

Rotofoto

La fotografía, el chiste y el cuerpo en el contexto de 1938

Tesis que presenta Llamil Hassan
Mena Brito Sánchez para obtener
el grado de licenciado en Historia

Asesor: Dr. Renato González Mello



Universidad Nacional
Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE HISTORIA



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).

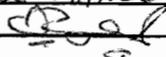
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: LAMIL HASSAN

MEVA BRITO SANCHEZ

FECHA: 31 DE MARZO 2009

FIRMA: 

PREÁMBULO

Existe una inexplicable, pero cierta entraña que hace de lo simpático, un espacio seductivo, tanto, que trasciende el orden de la hilaridad y puede crear un foso que hace de la experiencia, hito de deseo y objeto de explicación. Creo que las manifestaciones simpáticas, que por naturaleza dependen de la calificación de algunos, no dejan de pertenecer al espacio de la crítica y al juego de la interpretación subjetiva.

No hay mayor justificación en hacer del uso del chiste un recurso de interpretación histórica más que el discurso propuesto desde esa operación: profundo, asimétrico, oscuro. He ahí que la historia se torna fascinante, en donde el único hecho cuantificable depende de involucrarse en la entraña que simpáticamente se mueve al ritmo de este discurso. Tal vez muchos eludan hacerlo, probablemente, tengan toda la razón.

El chiste, la fotografía y el cuerpo exigen la responsabilidad de sostener un juicio subjetivo; que por supuesto requiere depurarse para hacer de ello un análisis crítico y sostenible, pero tan subjetivo que hace de la risa y el goce, herramientas presentes, aunque muchas veces tomadas indiferentemente.

Hoy, a 70 años de la publicación de Rotofoto, poco queda de esta revista. Algunos volúmenes aislados, muchas veces incompletos; ciertas menciones dentro de la historiografía del periodismo, pero en realidad lo que yo puedo hoy considerar cómo un objeto inaudito e invaluable en la historia del siglo XX mexicano, parece haber pasado desapercibido en los estudios más serios del fotoperiodismo y borrado de la conciencia popular. Esto lo digo con el ímpetu de haber podido trabajar por espacio de un año con esta revista y en un principio haber quedado fascinado con la irreverencia que eventualmente, al conocer la disputa y el embate de Vicente Lombardo Toledano a lo que él entendió por prensa reaccionaria, mi fascinación se convirtió en una necesidad por exponer ésto que por momentos rayaba en el más completo sin sentido y luego se tornó oscuro, tan oscuro como el ascenso del fascismo en el año de 1938.

Justo en esta circunstancia histórica, la del avance de posturas políticas reaccionarias y fascistas, la inestabilidad política, económica y social

en que se encontraba México tras la expropiación petrolera, y la propia imagen de un presidente como Lázaro Cárdenas, me hicieron atacar este tema con la seriedad de un año en la historia, que particularmente tuvo una repercusión trascendental en lo que hoy entendemos por el México contemporáneo. La cultura y sus representaciones no pudieron ser inmunes a esta circunstancia histórica, por lo que el entronque entre chiste y la fotografía adquiere matices muy singulares en este contexto.

Nada está dicho en cuanto a la existencia y el valor de Rotofoto, probablemente, lo más sencillo, que es determinar sus repercusiones en el campo del periodismo, apenas ha sido mencionado. Es oportuno advertir que lo que pretende esta tesis aun está muy alejado de ser la respuesta a todas las carencias críticas sobre esta revista. Muchas razones me llevaron a no hacer de esta tesis un exhaustivo trabajo monográfico. La primera fue que de ninguna forma podría haber explicado lo que quiero explicar aquí, diseccionando cada elemento de este gigantesco proyecto llamado Rotofoto. En segundo lugar, existe una línea muy delgada entre lo que se puede analizar críticamente y lo que lleva al historiador a verse absolutamente implicado en el juego del chiste, por lo que buscar abordar todo el compendio de bromas que elaboró esta revista, obligaría a dejar pasar de lado la esencia de lo que resultó al final ser la extinción de Rotofoto.

¿Qué me hace hoy pensar que Rotofoto constituye un ejemplo sui generis de crítica política y cultural? La fotografía, el chiste y el cuerpo interrelacionados como parte de un artefacto comunicativo, público. Es entonces que por primera vez en México se explora de lleno la posibilidad de una crítica tan abierta y sardónica que las repercusiones de un acto tan deliberadamente controversial debía conocer su resolución, la censura.

En dos personajes centré mi interés, dos personajes largamente reconocidos como polos opuestos: el imponente líder de los obreros de México: Vicente Lombardo Toledano y el polémico escritor Salvador Novo. En el cruce de estas dos poderosas imágenes el choque de trenes estaba garantizado. Aparentemente nada podía intermediar entre estas dos visiones de la vida y sin embargo en una chanza de la vida, la historia acabo por encontrarlos en distintas formas, ya mucho más pacíficas a las del año 1938.

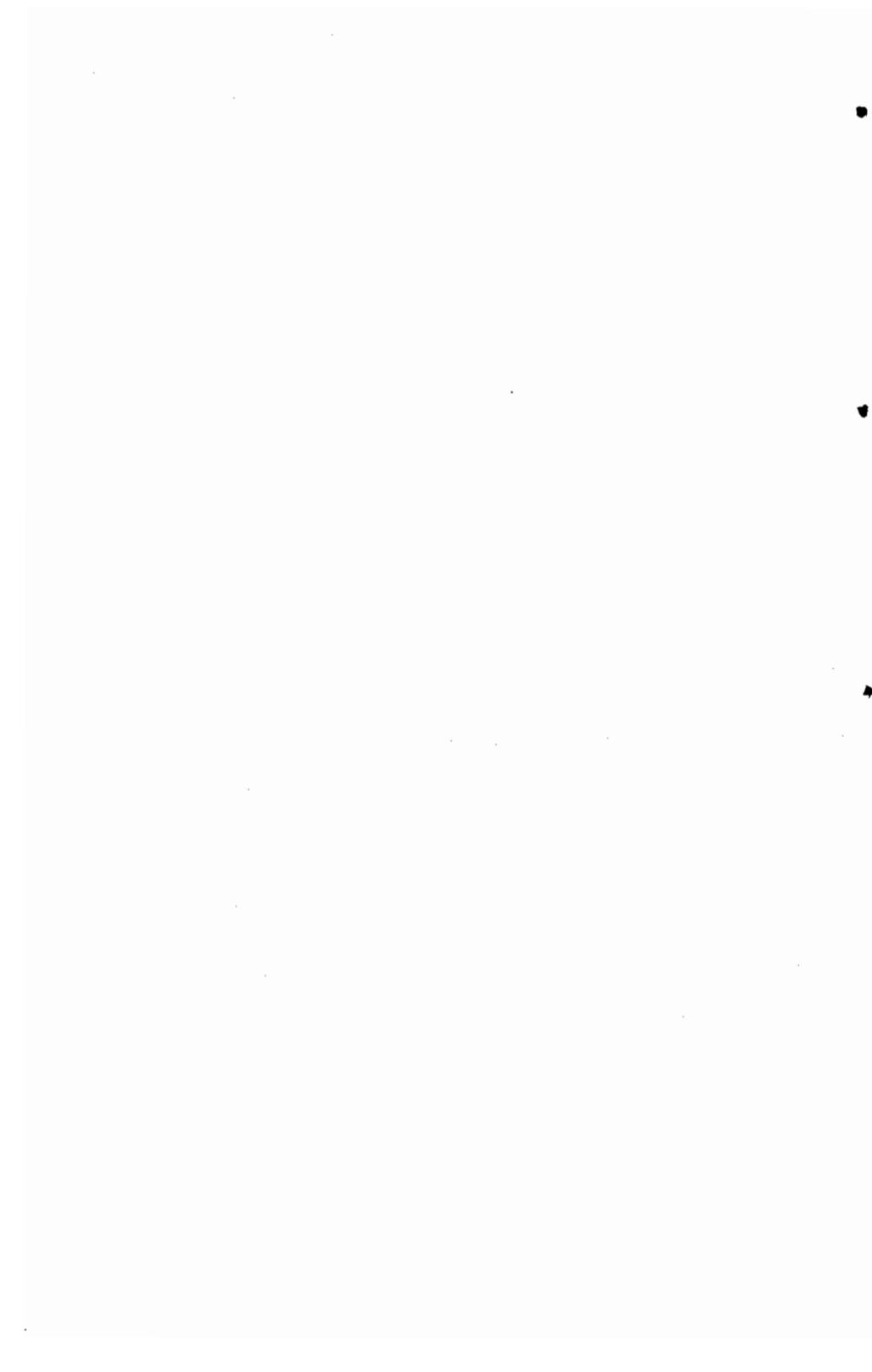
Aquí presento un ensayo que encuentra al político y al escritor en el momento de mayor hostilidad de sus vidas públicas. El fascismo era una cuestión seria. Ambos creían tener argumentos para acusarse mutuamente. El foro de la afrenta fue el estrado y las distintas publicaciones a las que tanto Lombardo Toledano como Novo tenían acceso. Rotofoto fue el elemento entre el fuego cruzado.

Quiero agradecer a todos los que permitieron hacer de esta tesis un trabajo honesto y comprometido, comenzando por supuesto por mis padres y mis hermanos. También, de manera especial quiero nombrar a Ramón del Buey Alonso y su familia, que en incontables ocasiones apoyaron mi labor. Finalmente, al Dr. Renato González Mello, la Dra. Claudia Canales Ucha, la Dra. Rebeca Monroy Nasr y los Drs. Aurelio de los Reyes y José Luis Barrios quienes pacientemente guiaron mi investigación, afianzaron mi perspectiva y no dudaron en señalar las deficiencias para que el trabajo fuera algo digno. Para todos ellos y demás amigos, familiares y profesores es este trabajo.



Es curioso ver al mundillo que cree marcar la pauta, imaginarse aún que las épocas triunfan. “¡Uff!, dice el snob de 1929, por fin puede uno fotografiar unas tablas viejas y poner debajo: Nueva York: o un farol y poner debajo: Estudio de desnudo, o mostrar emparejados un suplicio chino y un partido de fútbol. Al fin hemos triunfado. No sin trabajo. ¡Viva el taller fotográfico!”, sin comprender que esas diversiones privadas son del dominio público y que se preparan otras, a escondidas.

Jean Cocteau



Introducción

Rotofoto vería publicado su onceavo y último número apenas cuatro meses después de su lanzamiento, concluyendo poco más de tres meses de amenazas y confrontaciones, a tal forma que años después José Pagés recordaría la anécdota de la clausura de la siguiente manera:

“René, acaban de matar *Rotofoto*!”

Capistrán Garza dio un salto en la cama, abrió los ojos, sorprendido y azorado. Después de un rato de silencio sólo acertó decir:

“Bendito sea Dios, Pepe. Si no matan a *Rotofoto* nos matan a nosotros...”

En la distancia de trece años revivo esa escena y pienso que René el hombre más equilibrado del equipo, sólo estaba diciendo el Evangelio.

Muchas cosas resultan verdaderamente fascinantes sobre esta revista: desde su breve presencia (del 22 de mayo al 7 de agosto 1938), hasta las oscuras circunstancias de su cancelación, el contexto histórico que la inscribió, su casi imperceptible retorno trece años después y evidentemente, la alucinante propuesta y el contenido visual que llevó a cabo.

Desde luego coincidimos en que *Rotofoto* es trascendente en la historia del periodismo mexicano por la innovación de la mirada política, la frescura de su argumento visual, y sobretodo por el choque que provocó –pues es indudable que lo hizo– entre el medio periodístico, el público y el político. Y sin embargo, cuando poco sigue diciendo esto de una revista que fotografió en más de una ocasión al presidente Lázaro Cárdenas en calzoncillos o que no tuvo reparo en bromear con insinuaciones sexuales sobre los personajes de la política y la cultura nacional mientras se les mostraba en posiciones incómodas, y aún así hoy permanecer casi inexistente y sin un estudio monográfico cabal¹.

Al considerar a *Rotofoto* un proyecto que adquirió características independientes de cualquier prototipo periodístico, incluso del de sí mismo; se pretenden creer que una gran parte de la relevancia que pudo (o no) tener *Rotofoto* se dio en el marco de su condición novedosa.

Esta revista, dirigida por los primos Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, que a su vez tenían a su cargo la redacción de la naciente y muy popular revista *Hoy*, centró su estructura e ideario, de una manera radical, en la imagen fotográfica; puesto que si bien *Hoy* basaba gran parte de su esencia en la calidad y la innovación de las fotografías que publicaba, el apartado editorial y de noticias preponderaba aún sobre el producto final. *Rotofoto* casi

1 Destacando desde luego la labor que investigadores han hecho por rescatar tanto en estudios como en compendios visuales la relevancia de esta revista. Por citar algunos: Aurelio de los Reyes que incluyó dentro del catálogo de imágenes del libro de Luis González y González, *Artífices del Cardenismo*, México: El Colegio Nacional, 2002. la portada del primer número de *Rotofoto*; Olivier Debroise en *Fuga! Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona: G. Gili, 2005; John Mraz con su estudio "Photographing political power in México" y Rebeca Monroy en su libro *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoperreportero*, México: UNAM, 2003; entre otros estudios de los mismo autores.

por completo renuncia a pretensiones informativas y hace que la imagen fotográfica por sí misma constituya la noticia, usualmente, es complicado documentar el evento político que busca señalar, y más bien denota en todo momento sus intenciones lúdicas por encima de las documentales.

La estrategia fue hacer de la revista un medio de publicación de experimentos fotográficos que en última instancia se logaran empatar con la opinión y crítica de los anónimos redactores; haciéndose esto dentro de la dinámica fotografía-rótulo, que determinó un juego de chistes.

Esta revista fue un medio de sátira política y cultural; y aún así resulta difícil equipararla con periódicos radicales o con caricaturas políticas. Las circunstancias históricas y el proyecto fotográfico hicieron de *Rotofoto* un medio de información distinto y vanguardista.

La esencia hilarante de la revista radica en la forma que esas fotografías y fotorreportajes plantean una sátira visual sobre el cuerpo político (en este caso, sí anatómico). El cuerpo mostrado de forma no hierática, carente de toda pose de retrato, usualmente tomado al momento de diligencias íntimas como el comer, el bañarse, el dormir. *Rotofoto* construye un sistema figurativo que hace de esas actividades cotidianas, capturadas *in fraganti*, un depósito de críticas políticas y morales. Junto a esta unidad visual se incorpora el elemento de los pies de foto, balazos y rótulos que acompañan y elaboran la anécdota de la que somos testigos. Este elemento es el que en esencia construirá la broma. Es en él que se depositará el juego de acepciones, dobles sentidos, alusiones y demás técnicas de el chiste que permitan enfatizar el absurdo visual propuesto.

El producto fue un sistema crítico que hizo de juegos visuales y discursivos un complejo silo de alegorías sobre el sexo, la razón, la diversión, el miedo, el estado y el poder.

Salvador Novo escribe en *Hoy*, dos semanas después de la publicación del primer número de *Rotofoto*, una de las reflexiones más lúcidas de lo que en apariencia tal revista se planteó como un ideario:

A medida que ha crecido la creencia de que en el país los hombres del gobierno son demócratas y creen que la salvación de México es la democracia, se despeja el horizonte y surge la inquietud por definir situaciones, por hallar soluciones a problemas, por enmendar errores o por escoger derroteros. Ni uno solo de los periodistas y de los escritores de México van en contra de México. Se les ha autorizado, por la ley y por las autoridades, para pensar en letras, y es ello lo que conduce a la censura en muchos casos, a la crítica en otros, al ataque y, en contra de esto, a la defensa, a la adulación o al argumento contraofensivo. De esta ebullición brota un vapor: la ironía, la broma, el buen humor.

Nació *Rotofoto* —hace dos semanas con esta intención. Puede decirse de él que ha hecho en forma impresa lo que ha hecho México toda la vida en tertulias. Es característica nuestra burlarnos del amigo, en chiste de procedencia anónima. Incluso hay la creencia de que el único artefacto inventado en México es la tijera.

