio R.	100-102, 107
Mayfair Sam	77
Mayo	48, 53, 55, 57-58, 60-68, 75-87, 95, 99.
McGregor Robert M.	71
Mejía Fernández Miguel	98, 100, 103, 111
Melchor Federico	89
Mendelssohn Leo	101-102
Méndez Leopoldo	20-24, 29, 35, 55, 57, 90
Méndez Manuel	67, 76, 78, 88, 92-93, 104
Mendieta y Núñez Lucio	98
Mendizábal de la O Joaquín	12
Mendoza Abel	24, 51-52, 54
Mendoza Felipe R.	99
Mendoza Manuel R.	109, 111, 114
Menocal Arturo	53
Merker Paul	84-85, 108
Mesa A. Manuel	3-4, 10, 14, 16, 19, 33, 37, 39, 43, 48, 52, 58
Meyer Hannes y César Ortíz	43
Millán Alfonso	35, 99
Miller Alfred	18
Miolán Ángel	73, 75
Molotov Vlacheslav	101-102
Montagnana Mario	76, 80, 86, 90, 94, 96
Montejo Juan C.	39
Montenegro Roberto	10
Montero Marco Arturo	7
Moreno Ursula	89
	N
<i>Nation</i>	21
Nava Victorio	11
Navarro Luna Manuel	37
Nehn Jawaharlal	64
Nelken Margarita	32, 46, 49, 55
Neruda Pablo	18, 29, 70, 78
<i>New Masses</i>	20-21, 42
Newsholme Sir Arthur	9
<i>Newsweek</i>	65-66, 68, 73, 84
Nimbach	39-40
Noble Gontrán	106
Norge William C.	39
Noriega Raúl	98
Norton Robert	33

Novaro Octavio	11
<i>Nueva Cultura</i>	16
●	
O'Connor John	52
O'Gorman Juan	34
O'Higgins	16
Ohanian Armen	4, 6, 9, 107
Oliver Belmas Antonio	16
Oribe Alba Adolfo	97, 106
Oropeza Vicente E.	89
Orozco José Clemente	43
Ortega Mata Rodolfo	24, 58
Ortiz César	28, 33, 36, 38, 44, 46-47, 51, 54, 57-59, 61-62, 66, 68, 75, 80, 83-84
Ortiz Hernán Gustavo	1
Ortiz Monasterio Luis	25
Otero Silva Miguel	52
Othon Díaz Enrique	97-98
O'Toole Jack	54
Owen Wilfred	47
■	
Pacheco Padró Antonio	2
Padilla Mariano	17
Padover S.K.	37
Palacios Inocente	20
Palacios Manuel	10, 38
Palma Sergio	48, 51, 53, 62, 80
Pani Alberto J.	14
Paredes M.	20, 25
Parent Alice Mary	9
Parra Manuel Germán	42, 45, 50, 54-55, 58, 60, 69, 79, 82
Paulov Ivan	9
Paz Octavio	54
Paz Pérez Gonzálo	19-24, 27
Pedrozo Gino	90
Peinador	16
Peniche Héctor	19
Peña Lázaro	45
Peraza Fernando	101-103, 105
Peraza Gaudencio	99, 101-102
Pérez Calle Mario	60, 65
Pérez Leirós Francisco	48
Petrov Eugueni	74
<i>Photo History</i>	18
Pineda Lucano	56, 58
Piña Soria Rodolfo	26
Plutarco	37-38
Poláček Antonio	28, 32
Pomar Fausto	58
Pomar José	7
Ponce Aníbal	15, 18
Porrás Demetrio A.	23
Portuondo José Antonio	98
Posada José Guadalupe	81
Prados Emilio	14
Praguinski Boris	105
Prenant Marcel	32
Prendergast L.O.	30
Prestes Luis Carlos	103

Preston Hale	31
Prieto Julio	16, 24, 34, 55
Proaño y Arévalo Galo Ignacio	104
Puente J. Jesús	88
Q	
Quin Mike	65
Quintana Jorge	54
Quintanilla Luis	100-102
Quiroga Horacio	90
R	
Rahm Gurdit Alí	39
Ramírez Altamirano Alfonso	40, 111
Ramírez Cabañas Joaquín	4, 10, 21,
Ramírez Esperanza	80
Ramírez y Ramírez Enrique	18, 22, 25, 27, 37, 41-42, 44, 46, 48, 51, 53, 55, 60-61, 63, 66, 71, 75, 81, 88, 92, 97, 107, 111, 113, 114
Ramos Enrique	63
Ramos Malzárraga Javier	60-62, 78, 80, 114
Ramos V. Félix	16
Redfield	67
Reed John	89
Regards	39-40
Rehn Ludwig	110
Reinhardt	30, 33
Renan	49
Renau Josep	41, 52, 61, 68-87, 98
Renn Ludwig	84
Revueltas José	34, 40, 49, 52, 55, 76, 80-82
Reyes Alfonso	26, 38
Reymalza Lujjav	62
Reyna Ana María	18, 20
Reynoso R. Julián	41
Ribard André	32
Rico Dan	17
Rigol	42
Ritcher	35, 38, 44-45, 53
Rivas Carlos Enrique	44-45, 47
Rivas León L.	2, 50
Rivas Luis	56
Robles José María	53
Roche Owen I.	64, 67, 71, 74-75, 77, 83, 85, 89, 90-92, 94, 96, 106-109, 111-112
Rockwel Kent	34
Rod Gilberto	80
Rodríguez Adame Julián	97
Rodríguez Antonio	105-106
Rodríguez Carlos Rafael	37
Rodríguez Guillermo	82
Rodríguez Luis Felipe	87
Rodríguez Luna Antonio	41
Rodríguez Ochoa Agustin	63
Rojas González Francisco	99
Rojas Juanco Carlos	93, 95, 97, 99, 101-102, 105-106, 111-112, 114-116
Rolland Romain	8-9

Romero	61
Rosado de la Espada Diego	69
Rossi Felipe	88
Rubinstein M.	115
Ruz Quintal Alfonso	101-102, 111
S	
Sáenz Vicente	57, 59, 66, 68, 70, 78
Saianov V.	90
San Jule James	35
Sánchez Hernández Néstor	39
Sánchez Hernández Tomás	38, 96, 103
Sánchez Pontón Luis	27, 34
Sano Seki	97
Santos Balmori	8
Sax	27
Scheel Theodore	19
Scott E.	28-29
Senior Clarence	43
Serrano Gustavo	97
Sholokov Mikhail	81
Silva A.	21
Silva Herzog Jesús	2, 4-5, 9-10, 21, 28
Silva Tellería Ernesto	59
Simone André	65-66, 68, 71, 74-75, 77, 79, 82-84, 86, 91-92
Simonov K.	87
Snow Edgard	22, 88
Solana J.	25
<i>Soldados del Pueblo</i>	18
Soler Alonso Pedro	59, 62, 70
Solivellas Miguel	86
Sondergaard Gale	23
Soriano	20, 34
Soule George	112
Souto Arturo	29
Souza Mario	45, 47
<i>Sovfoto</i>	65-66, 68-69, 71-74, 77-81, 85
<i>Soviet Russia Today</i>	21, 69, 81, 84
Stern George	12
Stettinius Edward R.	101-102
Stoupignan Miguel G.	52
Strachey John	19, 21, 34, 36, 50
Strong Anna Louise	46
Suárez Luis	101-103, 105-106, 110
Swingler Randall	64
T	
Tejada Anibal	16
Tejera Humberto	4, 7
Tery Simone	55, 86-87, 89, 94
Thomas Norman	8
Tijeti Alonso	11
<i>Time</i>	36, 65-68, 71-72, 74-80, 85
Tinoco Mario E.	48, 67
Togliatti Palmiro	89
Tolstoi Alexis	74
Torres Bodet Jaime	104, 106-107, 109-110
Townsir Edwin	11
U	

Uhse Bodo	54, 56, 84
Uribe Vicente	49
V	
Vaillant René	98
Vakman E.	110
Valle Rafael Heliodoro	95
Van Kleeck Mary	32
Varela Lorenzo	46
Varga Eugene	72
Vargas Puebla Juan	117-108, 110-111
Vázquez Gloria María	62
Vázquez Manuel A.	90
Vázquez Priorio Luis	61
Velasco Alejandro G.	71
Vicens Juan	59
Vidali Vittorio	84, 86-87, 91, 93, 103, 106-108, 110-111, 113
Vilchis	48
Vilchis David	20
Villalba Víctor	77, 116
Villaseñor Víctor Manuel	1-2, 6-7, 10, 14-16, 20-21, 25, 28-29, 33-34, 39, 42- 44, 46-47, 50-51, 53-56, 58, 112
Vivó Jorge A.	39, 92
W	
<i>War in Spain</i>	41
Ward F. Harry	9
Web Beatrice	9
White Leigh	24
Wolff Leonard	8
Wolff Virginia	8
Wyle Nathaniel	34
Y	
Yakhontoff Víctor A.	30
Yakoshi Tamiji	39
Yañez J.	31
Z	
Zacci Luis	57
Zalce Arturo	110, 113-116
Zalce Augusto	108, 111-112
Zalce y Paredes Alfredo	55, 57
Zamora Francisco	2, 8, 12, 14
Zelaya Guillén	39
Zendejas Adelina	59
Zender Jacobo H.	86, 89, 90
Zevada Ricardo José	23-24, 30, 36, 44, 55, 57
Zubieta Francisco	5

III. Relación pormenorizada de los fotomontajes publicados en *Futuro*



F1. Anónimo, *Proletarios del mundo, uníos. El proletariado de todos los países defenderá su patria socialista.*

Futuro, contraportada, mayo 1934, núm. 10, primera época.

CEFPSVLT



F2. Enrique Gutmann, [*Confederación de Trabajadores de México*].

Futuro, pp. 16 y 17, mayo de 1936, núm. 3, tercera época.

HN



F3. LEAR, 1° de mayo.
Futuro, pp. 16-17, Junio de 1936,
núm.4, tercera época. HN



F4. Enrique Gutmann, 18 de
junio de 1936 CTM.
Futuro, pp. 16-17, Julio de 1936,
núm.5, tercera época. HN



F5. Enrique Gutmann, *La huelga
eléctrica* 16-25 de Julio de 1936.
Futuro, p.16-17, Agosto de 1936,
núm.6, tercera época. HN



F6. Enrique Gutmann, *Grandiosa manifestación popular organizada por la CTM para conmemorar el XXVI aniversario de la Revolución Mexicana.*

Futuro, pp. 26-27, Diciembre de 1936, núm.10, tercera época.