La fórmula fue cambiada. Del diálogo o de la murmuración se ascendió a la superficie periodística, y en ella nadaron debilidades humanas de cierta robustez física.²

Novo invoca un poder nunca antes vivido en México, mismo que le concede un fuero aparentemente inviolable, una prerrogativa

2 Salvador Novo, *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*, México: INAH, 1994, pp. 342

oficial de libertad y democracia³ que a lo largo de 1938 la prensa consideró una posibilidad. El mismo escritor rescató en otro editorial la trascendencia de las concesiones de libertad y difusión que le otorgara a la prensa y la cultura Lázaro Cárdenas en su informe presidencial de 1937:

“A cambio de esta franquicia, y de la absoluta libertad de expresión que el presidente Cárdenas garantiza a la prensa, no le pide sino que prescinda en sus páginas del uso deleznable de dos armas perversas: la mentira y el escándalo. La prensa y el radio, importantes descubrimientos del hombre, no deben usarse para incitar a la destrucción mediante el uso de armas innobles; su misión es más alta. El presidente Cárdenas no piensa amordazar a la prensa, pues entrega el juicio de aquella que le es adversa, a la sensatez nacional⁴”.

Tal vez sin quererlo una disposición tan abierta como “prescindir de dos armas perversas como la mentira y el escándalo” y un concepto tan abstracto como la “sensatez nacional” seguían atando bajo temores y oscuras cláusulas la anhelada libertad de prensa; también es probable que bajo la misma ambigüedad de juicios morales *Rotofoto* fuera puesta fuera de circulación. Sin embargo, que la génesis de esta revista sea exhortada a partir de una disputa por la libertad de expresión desde un postura democrática –entendida como una apertura de espacios– da la posibilidad de pensar en concesiones, códigos y normas que delimitaban un rango de acción, pero que también abrían la posibilidad de negociaciones,

3 No está de más considerar un notable segundo uso del concepto de democracia en un escrito de Novo. Dice al respecto de un viaje en tren por Estados Unidos, con un subtítulo que reza “LA MASIFICACIÓN, VERDADERA DEMOCRACIA”: [...] “Atravieso carros y más carros. Si el nuestro no fuera el último, no sabría cómo volver a él. Las gentes que pueblan los otros son todas iguales y cubren sus caras cristalizadas con la misma clase de revistas. En lo cual consiste la verdadera democracia” en Emmanuel Carballo. *¿Qué país es éste?*. México: CONACULTA, 1996, pp. 311. Es muy factible pensar que “la misma clase de revistas” se refiera a revistas ilustradas.

4 *Op. cit.* pp. 126-127

transgresiones y críticas. Los editores de *Rotofoto* entendieron las posibilidades comerciales y políticas de este evento y las llevaron al límite; el producto es una obra creativa singular generado a partir de un extraordinario choque de fuerzas simbólicas.

La complejidad implicada en una revista ilustrada mexicana, que en 1938 hizo del fotorreportaje una broma visual con intenciones críticas, exige una metodología que aborde el análisis desde la instancia del chiste y la fotografía como elementos discursivos que configuran una perspectiva subjetiva muy particular, una que escinde a los actores históricos bajo las implicaciones de la opinión pública de cada uno y los descubre en un contexto saturado de pulsiones. Es evidente que lo que este ensayo pretende no es un psicoanálisis instantáneo, pero la realidad es que no rehuye ningún esquema ni concepto que permita comprender la imagen fotográfica y el chiste más allá de elementos meramente formales que estructuren visiones particularísimas de la historia.

Lo objetivo es que existió una revista ilustrada mexicana que superó toda convención irónica, incluso la de la irreverencia institucional a la que la mayor parte de sus conocidos colaboradores se inscribían, e hizo de la fotografía y el chiste dos canales de comunicación y elusión. Lo logró tanto por su formato como también (y esencialmente) por la complicidad que logró con el receptor, una confabulación difícilmente lograda por medio de la caricatura política, aún menos en las públicas querellas escritas.

Este espectador es el principio básico de la disputa, tanto por la búsqueda de su reconocimiento, cómo por la complicidad en la que se le pretende involucrar.

“Una opinión invertida”⁵

La polémica pública que desató *Rotofoto* es una que no deja de recordar a la de “Contemporáneos”, concluida seis años antes. Las categorías de juicio que dividían a los “viriles” de los “afeminados”, a los “nacionalistas” de los “europeizantes” en la querrela estética de 1932, ahora permutarían por “anormales/invertidos” en contra de “instituciones varoniles”; “fascistas” frente a “revolucionarios” en una disputa saturada de símbolos de machismo e ironía por la conquista de la atención de la opinión pública.

Ciertamente, el debate suscitado dista en forma y fondo de la polémica nacionalista que en esencia perteneció a un intercambio de visiones estéticas y que a pesar de los dureza en su confrontación,

- 5 Título tomado en préstamo del artículo del mismo nombre escrito en la columna “El Perfil del Mes” de la Revista *Futuro*, dirigida por Vicente Lombardo Toledano, núm. 24, febrero de 1938, p. 8. Traído a colación por ser uno de los ejemplos más claros de la forma de proceder del debate que buscamos analizar, además de su riqueza semántica. En relación a la opinión de Salvador Novo se escribe: “De las cuestiones revolucionarias, Novo no conoce sino el olor de algunas rodillas proletarias y las lecciones que suele darle el trotskista y pintor Diego Rivera. De ahí, también sus necedades y disparates garrafales. Por eso le aconsejamos, única vez, ya que no tenemos el menor deseo de gastar tinta ocupándonos de ésta, que es persona desagradable, que antes de escribir sobre tópicos de izquierda consulte la opinión, mejor informada quizá no muy desviada, de alguno de los choferes, albañiles o gendarmes con quienes hace ronda chocarrera.”

logró enriquecer de manera notable la actitud y visión del escritor mexicano frente a la idea de país. Los ensayos de Jorge Cuesta y Contemporáneos difícilmente podrían compararse con el contenido crítico de *Rotofoto*, y no tanto por su valor, sino porque se trata de dos propuestas por naturaleza muy distintas.

La idea de polémica que Guillermo Sheridan se encargó de analizar en el contexto de la “nacionalista” de 1932, a pesar de sus particularidades, ofrece una imagen que es generalizable al contexto de otras disputas por espacios culturales. Dice: “Válvula de seguridad de la presión literaria, sólo se activa cuando el contenido ya no resulta manejable por el silencio o la simulación [...] Una polémica es una discusión en estado de emergencia, una erupción argumental que alivia o por lo menos replantea las tensiones subterráneas de una cultura⁶”. Es curiosa esta imagen de elementos subterráneos que surgen ante la alerta del cúmulo de presión. El año de 1938 en México quedará marcado por una imagen similar a la referida, que paradójicamente, a pesar de las grandes preocupaciones políticas, económicas y diplomáticas que aquejaban al país; un sector político se dio el tiempo de recrudecer la vieja afrenta de los espacios culturales usurpados por gente moralmente indeseable, pero esta vez bajo una nueva premisa: el avance fascista.

Existe un nombre y una imagen que constantemente regresa. Salvador Novo, siempre en el bando contrario de las alas nacionalistas/viriles, será el principal elemento aglutinante entre ambos episodios. Es en él, en quién fundamentalmente se localiza la condición homosexual, sin embargo, más allá de esto que pesaba como evidente, lo que lograba la ira de sus adversarios y su completa descalificación era su actitud provocativa, siempre confrontadora.

6 Guillermo Sheridan. México en 1932, *La polémica nacionalista*, México: F.C.E., 1999. pp.13

Novo no rehuía un debate estético serio o un intercambio de insultos y escarnios. Esto tan solo conformaría una parte de la avasallante personalidad de este personaje. Ya entraremos en mayor detalle eventualmente. Por el momento, hay que reconocer su nombre.

Otra característica persistente es la continuidad de un debate que excluye, denigra y busca crear en personalidades como la de Novo al contrarrevolucionario extranjerizante de una nación hostilizada. Cualidad y estigma homologable para heterosexuales cercanos por afinidad al grupo al que perteneciera algún homosexual. Carlos Monsiváis de manera muy puntual recrea las circunstancias de este señalamiento, que incluso rebasó al estamento cultural y fue llevado hasta la tribuna legislativa el 31 de octubre de 1934; concluye al respecto:

“El espíritu de mafia les dio preponderancia [a los otros]. A veces emprendían verdadera persecución contra quienes se resistían a solidarizarse con sus intentos de hegemonía intelectual o se negaban a entrar en aquel monopolio. Fue la época de la insistente publicidad de Proust y Gide, en cuya obra se amparaba la comedia de los “maricones” y el cinismo de los pederastas⁷”.

Finalmente, las resoluciones a las polémicas fueron prácticamente hermanas: Jorge Cuesta fue enjuiciado legalmente y a pesar de ser exonerado se vio obligado a suspender la circulación de su revista *Examen*⁸ con tan sólo cuatro números; *Rotofoto* resistió un juicio público y once números, no logró sobrevivir al boicot de la imprenta que la realizaba. Es decir, muy a pesar de plantearse inicialmente como conflictos de ideas y perspectivas, al paso del

7 Carlos Monsiváis, *Salvador Novo: Lo marginal en el centro*, Mexico: Era, 2000, pp.7

8 Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México: F.C.E., 2003, pp. 388-389

tiempo se transformaron en conflictos que llevaron sus estrategias a límites más concretos y agresivos.

En términos comparativos, ¿podemos decir que *Rotofoto* fue eliminada bajo la misma premisa que *Examen?*, es decir ¿es la misma historia de maricones extranjerizantes que son reprendidos por mexicanos –hombres de verdad– de esos que defienden a la Patria con su consciencia?

Ambas revistas representaban a su modo un riesgo para el “otro grupo” con el que se establecía la pelea por el espacio de la opinión pública. El riesgo que se tuvo que correr fue el de plantear una visión del mundo y del país mediante una opinión pública objetiva, una que todos cuantos pudieron, lograron ver y leer.

La represión de la cual fueron objeto era una ya reconocida por todos ellos, poco había cambiado en las viejas prerrogativas de exclusión y denigración que en épocas de don Porfirio los obligaba a barrer calles. La realidad de estas revistas es que fueron canales públicos que por pocos meses permitieron a sus colaboradores jugar a pronunciar la palabra que se les censuraba y a gozar con la sorpresa de sus provocaciones.

La técnica empleada para la captura de estos espacios reprimidos fue la diferencia más importante entre lo que *Examen* y *Rotofoto* habían planeado. Pues a pesar del cúmulo de similitudes, las diferencias fueron las que les concedieron su lugar en la historia a cada una.

Las revistas que el grupo de “Contemporáneos” materializó⁹ (*Ulises*, *Contemporáneos*, *Examen*, entre otras) representaban una

9 Aurelio de los Reyes. “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados”, en *Historia del Arte Mexicano*, México: Secretaría de Educación Pública-Salvat, 1982, pp.188

discusión a la que pocos podían acceder por ser una polémica que a pesar de todo se centraba en un ámbito intelectual, hablado por intelectuales, y que para su comprensión requería el panorama general del debate .

También hermética a su modo es *Rotofoto*, una revista ilustrada que por medio de la fotografía funge como un dispositivo de visualización de un mundo particular y además creadora de una crítica de la actualidad bajo la técnica del chiste; sin embargo la posibilidad de risa que provocaba con tan sólo un mínimo conocimiento de la circunstancia retratada la hacía diametralmente opuesta al debate como arma de las otras. Y así fue, puesto que esta condición era la que le permitía a la revista ilustrada desafiar la hegemonía de la crítica escrita, ya muchas veces vencida en un país de oportunistas y caudillos. Probablemente sus artífices creyeran que en un país de iletrados los recursos de la fotografía y el chiste resultarían un arma más certera debido a su cercanía con el pueblo. Igualmente probable es que ni siquiera se plantearan un programa tan idealista y sólo quisieran aprovechar el recurso de un medio tan moderno y rico en posibilidades como la revista ilustrada. Ambas posibilidades son igualmente válidas.

Creo que lo que *Rotofoto* intentó proponer al plantearse como un “genuino medio de exposición y crítica”, fundado bajo prerrogativas claras y coloquiales, tan sólo fue una oferta de guerra justa al proyecto democratizador del sexenio de Cárdenas. Pues los personajes intolerantes, los espacios cerrados y las represiones seguían siendo las mismas que antes y que ahora en todo el mundo, sólo mudaban de nombres e invectivas; ellos podían y debían seguir mostrando su resistencia de la mejor manera que lo sabían hacer, con ingenio.

Intentaré establecer cómo en la práctica el estatuto de *Rotofoto* es uno más opaco y crítico de lo que demostraba y pensaba el equipo de realizadores. El contexto del que escribe Novo será muy útil, pero en realidad hay condiciones que, cómo lo mencioné, superaban la creatividad de la revista.

De *Rotofoto* o la fórmula cambiada

Existe un paradigma histórico que daba a *Rotofoto* una circunstancia largamente asimilada. Las revistas con fotografías tenían una larga y prolija trayectoria en México¹⁰. Su exitoso antecedente, el de las revistas ilustradas con grabados y litografías, derivó en la primera revista con fotografías *El Mundo Ilustrado* en 1895 (aunque desde antes se adquirían revistas extranjeras de la misma técnica).

Es muy simbólico ver como desde el siglo XIX, al igual que en todo el mundo, la revista ilustrada mexicana ya era identificada con propósitos “educativos” y cualidades de “validez científica”, y con otra característica que a *Rotofoto* le sería particularmente próxima. Escribe y cita Aurelio De los Reyes:

El fotógrafo debía retratar todo tipo de asuntos, sin discriminación:

Hay un objetivo frente a cada rincón del mundo... todo acontecimiento importante pasa al alcance de ese ojo penetrante, escudriñador e indiscreto que todo lo percibe y todo lo revela, que todo lo anota y todo lo divulga y que es capaz de sorprender las ostentaciones de la plaza pública como los secretos de la alcoba y del gabinete diplomático.

10 *Ibid.*

También es importante notar cómo, a pesar de sus pretenciosas intenciones positivistas de “civilizar” y moralizar” al pueblo, las revistas ilustradas desde su origen se constituyeron en un producto caro y sólo accesible “para consumo de los elevados círculos políticos y sociales”¹¹ del país, creando como consecuencia una curiosa rama de subproductos entre los que se encontraban revistas ilustradas que daban a conocer a las “prostitutas más renombradas de aquel entonces” con su respectivo retrato¹². Probablemente elementos como éste contengan el origen del estereotipo burgués e inmoral de estas publicaciones, al que se recurrió tantas veces.

Henry L. Luce funda en 1936 *Life*, aunque desde 1929 había creado la *Time Inc.*¹³ Revistas que surgieron del modelo alemán de *magazines* ilustrados que daban mayor espacio a la publicación de fotografías que acompañaban la noticia, y de las modernizaciones realizadas en cuanto a diseño por la francesa *Vu. Rotofoto* nace de la emulación del exitoso modelo impuesto por *Life*, que según Gisèle Freund, partiendo de la existencia de un público ahora más educado visualmente por las técnicas cinematográficas, se lograría familiarizar con un modelo de fotoperiodismo que contaba historias a partir de series fotográficas; aunque su principal característica sería el manejo de la publicidad dentro de la revista misma¹⁴. Así es como se inventaría el exitoso producto comercial de las revistas ilustradas del siglo XX.

Esta reducción genealógica, que hoy nos permitiría analizar comparativamente los elementos gestores y los dispositivos

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*, pp.190

13 Cfr. Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona: G. gili, 1993. pp. 125

14 *Ibid.*, pp. 123

novedosos, es una labor que paradójicamente fue realizada para cuestionar los valores morales de *Rotofoto* en su época. Así es como Vicente Lombardo Toledano, en un texto que resultará fundamental para nuestra presente labor, insinúa la familiaridad entre la empresa editorial *Hoy* y los modelos norteamericanos, proponiendo incluso un nexo económico que revelaría una idea de plan e intereses aún más sospechosos:

¿De quién es el dinero que hizo posible la Revista *Hoy*? No es difícil saberlo, aun cuando sea difícil precisar los nombres de las personas físicas que lo aportan: dinero de la contrarrevolución de allá, de los enemigos del Gobierno de Roosevelt [sic], de la contrarrevolución de aquí. Pero, no satisfechos con su revista, a la usanza americana han llegado a construir ya, estos agentes de la contrarrevolución, un positivo monopolio de las revistas semanarias que circulan en la capital; una revista agonizante como *Todo*, ya forma parte del trust; revistas como *Mujeres y Deportes*, ya en relación directa con el diario *Novedades*, y por último, para completar los matices de la actitud, desde labor reaccionaria con apariencia de culta o justa, hasta la injuria lépera de la última categoría, hicieron aparecer un semanario denominado *Roto-Foto* [sic]¹⁵.