HN



F7. Anónimo, [*Los sindicatos soviéticos.*]

Futuro, p. 15, Mayo de 1937, núm.15, tercera época. HN



F8. Nueva Cultura, *El Santa Claus de los niños españoles*.
Futuro, p. 40 contraportada,
Junio de 1937, núm.16, tercera
época. HN



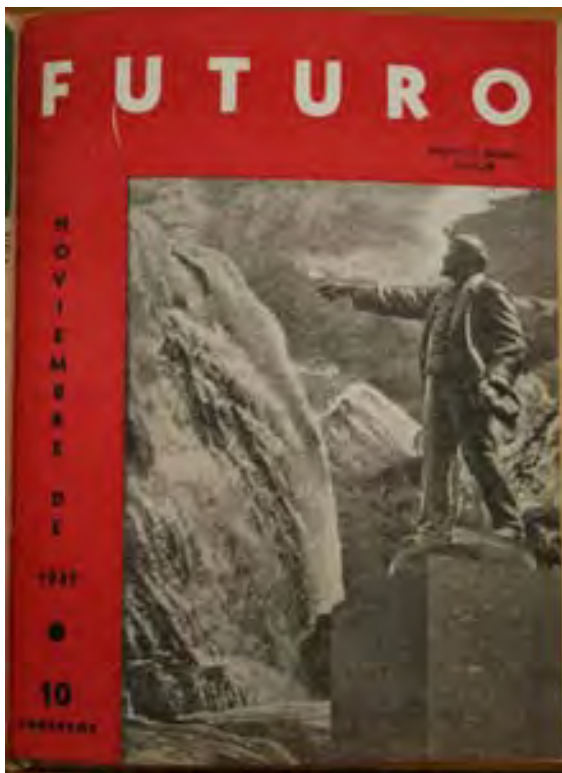
F9. Lola Álvarez Bravo y Julio
Prieto, *Sin título*.
Futuro, portada, Julio de 1937,
núm. 17, tercera época. HN



F10. Anónimo, *Soldados del pueblo/Homenaje a España.*
Futuro, portada, Agosto de 1937,
núm.18, tercera época. HN



F11. Anónimo, *Suplemento gráfico dedicado a España.*
Futuro, p. 25, Agosto de 1937,
núm.18, tercera época. HN



F12. *La URSS en construcción*, Sin título.

Futuro, portada, Noviembre de 1937, núm.21, tercera época.

HN



F13. *¿Luis Audirac?*, [*He aquí los resultados de la civilización fascista*].

Futuro, pp. 26-27, Julio de 1938, núm. 29, tercera época. HN



F14. ¿Luis Audirac?, [*La Revolución se detiene.*] *Futuro*, p. 10, Septiembre de 1938, núm.31, tercera época. HN



F15. ¿Luis Audirac?, [*La represión en México*] *Futuro*, p. 15, Septiembre de 1938, núm.31, tercera época. HN



F16. ¿Luis Audirac?, [Nace un nuevo Régimen.]
Futuro, p. 17, Septiembre de 1938,
 núm.31, tercera época. HN



F17. ¿Luis Audirac?, [Primer mitin del Frente Popular.]
Futuro, p. 34, Septiembre de 1938,
 núm.31, tercera época. HN



F18. ¿Luis Audirac?, [Adelante.]
Futuro, p. 54, Septiembre de
 1938,
 núm.31, tercera época. HN



F19. Anónimo, *Gráfica de la
 producción industrial de la U.R.S.S.*
 (línea blanca), comparada con la
 de los países capitalistas.
Futuro, p. 13, Noviembre de
 1938,
 núm.33, tercera época. HN



F20. Anónimo, *El hombre y la tierra de Cuba.*

Futuro, p.¿?, Marzo de 1939, núm.37, tercera época. (F20).

CEFPSVLT



F21. Anónimo, *¿Quiéren Ukrania?*

Futuro, pp. 24-25, Abril de 1939, núm.38, tercera época.

CEFPSVLT



F22. Anónimo, *¿Qué sucederá en Rumania?*
Futuro, p. 38, Abril de 1939,
núm.38, tercera época.
CEFPSVLT



F23. *¿Luis Audirac?*, [Agosto, mes
de guerra]
Futuro, p. 5, Agosto de 1939,
núm.42, tercera época.
CEFPSVLT



F24. Lola Álvarez Bravo, Sin título.

Futuro, p. 15, Agosto de 1939, núm.42, tercera época.

CEFPSVLT



F25. ¿Luis Audirac?, *La juventud y la guerra*.

Futuro, p. 35, Octubre de 1939, núm.44, tercera época.

CEFPSVLT



F26. Anónimo, *La liberación de China.*

Futuro, p. 39, Octubre de 1939, núm.44, tercera época.

CEFPSVLT



F27. ¿Luis Audirac?, *La juventud mexicana alinea en las filas de la Revolución.*

Futuro, p. 23, Diciembre de 1939, núm.46, tercera época.

CEFPSVLT



F28. ¿Luis Audirac?, *Esto es lo que impedirá que la obra de la Revolución Mexicana se rectifique.* *Futuro*, pp. 24-25, Diciembre de 1939, núm.46, tercera época.
CEFPSVLT



F29. Josep Renau, *Sin título.* *Futuro*, portada, Junio de 1940, núm.52, tercera época.
CEFPSVLT



F30. Anónimo, [La planeación soviética].

Futuro, p. 31, Junio de 1940, núm.52, tercera época.

CEFPSVLT



F31. ¿Luis Audirac?, [1936 1940 - 1940 1946].

Futuro, p. 3, Diciembre de 1940, núm. 58, tercera época.

CEFPSVLT



F32. Anónimo, [Quince meses de guerra. El XXIII aniversario de la revolución soviética].

Futuro, p. 34, Diciembre de 1940, núm.58, tercera época.

CEFPSVLT



F33. Josep Renau, Sin título.

Futuro, portada, Marzo de 1941, núm.61, tercera época.

CEFPSVLT



F34. Anónimo, [Los cinco años de la C.T.M.]

Futuro, p. 2, Marzo de 1941, núm.61, tercera época.

CEFPSVLT



F35. Romero, [Expropiación del petróleo.]

Futuro, p. 51, Marzo de 1941, núm.61, tercera época.

CEFPSVLT



F36. Anónimo, [*La hora crítica de Inglaterra*].

Futuro, p. 18, Mayo de 1941,
núm.63, tercera época.

CEFPSVLT



F37. Juan Madrid, *Sin título*.

Futuro, portada, Julio de 1941,
núm.65, tercera época.

CEFPSVLT



F38. Anónimo, con fotografías de Margaret Burke-White, [Moscú ante el asedio nazi]. *Futuro*, pp. 12-13, Septiembre de 1941, núm.67, tercera época. CEFPSVLT



F39. Josep Renau, Sin título. *Futuro*, portada, Febrero de 1942, núm.72, tercera época. CEFPSVLT



F40. Josep Renau, *Sin título*.
Futuro, portada, Marzo de 1942,
núm. 73, tercera época.
CEFPSVLT



F41. ¿Luis Audirac?, *Sin título*.
Futuro, p. 33, Abril de 1942,
núm. 74, tercera época. HN



F42. Josep Renau, *Sin título*.
Futuro, portada, Agosto de 1942,
núm. 78, tercera época.
CEFPSVLT



F43. Josep Renau, *Sin título*.
Futuro, portada, octubre de
1942, núm. 80, tercera época.
HN



F44. Josep Renau, *Sin título.*

Futuro, portada, Noviembre de 1942, núm. 81, tercera época.

CEFPSVLT



F45. Josep Renau, *El terror nazi.*

Futuro, p. 37, Noviembre de 1942,

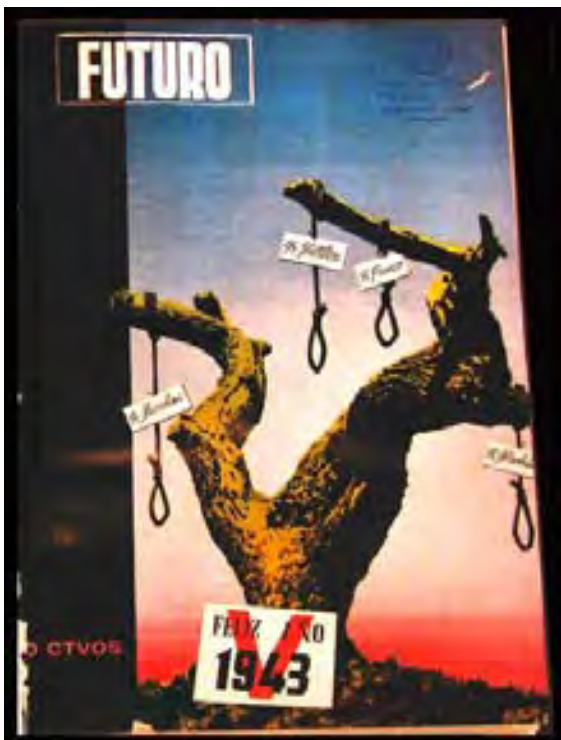
núm. 81, tercera época. HN



F46. Josep Renau, *Sin título.*

Futuro, portada, Diciembre de 1942, núm. 82, tercera época.

CEFPSVLT



F47. Josep Renau, *Feliz Año 1943*

Sr. Mussolini, Sr. Hitler, Sr. Franco, Sr. Hirohito.

Futuro, portada, Enero de 1943, núm.83, tercera época.

CEFPSVLT



F48. Josep Renau, *Sin título*.
Futuro, portada, Abril de 1943,
núm.86, tercera época.
CEFPSVLT



F49. Josep Renau, [*Fuerza obrera
americana*].
Futuro, portada, Mayo de 1943,
núm.87, tercera época.
CEFPSVLT



F50. Josep Renau, *Sin título*.
Futuro, portada, Junio de 1943,
núm. 88, tercera época.
CEFPSVLT



F51. Josep Renau, [V].
Futuro, portada, Julio de 1943,
núm.89, tercera época.
CEFPSVLT



F52. Anónimo, *La aviación aliada bombardea la flota Italiana en Tarento. ¿Fotomontaje?*
Futuro, p. 38, Julio de 1943, núm.89, tercera época. HN



F53. Anónimo, [*Futuro* 1933 1943].
Futuro, portada, Diciembre de 1943, núm.92 tercera época. CEFPSVLT



F54. Lola Álvarez Bravo, Sin título.

Futuro, portada, Mayo de 1944, núm.94, tercera época.

CEFPSVLT



F55. Mayo, [Aviadores ¿Escuadrón 201?].

Futuro, portada, Junio de 1944, núm.95 tercera época.

CEFPSVLT



F56. Luis Audirac, [*Hitler y la muerte*].

Futuro, portada, Julio de 1944,
núm.96 tercera época.

CEFPSVLT



F57. Anónimo, [*Lombardo y las fuerzas del pasado*].

Futuro, p. 20, Julio de 1944,
núm.96 tercera época.

CEFPSVLT



F58. ¿Josep Renau?, *Unámonos contra la agresión.*

Futuro, p. 63, Marzo de 1945, núm. 98, tercera época.

CEFPSVLT



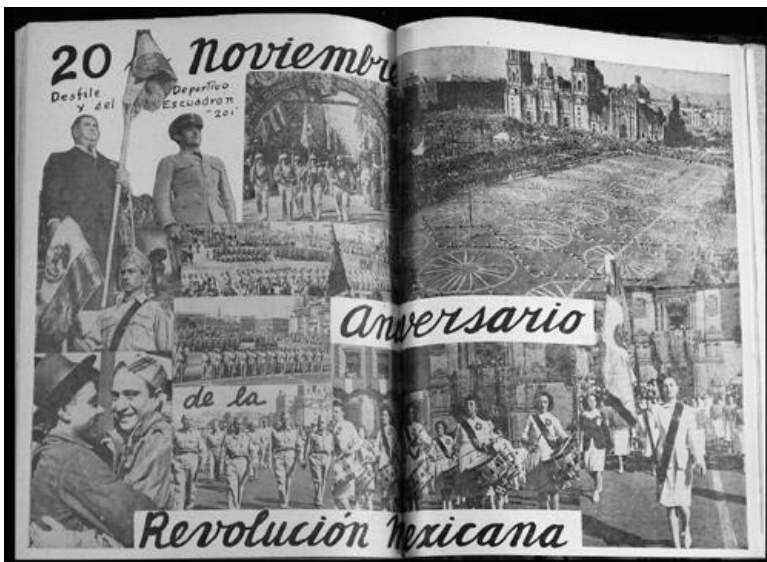
F59. Mayo, [*La ceta y la unidad obrera en la guerra y la paz.*

Lombardo símbolo de unidad sindical].

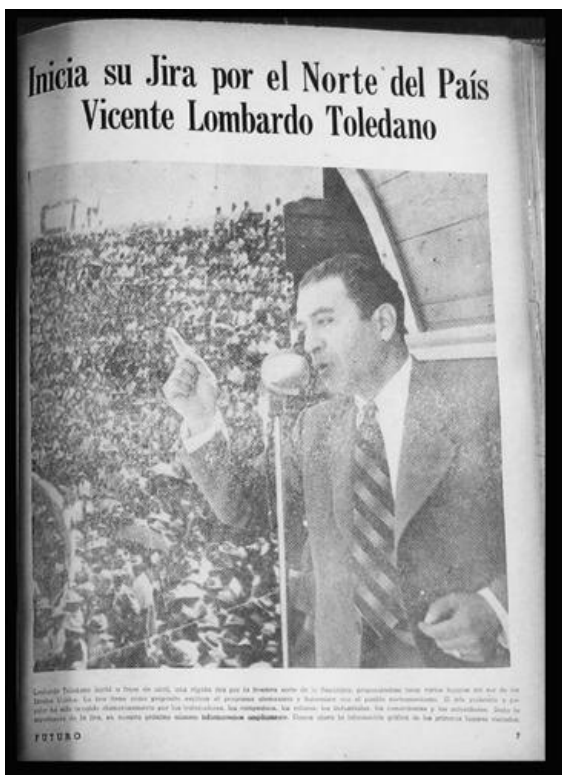
Futuro, p. 9, Abril de 1945, núm. 99, tercera época. CEFPSVLT



F60. Anónimo, *Su nodriza fue la política del apaciguamiento.* Futuro, p. 38, Junio-Julio de 1945, núm. 101 y 102, tercera época. CEFPSVLT



F61. ¿Luis Arenal?, *20 de noviembre aniversario de la revolución mexicana.* Futuro, p. ¿? Diciembre de 1945, núm. 106, tercera época. (F 61). CEFPSVLT



F62. *¿Federico Silva?, Inicia su jira por el norte del país Vicente Lombardo Toledano.*

Futuro, p. 7, Mayo de 1946, núm. III, tercera época. CEFPSVLT

- ❖ **CEFPSVLT:** Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente LombardoToledano.
- ❖ **HN:** Hemeroteca Nacional de México.

IV. Datos biográficos de los fotomontadores que colaboraron en *Futuro*¹

Josep Renau Berenguer (Valencia, 1907 - Berlín, 1982)

Pintor, fotomontajista, cartelista, ilustrador, teórico del arte. Hijo del restaurador, pintor y académico José Renau Montoro y de Matilde Berenguer Cortés. De 1920 a 1927 estudió pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. En esta época trabajó en la litografía Ortega. En 1927 recibió el Premio Roig de Teoría de las Formas Arquitectónicas y Arte Decorativo y el Premio del Ministerio de



Instrucción Pública y Bellas Artes de Teoría e Historia de las Bellas Artes. En 1928 realizó su primera exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con una serie de gouaches. Ese año obtuvo el premio del Concurso de Carteles de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. En 1929 recibió el Primer premio del Concurso de Carteles del Patronato Nacional de Turismo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Hacia 1929 conoció la obra de John Heartfield por medio de la revista *A.I.Z.*, ese año Renau inició su producción fotomontajística con *L'home àrtic* (El hombre ártico), una versión del montaje fue publicada en 1931 en la revista valenciana *Murta*. En 1930 recibió el Premio honorífico de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid. En 1931 se afilió al Partido Comunista de España. Fue uno de los artistas firmantes del “Manifiesto” de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos. Fue profesor de Arte Decorativo de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia de 1932 a 1936. En 1932 se casó con la artista Manuela Ballester Vilaseca. En 1933 realizó el mural *Contra el fascismo, por la democracia*, en el Sindicato de Trabajadores Portuarios de Valencia, el mural fue destruido en 1939 por los falangistas. Entre 1934 y 1936 se convirtió en uno de los principales cartelistas de cine en España. Colaboró con ilustraciones, fotomontajes y artículos para diversas revistas como *Taula de Lletres Valencianes* (1927-1932), *Estudios* (1929-1937), *Orto* (1932-34), *Octubre* (1933), *La Revista Blanca* (1933-34), entre otras. Fundó en enero de 1935 la revista valenciana *Nueva Cultura* de la que fue director, diseñador gráfico, portadista, redactor de las editoriales y traductor hasta julio de 1936. En 1936 fue nombrado codirector del periódico *Verdad* junto con Max Aub. De 1936 a 1938 fue director de Bellas Artes

¹ El criterio del ordenamiento de los fotomontadores obedece al número de fotomontajes publicados en *Futuro* de mayor a menor.

del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Gracias a este puesto fue responsable de la salvaguarda del Tesoro Artístico Nacional, de la creación del Consejo General de Teatro, del Pabellón de la República Española en *la Exposición Universal de las Artes y las Técnicas de París* (1937), de las Milicias de Cultura, de las actividades de “Altavoz del Frente”, y de los institutos para obreros. Fue miembro del comité ejecutivo del Círculo de Bellas Artes de Valencia y de la *Alliança d'Intellectuals per a Defensa de la Cultura*. En 1937 publicó *Función social del cartel publicitario*, una versión del ensayo fue leída en diciembre de 1936 en el Aula Magna de la Universitat de València. Las posturas estéticas de Renau suscitaron una célebre polémica con Ramón Gaya que se expresó en las páginas de *La hora de España*. En 1938 fue nombrado director de propaganda gráfica del Comisariado General del Estado Mayor del Ejército Popular, ese año realizó 25 carteles a color. Durante la Guerra Civil realizó carteles y fotomontajes de propaganda para la causa republicana entre los que se cuentan las series *Por qué lucha el pueblo español* y *Los trece puntos de Negrín*. En el mes de febrero de 1939 ante la avanzada nacionalista se refugió en Francia, fue internado en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer; el 6 de mayo en Saint Nazaire se embarcó con su familia en el vapor Vendamm con destino a Nueva York. Desconocemos la fecha exacta de su arribo a México pero las fuentes consultadas señalan el año de 1939, año en que se instaló con su familia en la Ciudad de México; en los casi veinte años que residió en México desarrolló una intensa labor creativa como pintor muralista, cartelista, ilustrador de libros y revistas, y escribió diversos artículos sobre arte. En 1939 fue contratado por la Imprenta Galas para la producción de calendarios y publicidad comercial; inició su colaboración para la revista *Futuro* en julio de 1939 con el dibujo *La España “salvada” por Franco*, entre 1940 y 1943 fue uno de los principales portadistas de *Futuro*. Renau junto con David Alfaro Siqueiros, Luis Arenal, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Pujol y Miguel Prieto iniciaron en 1939 el mural *Retrato de la burguesía* en la escalera de las oficinas del Sindicato Mexicano de Electricistas, debido al fallido atentado a León Trotski perpetrado en mayo de 1940 por Siqueiros y Arenal, el colectivo se disolvió y la obra fue terminada por Renau en 1940. Ese año se naturalizó como ciudadano mexicano y participó en la *Exposición Colectiva de la Casa de la Cultura Española en México*, donde se expusieron obras de Manuela Ballester, Enrique Climent, José Moreno Villa, Pablo Picasso, entre otros. En 1941 diseñó portadas para la revista *Lux*, órgano del SME. En 1942 obtuvo el Primer Premio del concurso de carteles del United Hemisphere International Posters Competition del Museum of Modern Art de Nueva York. Entre 1944 y 1950 pintó, con la colaboración de Manuela Ballester, el mural de 300 metros cuadrados *España hacia América* en el Hotel Casino de la Selva de Cuernavaca, contratado por el empresario Manuel Suárez.