El discurso –que más adelante será analizado– buscó partir de una subjetiva comparación de características editoriales y establecer un diagnóstico que acabó produciendo una serie de prejuicios que eran justificados sólo a partir de conceptos ambiguos como la actitud reaccionaria, el financiamiento que devenía en afiliación política y la moralidad de una actividad periodística independiente. Por esa misma circunstancia, pretendemos no elevar más allá de un referente histórico la relación *Life-Rotofoto*, ya que considero que la circunstancia histórica real de nuestra revista no se halla en

15 Vicente Lombardo Toledano. “La prensa independiente contra el pueblo mexicano” en *Futuro* núm. 30., agosto de 1938

la línea familiar del proyecto de la revista ilustrada, sino en el surco de la bastardía, pues logró superar tanto el prototipo mismo del documento informativo, como a su propio plan editorial.

Los temas tratados en *Rotofoto* iban desde las esenciales noticias de Hollywood, pasando por artículos de divulgación científica, muy breves notas deportivas, chistes contados a modo de historietas cómicas, notas internacionales, reportajes de cultura e historia. Pero fundamentalmente se caracterizó por los temas que tuvieron que ver con las noticias y los personajes de la esfera pública nacional, mismos que se desarrollaron a través de entrevistas, reportajes o una simple nota, todo por medio de la imagen fotográfica.

A lo largo de los once números de *Rotofoto*¹⁶, el modelo emulado por los editores es identificable bajo temáticas similares elaboradas por las otras revistas ilustradas; que persiguen llevar a una sociedad con nuevos valores una amplia gama de temas, lugares e imágenes que representen la complejidad (por amplitud) del mundo. Bajo una mirada cosmopolita se acerca a la sociedad a temas de actualidad e interés general, que en lo polifacético de su tratamiento y en la abundancia de noticias que se podía abarcar por número, creaba un objeto culto y de interés. El factor que la fotografía concede será el que convierta al objeto informativo en artefacto estético, aún bajo las mismas pretensiones divulgadoras.

16 La información consignada por la ficha técnica de la propia revista en su segundo número asentaba lo siguiente: *Rotofoto*. México, D.F., domingo 29 de mayo de 1938. Año Uno, Volumen Uno, Numero Dos. Se publica cada semana. Oficinas Generales: Calle de Vallarta No. 1. [...] Director, José Pagés Llergo. Administrador, Gabriel Hernández Llergo. Jefe de Publicidad, Manuel Ramírez Olmedo. Fotógrafos: Ismael Casasola, Antonio Carrillo, Jr., Enrique Díaz, Gustavo Casasola, Farías, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique Delgado. Editado por la Editorial HOY, A en P. Director General: Regino Hernández Llergo; Representante Comercial, Pedro Larios Espinoza. Impreso en los Talleres de Fotograbadores y Rotograbadores Unidos S.C.L. Calle del Dr. Manuel M. Flores 158. Precio del ejemplar de la semana, 20 centavos. Números atrasados, un Peso.

La primer paradoja que analizaremos en el texto de Novo¹⁷ es la que habla de la “fórmula cambiada”: la “ascensión” como revelación, esto aún en el plano más elemental de la revista, fue encubierto pues si bien *Life* no ocultó una línea y un programa ideológico claro¹⁸ y *Hoy*, por medio de la diversidad de sus editorialistas propuso una idea política de centro. En *Hoy* ninguno de los editoriales quedaba sin la responsabilidad de un autor. *Rotofoto* prescinde de firmas, sólo algunas fotografías lo están y aunque se conocía el nombre de los editores y los fotorreporteros que prestaban sus servicios, de lo demás, de los rótulos y la autoría intelectual de los fotorreportajes más polémicos nunca se tuvo mayor información. Esos fueron datos que siempre quedaron en la especulación¹⁹.

Las estrategias adoptadas por el grupo que editó la revista, comenzando de forma radical por el fotógrafo (específicamente las agencias fotográficas de Enrique Díaz y los Casasola), partieron de recursos muy particulares a su circunstancia histórica: tanto la posibilidad de acceso casi total a las esferas del poder, como el manejo de una técnica novedosa que era la del fotorreportaje. Los primos Llergo, pero sobre todo las agencias que los fotorreporteros Enrique Díaz y Agustín Casasola encabezaban, representan como pocos este acceso técnico y social que les permitió dominar un mercado y eventualmente volverlos osados²⁰. Es decir, estamos

17 Ver p. 4 y p. 5

18 En palabras de Henry L. Luce: “Soy un presbiterano y un capitalista. Estoy en favor de Dios, del partido republicano y de la libre empresa. Hemos inventado *Time*, Hadden y yo, y por tal motivo tenemos derecho a decir lo que scrá. Contamos la verdad de la mejor manera que nos permiten nuestro saber y nuestras creencias” en *Ibid.*, pp. 129

19 Rebeca Monroy Nasr en su libro sobre Enrique Díaz menciona a Salvador Novo, René Capistrán Garza y el propio José Pagés Llergo como los personajes que “hasta donde se sabe” realizaban esos letreros. Este dato lo obtiene de la entrevista que le realizó a Edmundo Valadés en 1994.

20 Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero* (México: UNAM, 2003) pp.31

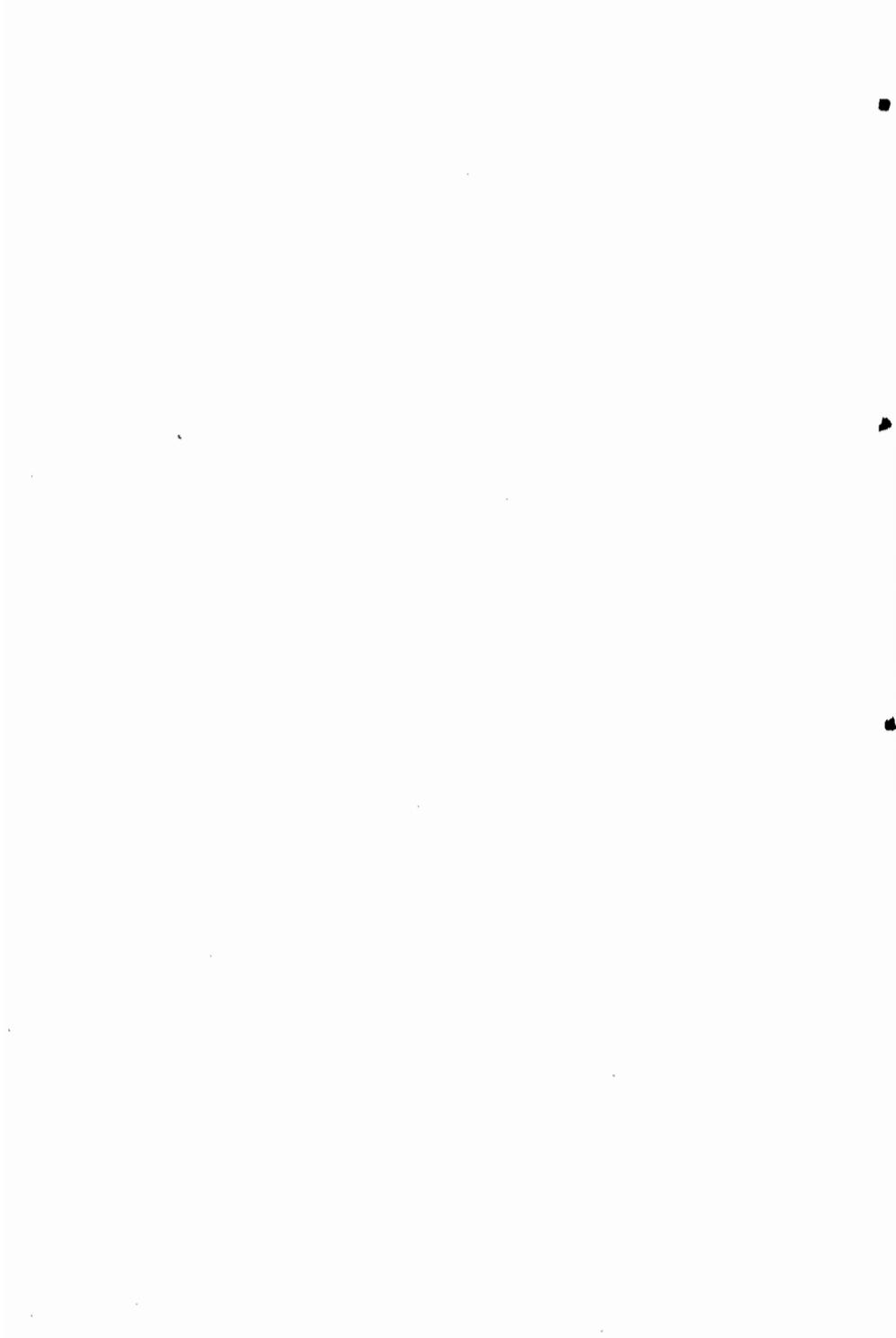
ante un momento muy particular de la producción profesional de los fotorreporteros (especialmente de Díaz), editores y escritores. Particularmente debemos mencionar el ímpetu tomado a partir del nacimiento de *Hoy*, que a la vez fue contemporáneo al de *Life*, que permite pensar en un necesario y vertiginoso avance por perfeccionar un producto sumamente moderno, con las exigencias formales que el mercado comenzaba a reclamar. Enrique Díaz llevaba casi veinte años comercializando su obra fotográfica. La editorial *Hoy* le concedió el primer gran espacio donde su obra era la protagonista.

Rotofoto emula uno de los productos más consumidos de su época, cuyo éxito se basó en el gusto del público por un recurso informativo ilustrado que semanalmente le trajera fotografías que resumieran el acontecer y la actualidad, y que por su misma condición era serio, moderno y confiable. La fórmula era a prueba de fallas: nadie podría dudar de la veracidad de lo fotografiado, nadie podría resistirse al encanto del humor. La única variación que pretendían introducir estaba en la abolición del tono solemne. Por eso hacen del chiste el elemento diferencial, tan útil como revelador de realidad y elemento lúdico.

Una de la *fotoentrevistas* de *Rotofoto* (entrevistas que sólo reproducían la respuesta del entrevistado debajo de una serie de fotografías dispuestas secuencialmente, y que mostraban distintas expresiones faciales y corporales del interrogado) resulta sumamente interesante; es la realizada a Félix V. Palavicini, periodista y fundador del periódico *El Universal*, además de mentor de José Pagés. Dicha "entrevista"²¹ consistió en una serie de consideraciones y reflexiones sobre la condición de la fotografía, el periodismo y la

21 Revista *Rotofoto*, no. 4, domingo 5 de junio de 1938

historicidad del proyecto. En una parte dice: “La revista *Rotofoto* está formando la escuela del reportero fotógrafo; esto es, de la gráfica con imaginación, lo que quiere decir, que puede ser dramático o caricaturesco” y en otra, apunta en tono sarcástico: “Desde que existe la revista *Rotofoto* –y apenas aparecida ya existe– debemos pedirle a nuestra buena suerte que nos libre de la habilidad del fotógrafo tanto como de la malicia de los redactores”. Sirva esto como mención del ciclo de vida teórico de *Rotofoto*.



De los recursos o el chiste como fórmula periodística y la tertulia como opinión.

Cuando la referencia de Salvador Novo a *Rotofoto* crea dos categorías que proponen un plan editorial, en este caso como parte de un proyecto que pretende partir de un programa novedoso, se descubre la idea que de la opinión pública como discurso podía buscar establecer esa revista. Dos categorías que contienen problemas que complejizan la ya de por sí sofisticación de una revista ilustrada, y que plantean una problemática concerniente al lugar del enunciamiento y la disputa por un reconocimiento.

Por una parte, la alusión al chiste como posibilidad periodística, por otra la referencia a la tertulia como antecedente cultural.

Ambos conceptos, aunados a la estructura misma de la revista y al impactante material visual construyen un código muy particular: uno que interpreta y replica la realidad (condición fundamental de la fotografía) a partir de presupuestos sobre el sujeto, el espacio, la opinión, el discurso y el poder, haciéndolo de manera irónica. Lo que de esto resulte, será para nosotros el lugar de disputa, la búsqueda por el poder de representación (problema que parece común a otras partes del mundo en la misma época).

Como he intentado establecer, el chiste y la imagen serán las piedras angulares que soporten el motivo y la esencia de *Rotofoto*. Principio que unificó la manera de ver las fotografías y la manera de leer los pies de foto, esto, bajo un replanteamiento de la técnica de la caricatura.

Dice Sigmund Freud: "Caricatura, parodia y travestismo [...] se dirigen contra personas y objetos que reclaman autoridad y respeto y son *sublimes* en algún sentido. Son métodos de rebajamiento [...]"²².

El chiste, que elude una definición concreta desde la misma obra de Freud, es una instancia compleja de lo cómico. Por lo que las definiciones categóricas del concepto, usualmente, sólo se sujetan a alguna acepción del término, consiguiendo únicamente plantear la problemática desde una forma técnica: la chanza, que es el juego de palabras y pensamientos²³. Aquí es importante aclarar que el concepto del chiste, parte de un elemento dual, en donde el simple pronunciamiento de algo gracioso que ocasiona la risa por su naturaleza extraña, no exige una implicación entre el que pronuncia eso que se denomina chanza y el que la atestigua, pues la relación es una de acción-reacción frente a un evento extravagante. No así el chiste, formalmente hablando, que implica por su estructura

22 Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconciente*, 2nd ed., Obras completas / Sigmund Freud; v. 8 Buenos Aires: Amorrortu, 1986, pp. 190

23 Una buena definición del chiste es la propuesta por Mary Douglas con base en los trabajos de Freud y Bergson, aunque no profundiza en el gasto psíquico, elemental en el análisis de Freud: "A joke is a play upon form. It brings into relation disparate elements in such a way that one accepted pattern is challenged by the appearance of another which in some way was hidden in the first. [...] any recognizable joke falls into the joke pattern which needs two elements, the juxtaposition of a control against that which is controlled, this juxtaposition being such that latter triumphs. Needless to say, a successful subversion of one form by another completes or ends the joke, for it changes the balance of power". En Mary Douglas, "The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception". *Man*, New Series, vol. 3, no. 3. (Sep., 1968), pp. 361-376.

discursiva al sujeto en distintas modalidades, todas dentro de un desgaste psíquico que se inscribe en la variable del placer.

Las implicaciones que provoca dejar de lado la puesta en juego del placer (la cancelación de la inhibición) no son menores; como mencionamos, esto sólo contemplaría una parte del concepto del chiste y formalmente, solo abarcaría la mitad del proceso de elaboración del mismo, los otros dos tercios –el de la recepción y la reacción– dependen del factor determinante de otra cuestión que no considera la chanza; los dos actores complementarios al sujeto que enuncia el chiste. En este punto es necesario afirmar que de lo que se trata es de un concepto distinto. Lacan detecta perfectamente la diferencia entre lo que él analiza como la *agudeza* y lo *cómico* y que consiste en categorías de lo que comprende al chiste y a la chanza respectivamente.

Freud nos destaca perpetuamente la diferencia entre la agudeza y lo cómico, debida a que lo cómico es dual. Lo cómico es la relación dual, y es preciso que esté el Otro tercero para que haya agudeza. La sanción del Otro tercero, ya sea que lo sostenga o no un individuo, resulta aquí esencial. El Otro devuelve la pelota, dispone el mensaje en el código como agudeza, dice, en el código –*Esto es una agudeza*. Si nadie lo hace, no hay agudeza. Si nadie se da cuenta, si *famillonario* es un lapsus, no constituye una agudeza. Es preciso que el Otro codifique como agudeza, que se inscriba en el código mediante la intervención del Otro²⁴.

Cada uno de los actores de la *agudeza* escinde su lugar frente al chiste tanto en su relación a la forma como en el gasto psíquico que libera durante todo el acto. La cita de Lacan es imprescindible porque de manera brillante desindividualiza la condición del

24 Jacques Lacan. *El seminario de Jacques Lacan*. Libro V. Texto establecido por Jacques-Alain Miller ; tr. de Rithee Cevalco y Vicente Mira Pascual Barcelona; Mexico: Paidós, 1981, pp. 27

tercero, y lo postula dentro del campo de la *otredad*, el valor que esto tiene para nuestra propia labor es crucial puesto que los actores que construyen *Rotofoto* y el receptor de la misma son un grupo abstracto de personas anónimas en relación asimétrica con el mensaje del chiste.

Buscando ser lo más explícito sobre ésto último, tanto los realizadores de *Rotofoto* (quién escribe el chiste, quién fotografía, quién edita las secuencias de imágenes) como la otra mitad de la revista: el sujeto expuesto (Lázaro Cárdenas, Vicente Lombardo Toledano, Salvador Novo, etc.) juegan un sinnúmero de combinaciones probables para la elaboración de un acto cómico, pero de ninguna manera estas combinaciones serían un chiste de no ser por el tercero implicado en este triángulo: el otro, ya cómo espectador casual que observa la revista y encuentra gracioso lo que observa, cómo un especialista, en este caso, yo historiador, que consigno por el contexto que lo presente es una parodia. Pero al fin, el resultado es el mismo, la puesta en juego del chiste en base a la consignación de lo gracioso por un tercero abstracto.

El chiste tendencioso satisface una pulsión concupiscente u hostil impuesta por lo otro, haciendo uso de tres personas; además de la que hace el chiste, una segunda que es tomada como objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera en la que se cumple el propósito del chiste, el placer²⁵. Cada una de las variables de este tipo de chistes buscará sortear sus represiones específicas bajo sus propias estrategias.

De esta forma es conveniente delimitar la definición de chiste a una de sus múltiples variables, la que de manera más clara ejemplifica la dinámica completa de la satisfacción de la pulsión que la

25 *Ibid.* pp. 96-97

agudeza dota: el chiste tendencioso en su variable *hostil* (destinada a la agresión, la sátira o a la defensa) y en la *obscena* (destinada a mostrarnos una desnudez). Es necesario por fin enunciar aquí que el fin último de un chiste es generar placer, cancelando inhibiciones internas y reabriendo fuentes de placer que se habían vuelto inasequibles, a la vez todo chiste tiende siempre a proteger de la crítica las conexiones de palabra y de pensamiento deparadoras de este placer²⁶. Esto lo hace exteriorizando todo un material de palabras y unas situaciones de pensamiento tales que el “antiguo juego de palabras con pensamientos” supere el examen de la crítica y para este fin se explotan con la máxima habilidad todas las peculiaridades del léxico y todas las constelaciones de la urdimbre de pensamientos, elementos que habrán de convertirse en las técnicas particulares de los chistes²⁷.

Rotofoto puede inscribir su chiste al amigo o su escuela caricaturesca dentro de los chistes tendenciosos que buscan devaluar una imagen de autoridad y detentar un lugar de expresión como formas de placer.

Una delicada diferencia entre el chiste que estudia Freud y el chiste que cuenta *Rotofoto* es evidentemente el medio de comunicación utilizado. Que el semanario haya hecho del chiste fotográfico y del chiste impreso los canales para formular su mofa,

26 Como Carlos Monsiváis demuestra, Salvador Novo era un entusiasta estudioso de la obra de Sigmund Freud. Dice Novo en una parte de su crítica al film inglés *Un Marido Infiel* de 1949: “Debe de ser que el humorismo, como lo esclareció el maestro Freud, es una válvula de escape para una represión personal o colectiva siempre contemporánea, condición que invalida su vigencia más allá de su tiempo, y que le niega la inmortalidad cuando al chiste mismo no van unidas virtudes más permanentes, literarias o plásticas cuando es únicamente, como lo era en el caso de Wilde, un pinchazo destinado a desinflar los postizos victorianos de la sociedad londinense como aquella en que el señor ejercía al apriorístico resentimiento que entonces se tomó por talento [...]” citado en Monsiváis, *op.cit.* pp. 99

27 Freud, *op. cit.* pp. 125

crean una dinámica sensiblemente distinta al del *simple* pronunciamiento de la broma. *Rotofoto* permite borrar la presencia y la personalidad del primer sujeto. Diferencia crucial pues desaparece la identificación subjetiva con el otro que formula el chiste y hace de él un ente ausente, incluso inexistente, que puede ser representado singularmente o en un conjunto de bromistas. Pero la diferencia sustancial se plantea en el carácter temporal del proceso de la mofa: aquí y bajo las circunstancias de la revista ilustrada se nos permite poseer el chiste indefinidamente, volver a él y gozar de una broma que se repite permanentemente, el carácter efímero de la palabra dicha no es más un obstáculo para acceder reiterativamente al goce del chiste. Cómo en la pornografía que se permite descargar la pulsión sexual sobre la objetividad del desnudo irrecíproco; el chiste tendencioso fotográfico arremete y desnuda al objeto de la broma al libre acceso del espectador.

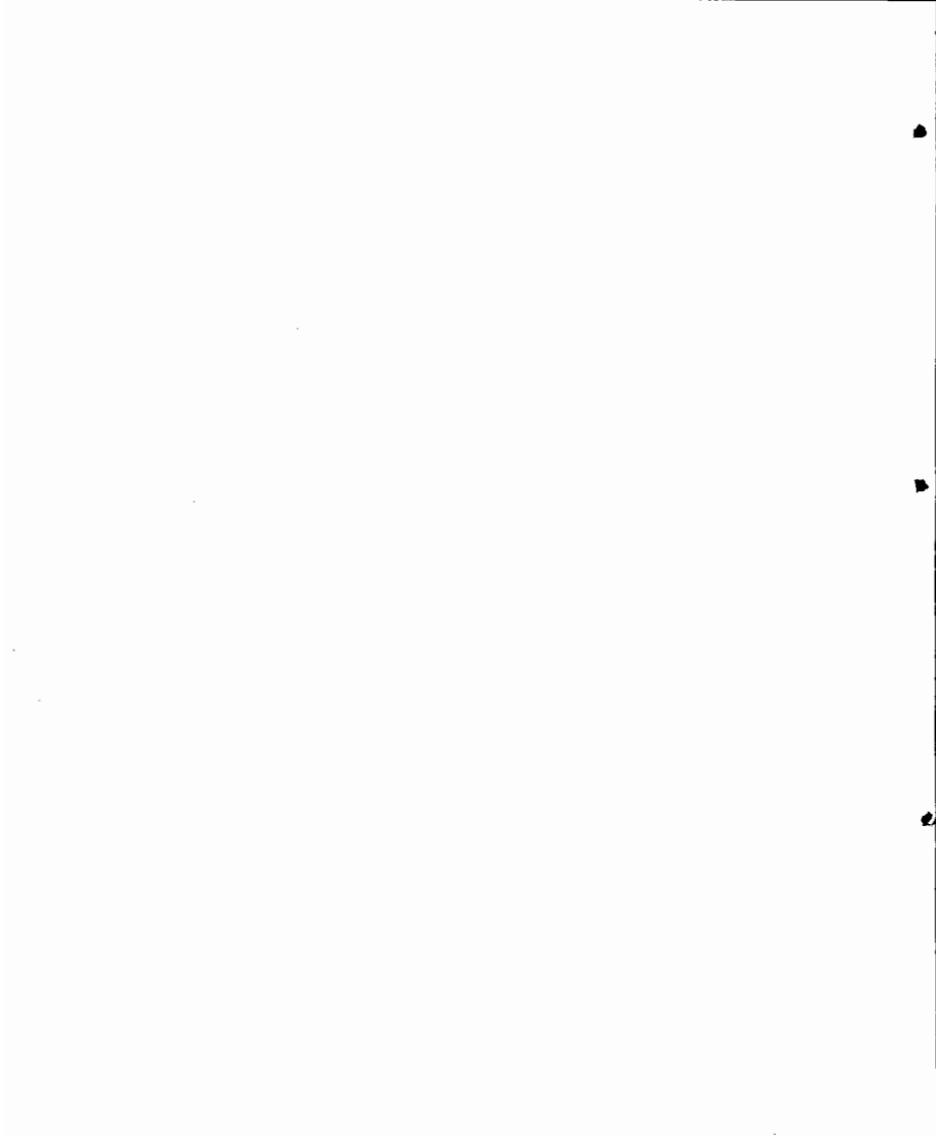
Así pues, en el contexto que escribe Novo: si caracterizamos el chiste como el juego de ideas que subvierte el balance de poder sobre una forma y la tertulia como una práctica de discusión que oscila entre lo privado (por el espacio y la forma en que se realiza), y lo público de la opinión de los contertulios; no dejarán de detentar una circunstancia secreta cada una, aunque habrá que decir que en apariencia ésta es revelada en la instancia de un pronunciamiento: el chiste en todo el evento de su formación psíquica a partir del relajamiento del control consciente a favor del inconsciente y su eventual pronunciamiento; y la tertulia en el momento que se hace pública la existencia y el contenido de la misma, y de las circunstancias secretas no se habla.

Cada uno de estos conceptos al ser puestos en juego perseguirán una intención particular en el contexto de nuestra revista. La tertulia, la existencia de un exclusivo y selecto grupo, capaz de debatir bajo sus propias formas, reglas y espacios,

problemas de carácter público, y la circunstancia democratizante de su publicidad. El chiste, una forma disidente de la represión de otra instancia. En la síntesis del chiste y la tertulia se genera una idea de un espacio antes velado, hoy expuesto, con una forma conocida pero no del todo accesible. *Rotofoto* es el chiste contado entre amigos en un café sobre las personas de otra mesa, escuchado por alguien en el local.

Tal vez la tertulia no había acabado del todo, el carácter sombrío de la broma que no todos alcanzan a entender; la voz que no se identifica en el barullo del cenáculo, dio pie a la polémica. Empero, existe un elemento aún más críptico en el juego de *Rotofoto*, una condición que precede al plan y se instala en la técnica misma. *Rotofoto* hablará mediante imágenes, creará su opinión pública en base a la paradoja de lo que “emerge” al debate, pero que se hace sin palabras y mediante chistes. Era de pensarse que la estrategia colapsaría por el lado más frágil: la inconformidad de los sujetos expuestos a la broma; sin embargo aun siendo lo más evidente esto, la revista lograría trastornar otros niveles de ocultamiento ahora revelados, por lo que es difícil no considerar todo el proyecto de la revista incómodo por naturaleza.

Mi interés recae en jugar a interpretar las formas, pero también en intentar destrabar la jerarquía de lo supuestamente revelado, favoreciendo la oscuridad de lo disputado.



De las revistas ilustradas

La incomprensión hacia un documento como lo es *Rotofoto*, se da por la instancia misma que lo configura. Las revistas ilustradas representan uno de los momentos en que la comprensión del mundo es puesta en crisis. El rápido desarrollo de la fotografía y los medios que facilitaron su incursión en la prensa provocaron una inmediata fascinación por los revistas que facilitaban la visualización de un mundo cuya veracidad era del todo depositada ante lo que parecía lo incoercible de una fotografía. Era el potencial de una validez reproducible. La inmensidad de tópicos ahora accesibles a la vista y la propia seducción del instante capturado en el tiempo fue rápidamente asimilado como un producto capitalizable. La especialización noticiosa ya no resultaba del todo rentable, en realidad, un producto que ofreciera la gama más amplia de temas de interés y la mayor diversidad y calidad de fotografías se consolidaría como el producto más gustado. Y sin embargo, los temores rápidamente comenzaron a surgir; el más evidente fue ante la pronta manipulación que surgió en el laboratorio para representar algo que en realidad jamás había sucedido. Aunque no era necesario ir tan lejos, pues casi desde el origen mismo de la reproductibilidad

en masa de las fotografías por la prensa, la exigencia crítica apelaba a principios aún más fundamentales. En 1927, Siegfried Kracauer acusa:

The aim of the illustrated newspapers is the complete reproduction of the world accessible to the photographic apparatus. They record the spatial impressions of people, conditions, and events from every possible perspective. [...] Never before has an age been so informed about itself, if being informed means having an image of objects that resembles them in photographic sense. [...] The assault of this mass of images is so powerful that it threatens to destroy the potentially existing awareness of crucial traits. [...] In the illustrated magazines, people see the very world that the illustrated magazines prevent them from perceiving. The spatial continuum from the camera's perspective dominates the spatial appearance of the perceived object; the resemblance between the image and the object effaces the contours of the object's "history". Never before has a period known so little about itself. In the hands of the ruling society, the invention of illustrated magazines is one of the most powerful means of organizing a strike against understanding.²⁸

La pregunta es obligada desde la esencia misma de lo capturado y luego convertido en idea. La fascinación ingenua de lo que se ve, se compra, sin jamás ser cuestionado. Fotografías como imágenes que parcelan la realidad y que progresivamente, ante la rutina de la confianza que genera su veracidad, clausuran la pregunta por el resto del mundo no representado en la toma.

La sofisticación de un artefacto como lo es una revista ilustrada exige una consideración más atenta y cuidadosa de la experiencia que es expuesta ante nuestros ojos, y justo esa experiencia fue lo primero que se exterminó; pues la esencia del producto que se comercializó vendía un acceso fácil e inmediato a un mundo informativo en el que la prensa escrita ya se encargaba de profundizar. La mencionada

28 Siegfried Kracauer. *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1995). pp. 57

sofisticación se basa en elementos como la contigüidad de imágenes dispares, los rótulos que deben explicar un evento a partir de una breve idea; la inserción de una publicidad que hace uso de los mismos medios que la demás información desplegada en la revista, y la instancia teórica radical de la complejidad ontológica de la propia fotografía. La lectura que se deriva de este complejo dispositivo informativo visual es una que debe contemplar elementos provistos por la experiencia cinematográfica (y el comic), como lo son el montaje y la elipsis, recursos que actúan en la conformación de ideas construidas a partir de la modificación del tiempo-espacio humano convencional.

Kracauer exige un reestablecimiento (o en su defecto un reconocimiento) de la conciencia por parte del receptor hacia lo percibido. Receptor que bien puede ser el que adquirió la revista al momento de su publicación o el sujeto futuro que ya no pertenece al contexto original y que al desconocer lo representado en una fotografía, sólo puede comprender lo percibido como un cúmulo de objetos que lo remiten a una instancia de formalidad reminiscente tan solo de una idea de moda²⁹. Este problema es mayor, pues plantea la noción de cierta laguna inherente a la fotografía, donde un objeto, aun ante la descontextualización en que es presentado por el simple encuadre, puede seguir remitiendo a la validez de algo acontecido, aunque superficialmente representado. Por otra parte, es innegable la perdurabilidad de ciertas fotografías, inclusive algunas en las que llega a permanecer su fuerza original, y donde el referente muchas

29 Considero éste, el momento crítico de la propuesta teórico-histórica de la fotografía en el ensayo de Kracauer. La búsqueda de su parte por depurar la significatividad objetiva del referente fotográfico, es llevada al límite paradigmático del interés que despierta la moda como una identificación empática de lo que se ve: algo atractivo por reconocido. En este concepto depositará por completo la aplicación de la conciencia por lo que se observa, desvalorizando la posibilidad del dato histórico que objetivamente podríamos rescatar de una fotografía, sin la absoluta postura crítica de que lo que se observa es a priori un *trompe-l'oeil* respecto al sujeto.

veces queda en segundo plano, pudiéndose rescatar el valor estético-testimonial de la toma. Sin embargo, es prudente afirmar que las imágenes fotográficas son huellas de algo que estuvo presente, aunque la fotografía misma es un complejo dispositivo que para su interpretación crítica exige que se tome en cuenta la interacción de diversos elementos como lo son los objetivos (el acto y la imagen fotográfica), pero también los invisibles, lo que queda fuera de campo y aun lo que queda dentro de los mismos pero donde interviene el deseo, la fantasía y el inconsciente.

La implicación que creo tiene para un estudio histórico este replanteamiento crítico de la fotografía y las revistas ilustradas es reestructurar cabalmente el lugar histórico de una fotografía como una "detención del tiempo" que adquiere valores propios, exclusivos y distintos al del acontecimiento que devuelve en imagen la fotografía. La revista ilustrada, por su parte, es más que un simple compendio de imágenes, noticias e ideas; es un dispositivo que para su análisis histórico exige se asimile una planeación, un programa y una dirección; es decir, un artefacto que se inserta de lleno en un discurso complejo.

• Nace un águila³⁰

Si he logrado establecer inicialmente los paradigmas del chiste, la tertulia y la fotografía como formas que en esencia encubren más de lo que pretenden revelar, debe ser mi labor reestablecer el lugar de “lo perdido”. Creo que este problema debe por principio plantearse en la instancia del tercer sujeto, en la formulación de una experiencia disipada, pero innegablemente presente. Este tercer sujeto –nosotros mismos– es solicitado en la pugna perceptiva. La subjetividad de nuestro discernimiento sólo podrá ser superada en el momento que se identifiquen los lugares del discurso y la futilidad de “lo que se ve” si no es puesta en crisis la autoridad de la cosa misma (la fotografía).