En 1946 obtuvo el Primer Premio del Concurso de Carteles de la Organización de Naciones Unidas convocado en México. En 1946 con motivo del Primer Congreso de la Industria Eléctrica Nacional de México pintó el mural *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad*. Entre 1947 y 1949 inició su más célebre serie de fotomontajes en color, *The American Way of Life*. Entre 1949 y 1955 fue miembro del comité de redacción de *Nuestro Tiempo*, revista cultural del Partido Comunista de España en México. Creó cientos de carteles para organismos públicos como el Seguro Social y los Ferrocarriles Nacionales de México, organizaciones sindicales como el SME y la CTM, y para promocionar películas mexicanas; una gran parte de sus carteles fueron creados en su Estudio Imagen-Publicidad Plástica, fundado en 1950, en el que colaboraron Antonio Serna, Ruy Renau y Ramón Pujol. Obtuvo en 1952 el Primer Premio del Concurso Internacional de Carteles convocado por Peoples Congress for Peace de Viena y el International Labour Organisation Stamp de Nueva York. Ese año participó en la *Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México*. A fines de 1958 se mudó a Berlín Oriental, capital de la República Democrática Alemana, en donde realizó murales, dictó conferencias, publicó artículos y ensayos sobre arte, colaboró con la televisión alemana, realizó filmes animados, creó un colectivo de artistas y continuó con su labor fotomontajística, algunos de sus montajes ilustraron portadas de revistas. Hacia 1958 conoció a John Heartfield en Berlín. En 1959 fue nombrado miembro suplente del Comité Central del Partido Comunista de España. En diciembre de 1963 inauguró una exposición personal en el Museum Eröffnung de Rostock, en donde exhibió carteles, grabados y una parte del ciclo de fotomontajes *The American Way of Life*. En 1966 se separó de Manuela Ballester; realizó la serie de fotomontajes en blanco y negro *Über Deutschland*. En 1966 terminó la serie *The American Way of Life*, que en su conjunto la forman 200 fotomontajes; en 1967 una selección de los fotomontajes la publicó la casa berlinesa Eulenspiegel en el libro *Fata Morgana USA*. Ese año se le otorgó la medalla Käthe-Kollwitz con motivo del certamen de arte gráfico Intergrafik'67 que organizaba la Unión de Artistas Plásticos de Alemania. En 1970 comenzó el mural exterior *El uso pacífico de la energía atómica*, para los edificios del Hallenser Energiekombinastes de la Thälmann Platz que finalizó en 1971. En 1972 se le otorgó la Medalla al Mérito Patriótico del Gobierno de la República Democrática Alemana; ese año renunció al Comité Central del Partido Comunista de España. En 1975 realizó una serie de fotomontajes en blanco y negro sobre la mujer y la naturaleza. En 1976 participó en la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, en el contexto de la Bienal de Venecia. El 6 de agosto de 1976 arribó a Madrid, con lo cual inició una residencia compartida entre España y Alemania. En 1977 inauguró una serie de exposiciones de su obra en la Galería Fontan d'Or de

Gerona, la Galería Punto de Valencia y la Galería Yerba de Madrid. Ese año la editorial Gustavo Gili publicó el libro *The American Way of Life, Fotomontajes, 1952-1966*, en Barcelona, con un epílogo de Tomás Llorens y escribió el texto *Notas al margen de Nueva Cultura*, para la edición facsímil de la revista *Nueva Cultura*, editada por Topos Verlag en Liechtenstein. En mayo de 1978 inauguró la muestra *Renau. Pintura, Cartel, Fotomontaje y Mural*, primera retrospectiva de su obra en el Museo Español de Arte Contemporáneo; el 8 de junio de ese año anunció públicamente en el Ateneo Mercantil de Valencia la donación de su legado artístico al pueblo valenciano; el 10 de noviembre se creó en Valencia la Fundació Josep Renau. En enero de 1979 se inauguró la muestra retrospectiva de *Renau, Pintura, Cartel, Fotomontaje y Mural*, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En 1981 se expusieron sus fotomontajes en la Galerie Berlín; ese año Antoni Asunción, alcalde de Manises, le ofreció un espacio para instalar su futuro Taller-Estudio Producción y Prospección Visual que denominó Art-Ull. En 1982 dictó una serie de conferencias en el Departamento de Estética de la Universidad de Valencia que tituló *Mirar y Ver*. El 11 de octubre de 1982 falleció en el hospital *Regierungs Krakenhouse* de Berlín. Sus cenizas reposan en el cementerio berlinés *Friedrichfelde*, donde reposan los restos de combatientes antifascistas.

Luis Audirac Gálvez (Teziutlán, 1898 - Ciudad de México, 1981)

Caricaturista, poeta, escritor y periodista. Hijo del profesor Antonio Audirac y Carmen Gálvez Arrieta. De 1905 a 1913 estudió en el Liceo Teziuteco, del que fue fundador y director su padre. En 1914 se incorporó a la 3ª División de Oriente bajo las órdenes del Gral. Antonio Medina con el grado de Subteniente Ayudante del Capitán Ernesto Anaya



Molina, en la Pagaduría. En 1916 causó baja en el ejército y se trasladó a Laredo Texas, en donde trabajó en el diario *El Progreso*. Entre 1916 y 1920 colaboró para *El Progreso*, de Laredo, Texas; *El Liberal* y *El Norte*, de Saltillo, Coah.; *El regional* y *El Siglo*, de Torreón, Coah.; *El Porvenir* de Monterrey, N.L.; *Vanguardia*, órgano de la Junta Revolucionaria y fue ayudante del general Lucio Blanco en San Antonio, Texas; *El Universal* y *El Herald*, en el D.F. Se casó con Paz González. De 1921 a 1931 fue profesor ayudante de Antonio Audirac en el último periodo de existencia del Liceo

Teziuteco; director de *El Regional* de Teziutlán, Pue.; corresponsal de *Excélsior*; representante de la Sociedad de Autores de México y Oficial Mayor del H. Ayuntamiento de Teziutlán. Fue Miembro Honorario de la “Bohemia Poblana” y colaborador asiduo de su revista. De 1929 a 1969 trabajó en la Secretaría de Educación Pública donde ocupó los cargos de Inspector de Monumentos Arqueológicos y Bellezas Naturales, profesor de Enseñanza Vocacional, Corrector Tipográfico, Jefe de Redactores, Secretario del Instituto de Educación Visual, Jefe del Departamento de Bibliotecas, Jefe del Dpto. de Inspecciones y Direcciones de Educación Federal, Jefe del Dpto. Auxiliar de Administración, Consultor Técnico de la Oficialía Mayor, Jefe de la Oficina Editorial del Dpto. de Divulgación, Jefe del Dpto. Editorial del Instituto de Capacitación del Magisterio, Jefe de Asesoría Editorial de la Comisión Revisora de Libros de Texto y de Consulta, responsable de las publicaciones *El Maestro Rural*, *El Maestro Mexicano*. Colaboró para la revista *El libro y el pueblo*, órgano del Dpto. de Bibliotecas; de 1937 a 1940 fue director gráfico de *Futuro*, órgano de la Universidad Obrera de México; colaborador en la revista *El Libro y el Pueblo*, órgano del Dpto. de Bibliotecas; revista *Presencia*; en la revista *Capacitación*, *Boletín* y *Cartas a los Maestros*, órganos del I.F.C.M.; de la revista *El Maestro* y el periódico *Aliento*, de la SEP. De 1963 a 1964 fue Jefe del Departamento de Divulgación del Comité Directivo en el Distrito Federal del Partido Revolucionario Institucional. Fue miembro de la Legión de Honor Pro-Veteranos de la Revolución, de la Benemérita Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, de la Asociación de Escritores de México A.C., de la Academia Mexicana de la Educación A.C., de la Sociedad Interamericana de Planificación con sede en San Juan de Puerto Rico. Fue asesor técnico editorial del Centro Nacional de Capacitación Administrativa del ISSSTE. En 1930 fue Diputado Suplente a la XXX Legislatura del Estado de Puebla. De 1959 a 1963 fue diputado a la XLI Legislatura del Estado de Puebla. Es autor de *El fiel recuerdo* (1945), *La leyenda del Chignautla* (1946), *Me dijo el viento* (1949), *Programa de cultura popular* (1958), *Teziutlán, apuntes geográficos e históricos* (1959), *4 grandes de la Sierra Norte de Puebla* (1961), *Teziutlán, estudio para su desarrollo industrial y comercial* (1963), *Se hizo de noche* (1964), *Teziutlán hace cien años* (1966) y *Antología poética de Teziutlán* (1966), *Cien páginas de alegre pedagogía en la SEP*, *Historia de la Quinta Francia* y *Ocho presidentes de la República y yo*.

Enrique -Heinrich- Gutmann (Alemania, 1906 - México, 1950)

Existen escasas referencias biográficas del fotógrafo así como de su obra. Heinrich Gutmann arribó a México probablemente en abril de 1935, junto con el cineasta Albrecht Victor Blum. Gutmann castellanizó su nombre y



como Enrique firmó la obra que se conoce en México. José Antonio Rodríguez apunta que Gutmann llegó a México como corresponsal de cuatro periódicos alemanes y con la finalidad de hacer un libro sobre México. Se desconoce si el libro fue concretado (Cfr. “El fotomontaje en México una actitud sociopolítica”, *Los pinceles de la historia. La arqueología del Régimen 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/INBA, 2003, p. 44.) En la subsección Artes Plásticas de la sección dominical Rotograbado de *El Nacional*, del 13 de octubre de 1935, se publicó un breve artículo titulado “Gutmann y Blum, Dos Fotógrafos” que fue acompañado por retratos que formaron parte de la *Exposición de la obra de los fotógrafos europeos Enrique Gutmann y Albrecht V. Blum*, celebrada en septiembre de 1935 en el Palacio de Bellas Artes, auspiciada por la Secretaría de Educación Pública y que fue presentada por Manuel Álvarez Bravo. Fue miembro de la LEAR bajo el rubro de fotógrafo, se hizo cargo temporalmente de las relaciones públicas de la organización y fue coordinador de la Sección de Fotografía de la Liga. Entre 1936 y 1937 fue redactor de la revista *Frente a Frente*, órgano de la LEAR. En enero de 1936 la LEAR convocó a todos los artistas a la Asamblea Nacional de los Productores de Arte en el edificio de la SEP en donde se discutió la participación de una delegación mexicana en el American Artists’ Congress en Nueva York. En esa ocasión Gutmann pronunció una declaración de principios sobre “los artistas ante el problema del imperialismo, el fascismo y la guerra”. Fue el único fotógrafo que participó en la *Primera Exposición Colectiva en México* celebrada en mayo de 1936. Su participación en la muestra fue duramente criticada por Chano Urueta en su artículo “La trascendental exposición de la LEAR”, publicada en *Todo* en mayo de 1936. Urueta atacó a Gutmann señalando que no era “fotógrafo, ni podrá serlo, es algo que garantizo rotundamente. Desconocedor de la técnica y pésimo artista.” (Apud, Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México. 1937-1977*, México, INBA/CENIDIAP, 1992, p. 44). Entre mayo y diciembre de 1936 publicó cinco fotomontajes en *Futuro*, dos de los cuales también se imprimieron como cartel y hoja volante. Antes de 1943 formó parte de la dirección de la Liga Pro

Cultura Alemana, la primera organización del exilio alemán en México.

Hermanos Mayo (Activo 1931- ca. 1992)

El colectivo fotográfico de los Hermanos Mayo lo formaron Francisco -Paco- Souza Fernández (La Coruña, 1912- Puebla, 1949), Cándido Souza Fernández (La Coruña, 1922-1985), Julio Souza Fernández (La Coruña, 1917), Faustino del Castillo Cubillo (Madrid, 1913-1996), Pablo Del Castillo Cubillo (Madrid, 1922). El origen del nombre Mayo tiene dos



versiones, la de Faustino y la de Julio, ambas documentadas por John Mraz. La versión de Faustino asegura que el nombre surgió a raíz de las fotos que él y Paco tomaron de la represión de una manifestación del Primero de Mayo en Madrid a principios de la década de 1930, las fotografías aparecieron en periódicos y - siguiendo el relato de Faustino- la gente hablaba de “las fotos de Mayo”. La versión de Julio sitúa el origen de la firma Foto Mayo a los eventos de octubre de 1934, cuando Paco salió de Madrid para hacer un reportaje sobre la huelga de los mineros asturianos que habían ocupado las minas de carbón donde trabajaban. Paco y Dolores Ibarruri se solidarizaron con los mineros incorporándose a la mina y se negaron a abandonarla hasta que se solucionara la huelga. La huelga y la participación de Paco fueron ampliamente comentadas por la prensa y la policía cateó la casa de los Souza. Paco decidió cambiar el nombre de su agencia de Foto Souza por el de Foto Mayo para proteger a sus hermanos y a su madre. En 1928 Francisco ingresó como fotógrafo en el Ejército del Aire en el Cuartel de Aviación de Getafe, donde alcanzó el grado de sargento. En 1930 Francisco fue encarcelado en un penal del Sáhara con motivo del alzamiento militar a favor de la República; tras la proclamación de la Segunda República fue liberado en 1931, año en que estableció en Madrid la firma Foto Souza. En 1931 Faustino se inició como ayudante del fotógrafo José María Díaz Casariego. Entre 1931 y 1936 los Hermanos Mayo trabajaron para varios periódicos *El Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *Mundo Obrero*, *Renovación*, *Juventud Roja*, *El Socialista* y *Claridades*. Durante la Guerra Civil Julio fue fotógrafo del periódico *Superación* y llegó a ser teniente dentro del Ejército Republicano; Faustino cubrió la defensa de Madrid en noviembre de 1936, sus fotos aparecieron en los periódicos y el Comandante Enrique Lister lo llamó a incorporarse a las fuerzas de la Onceava División dentro del periódico de la Primera Brigada, *Pasaremos*, dirigido por Adolfo Sánchez

Vázquez. Faustino sirvió como fotógrafo en los frentes de Madrid, La Sierra de Guadarrama, Jarama, el Ebro, Belchite y Barcelona; Paco trabajó para las publicaciones *El frente de Teruel* y *El paso del Ebro*, Cándido le revelaba sus rollos de película, los imprimía y los llevaba a publicaciones de la zona republicana. Entre 1936 y 1939 Francisco y Faustino realizaron colaboraciones para *Frente Rojo*, *Mundo Obrero*, *Ognek*, *Smena*, *Acero*. Tras la derrota republicana Francisco, Faustino y Cándido arribaron a Francia junto con sus respectivas unidades y fueron internados en campos de concentración. Faustino y Cándido fueron obligados a trabajos forzados en el Castillo de Colliure, donde fueron encarcelados los miembros de las brigadas internacionales. Julio fue hecho prisionero en Alicante por una división italiana llamada Litorio en marzo de 1939, primero fue recluso en un campo que los refugiados denominaron Los Almendros y luego fue encarcelado en la prisión del Castillo de Santa Bárbara; posteriormente fue obligado a servir en el ejército hasta 1943. Paco hizo contacto con Enrique Lister y Fernando Gamboa, quien estuvo a cargo de la selección de los refugiados para la emigración a México; Cándido, Faustino y Paco llegaron a Veracruz el 13 de junio de 1939 a bordo del *Sinaia*. Los Mayo realizaron el primer fotorreportaje del exilio al documentar la travesía de los refugiados del *Sinaia*, el arribo a Veracruz y la recepción en el Zócalo capitalino. El primer encargo que la agencia Foto Mayo realizó en México fue el de retratar a los 1599 refugiados españoles para las credenciales expedidas por la Secretaría de Gobernación. Los Hermanos Mayo incorporaron al fotoperiodismo mexicano el uso de la cámara Leica y de lentes telefotos. En su archivo fotográfico se encuentran documentadas más de tres décadas de la vida política y social de México, retratos de políticos, obreros y artistas, eventos históricos, movimientos sociales, vida cotidiana, etc. Francisco Souza trabajó para el periódico *El Popular* (1939-49); al parecer fue Francisco quien experimentó con el fotomontaje, en el libro *Imaginario y Fotografía en México 1839-1979* se publicó en la pág. 214 un fotomontaje firmado por Francisco Mayo titulado *Mi idea de México*, ca. 1945, probablemente sean de su autoría los dos fotomontajes publicados en *Futuro* (1944 y 45); Faustino Del Castillo trabajó para *La Prensa* (1939-49). En 1943 Julio Souza colaboró en Madrid como fotógrafo en el Laboratorio de Emilio García y más tarde como camarógrafo en diversas películas (1945-47). En 1947 Julio arribó a México, junto con su esposa e hijo, y se incorporó a la agencia Foto Mayo; ese año a instancias de Antonio Rodríguez se realizó la muestra fotográfica *Palpitaciones de la Vida Nacional* donde se expuso en Bellas Artes obra de los Mayo, Manuel Carrillo, Ismael Casasola, Julio León, Manuel Montes de Oca, entre otros. El 26 de septiembre de 1949 en un accidente de aviación falleció Francisco Souza, acompañaba en una gira política al senador Gabriel Ramos Millán; en el mismo accidente murieron Salvador Toscano y

Blanca Estela Pavón. Tras la muerte de Francisco se creó la firma Foto Hermanos Mayo que tenía en 1949 su razón social en la calle Ignacio Mariscal #59 en la col. Tabacalera, Ciudad de México. En 1954 los Hermanos Mayo declararon a la revista *Mañana* que habían reunido más de un millón de negativos, agrupados en un archivo inicial de uno 7, 800 sobres. En 1970 se unieron como accionistas en la Cooperativa de Periodistas que fundaron el diario *El Día* donde colaboraron como reporteros gráficos por más de veinte años. En 1971 por motivos de salud Cándido Souza abandonó la actividad profesional de fotógrafo en la agencia Foto Hermanos Mayo y se trasladó a Veracruz. En junio de 1976 Luis Echeverría les concedió a los Hermanos Mayo el Premio Nacional de Periodismo e Información al servicio gráfico. En julio de ese año fotografías de los Mayo se expusieron en la colectiva *Spagna: 1936-1976. Fotografia e Informazione di Guerra*, en el contexto de la *Biennale di Venezia*. En 1978 se realiza la muestra *Imagen Histórica de la Fotografía en México* en donde se exhibe obra de los Mayo. En noviembre de 1979 se exponen 25 fotografías del Archivo Hermanos Mayo en la muestra colectiva *Obra Plástica del Exilio Español en México: 1939-1979*, celebrada en el Museo de San Carlos de la Ciudad de México. En julio de 1981 se inauguró la exposición *Archivo Hermanos Mayo: México, la década de los Cuarenta*, en el Consejo Mexicano de Fotografía, en la Ciudad de México; la muestra incluyó 214 fotografías. En julio de 1982 Julio Souza en representación de la agencia Foto Hermanos Mayo y la Secretaría de gobernación a través del Archivo General de la Nación firmaron el contrato de compraventa y acuerdo de incorporación de documentos del Archivo de los Hermanos Mayo, compuesto de unos 5 millones de negativos que cubren la realidad mexicana desde 1939 a 1982. En 1982 se presentó obra de los Mayo en la *Muestra de Fotografía Mexicana*, organizada por el Consejo Mexicano de Fotografía y celebrada en el Kulturhuset de Estocolmo. En 1983 se exhibió *El exilio español en México* en el Palacio de Velázquez del Parque del Retiro, la muestra incluyó fotografías de los hermanos Mayo. En 1984 fotografías del Archivo Hermanos Mayo se exhibieron en la muestra *L'Exil Espanyol a Mèxic. L'aportació catalana*. En febrero de 1984 se inauguró en el Palacio de Lecumberri la muestra *3650 Días vistos por los Hermanos Mayo*. En marzo de ese año se celebra dentro del ciclo de conferencias “Fotografía Experimental-Procesos Alternativos-Fotografía de Prensa” una mesa redonda sobre *Fotografía de Prensa* en la que participaron Julio Souza (Foto Hermanos Mayo), Héctor García, Pedro Valtierra y Nacho López. En 1985 se expuso en el Museo Nacional de Historia la muestra *El poder de la imagen y la imagen del poder. fotografías de prensa del porfiriato a la época actual* con fotografías de Agustín Víctor Casasola, los Hermanos Mayo, Robert Capa, Ismael Casasola, Enrique Bordes Mangel, Nacho López, Héctor García entre otros destacados fotoperiodistas mexicanos. En 1986 por iniciativa de John Mraz se

inauguró en la University of California la exposición *Work and Workers in Mexico: 1940-1960. Seen by The Hermanos Mayo*, muestra que también se exhibió en la University of Connecticut (1990) y en San Diego State University (1991). En julio de 1987 ingresó el Archivo Hermanos Mayo al Departamento de Imagen y Sonido del Archivo General de la Nación. En 1989 se presentó en el Salón de la Fotografía de *Interarte '89* una selección de 20 fotografías del Archivo Hermanos Mayo. En 1989 se identificaron 78 fotografías con el sello Foto Mayo en los fondos fotográficos de la "Sección de la Guerra Civil Española" de la Biblioteca Nacional española. Fotografías de los Mayo aparecieron en la muestra *Visiones del Deporte. Deporte y fotografía en España: 1860-1939* celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1991. Ese mismo año fotos de los Hermanos Mayo se exhibieron en las muestras *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano (1920-1960)* en el Museo Nacional de Arte y *Asamblea de las Ciudades. Ciudad de México: Años 20/50* en el Palacio de Bellas Artes; el cartel oficial de la exposición reprodujo una foto de los Mayo sobre la construcción de la Torre Latinoamericana (1951). El colectivo de los Hermanos Mayo colaboró para las revistas *Futuro (1940-45)*, *La República, Guía (1940-41)*, *Revista del Ejército (1943)*, *El Soldado (1944)*, *Alas (1946)*, *Mas (1947)*, *Hit Deportivo (1948-50)*, *Tiempo, Voz (1950)*, *D.F. (La Verdad al Pie de la Letra) (1951, 1953)*, *7 Días (Tras la Noticia) (1952)*, *Tierra Azteca (1952-58)*, *PAN (1953)*, *Auge (La Revista Nacional)*, *Pulso (Presente en lo que hace historia) (1954)*, en la cadena de periódicos *García Valseca (1955)*, *Hoy, Mañana, Siempre!, Tiempo, Sucesos, Time, Life, Reseña (1957)*, *Huellas (1957)*, *La Voz de Michoacán, Impactos Nacionales (1965)*, *Al Día (Revista Mensual de Información General)*, *Futuro (Al servicio de México)*, *Época (La Gran Revista de México) (1968)*, *Oposición (1970)*, *El Día (1971- ca. 1992)*.