Como se podrá percibir, los lugares de la crítica, del sujeto reprimido, de los obstáculos impuestos por las inhibiciones y de aquellos que buscan el placer en la invectiva sobre el otro, oscilan y por momentos se pierden entre los bandos en disputa.

A lo largo del año de 1938, en medio del fuego cruzado entre el líder de la Confederación de Trabajadores de México, Vicente Lombardo Toledano y la prensa que él consideró reaccionaria, existieron todos los personajes que integraron el chiste que *Rotofoto* contó en la primavera. De ellos tres dependió la dinámica que llevó a la destrucción del proyecto editorial de *Rotofoto*. Parece redundante recordar que un proceso similar sucedía del otro lado, del de los

30 “Surge del cascarón y asoma su cabeza al cielo, como corresponde a un águila. Mira la distancia; pasea su vista con inquietud, y admira valles y desfiladeros; cumbres y abismos. Nació para posarse en unos y burlar los otros. Nubes de tempestad –nubes de la Patria– asoman sobre su propio nido. El sabrá batir las alas remontarse a ellas...” Imagen y texto inaugural en el interior de *Rotofoto*. no. 1 Domingo, 22 de mayo de 1938.

ofendidos, quiénes también buscaban llevarle un mensaje al *otro* y que también contaban con estrategias específicas.

Presento aquí dos ensayos sobre dos ejercicios que se realizaron en *Rotofoto*, dos fotorreportajes de los muchos otros que semana a semana integraron una revista ilustrada desafiante, prolija en juegos y calidad fotográfica. De estos ensayos sólo cuento con la justificación de lo que me pareció excepcional y gracioso. Nada sostiene un criterio de lo que es gracioso más que un juicio radicalmente subjetivo; soy el mismo tercer extorsionado para sancionar lo que otros consideraron una broma y a otros les ofendió. Soy un individuo que al igual que en esa primavera, ríe ante la burla de lo hierático y ahora soy cómplice. Pero también comprendo el atributo que me exige una voluntad crítica, la del historiador. Tal vez la única manera justa de proceder y probablemente, no tan crítica, sea buscar en las entrañas de la imagen un presagio, a la manera del arúspice, del suceso que implicaba a ambos bandos. Pues sólo hay algo objetivo en *Rotofoto*: causa risa, ahora digamos de que.

El líder, en el bello y espacioso jardín de su casa, donde más pura la luna brilla y se respira mejor; consulta sus problemas, hojeando a Marx. La plusvalía, a la hora del pluscafé, resulta una doctrina exótica. De todos modos, es de importancia capital acabar con el capital, en la capital y fuera de la capital³¹.

No hay sólo un rebelde. Los rebeldes son las masas. Ellas, Joshua, contestarán por ti en esta hora de acaparamiento por una minoría de todos los bienes materiales y de las posibilidades de conseguir los bienes del espíritu. Ellas arrasarán lo impuro, lo injusto; pero situarán el fin de la felicidad aquí mismo, en esta vida, y harán de ella un jardín como los japoneses que empavesan las rocas con una alfombra florida, ante el asombro de los que no creen que existe lo imposible³².

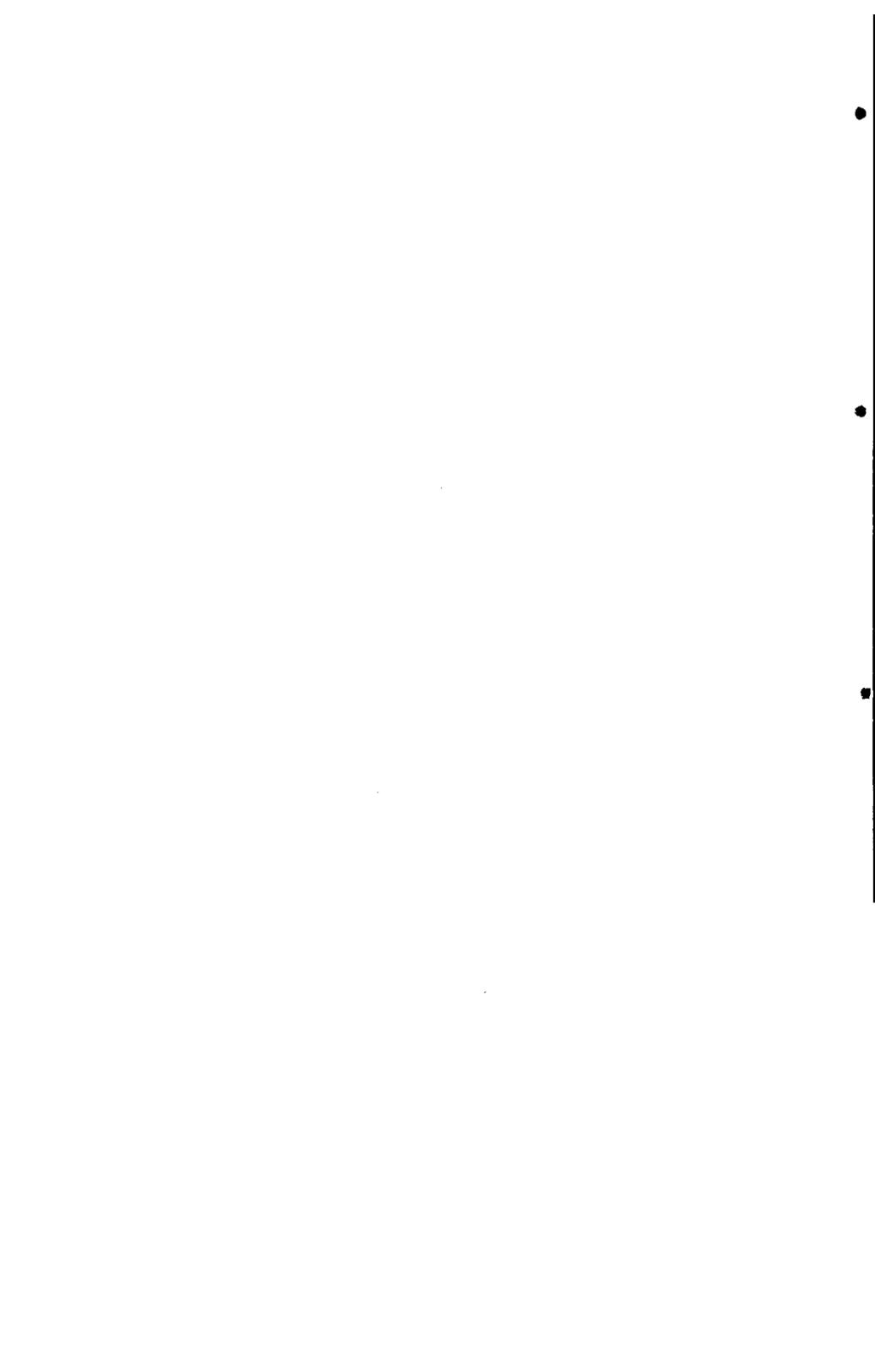
31 *Rotofoto*. no. 2 domingo 29 de mayo de 1938

32 Vicente Lombardo Toledano. "CARTA ABIERTA A JESUCRISTO" en *Futuro*, no. 3, enero 1° de 1934, pp.7

A black and white photograph of a man standing outdoors. He is wearing a dark suit jacket, a light-colored shirt, a patterned tie, and a dark vest. He has his hands in his pockets and is looking slightly to the right of the camera. The background is a blurred natural setting with trees and foliage.

LOMBARDO EN LA INTIMIDAD

1 — ¡El problema!... Pero, ¿cuál es el problema? ¡He ahí el problema, que no sabemos cuál es el problema! El líder, fatigado con tantas preocupaciones y según algunos, con tanto peso, reflexiona dialécticamente: ¡Dudo, luego pienso; pienso, luego existo! Pero, ¿existo todavía? ¡Pienso? ¡Dudo? Pienso que lo dudo.



I.

Vicente Lombardo Toledano fue un tema recurrente en el contenido semanal de *Rotofoto*. Su primera aparición se dio en el segundo número³³, donde ocupó cuatro páginas de un fotorreportaje relativo a “su intimidad” dividido a su vez en siete bloques de imágenes, numerados de forma secuencial; es decir, tomas de su vida privada y familiar consensuadas a partir del pacto del retrato entre modelo y fotógrafo.

Vicente el padre, su esposa Rosa María Otero y Gama, y las hijas Rosa María, Adriana y Marcela ocupan diversas facetas del contexto cotidiano del líder sindical; el espacio se generaliza en el hogar pero se especifica en dos lugares del mismo: el estudio privado, lugar de trabajo en el hogar, y el jardín de la propiedad, espacio de naturaleza guarecida del mundo.

El proyecto de ver la intimidad de Lombardo Toledano, parece concebir al hombre fuera de su entorno, pero fundamentalmente, ajeno a la circunstancia más recurrente de su imagen, la imagen

33 *Op. Cit.* Además ocupó la portada de dos números, siendo memorable la del último ejemplar, donde se le observa de pie en un mitin, al lado de él alguien extiende el brazo que por el ángulo de la foto hace parecer que es el suyo realizando el saludo fascista.

pública. A partir de este primer extrañamiento, comienza un segundo mecanismo inconexo, el del discurso, donde cada viñeta o pie de foto es una sátira a la retórica de Lombardo y a la vez una confirmación del extrañamiento frente a la escena que capta cada fotografía. Resulta evidente que la intención de este fotorreportaje es descontextualizar el lugar común del líder sindical, el espacio público: la tribuna.

La fotografía inaugural muestra a Lombardo Toledano en un plano de cuerpo entero, lo que permite observar a corta distancia la integridad de su delgada figura viniendo hacia nosotros; imagen que hace énfasis mediante el enfoque y el punto de vista, en un Vicente Lombardo reflexivo caminando a través de un escenario natural. En la parte inferior izquierda, el pie de foto presenta el título que abre el artículo:

¡El problema!... Pero ¿cuál es el problema, que no sabemos cuál es el problema? ¡He ahí el problema, que no sabemos cuál es el problema! El líder, fatigado con tantas preocupaciones y según algunos, con tanto peso, reflexiona dialécticamente: ¡Dudo, luego pienso; pienso, luego existo! Pero, ¿existo todavía? ¿Pienso? ¿Dudo? Pienso lo que dudo.

Al ser el comentario inicial parece evidente que el estilo de la sátira será el galimatías: la demagogia como discurso que deviene cantinfléo³⁴. A este nivel, el planteamiento propuesto será el del contraste; ya por homologación sinonímica de palabras (“es de importancia capital acabar con el capital, en la capital y fuera de la capital”) ya por antonimia de preceptos ideológicos (“¡Qué cómodo el sillón abacial! ¡Oh suspirado día del reparto social!”). El estilo de cada pie de foto resalta por lo elaborado de su ensamblaje,

34 Acción y efecto de hablar mucho con escasa o nula coherencia. Término proveniente del cómico y amigo de Salvador Novo, Mario Moreno “Cantinflas”

destacando en la sátira la incompatibilidad conceptual ya mencionada, además del uso de la rima y el descaro crítico, que recuerdan al estilo editorial de Salvador Novo en su columna semanal de la revista *Hoy*.

Tanto la primera escena como la sexta y la séptima, es decir, la página inaugural y la final, muestran a un Lombardo aislado; las dos páginas intermedias mostrarán retratos familiares en exterior, donde se enfatiza la presencia de las hijas Lombardo. La esposa quedará retratada pero sin mención explícita.

En términos generales hablamos de una secuencia de retratos fotográficos, aquellos en que Gisèle Freund³⁵ encontró la concreción del deseo de la burguesía decimonónica por perpetuarse. Pero entonces la aparente neutralidad de los retratos es transgredida; el pacto entre el retratado y el fotógrafo, aquel que podemos inferir como un producto visual que mostrara un político como hombre de familia, un ciudadano convencional, es roto mediante elementos que no se mencionaron al momento de la sesión (uso de rótulos) y devuelto públicamente, contado como un chiste.

Eso es lo que en castellano y en buena lógica se entiende de estos pies pérfidos que aparecen en todos los grabados; retocan las fotografías para presentar a los individuos como desmedrados, como locos, como seres de risa, e inclusive, abusando de la buena fe de las personas, toman fotografías que después explotan de un modo impúdico, con el propósito ya dicho dos veces, de que el pueblo de México se ría de estas gentes, de todas las instituciones y no quede nadie con prestigio, excepto la causa reaccionaria.³⁶

35 Gisèle Freund, *La Fotografía como documento social*, Barcelona: G. Gili, 1993.

36 Vicente Lombardo Toledano. La "Prensa Independiente Contra el Pueblo Mexicano" en *FUTURO*. no. 30, agosto de 1938, pp. 7

La familia Lombardo no es el tema que se pretende transgredir explícitamente, no existe caricaturización de ella; en realidad la efectividad del chiste radica en la convencionalidad de los retratos, en la exposición pública de una familia como cualquier otra, un retrato del mundo patriarcal burgués. La supuesta oposición entre vida privada y vida pública, entre retórica y principios morales, es el elemento colateral del cuerpo entero del fotorreportaje, aunque en primera instancia, la fotografía no establece el chiste.

La notable molestia de la cita anterior es producto de la reflexión más profunda que hizo Lombardo de la dinámica de *Rotofoto*. Es una queja que se antoja personal, casi en el contexto de un verse traicionado, sin embargo lo que debía plantearse en el marco de una denuncia particular a *Rotofoto* es llevado al periodismo gráfico en general. Lombardo denota tres niveles en que *Rotofoto* subvierte la imparcialidad de la fotografía: *los pérfidos pies de foto*, *la manipulación del retoque y el abuso de confianza*; dos de ellas se entienden en el proceso técnico, la última de lleno en la constitución moral, y de ahí el peligro. Si bien todo el proceso subversivo de la revista es detectado para Lombardo como inmoral, el acento no puede dejar de ponerse en “que el pueblo de México se ría de estas gentes, de todas las instituciones”.

Vicente Lombardo Toledano, líder

La guerra fue pactada desde mucho antes. El enemigo fue llamado “prensa reaccionaria”; la única víctima, *Rotofoto*. A lo largo del año de 1938, Vicente Lombardo Toledano centró la lucha obrero sindical en un enemigo: el fascismo. Su arma fue el estrado y el campo de batalla, la prensa. En junio de ese año fundaría el diario sindicalista *El Popular*.

El Popular no fue la primera publicación dirigida por Lombardo. Cuatro años antes había fundado la revista mensual *Futuro*; que a lo largo del tiempo de su publicación tuvo una inclinación especial por el uso de la fotografía y la caricatura. La parte gráfica, en su primer año, estuvo a cargo del dibujante Grasz y Guillermo Toussaint, quedando a cargo de la fotografía Agustín Jiménez, pero incluyendo también obra de Emilio Amero, Manuel Álvarez Bravo y Tina Modotti. Para 1935 se incluirían los fotomontajes de Hans Gutmann.

La labor editorial de Vicente Lombardo Toledano resulta de un interés particular, pues fue el espacio discursivo paralelo a su trabajo en la tribuna. Tanto *Futuro* como *El Popular* publicaban los editoriales y los discursos del líder, circunstancia no exclusiva

a ellas, pues habrá que recordar que había fundado las revistas *El Libro* y *El Pueblo*, y *América Latina*, y en 1919 se había iniciado como editorialista de *El Heraldo de México*, además de haber escrito a lo largo de su carrera para *Excelsior*, *El Universal* y *Siempre!* Sin embargo, el hecho de que tanto *El Popular* como *Futuro* estuvieran bajo su dirección en esta época implicaba un proyecto informativo con una ideología y un método cercano a la visión del mundo de Vicente Lombardo.

El mundo de las ideas del líder obrero conforma un tema extenso y fascinante. Su vasta producción discursiva y la aparentemente nítida genealogía que lo nutrió producen un complejo bastión retórico. Sin abundar más por el momento, nos encontramos en la época posterior al magisterio y a la primera diputación de Lombardo, que Krauze caracteriza como la del “defensor del espíritu que había cedido su sitio al predicador moralista y al defensor de la verdadera fe y de la virginidad espiritual del pueblo³⁷”. El discurso de Lombardo en esta segunda mitad de los treinta, plagado de referencias místicas, puede comprenderse en una doble dimensión: tanto político-dogmática como mesiánica-moralizante. Analizaré a partir de dos textos parte de la esencia de la categoría que convirtió a *Rotofoto* en un producto aberrante para Vicente Lombardo Toledano.