Lola Álvarez Bravo (Lagos de Moreno, 1907 - Ciudad de México, 1993)

Fotógrafa. Hija de Gonzalo Martínez y Sara de Anda. A la edad de tres años murió su madre. Junto con su padre (importador de muebles y objetos de arte) y su hermano Miguel se trasladó a la ciudad de México, en donde la familia Martínez de Anda se instaló en una casona porfiriana de la Calle del Factor esquina



con Donceles. Hacia 1916 murió su padre y Lola pasó a vivir con su medio hermano, también llamado Miguel, en la calle Santa Teresa (Guatemala) atrás de la catedral. Como vecinos tenían a la

familia de Manuel Álvarez Bravo, quien era amigo de su hermano Miguel. Realizó sus estudios en el Colegio del Sagrado Corazón, en el Colegio Francés y posteriormente fue internada con las monjas teresianas de donde salió a los 14 años. Estudió en la Alianza Francesa. En 1925 se casó con Manuel Álvarez Bravo. En 1926 la pareja pasó una temporada en Oaxaca, donde se instalaron en una casa de huéspedes frente al Teatro Juárez. En esa época Lola tomó sus primeras fotografías. En 1927 la pareja se instaló en la casa de los Álvarez Bravo, en la calle de Guatemala núm. 20, ciudad de México. Hacia 1930 Lola comenzó a trabajar como asistente de Manuel y compartieron hasta 1935 el Taller de Fotografía Álvarez Bravo en la calle de Ayuntamiento núm. 93. En 1931 Lola obtuvo una mención en el concurso de fotografía de la fábrica de cementos La Tolteca. Ese año Julio Castellanos, Emilio Amero, Lola y Manuel Álvarez Bravo organizaron un cineclub en el paraninfo de la Universidad Nacional de México. Organizó junto con Manuel Álvarez Bravo, Rufino Tamayo y María Izquierdo una exposición colectiva que incluía obra de Diego Rivera y Agustín Lazo celebrada en un local de Francisco Yturbe en la calle de Madero. Lola fue miembro de la Asociación de Trabajadores del Arte y en 1934 se afilió a la LEAR. Antes de 1934 instaló su primera galería en su casa de la calle Xicoténcatl (Av. Constituyentes), cerca de las puertas de Chapultepec; exhibió obra de Orozco, Siqueiros, Tamayo, Frida Kahlo y fotografías de la pareja Álvarez Bravo. Colaboró con Frances Toor en la revista *Mexican Folkways*, aunque las fotos de Lola aparecieron sin crédito. En 1934 se separó de Manuel y rentó una habitación en la casa de su amiga María Izquierdo, en la calle de Venezuela núm. 105; se divorció de Manuel en 1949. Entre 1934 y 1935 fue profesora de la Sección de Artes Plásticas en el Centro Escolar Revolución de la SEP bajo las órdenes de los sucesivos directores de Artes Plásticas, Carlos Chávez, Antonio Castro Leal y Celestino Gorostiza. Hacia 1934 fue enviada por Carlos Chávez a una excursión cerca de Texcoco en compañía de Paul Strand. En la *Sección de Rotograbado* de *El Nacional* del domingo 14 de abril de 1935, se publicó el fotomontaje de Lola *Y sueña* (también llamado *El sueño de los pobres*) que acompañó la nota “Exposición de las profesoras de artes plásticas” que informaba sobre la Primera Exposición de Carteles y Fotomontajes celebrada en la ex-iglesia de Corpus Christi con obra de las profesoras dependientes del Departamento de Bellas Artes de la SEP Dolores Álvarez Bravo, Celia Arredondo, Elena Huerta, María Izquierdo, Esperanza Muñoz Hoffman, Regina Pardo, Aurora Reyes, Francisca Sánchez, Celia Terrés y Cordelia Urueta. Por el fechado de sus fotomontajes publicados en revistas y catálogos sabemos que Lola experimentó con la técnica del fotomontaje por lo menos de 1935 a 1958. De 1935 a 1936 trabajó para la Secretaría de Educación Pública dentro del Departamento de Prensa y Publicaciones, bajo la dirección de Héctor Pérez Martínez, en donde revisó y elaboró el

inventario del archivo fotográfico. En 1935 comenzó a colaborar con fotografías y fotomontajes para *El Maestro Rural*. En el Departamento de Prensa conoció a Julio Prieto, quien colaboraba como dibujante e ilustrador. En 1935 realizó con María Izquierdo y Andrés Henestrosa un viaje a Juchitán. En 1936 conoció en casa de Izquierdo a Antonin Artaud. En 1937 realizó un viaje junto con Diego de Mesa y Juan Soriano a Chachalacas y a Tajín. De marzo 1937 a marzo de 1939 trabajó en el Laboratorio de arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sus compañeros eran Salvador Toscano, Rojas Garcidueñas, López Malo y José Alvarado. Colaboró con fotografías y fotomontajes para la revista *Futuro* (1937, 39 y 41). Como parte de su trabajo en el Laboratorio de arte realizó las fotografías de la sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín, las del Códice Florentino y las de antiguos planos de la ciudad de México; también llevó a cabo otras comisiones para libros de Antonio Rodríguez, Luis Cardoza y Aragón y Justino Fernández, entre otros. En 1939 dejó la habitación que le rentaba a María Izquierdo y se instaló en el núm. 135 interior 4 de la calle Ejido (prolongación de Av. Juárez). Trabajó como fotógrafa para la Secretaría de Salubridad y Asistencia con los arquitectos Tarditi y López Moctezuma en la investigación de la vivienda popular y rural. Trabajó en el COVE (después COSAUPO) con el licenciado Roberto Amorós. En 1941 fue nombrada jefa del Departamento de fotografía de la Dirección de Educación Extraescolar y Estética que presidía Benito Coquet. Se integró a las brigadas culturales e hizo fotografías para la revista de la Dirección; a partir de 1946 la Dirección cambió de nombre y se convirtió en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Lola trabajó para los sucesivos directores hasta 1971. En 1941 Lola organizó la exposición de *Pintores jaliscienses* que se llevó a cabo en Palacio de Bellas Artes. En 1945 viajó a Nueva York junto con Juan Soriano y Ricardo Martínez. Desde 1945 impartió el Taller Libre de Fotografía de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. A partir de 1960 impartió el Taller Libre a los alumnos de la carrera de dibujante publicitario. En 1946 el maestro Carlos Chávez le pidió que se trasladara a Yalalag, Oax., con el propósito de reunir información sobre el folclor para el Ballet Nacional. En 1946 le fueron encargadas las fotografías para la memoria del presidente Manuel Ávila Camacho, *Seis años de actividad nacional*. Realizó encargos free lance para varias secretarías. En 1949 entregó a Fernando Gamboa, entonces en la Dirección de Artes Plásticas, el inventario del departamento de fotografía. Llevó a cabo la curaduría de varias exposiciones itinerantes. Hacia fines de los cuarenta realizó un viaje a Tecolutla y a Papantla. En 1950, con el apoyo de Diego de Mesa y Juan Soriano, alquiló la casa de Amberes núm. 12, Arturo Pani la acondicionó y Lola la convirtió en su estudio de fotografía hasta 1961; en este local en 1951 se inauguró la Galería de Arte Contemporáneo que permaneció activa hasta 1958. En 1953 organizó la

exposición de pintores jaliscienses para la toma de posesión de Agustín Yáñez como gobernador del estado de Jalisco que se celebró en el Hospicio Cabañas. En 1953 se exhibió *México en la vida, danza y muerte* en el Salón de la Plástica Mexicana con obra de Lola. De 1955 a 1959 trabajó como profesora de enseñanza artística elemental en el Departamento de Artes Plásticas del INBA. La foto de Lola *Entierro en Yalalag* formó parte de la exposición *La familia del hombre*, célebre muestra coordinada por Edward Steichen para el Museum of Modern Art de Nueva York en 1955. En marzo de 1958 Adolfo López Mateos invitó a Lola Álvarez Bravo para que lo acompañara en la cuarta etapa de su gira electoral en el estado de Jalisco. En 1959 realizó un viaje junto con los esposos Fernando y María de la Paz Canales a España, Francia, Italia, Austria y Grecia. Fernando Canales fue el productor de la película que Lola filmó en Chapingo sobre el mural de Diego Rivera. En 1961 sufrió un infarto. En 1962 trabajó para el Instituto Mexicano del Seguro Social, donde fotografió las dependencias e instalaciones del Instituto así como sus actividades culturales. En 1963 inició la construcción del edificio de su propiedad ubicado en el núm. 157 de la calle Sinaloa en la colonia Roma. En septiembre de 1964 Adolfo López Mateos le entregó a Lola Álvarez Bravo la placa conmemorativa e insignia Clemente Orozco otorgada al estado de Jalisco y al Comité Organizador del Año de las Artes Plásticas de Jalisco. Ese año el presidente de la República adquirió 2 mil 544 negativos de Lola, mismos que en junio de 1976 pasaron al departamento de Artes Plásticas del INBA. En junio de 1966 trabajó para el Programa Federal de Construcción de Escuelas haciendo fotografías y montajes destinados a apoyar una ponencia nacional presentada en Ginebra. En noviembre de 1981 el gobernador de Jalisco, Flavio Romero, le otorgó en Lagos de Moreno la presea Doctor Mariano Azuela. En 1983 el Departamento de Bellas Artes del estado de Jalisco le otorgó la medalla de Jalisciense Distinguido. En 1983 se expuso en París una muestra de Tina Modotti, Graciela Iturbide y Lola Álvarez Bravo. De 1984 a 1985 Lola impartió el Taller Especial de Género y Técnicas Fotográficas en el CUEC. En noviembre de 1985 se colocó una placa en el mezzanine del Teatro Degollado de Guadalajara, con el nombre de Lola Álvarez Bravo, dedicando el espacio a exposiciones fotográficas, la primera una muestra de 80 fotografías de la artista. Aproximadamente en 1989 dejó de fotografiar al ser internada en el Hospital Humana por un glaucoma. En 1991 se expusieron 25 retratos de Frida Kahlo tomados por Lola. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes le otorgó una beca. Su archivo contiene cerca de 7 mil negativos. El Museo de Arte Moderno de Nueva York posee algunas de sus obras, lo mismo que diversas instituciones nacionales. Algunas de sus fotografías fueron reunidas en los volúmenes *Escritores y artistas de México* (1982), *Reencuentros* (1989), *Lola Álvarez Bravo, fotografías selectas* (1992). Sus

fotografías aparecieron en *México en el Arte* (1950, 85, 86, 89), *Novedades* (1951, 52, 56, 62, 84, 85, 91), *Revista de Revistas* (1951, 53, 55), *Hoy* (1951, 52, 55), *Jueves de Excélsior* (1951, 55), *Artes de México* (1953, 56), *Revista de la Universidad de México* (1954, 55), *Mañana* (1955), *Artes Visuales* (1976), *Excélsior* (1979, 85, 89), *Siempre* (1979, 80, 82), *Uno Más Uno* (1979, 84, 85), *FEM* (1984), *El Heraldo* (1985), *Proceso* (1986), *Tiempo Libre* (1986, 87), *Vogue* (1987), *Vuelta* (1988), *Foto Zoom* (1989), *Los Ángeles Times* (1990), *Artweek* (1990), *Artimes* (1990), *Memoria de Papel* (1992), *El Nacional* (1992), *Macrópolis* (1992).