37 Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, 5a ed (México: Siglo Veintiuno Editores, 1985). pp. 315

Carta abierta a Jesucristo³⁸

La “Carta abierta a Jesucristo” es una proclama de rebeldía, tanto un himno a la insurrección como una declaración de principios e identidad revolucionaria. Inscrito de lleno en una retórica mística que puede en todo momento resignificar conceptos sobre la revolución y el pueblo, bajo una misma premisa: la lucha del bien contra el mal. Es así como, bajo una compleja estructura, Lombardo hace de Josué (Joshua) el Mesías, el Hijo de Dios; el destinatario de un texto que lo describe, lo elogia e incluso lo crítica; pero que a la vez, es desdoblado mediante su ejemplo y vigencia, como el paradigma de personaje imitable y superable. Es decir, construye una genealogía a partir de la cual la rebelión es el arquetipo, que de forma lineal y progresiva explica al socialismo como causa humanista y redentora, y que deviene por su linaje en máxima virtud histórica.

Antes que tú hubo otros rebeldes, después de ti ha habido otros más y los habrá siempre: la rebelión es la medida de la virtud histórica, la pauta del poder genésico de la especie en la tarea de elevar sin descanso la sociedad humana³⁹.

38 Vicente Lombardo Toledano. “CARTA ABIERTA A JESUCRISTO” en *Futuro*, no. 3, enero 1º de 1934, pp. 7

39 *Ibid.*

Existe una tercera persona en este texto, insinuada por el remitente al destinatario, y que se proyecta como el inminente realizador de las cláusulas de la eterna obra rebelde; resulta factible que esta tercera persona sea el propio líder obrero, Vicente Lombardo Toledano, quien a diferencia de Joshua, entiende cabalmente la rebeldía como la cualidad del carácter de un profeta y por ende lo trasciende, puede filosofar sobre ello. La “carta dirigida a Jesucristo” es entonces un diagnóstico histórico que formula a un nuevo tipo de Mesías, consciente y con técnica, depurado de probidad mística, hecho hombre.

Nos enseñaste a despreciar la maldad de la vida; pero no a combatir el mal: ese fue tu error, tu falta de técnica, como hoy decimos.

La carta crea una idea aún más trascendente de la propia lucha por el desprotegido como condición revolucionaria; busca a partir de un análisis de la permanencia social de un hito como Jesucristo las condiciones que develen el carácter moral de un líder histórico.

Vicente Lombardo creará una reflexión alucinante sobre la relevancia histórica de Jesucristo a partir de categorías sobre la virilidad y la fobia a lo femenino que por sí mismas constituyen una particular visión del sexo, la identidad y la diferencia; en su carácter inmediato sin embargo son una toma de postura y una justificación moral a su propia actividad como líder social. Digámoslo así: Si Joshua permanece en la adoración de la humanidad es porque en él las ideas de perfección divina se humanizan, y por eso el hombre se identifica con su figura en momentos de debilidad (femenina) y persigue una imagen que lo proteja, un padre que lo guíe, un hombre que le enseñe. La condición de guía espiritual es una condición natural *a priori* en el varón, pues en el género masculino la creatividad y la fortaleza son circunstancias que lo convierten en

productivo y por lo tanto en ejemplar; sin embargo, al ser condición natural de género, es intrascendente –cercana a la propia condición femenina⁴⁰ (emulativa, pasiva y procreativa)–, mientras no realiza una actividad racional y reflexiva, una “fertilización de la realidad”: el advenimiento de un verdadero varón que complete el acto de fecundación.

Por eso encarnas lo que Platón sólo alcanzó a concebir: los altos atributos humanos con existencia real, sin la mezcla infecciosa de las pasiones viles. Y por lo mismo se conserva tu memoria: la humanidad ama la perfección, el grado supremo de todo, a medida que se siente lejos de alcanzarla. Los hombres en conjunto son la mujer: debilidad inconfesada, inclinación instintiva hacia lo fuerte –en lo intelectual, en lo biológico o en lo ético–, porque lo fuerte es lo viril, lo que crea, y todo en la naturaleza es producción ininterrumpida, y la mujer es el crisol maravilloso en el que el varón garantiza la perpetua renovación de la existencia. Por eso eres bello también, porque eres fecundo: la belleza se extingue cuando el ser pierde su facultad de producir; las mujeres que sólo pueden darnos hijos pronto son feas, como lleno de fealdad está el mundo para el hombre incapaz de hacerlo mejor o que no advierte el renuevo congénito en todo lo que existe⁴¹.

Los bloques #4 y #5 del fotorreportaje son los retratos de familia, el primero de ellos un retrato familiar completo, tomado en plano entero y en donde se observa al padre de familia sentado, contemplando algo que está fuera de campo, mientras una de las tres hijas y la señora Lombardo lo flanquean de pie; las otras dos niñas posan sentadas y observan en contrasentido a los otros tres personajes; una de ellas sostiene un gato en su regazo, tras de ellos un notable jardín. Nada permite pensar en una interacción

40 José Miguel G. Cortés plantea la idea de hombre-espíritu-intelecto antagónica a la de mujer-materia-naturaleza, en referencia a su análisis histórico de la representación monstruosa/maligna de la mujer. José Miguel G. Cortés, *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona: Anagrama, 1997, pp. 66

41 *Ibid.*

emocional entre los personajes, sino en una frialdad implícita en la desconexión de las miradas; sin embargo, el efecto producido por el contraste de los perfiles frente al fondo de un jardín exuberante los integra con un espacio figurado. Vicente Lombardo Toledano controla y concentra la imagen con su imponente postura de mando desde una silla, empero está en segundo plano, en cierto sentido aislado de la escena.

Los pies de foto acabarán de redondear la puesta en juego de lo cómico, con otra connotación cómo ya se verá más adelante.



2—El líder, en el bello y espacioso jardín de su casa, donde más pura la luna brilla y se respira mejor, consulta sus problemas, hojeando a Marx. La plusvalía, a la hora del plusvalé, resulta una doctrina exótica. De todos modos, es de importancia capital acabar con el capital, en la capital y fuera de la capital.



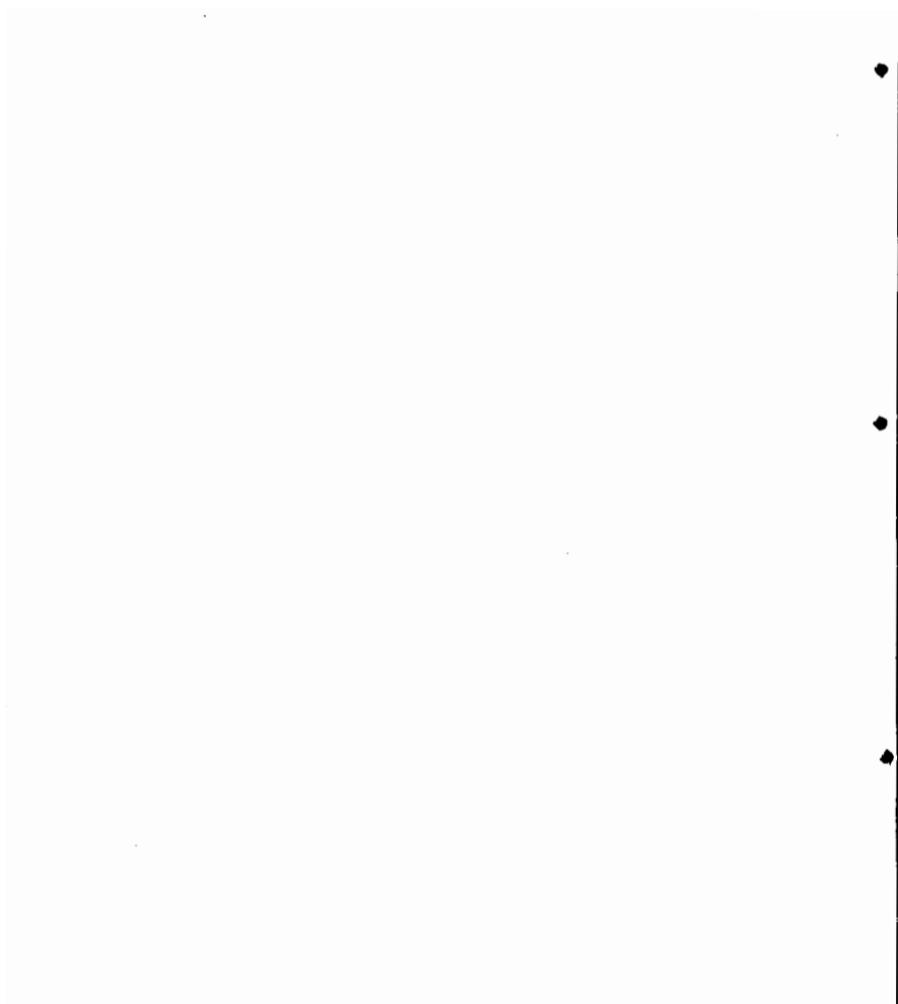
3—"Fume, compadre, fume y soñemos, que como el humo del cigarrillo, ya se nos va la juventud!" El líder, por una extraña sindicalización de ideas, piensa en el famoso tonga que hace años estuvo tan de moda. Todo pasó, todo se acaba. Olo Ginebra... ¿Ginebra y tongos?



4—Para Lenin, la familia es una invención burguesa. Burguesa o no, la familia es la familia, nos corresponde, nos pertenece, y nos vinculan con ella los más puros afectos del alma. Lombardo es leal con su esposa y con sus hijas. Este es el único lugar donde no le gusta dar el mitín. El grito que una de las niñas retiene con la mano, desea marcharse. Es fascista.

5 —Otra escena familiar. Las niñas juegan encantadas con un perro peludo, complaciente y nada mordelón. El líder, que chupa bien, es-cudriña entre los árboles, no sea que oíden emboscados por ahí algunos agentes de la reacción.





La prensa independiente contra el pueblo mexicano

Cuatro años después, el 16 de julio de 1938, Vicente Lombardo volvería a hablar de género masculino y femenino en un discurso pero también de afeminados y anormales.

Todo este veneno que destilan los afeminados que redactan la Revista *Hoy*, y no lo digo por injuriarlos, sino por recordar una desgracia fisiológica que los aqueja, aun cuando para ellos es motivo de profunda satisfacción, todo el veneno que destilan los afeminados de la Revista *Hoy*, no es sólo el despecho del anormal que pelea contra el macho, contra el hombre de verdad, contra las instituciones varoniles, contra los actos recios de las personas, no; no es un despecho de un feminismo tortuoso o de un masculinismo torpe, es un despecho político. Por eso, de un modo hábil, los dueños de la publicación han buscado a individuos afeminados para que escriban en ella. Todo obedece a un plan que llega a su clímax en esa publicación ya recordada [*Rotofoto*], y que tiene como propósito principal que las gentes de México, le pierdan el respeto a todas las instituciones y a todas las personas⁴².

42 "La prensa independiente contra el pueblo mexicano" en *FUTURO*, no. 30, agosto de 1938

La persona en quien se realiza la metonimia homosexual es evidentemente Salvador Novo quien a lo largo de ese año fue el blanco de ataques por ser uno de los personajes de la “prensa reaccionaria” por excelencia. Otros, como Felix F. Palavacini o Rodrigo de Llano, directores y emblemas de la prensa eran confrontados con argumentos distintos.

La crudeza de la cita va más allá de la sardónica exposición sexual pues al devaluar una opinión contraria con base en un concepto de anormalidad sexual (femenino), Toledano *de facto* niega la capacidad crítico-analítica a las publicaciones de la editorial *Hoy*. Esta negación no excluye la existencia de un peligro: el del despecho como reticencia femenina, donde el anormal, *el invertido ante la desgracia de su condición*, no alcanza a contemplar la trascendencia de la producción viril. Incluso el mismo hecho de que sea un despecho, una malquerencia sentimental, no le concede siquiera el lugar de una actividad racional: la burla de los anormales es una desviación pasional; desechable por improductiva, peligrosa por riesgo de contagio.

El “veneno que destilan los afeminados” recuerda por su retórica biológica a “la mezcla infecciosa de las pasiones viles” ausente en el Mesías. El peligro del *otro* como daño orgánico, parece una preocupación general y particularmente recurrente de la época, ya en su connotación de enfermedad, infección, contaminación o contagio. La metáfora de la enfermedad como elemento que penetra en un cuerpo y es extraño y perjudicial, era utilizada igualmente en el discurso fascista⁴³; sin embargo, es necesario aclarar que este discurso viene de mucho tiempo atrás, muy característico en los argumentos sobre la higiene del siglo XIX.

43 Uli Linke. “Gendered Difference, Violent Imagination: Blood, Race, Nation”. *American Anthropologist*, New Series, vol. 99, no. 3. (Sep., 1997)

Vemos además en las dos referencias citadas de Lombardo Toledano un elemento adicional (también común al discurso fascista), el de la influencia femenina que acompaña a esa contaminación. La construcción que llevó a una homologación entre la mujer y la enfermedad y que derivó en violencia racial y de género, fue justificada generalmente a partir de un discurso científico, aunque parece en Lombardo Toledano más cercano a referencias místico-esotéricas⁴⁴. En esencia el problema se plantea como una repulsión a condiciones de identificación simbólica femenina como la liquidez, el calor emocional y la sensualidad, elementos que se contraponen a la representación de un “super hombre” con cualidades de salud, fortaleza, frialdad, auto negación y cercanía a la violencia destructiva. La dicotomía derivó en una consolidación de la imagen del macho como un cuerpo militar y mecánico ejemplar, mientras que al asociarse las nociones de enfermedad y patología en el cuerpo femenino, se lo convertía en repositorio de identidad sexual y raza despreciables⁴⁵.

La obra viril que desdeñan los homosexuales –o “afeminados” y “anormales”, términos con su respectiva carga ideológica en el discurso de Lombardo– es la Revolución Mexicana en su nueva caracterización, la nación cardenista. Y no es ocioso recordar que la devaluación de género era una retórica tan añeja y culturalmente asimilada que probablemente a nadie el resultaba escandaloso el tono cáustico con que se refería al homosexual en referencia a su artificial femineidad ni tampoco que existiera hacia él un recurrente veto y desprestigio público. Sin embargo, a pesar de que el acceso moral al discurso ya en otras ocasiones les había sido negado

44 Renato González Mello en *Jose Clemente Orozco: Prometheus*, California: Pomona College Museum of Art, 2001, pp. 58

45 *Ibid.* pp. 562

(Contemporáneos), para este momento en Lombardo, “la actitud” está teñida de matices de reaccionarismo y fascismo, y por ende resulta un riesgo para la seguridad nacional. El homosexual como algo que invierte la política prevaleciente y el paradigma sexual es inmediatamente marginado, en una clara intención de devaluar su lugar político como consecuencia de su condición contracultural. Pero no sería mediante la indiferencia.

El discurso “La prensa independiente contra el pueblo mexicano” contiene el repertorio de argumentos políticos que formulan el juicio contra la prensa burguesa. En él establece una división de características dentro de la misma “prensa independiente” que le permite identificar factores editoriales opositores (manejo de información, tendencias ideológicas) de aparentes opiniones claramente detractoras. Tomando como ejemplo el que aparentemente fue el evento paradigmático del fascismo en México en 1938, la rebelión de Saturnino Cedillo, encontramos que aunque *Rotofoto* publicó reportajes gráficos sobre la rebelión cedillista y *Hoy* construyó el fotorreportaje más completo e importante sobre Saturnino Cedillo, ambas publicaciones ocupan, en el juicio del líder obrero, un sitio distinto que *El Universal*, *Excélsior*, *Últimas Noticias* o *Novedades* como parte de la prensa reaccionaria que cubrió el mismo evento.

La rebelión cedillista, al ser controlada y disipada casi de inmediato, se convirtió en imagen de la eficacia y ejemplaridad con las que el país lograba vencer las fuerzas contrarrevolucionarias. Lo que *El Universal*, *Excélsior*, *Últimas Noticias* o *Novedades* hacían al dedicar páginas y comentarios a eventos como ese u otros similares (avance fascista en Europa, noticias nacionales que se contrapusieran a la perspectiva de Lombardo) eran molestias fáciles de despachar; sin embargo lo que hacían *Rotofoto* y *Hoy* tenía una connotación distinta:

Y a esto están dedicados casi todos los diarios, unos con mayor énfasis o con mayor cinismo que otros: a esperar que surja el Mussolini mexicano o el Hitler mexicano para que proteja definitivamente sus intereses y suma al pueblo de México en la sombra y en el dolor, borrando de golpe los aspectos positivos más importantes de la obra revolucionaria.