Juan Madrid (Distrito Federal, 1912 - 1979)

Dibujante y pintor. En 1923 ingresó a la Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional Preparatoria. En esta institución editó, en colaboración con Armando García Franchi, la revista humorística, literaria y política *Pikín*, con ilustraciones de Madrid y Franchi. Participó en el movimiento estudiantil de 1929 y en la campaña vasconcelista. Publicó sus dibujos en las revistas *Hoja*



Universitaria, *Claridad*, *Acento*, *Barandal*, *Futuro* (1939-42), *El Popular*, *Universidad*, *América* entre otras. A partir de 1942 trabajó como dibujante artístico de la revista *Tiempo*. En 1945 hizo un viaje de estudio para visitar los museos de Nueva York, Washington, Chicago y Toronto. En 1954 ganó el primer lugar en el concurso de carteles del Instituto Mexicano del Libro. Fue jefe del Departamento de Dibujo de la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuito a partir de 1959. Ilustró libros para diversas editoriales. Dirigió y cuidó en 1956 la edición en cuatro idiomas de *Cuatro mil años de arquitectura mexicana*.

Luis Arenal (Teapa, 1909 - Cuernavaca, 1985)

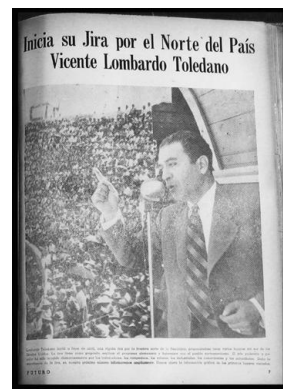
Pintor y escultor. Estudió en la Academia de San Carlos. Entre 1924 y 1929 trabajó periódicamente como obrero. Realizó viajes y estudios tanto en los Estados Unidos como en México.



En 1930 presentó su primera exposición individual en Los Ángeles. Ahí se encontró con Siqueiros y trabajó a su lado en los murales de la Chouinard Art School. A partir de entonces fue su asistente y colaborador hasta la muerte de Siqueiros en 1974. En 1933 fue secretario general de la Liga contra la Guerra y el Fascismo en México. En 1934 fue miembro fundador de la LEAR y durante los siguientes dos años fue su secretario general, así como codirector de su órgano, *Frente a Frente*. En 1936 fue delegado ante el Congreso de American Artists en Nueva York. Fue miembro fundador del Taller de Gráfica Popular en 1937. En 1939 participó en el colectivo que pintó el mural *Retrato de la burguesía* en las escaleras de las oficinas del SME. En 1940 participó junto con Siqueiros en el asalto a la casa de Trotsky en Coyoacán. Entre 1940 y 1943 viajó a América del Norte y del sur; después fue organizador del INBA en el estado de Guerrero. Fue director gráfico de *Futuro* de diciembre de 1945 a abril de 1946. Entre 1952 y 1954 viajó a Europa, asistió al Congreso por la Paz y a la Tercera Conferencia Mundial de los Sindicatos en 1953. En 1965 fue coordinador del Taller de Gráfica Popular; después, director del Taller Siqueiros en Cuernavaca Morelos. Ejecutó murales en el hospital Bellevue de Nueva York, en el Palacio de Gobierno de Chilpancingo, en el Casino de Acapulco y en escuelas públicas del estado de Guerrero. Su obra mayor es la cabeza colosal de Juárez que se encuentra en el oriente de la capital, cerca de la salida a Puebla.

Federico Silva (ciudad de México, 1923)

Escultor. Pasó por las facultades de Veterinaria, Derecho e Ingeniería antes de dedicarse a la pintura. Hacia 1940 conoció a Adriana Lombardo Otero, hija de Lombardo Toledano, en un mitin antifascista celebrado en el Teatro Lírico. A fines de la década de 1940 se casó con Adriana Lombardo. Fue ayudante



de David Alfaro Siqueiros en algunas obras públicas. Mostró por primera vez sus pinturas en el foyer del Palacio de Bellas Artes en una exposición colectiva en contra de la guerra y el fascismo. Fue director gráfico de *Futuro* de mayo a octubre de 1946. En 1946 colaboró para la revista *1946*. De 1947 a 1952 la pintura ocupó un lugar secundario por lo que se dedicó principalmente a la militancia política dentro del círculo de Lombardo Toledano. En 1947 en la Universidad Obrera organizó los clubes de lectura y estudio que eran pequeños centros que se multiplicaron por miles

en todo el país y que en la formación del Partido Popular sirvieron como células para la organización política. Su obra plástica se ha centrado en la cultura mexicana y ha encabezado propuestas vanguardistas. En 1967 presentó una exposición de pintura abstracta y después experimentó con arte cinético, lumínico, esculturas móviles con el uso de energía solar y eólica, láser, prismas, metales, etc. Profesor e investigador de la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Desde 1985 estableció su taller en Amaxac de Guerrero en Tlaxcala, transformando la ex fábrica de hilo La Estrella en un centro de creación de obras de arte, en donde se emplean los materiales de la región. en 1995 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el área de Bellas Artes. Entre su obra se encuentran los murales *La técnica al servicio de la paz*, en el IPN; *Historia de un espacio matemático*, realizado con rayo láser en la Facultad de Ingeniería, UNAM; *La serpiente del Pedregal*, escultural de concreto y roca volcánica de 400 metros de longitud; *El Vigilante*, monumento conmemorativo del Sistema de Satélites Morelos; *El Espacio Escultórico*, obra colectiva ubicado en Ciudad Universitaria; *Pintura Rupestre Huites*, de 5 mil metro cuadrados, elaborada sobre piedra granítica en el túnel de la presa Choix, en Sinaloa. Es autor de los libros *Federico Silva* (1977), *La escultura y otros menesteres* (1985), *El viaje del nahual de Tonacacihuatl* (1989), *Nahuales, alushes, chaneques, tlaloques. Un arte intemporal* (1993), *México por Tacuba. Pasajes autobiograficos* (2000).

Julio Prieto (Ciudad de México, 1912 - 1977)

Escenógrafo, grabador y pintor. Estudió arquitectura en San Carlos. En julio de 1937 publicó, en coautoría con Lola Álvarez Bravo, un fotomontaje para la portada de *Futuro*. Fue subdirector de Bellas Artes (1945-48), fundador del Departamento de Producción Teatral y de la carrera de escenógrafo del INBA; profesor de la Academia de Arte Dramático de la ANDA, jefe del Departamento de



Escenografía de Telesistema Mexicano (1952-58), gerente del Patronato para la Operación de Teatros del IMSS (1960-67), representante de la Federación Teatral en el Centro Mexicano de Teatro y director de espectáculos del Programa Cultural de los Juegos Olímpicos (1968). Entre sus aportaciones escenográficas destacan la introducción del escenario giratorio (1948), la eliminación

de la concha del apuntador y la sustitución de las escenografías de papel por las de tela y madera. Diseñó las instalaciones de los teatros Insurgentes (1952), Jiménez Rueda (1960), Ferrocarrilero (1967) y Orientación (1967), así como el Centro de Convenciones de Acapulco (1973). Diseñó los dioramas de la Galería de Historia de la Lucha del Pueblo Mexicano por su Libertad y de la Sala de Orientación del Museo Nacional de Antropología (1964). Autor de más de 500 diseños escenográficos. Como grabador, estudió aguafuerte en 1937 con Francisco Díaz de León en la Escuela de Arte para Trabajadores, trabajó diversos materiales, ilustró libros y en los sesenta montó un taller de litografía. Como pintor expuso en la capital del país y en Monterrey. *Novedades* lo premió como mejor escenógrafo por la obra *El emperador Jones*, de O'Neill (1947); y la Asociación Nacional de Críticos por la ópera *Mefistófeles*, de Arrigo Boito (1948), y por *La Muñeca muerta* (1956). En 1976 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes.

V. Lista de ilustraciones

Ilustración	Procedencia
1. Raoul Hausmann, <i>ABCD</i> , 1923-1924.	Dawn Ades, <i>Fotomontaje</i> , Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 39
2. John Heartfield, <i>Adolf, el superhombre traga oro y suelta chatarra</i> , 1932.	<i>Ibidem</i> , p. 51.
3. John Heartfield y George Grosz, <i>Dadá-merika</i> , 1919.	<i>Ibidem</i> , p. 23.
4. John Heartfield y George Grosz, <i>Vida y actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía</i> , 1919.	<i>Ibidem</i> , p. 32.
5. John Heartfield, <i>¡Hurra, se terminó la mantequilla!</i> , 1935.	<i>Ibidem</i> , p. 56.
6. El Lissitski, cartel para la <i>Exposición de Arte Soviético</i> , Zúrich, 1929.	<i>Ibidem</i> , p. 62.
7. Gustav Klutssis, <i>Construiremos nuestro nuevo mundo</i> , 1931.	Teitelbaum, Matthew (ed.), <i>Montage and modern life</i> , Cambridge, MIT Boston/ Institute of Contemporary Art, 1992, p. 146.
8. Josep Renau, <i>1º de mayo. Pasaremos. ¡Ofensiva en todos los frentes!</i> , 1938.	Alfonso Guerra, et. al., <i>Carteles de la guerra. 1936-1939. Colección Fundación Pablo Iglesias</i> , (catálogo de la exposición), España, Lunweg Editores, 2004, Alfonso Guerra, <i>op. cit.</i> , p. 73.
9. Josep Renau, <i>Partido Comunista, industria de guerra, potente palanca de la victoria</i> , 1937.	http://www.elcantodelbuh.org/carteles/IE_Ejercito.html
10. Josep Renau, <i>El comisario, nervio de nuestro ejército popular</i> , 1937.	<i>Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna</i> , (catálogo de la exposición), México, INBA/MUNAL, 2003, p. 59
11. Kati Horna, <i>Niño y pared con carteles</i> , 1937.	<i>Ibidem</i> , p. 55. Apud, Alfonso Guerra, <i>op. cit.</i> , p. 142.
12. Kati y José Horna, <i>L'Enfance</i> , 1939.	
13. Anónimo, <i>¿Asesinos!: ¿quién al ver esto no empuña un fusil para aplastar al fascismo destructor? Niños muertos en Madrid por las bombas facciosas: Víctimas inocentes de esta horrible guerra desatada por los enemigos de España</i> , Valencia, Ministerio de Propaganda.	<i>Futuro</i> , núm. 41, Julio de 1939, p. 33, tercera época.
14. Josep Renau, <i>La España "salvada" por Franco</i> , 1939.	<i>Icnofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX</i> , Madrid-México, Comunidad de Madrid/CONACULTA/Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005, p. 120.
15. Josep, Renau, Ficha 3-HOM del acervo de Josep Renau	Apud, <i>Icnofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX</i> , <i>op. cit.</i> , p. 124.
16. Josep Renau, <i>El hombre domestica la naturaleza</i> , ca. 1940	Josep Renau, <i>Función social del cartel</i> , Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 45.
17. Josep Renau, <i>Stalingrado. Nueva estrella de la Libertad</i> , ca. 1942.	

VI. Abreviaturas

CGOCM	Confederación General de Obreros y Campesinos de México
CGT	Central General de Trabajadores
CNC	Confederación Nacional Campesina
CNDP	Comité Nacional de Defensa Proletaria
CNOP	Confederación Nacional de Organizaciones Populares
CROM	Confederación Regional de Obreros de México
CSUM	Confederación Sindical Unitaria de México
CTAL	Confederación de Trabajadores de América Latina
CTM	Confederación de Trabajadores de México
FROC DF	Federación Regional de Obreros y Campesinos del Distrito Federal
FSM	Federación Sindical Mundial
FSODF	Federación de Sindicatos Obreros del Distrito Federal
FSTSE	Federación de Sindicatos de Trabajadores al Servicio del Estado
GCCT	Gran Cuerpo Central de Trabajadores
LEAR	Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios
PCM	Partido Comunista de México
PEMEX	Petróleos Mexicanos
PLM	Partido Laborista Mexicano
PP (PPS)	Partido Popular, luego Partido Popular Socialista
PRI	Partido de la Revolución Institucional
PRM	Partido de la Revolución Mexicana

SME	Sindicato Mexicano de Electricistas
SNTE	Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación
STFRM	Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana
STMMRM	Sindicato de Trabajadores Mineros y Metalúrgicos de la República Mexicana
STPRM	Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana
UO	Universidad Obrera
URSS	Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

6. Hemerografía

Futuro 1933-1946. Hemeroteca Nacional de México

Centro de Estudios Filosóficos Políticos y Sociales Vicente Lombardo

Toledano

Frente a Frente, de 1934 a 1938. Hemeroteca Nacional de México

Frente a Frente 1934-1938, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994.

Hoy, de 1937 a 1940. Hemeroteca Nacional de México

Rotofoto, 1938. Hemeroteca Nacional de México

Todo, *Semanario Enciclopédico*, de 1933 a 1938. Hemeroteca Nacional de México

7. Bibliografía

ARTE Y FOTOGRAFÍA

ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

APARICI, Roberto, et al., *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre / Proyecto Didáctico Quirón, 1998.

BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

———*Sobre la fotografía*, Valencia, Pretextos, 2004.

BERGER, John *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

———*Selected essays*, USA, Vintage, 2001.

BONIFAZ NUÑO, Rubén, *Santos Balmori*, México, UNAM, 1983.

BOZAL, Valeriano et. al., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

BURGIN, Victor, *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

- CHILVERS, Ian y Colorado Castellary, Arturo, (ed.), *Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- CORDERO, Karen, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, (catálogo de la exposición), México, INBA/MUNAL, 2003.
- CÓRDOVA, Carlos, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005
- COSTA, Joan y Fontcuberta, Joan, *Foto-diseño*, Barcelona, Ed. CEAC, 1988.
- DEBROISE, Olivier *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986.
- FERNÁNDEZ, Horacio (ed.), *Mexicana. Fotografía moderna en México*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1998.
- FONTCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- GUERRA, Alfonso, et. al., *Carteles de la guerra. 1936-1939*. Colección Fundación Pablo Iglesias, (catálogo de la exposición), España, Lunwerg Editores, 2004.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio, et. al., *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México 1939-1960*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- HORNA, Kati, *Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)*, (catálogo de la exposición), Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992
- Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Madrid-México, Comunidad de Madrid/CONACULTA/Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005.
- Imaginario y Fotografía en México, 1839-1970*, México, Lunwerg/CONACULTA /INAH/SINAFO, 2005.
- KOSSOY, Boris, *Fotografía e Historia*, Sao Paulo, Atelie, 2001.
- LARA, Flora Klahr, *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985.
- KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- LECLANCHE-BOULÉ, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Trad. Rosa Vercher González, Valencia, Campgràfic, 2003
- LEMAGNY, Jean-Claude y Roville, André (comps.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988,
- LODDER, Cristina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988.

- Los pinceles de la historia. La arqueología del Régimen 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/INBA, 2003.
- MALDONADO, Acacia, *La mirada disidente de Rodrigo Moya: representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958-1973*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- MONROY NASR, Rebeca, *Historias para ver. Enrique Díaz, fotoreportero*, México, IIE/INAH/UNAM, 2003.
- Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, catálogo, México, INBA/MUNAL, 1991.
- MRAZ, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los cincuenta*, México, CONACULTA/INBA/Océano, 1999.
- “Los hermanos Mayo: Trabajando la mirada”, en Leonor Ortiz Monasterio et. al. *Foto Hnos. Mayo*, (cat.), Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno /Centre Julio González, 1992.
- “Objetividad y democracia: apuntes para una historia del fotoperiodismo en México”, en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, núm. 37, 25 de febrero de 1990, pp. 25-31.
- NAVARRO GARCÍA, Abraham “Fragmentos de una revolución en rojo. Fotomontajes en portadas de *El Maestro Rural* (1935-1936), *Alquimia*, núm. 26, pp. 19-30.
- ORTIZ MONASTERIO, Leonor, et. al., *Foto Hermanos Mayo*, catálogo, Valencia IVAM, 1992.
- PRIGNITZ, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1992.
- RENAU, Josep, *Arte en peligro 1936-1939*, Valencia, Ayuntamiento, 1980.
- Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- Josep Renau Fotomontador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- The American way of life: fotomontajes. 1952-1966*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- RENAU, Juan, *Técnica aerográfica*, México, Centauro, 1946.
- REYES PALMA, Francisco, "Arte funcional y vanguardia (1921-1952)" en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA/MUNAL, 1991.
- “La LEAR y su revista de Frente Cultural”, en *Frente a Frente, 1934-1938*, ed. facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista.
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.
- TEITELBAUM, Matthew (ed.), *Montage and modern life*, Cambridge, MIT Boston/ Institute of Contemporary Art, 1992.
- TIBOL, Raquel, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989.
- VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1997

WESCHER, Herta , *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

YATES, Steve (ed.), *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

ZURIAN, Carla, *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios*, México, INBA, 2002.

HISTORIA DE MÉXICO

ANGUIANO, Arturo, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, Era, 1986.

AZIZ NASSIF, Alberto, *El Estado mexicano y la CTM*, México, CIESAS, 1989.

CARR, Barry *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1996.

CHASSEN, Francie, *Lombardo Toledano y el movimiento obrero mexicano (1917 - 1940)*, México, Extemporáneos, 1977. Col Latinoamérica.

CÓRDOVA, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, Era, 1981.

—*En una época de crisis (1928-1934)*, México, Siglo XXI/UNAM/IIS, 1989.

FLORESCANO, Enrique, *Etnia, Estado y Nación*, México, Taurus, 2001.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (coord.), *La clase obrera en la historia de México*, México, Siglo XXI, 1985.

KRAUZE, Enrique, *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, México, SEP/Siglo XXI ED, 1985.

KUNTZ Ficker, Sandra y Riguzzi Paolo, (coords.), *Ferrocarriles y vida económica en México (1850-1950)*, México, El Colegio Mexiquense/UAM-X/Ferrocarriles Nacionales de México, 1996.

LEFF ZIMMERMAN, Gloria, *Los pactos obreros y la institución presidencial en México, (1915-1938)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Gernika, s/f.

LEÓN, Samuel, *En el cardenismo: 1934-1940*, México, Siglo XXI, 1985.

LOMBARDO TOLEDANO, Vicente, *Escritos Autobiográficos*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004.

—*Campaña Presidencial de 1952*, Vol. I, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 1997,

—*Textos políticos y sindicales*, selección e introducción de José Rivera Castro, México, CONACULTA, 1994.

LOYOLA DÍAZ, Rafael, *El ocaso del radicalismo revolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Sociales/Universidad Nacional Autónoma de México, 1991

MEDINA, Luis, *Del cardenismo al avilacamachismo*, México, El Colegio de México, 1978. Col Historia de la Revolución Mexicana.

—*Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, El Colegio de México, 1982,

- MEYER, Lorenzo, *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero 1917-1942*, México, El Colegio de México, 1981.
- OLVERA, Soledad, *Cronología del movimiento obrero 1826-1938*, México, Secretaría del Trabajo y Previsión Social/Unidad coordinadora de políticas/Estudios y Estadísticas del Trabajo, 1988.
- PACHECO, Guadalupe, et. al., *Cárdenas y la izquierda mexicana: Ensayos, testimonios, documentos*, México, Juan Pablos, 1975.
- QUINTANILLA, Lourdes, *Lombardismo y sindicatos en América Latina*, México, Ediciones Nueva Sociología, México, 1982.
- RIVERA FLORES, Antonio, *La derrota de Lombardo Toledano y el movimiento obrero*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 1984.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALCINA, Juan y Blecua, José Manuel, *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1980.
- BLACKWELL, Lewis, *Tipografía del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, s/f.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995
- COMPANY Company Concepción (ed.), *Cambios diacrónicos en el español*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, 1997.
- Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, Madrid, Real Academia Española, 2001.
- DUCROT, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, traducción de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 2003.
- DURANDIN, GUY, *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1983.
- ECO, Humberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, México, Debolsillo, 2005.
- FABREGAT CÚNEO, Roberto, *Propaganda y sociedad*, México, Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM, 1961.
- GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1993.
- GARCÍA DELGADO, José Luis, *La segunda República Española. Historia de España* Alfaguara, Madrid, Alfaguara, 1973.
- KATZ, Friedrich (comp.), *Revolución, rebelión y revolución*, tt. I y II, México, Era, 1999.
- SAID, Edward W., *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1998.

TURNBULL, Arthur, *Comunicación gráfica. Tipografía, diagramación, diseño, producción*, 2a ed., México, Trillas, 1990.

8. Referencias electrónicas

Archivo Rojo, Ministerio de Cultura de España:

<http://pares.mcu.es/ArchivoRojo/historia.do>

Clavé, Eduardo, "Nuestro hombre en Querétaro. Un agente secreto de El Águila en el Congreso Constituyente de 1917":

http://www.colmex.mx/ceh/petroleo/e107_files/misc/hombre_queretaro.pdf

El canto del búho:

http://www.elcantodelbuh.org/carteles/IE_Ejercito.html

Heartfield, John, Web site, Mass Communication, Instructional Technology and Theatre de la Universidad de Towson, Maryland:

<http://www.towson.edu/heartfield/>

"Ucrania: La mayor catástrofe mundial del Siglo XX provocada por el hombre", *Revista del Foro Europa Central & Oriental - América Latina*:

<http://celaforum.nuevamayoria.com/DATA/es/noticia.051125.php>

Sigismondi, Floria, Web site

<http://www.floriasigismondi.com/main.html>