Pero no sólo se han dedicado desde la derrota de Cedillo a tratar de dividir a los sectores que marchan juntos hasta hoy, a empujarlos a unos contra los otros, sino que, inclusive, en cierto género de publicaciones se llega hasta la injuria, hasta el insulto más soez, hasta a tratar de presentar los aspectos más respetables de las personas como objeto de risa y de ludibrio⁴⁶.

Vicente Lombardo Toledano formaba una parte esencial de ese combate contra las fuerzas reaccionarias, que representaba un aspecto más de la socialización del país. Inclusive desde su propia perspectiva consideraba su figura y la de la organización que representaba, la de la Confederación de Trabajadores de México, las primeras fuerzas del país. Ya en su reporte secreto sobre el encuentro que sostuvo con Stalin y otros líderes sindicales en Europa en julio de 1938; Lombardo recrea las condiciones políticas del país de la siguiente manera:

1. [...] Falta de cohesión y conocimiento por parte del pueblo mexicano, lo que nos permite, aún siendo nosotros una pequeña minoría, dominar al país
2. [...] Manejabilidad del Presidente Cárdenas para seguir nuestro camino.
3. [...] Actitud de la administración Roosevelt [sic], quién consciente o inconscientemente está apoyando nuestros planes⁴⁷.

46 "La prensa independiente contra el pueblo mexicano" en *FUTURO*, no. 30, agosto de 1938

47 Archivo General de la Nación. Galería 2, Volumen 205, Expediente 5, Foja 47.

Además, en el mismo documento se hace un comentario colateral que refleja de forma incidental la noción de prensa manejada en esas reuniones:

“En los Estados Unidos como en México las grandes masas del pueblo son conservadoras y nos odian debido a las fuertes contribuciones, a la falta de trabajo y al hambre [...] el primer paso en los Estados Unidos deberá ser lo que nosotros estamos haciendo con tanto éxito: la nacionalización de los Bancos, industrias, manufacturas, medios de transporte, etc. y la supresión de los periódicos para que el burgués no se entere de nada”⁴⁸.

La importancia, que Vicente Lombardo otorga a la Confederación de Trabajadores de México y al suyo propio en ese momento, nos hace inferir que es inconsecuente el temor político a una prensa que discrepe con su idea de país; si Lombardo Toledano puede fraguar planes, cuya concreción cree inminente, si se sabe parte de una circunstancia histórica ya comenzada y en vías de realización, la prensa tan sólo es un obstáculo político.

Sin embargo sigue habiendo algo incómodo en la naturaleza de las *otras revistas*, las de la Editorial *Hoy* que en palabras de él: “De una manera sutil, hábil, inteligente, poniendo siempre veneno en todas las cosas, hasta en las más simples, presentó desde el primer número la Revista *Hoy* a un México lleno de irresponsables, de locos, de deshonestos o de idiotas como dirigentes de los intereses colectivos”⁴⁹. No es entonces un problema de toma de postura política, sino uno de representación. El mismo problema que es puesto en juego por Vicente Lombardo cuando sus cuestionamientos sobre la feminidad, se hacen sobre planteamientos que tienen

48 *Ibid.*

49 Revista *Futuro*, *op. cit.*

que ver más con formas retóricas que con el género mismo, es decir planteamientos que tienen que ver con ideas e ideologías que construyen imágenes y viceversa. ¿Cuál es la imagen que se construye cuando se “presentan los aspectos más respetables de las personas como objeto de risa y de ludibrio”?

Tras el discurso “Contra la prensa reaccionaria”, en su columna semanal de *Hoy*, Salvador Novo escribe lo que se antoja su respuesta y un dibujo del líder sindical:

VLT nació en Puebla, ciudad conventual en la que el pudor se mezcla con el recato y subsiste el jesuitismo. El cielo de Puebla es brillante, reverdecen los árboles en sus jardines y en contraste con la rectitud de sus calles surgen las callejuelas de los espíritus. No hay en Puebla ceremonias más concurridas que los entierros. Es afán anímico sentirse víctima, hundirse las uñas en las carnes para provocarse dolor, y en ese delirio buscador de penas, nace la hipocresía, ahonda el concepto falso de la moral –trapos negros, cuellos altos, miradas de soslayo– y es por ello que se invocan argumentos que hace años se encontraron en encíclicas, para condenar de impudorosas aquellas fotos que tuvieron la virtud de hacer sonreír a un público de caras estiradas, propenso a tragedias, crónicamente bilioso, agobiado de incertidumbres⁵⁰.



La familia Lombardo

Aunque cabe señalar que el problema parece mayor:

“Sólo un imbécil o un cínico puede creer que lo que aquí se publica tiene un fin ingenuo o un fin sano, como el humorismo de algunas revistas extranjeras, para que la gente sonría mientras le cortan el cabello en la peluquería, o mientras mata el tiempo para llegar a su trabajo. Esto es veneno, esto es un fusil, esto es un proyectil lanzado en contra de la estabilidad del Gobierno, en contra de la estabilidad del movimiento obrero y en contra de los valores morales de las personas que mayor responsabilidad tienen en nuestro país.⁵¹”

Para Vicente Lombardo el poder que tiene una revista como *Rotofoto* es el de crear personajes deshonestos, locos e idiotas; modificar la realidad y producir risa; resulta relevante comprender este poder como uno discursivo en su posibilidad de modificar, desnaturalizando, una imagen.

Lo que el fotorreportaje “Lombardo en la intimidad” establece en una secuencia de siete fotografías es la desnaturalización del hombre público, logrando poner en juego el aspecto moral de la familia. Los pies de foto actúan como el dispositivo que pronuncia

51 *ibid.*

el chiste; sin embargo, no es difícil percibir cómo desde el propósito mismo del fotorreportaje (y por ende de las propias fotografías), se había establecido un proyecto que mediante la propia naturaleza visual lograría ironizar la calidad moral del líder sindical.

1. El problema!... Pero ¿cuál es el problema, que no sabemos cuál es el problema? ¡He ahí el problema, que no sabemos cuál es el problema! El líder, fatigado con tantas preocupaciones y según algunos, con tanto peso, reflexiona dialécticamente: ¡Dudo, luego pienso; pienso, luego existo! Pero, ¿existo todavía? ¿Pienso? ¿Dudo? Pienso lo que dudo.
2. El líder, en el bello y espacioso jardín de su casa, donde más pura la luna brilla y se respira mejor; consulta sus problemas, hojeando a Marx. La plusvalía, a la hora del pluscafé, resulta una doctrina exótica. De todos modos, es de importancia capital acabar con el capital, en la capital y fuera de la capital.
3. “¡Fume, compadre, fume y soñemos, que como el humo del cigarrillo, ya se nos va la juventud!” El líder, por una extraña sindicalización de ideas, piensa en el famoso tango que hace años estubo tan de moda. Todo pasa, todo se acaba. Oslo. Ginebra... ¿Ginebra y tangos?
4. Para Lenin, la familia es una invención burguesa. Burguesa o no, la familia es la familia, nos corresponde, nos pertenece, y nos vinculan con ella los más puros afectos del alma. Lombardo es feliz con su esposa y con sus hijas. Este es el único lugar donde no le gusta el mitin. El gatito que una de las nenas retiene con la mano, desea marcharse. Es fascista.
5. Otra escena familiar. Las nenas juegan encantadas con un perro policía, complaciente y nada mordelón. El líder, que chupa bien, escudriña entre los árboles, no sea que anden emboscados por ahí algunos agentes de la reacción.
6. Está tan llena la vida de espinas, abrojos y asperezas que, por las dudas, conviene aprende de todo. Algún día, como Cindinato, se retirará al campo a descansar. Por supuesto, si lo dejan los agraristas. Ese bello rincón es muy nacionalista; en cuanto al líder arrinconado, no lo es tanto; le gusta más lo internacional. Y, sobre todo, la Internacional.
7. En este despacho de primera clase, el líder media la forma de acabar con las clases. ¡Qué elegante y discreta está la lámpara! ¡Qué artísticas las maderas talladas! ¡Qué cómodo el sillón abacial! ¡Oh suspirado día del reparto social!

Vemos a Vicente Lombardo caminar, leer, fumar, escribir... haciéndolo dentro de su hogar; la ecuanimidad que entre el personaje y el entorno se revela dota de proximidad íntima a lo observado. Somos invitados a la casa de Lombardo. A lo largo de todo el fotorreportaje la figura de Lombardo es desprovista de cualquier vínculo emocional con lo que acontece; en ninguna toma se establece un contacto visual entre el hombre y cualquier otro sujeto (incluyendo el operador de la cámara o nosotros mismos). Cinco de siete fotografías lo muestran aislado; las otras dos, las de familia, revelan la misma indiferencia emocional. Las fotografías en solitario se destacan por la calidad con que logran capturar la actividad que se lleva a cabo: Vicente camina, lee, fuma, escribe y arregla su jardín. Asimilamos con claridad la intención de retratar sus actividades gracias al despliegue corporal, aunado al contexto que captura la cámara: una pierna ligeramente flexionada para dar el siguiente paso y las manos por detrás de la espalda; piernas cruzadas, libro sobre el regazo, mirada sobre éste, mano sujetando un cigarro; toma en leve perfil con cigarro en la boca y mano a punto de tomarlo; cuerpo flexionado sobre una superficie rocosa que le hace colocar una pierna en desnivel, mientras con la mano recoge algo de entre la vegetación. Imágenes en fin que remiten a actividades cotidianas representadas de manera costumbrista.

El evento al ser compendiado de manera secuencial, se convierte en un conjunto cuyo elemento narrativo es la dinámica de Lombardo Toledano en el interior de su hogar. La sucesión misma de las fotografías provee de una trama que permite pensar en el desplazamiento de tiempo, espacio y quehacer dentro de la casa.

El énfasis visual, como ya señalé, es la relación entre la actividad realizada por Lombardo y su movimiento corporal, que en esencia es interpretable como una proyección simbólica del trabajo, como una acción ejercida mediante el cuerpo. La particularidad reside

en que se logra compendiar una serie de actividades disímiles, realizadas por un sujeto que entendemos incompatible con el quehacer doméstico. Es decir, lo que se plantea es una incoherencia en la representación prefigurada de la labor intelectual y proselitista de un sujeto como Vicente Lombardo.

En el cuerpo del líder y en su contexto (vestimenta y escenario) se negocia la incongruencia. No es que veamos a Lombardo Toledano barrer el patio o planchar la ropa (actividades que es difícil pensar que hiciera, mucho menos vérselo haciendo) sino que no lo vemos en la exaltación de un discurso, en el hieratismo de su efigie de cartel. La línea que separa la virilidad enaltecida de la conducta privada y doméstica, sigue siendo muy delgada.

Lo que las fotografías buscan retratar son elementales representaciones de la esfera privada de un líder público, exposición que por sí misma dispararía una serie de consideraciones culturales⁵² (como la comunión amorosa, la educación, el hogar) y de este modo lograrían desestabilizar la unidad individual –“el aura del líder”– reubicándolo en un sitio común y mundano, el de la persona. Este sitio, el de la persona en la sociedad, lo hace sujeto de comparación y cuestionamiento al momento que es convertido en imagen reproducible y pierde su fuero mítico.

La iconografía del líder de los obreros de México, Vicente Lombardo Toledano, habrá de ser profanada.

52 Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*, México: G. Gili, 1994, pp. 84



6 -- Está tan llena la vida de espinos, abrojos y asperezas que, por las dudas, conviene aprender de lo que se ve. Algún día, como Cinemato, se retirará al campo a descansar. Por supuesto, si lo dejan los agrietados. Ese bello rincón es muy nacionalista; en cuanto al líder arrinconado, no lo es tanto; le gusta más la internacional. Y, sobre todo, la Internacional.



7 -- En este despacho de primera clase, el líder medita la forma de acabar con las clases. ¡Qué elegante y discreta está la lámpara! ¡Qué artísticas las maderas talladas! ¡Qué cómodo el sillón abacado! ¡Oh suspirado día del reparto social!

Esta estrategia del aminorar la fuerza figurativa del “líder” requiere otra táctica que fortalezca la degradación de lo eminente. Así pues, una vez desvirtuada la imagen es necesario dislocar la idea.

El segundo elemento que retratan las fotografías es el de una condición plena y cómoda, un valor satisfactorio de vida privada. La representación, por su condición confortable y patriarcal, de un mundo viril burgués que había de construir en conjunto, un imaginario que pone en juego estereotipos y arquetipos; las tomas en espacios abiertos que insinúan una vasta propiedad; un jardín; estudio con mesa de trabajo y silla recargada en adornos; mascotas; vasta biblioteca y finalmente el ocio, articulan una idea pletórica. Categoría capaz de trascender el simple nivel material de lo que es verificable en las fotografías y, por la fuerza sarcástica de los rótulos, compaginar la misma noción de exceso en el discurso y la idea de mundo del Lombardo Toledano.

Vicente Lombardo Toledano, líder de masas, es fotografiado con su familia. Los conjuntos sociales a los que pertenece (laboral y familiar) son sobrepuestos, poniendo en crisis la identificación de cada uno; a la vez que se logra desdoblar irónicamente los estatutos de medida y austeridad que la figura de un guía moral exige.

Si Lombardo elabora juicios en su paroxismo, *Rotofoto* construye estereotipos en sus chistes.

Vicente Lombardo, padre

El elemento que simbólicamente se pone en juego es la esencia misma de la figura patriarcal, que para ambas esferas de la vida de Lombardo Toledano funciona por igual: la autoridad, tanto del padre de familia como del líder de trabajadores.

Una serie de figuras simbólicas que remitan a esta categoría de autoridad pueden buscarse y hasta forzarse dentro del fotorreportaje (“el rey en el trono”, “el señor en su dominios”, “la familia real”, “el sabio”), pero la cuestión misma de la autoridad rebasa la representación simbólica lineal –aquella que nos permitiría encontrar afinidades entre esta fotografía y cualquier obra artística– y crea un espacio visual autónomo. En él, ante el congelamiento de un espacio y un tiempo especificados por medio de la fotografía, la idea de “autoridad” puede ponerse en juego tanto por la retórica visual como por el estatuto del documento fotográfico.

Es decir, el poder que ya había logrado desnaturalizar el lugar simbólico de Lombardo Toledano –el chiste–, adquiere una doble fuerza al mostrarse mediante fotografías, puesto que la autoridad que de ellas emana logra eludir por un momento el retozo de una

caricaturización y favorece la veracidad del hecho capturado. Y digo “por un momento” debido a que la fotografía en esta instancia es metódicamente utilizada de manera arbitraria con respecto a la broma de los pies de foto. La autoridad tanto de Toledano como de la fotografía es desestabilizada.

La autoridad⁵³ entendida como un signo de relación (de sometimiento y dependencia de la sociedad humana) y de la diferencia cualitativa dada en la superioridad, es un concepto complejo que demarca modos de acción económicos, políticos, sociales, pero que en esencia señala una forma de filiación humana. Horkheimer señala sobre este aspecto que:

“la autoridad, como dependencia afirmada, puede significar tanto relaciones beneficiosas, progresistas, que respondan a los intereses de los participantes, al desarrollo de las fuerzas humanas, como también la síntesis de relaciones e ideas sociales mantenidas artificialmente, que hace tiempo que han dejado de ser verdaderas y que van contra los intereses reales de la comunidad⁵⁴”

El fotorreportaje de “Toledano en la intimidad” vulnera la más artificiosa figura de autoridad una de las ideas sociales históricamente más representativas: el padre de familia. La diferencia de esta posición de autoridad y una política es que el acontecer en la vida privada, no se encuentra mediado por una competencia económica, lo que permite a los sujetos interactuar más allá de funciones específicas, y ser personas. El padre seguirá poseyendo el mando y la fortaleza de cualquier otra forma de autoridad, pero la diferencia radical se planteará en la dependencia del sometido, en este caso un niño como sujeto cuya realidad, sueños y deseos,

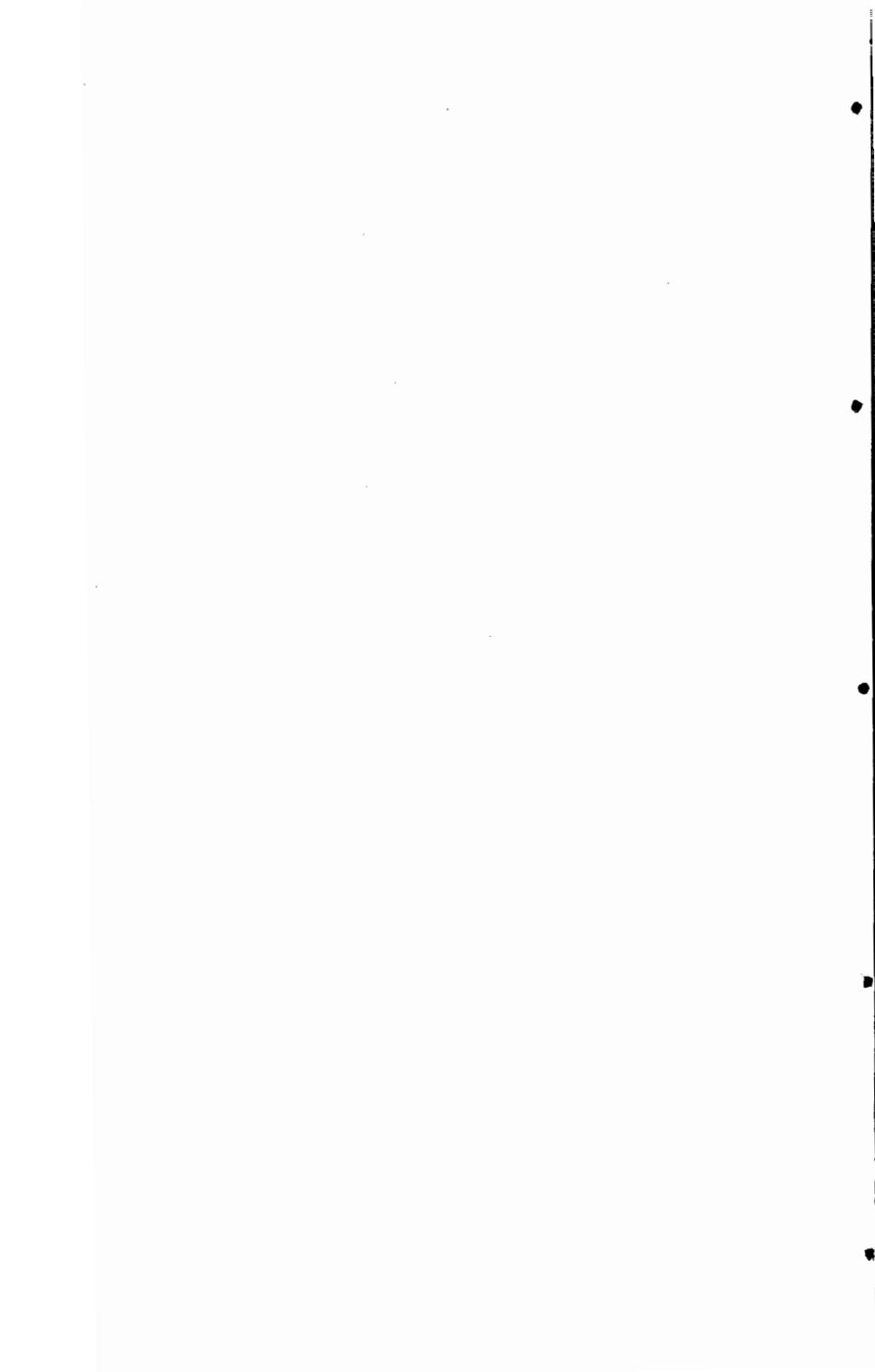
53 Max Horkheimer, *Autoridad y familia y otros escritos*, Barcelona: Paidós, 2001, pp. 212

54 *Ibid.* pp. 177

representaciones y juicios son depositados totalmente en manos de un adulto, que dictaminará el destino de su vida. Es entonces que la imagen puede adquirir un poder altamente subversivo: una identificación tan íntima entre el desenvolvimiento paternal y los modos de conducción profesionales.

Juguemos a un anacronismo social, es 1938: ¿Qué pasa cuando se muestra un padre distante emocionalmente? ¿Es de esperarse que un padre que dirige el destino de su familia dirija el destino de millones de trabajadores bajo el mismo presupuesto moral? Estos prejuicios se activan cuando la vida privada y la vida pública del líder Lombardo Toledano se compaginan en la instancia de una sola fotografía, de un chiste.

Para Lenin, la familia es una invención burguesa. Burguesa o no, la familia es la familia, nos corresponde, nos pertenece, y nos vinculan con ella los más puros afectos del alma. Lombardo es feliz con su esposa y con sus hijas. Este es el único lugar donde no le gusta el mitin. El gatito que una de las nenas retiene con la mano, desea marcharse. Es fascista.



Burguesa o no, la familia es la familia....

Parecería arbitrario especular sobre la opinión de Vicente Lombardo respecto del fotorreportaje que él había consentido sobre su vida íntima, pero sin duda podemos pensar que la experiencia de ver el producto final debió ser perturbadora, tal vez vergonzosa. Si pensamos en la opinión que le merecía el proceder de *Rotofoto* en general, con su propensión a “presentar a los individuos como desmedrados, como locos, como seres de risa⁵⁵”, probablemente un Lombardo Toledano huraño, acomodado, y soberano entre mujeres y animales, debió ser una representación incómoda, muy fuera del lugar de seguridad y poder que el estrado y los fotomontajes de Gutmann le otorgaban.

El fotorreportaje creó, más allá de una sátira moral, una profanación del sitio de axiomática autoridad del líder, partiendo para ello de las bases más profundas y básicas. A pesar de la marcada comicidad del plan, el cometido no se generó de una retórica caricaturesca, más bien fue una parodia de un realismo muy particular.

55 *Vid. supra*

Giorgio Agamben habla de una vital diferencia entre la ficción (que a la caricatura puede representar por su estatuto de variación de rasgos de la realidad) y la parodia al ser una “oposición simétrica” la última de la primera, pues: “la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto; éste es, al contrario, tan insoportablemente real que se trata, precisamente, de mantenerlo a distancia. Al “como si” de la ficción, la parodia opone su drástico “ya es suficiente (o como si no)”⁵⁶. Así pues “Lombardo en la intimidad” busca esta confrontación de la avasalladora realidad del que ostenta el poder de censurar y dirigir, desde una broma propuesta en otra “avasalladora realidad”, la de la fotografía. Se disputa la autoridad, la misma autoridad que el juicio sumario contra los afeminados, los invertidos, les ha sido vedada a éstos.

56 Giorgio Agamben, *Profanaciones, filosofía e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, pp. 63

Millán Astray observa de frente. Acompañándolo, dos individuos, uno marino, el otro diplomático. La rigidez de las figuras derivada de la postura firme, la caída de los brazos y de las líneas de la ropa hacen fijar nuestra atención de manera ascendente hacia los rostros; específicamente al de en medio, el del decrepito Millán Astray que centra la imagen y atrae por tantos elementos, todos lúgubres. Es un inválido sin ojo y sin un brazo, que en apariencia sonríe, pero sólo es la deformación que le ocasiona el sostener un cigarro en la comisura de la boca. Su atuendo contrasta con el de los acompañantes y la ropa no se ajusta a su muy delgado cuerpo; los otros dos, impecablemente, visten sus respectivos uniformes: un oficial de marina, un general de la armada y un burócrata, adornados con insignias y sombreros que los distinguen al uno del otro pero los reconcentran como modelos de su función política, de su estatuto profesional.

El efecto provisto por la cercanía del encuadre deforma la profundidad de la imagen, elimina la identificación del lugar; sin embargo, alcanzamos a observar dos individuos de perfil, ajenos al retrato. Estamos en medio de una reunión de trabajo, parece obvio que diplomática, claro, el pie de foto nos lo aclara: *El general Millán Astray, comandante del tercio español y representante del gobierno de Franco, a su llegada a Roma, para asistir con el carácter de enviado especial franquista, a las ceremonias romanas que tuvieron lugar en la ciudad del Vaticano recientemente*⁵⁸. Se nos permite, entonces, ser testigos de un instante de una ceremonia política.

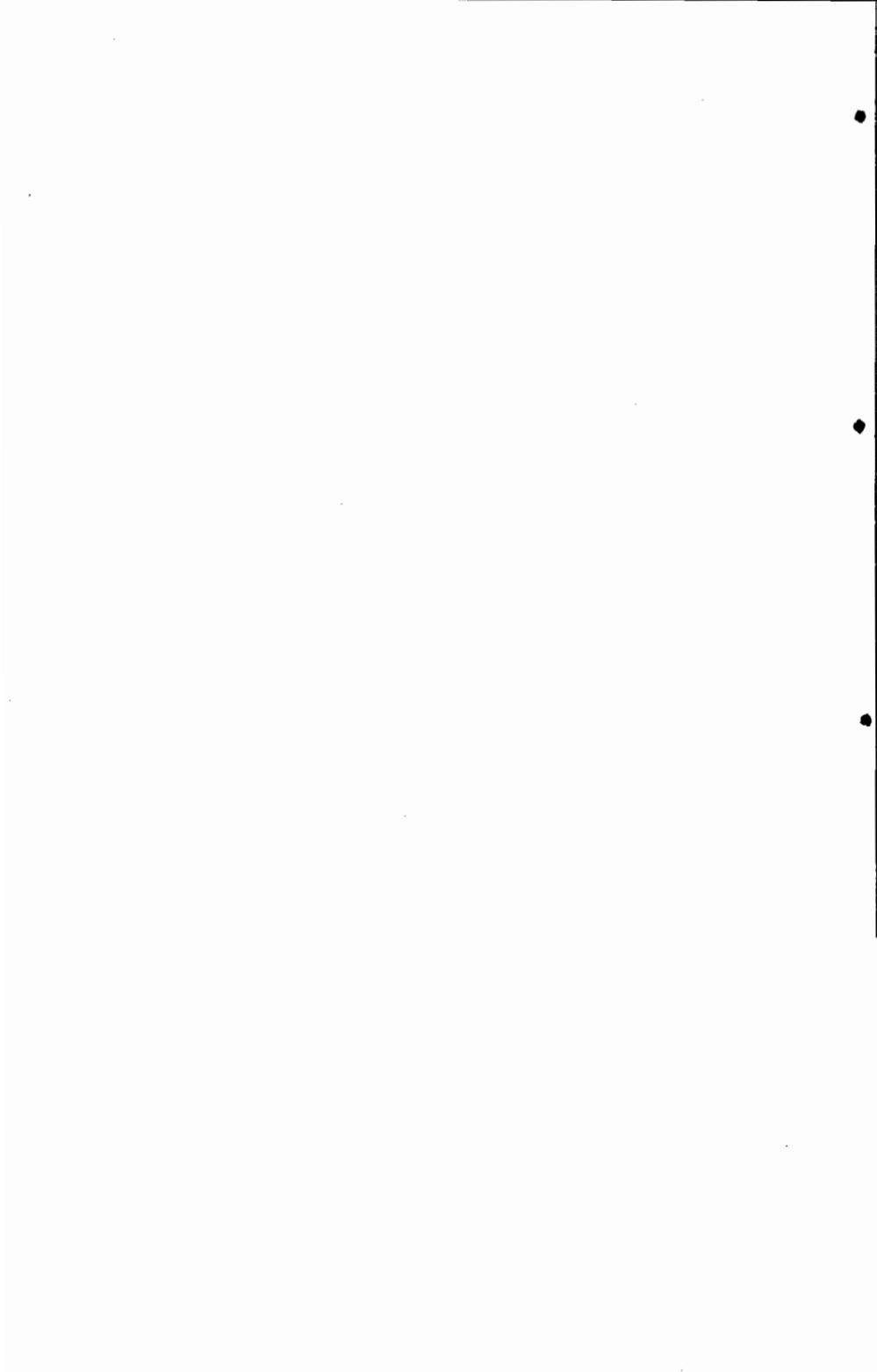
La parquedad de la noticia frente al tamaño de la fotografía nos hace pensar que la función de esta página no es dar una noticia, sino hacer patente un retrato, el retrato del General José Millán

58 *Rotofoto*. no. 5. 19 de junio de 1938.

Astray. La intención adquirirá sentido al momento de confrontarse con la siguiente página, donde un grupo de hombres con los torsos desnudos son retratados dentro de una piscina. El contraste es rotundo, puesto que en ambos casos el acento está colocado en el cuerpo, ya en su despliegue anatómico, ya en su representabilidad social. El contraste es absoluto: de un retrato a una escena en episodios, del hieratismo del cuerpo militar al juego del cínico. Y en medio de los dos que por antonomasia son incompatibles, se encuentra el desprecio y el miedo a lo monstruoso.

Pero fue en la pintura de caballete en donde [Julio Castellanos] ganó batallas sorprendentes. En dos pequeños cuadros, con muchas figuras, nos dejó un delicioso y poético buen humor: *El Día de San Juan* y *El Bobío*. Lo que nos dice en esos dos cuadros nadie lo ha dicho antes de él. Un festival de baño público lleno de incidentes plásticos expresados con temprana maestría. El pueblo en el agua, pero el pueblo limpio, sin odios y sin horrores.⁵⁹

59 Carlos Pellicer. "Opinión entre dos paisajes" en *Julio Castellanos, 1905-1947: Monografía de su Obra*, México: Netzahualcoyotl, 1952



II.

El 19 de junio de 1938 se publicó en *Rotofoto* tanto la nota visual de Millán Astray como el fotorreportaje que le seguía en la página contigua. “NOVO, MOJICA Y MONTENEGRO AL DESNUDO” fue su título y desarrollaba, a partir de tres escenas independientes y seis fotografías enlazadas por la presencia de alguno de los tres personajes del título (los tres homosexuales), la secuencia de un evento que se puede generalizar cómo un feliz convite entre caballeros.

La primera secuencia está repartida en dos fotografías. Salvador Novo y Roberto Montenegro retratados juntos en la primera imagen y acompañados, entre otros siete, por José Mojica y Arcady Boytler, en la segunda. El conjunto de la secuencia se localiza en una piscina, lugar que despierta una serie de consideraciones del lugar como *algo* exterior e interior; ambas fotografías también comparten el plano de conjunto y el ángulo en picada (resaltando el de la primera imagen, donde incluso se observa la orilla de la piscina). Partiendo de estas dos características podemos entender que hay un fotógrafo de pic, al borde de la alberca, buscando una toma que le permita abarcar con la mayor proximidad el momento en que un grupo de

amigos se divierten en el espacio interior de una alberca (el dentro del agua). Él es un invitado al que se le permite retratar un momento que dada la presencia de torsos desnudos y cabellos despeinados por el agua provocaría cierto pudor o recelo en ciertas personas, sin embargo no es así; inclusive es testigo de juegos físicos, como el de quien que levanta a Novo desde las nalgas y por encima del agua. Si la piscina está dentro de una propiedad privada (que asumo por la dimensión mediana que sugieren los vértices que asoman en la fotografía, y por la presencia exclusiva de estos personajes, elementos que descartan la noción de una dimensión vasta y la concurrencia de una alberca pública), el carácter de invitado del fotógrafo se acentúa y el nivel de complicidad puede extenderse hasta el de un chiste que se comparte, una broma que se fragua entre los fotografiados y el que fotografía.

Otro elemento, éste inscrito ya en el proceso editorial, es el que resignifica las fotografías y les confiere otra interpretación deliberada en el conjunto fotográfico: el pie de foto que en su explícito juego lingüístico asigna valores sexuales y de parodia al conjunto visual. *"A esta escena no le hace falta una sátira, le hace falta un sátiro."* Este primer juego, relativamente claro, de parodiar lo que vemos con lo que leemos entra en disputa con otro más oscuro, aquel que exige del *fotolector* una cultura más vasta y un nivel más sofisticado de la broma; una panorámica visual que le permita identificar una tradición popular, la fiesta del día de San Juan.

Con meses de diferencia previo a la publicación de esta revista Julio Castellanos realizaría un cuadro titulado *El Día de San Juan o los Baños de San Juan*, obra que intriga por su juego visual, una fiesta de cuerpos y de perspectivas, en el que la profusión de líneas reales e insinuadas crea una fuerza de dinamismo casi festiva, acentuada con la presencia de diversas actividades físicas y deportivas que provocan una sensación de hiperactividad.

En primer plano, lo que exclusivamente por el cabello largo y la delgadez de su figura podemos suponer es una mujer, nos invita con su mano izquierda y los ojos, mientras con la derecha sostiene un largo velo que cubre su boca y parte de su cuerpo (básicamente sus partes erógenas). Tras de ella un sinnúmero de personajes interactúan en variadas formas. Un rasgo es común a todos: el tratamiento plástico que el pintor da de la forma humana dificulta una identificación absoluta del sexo; su forma libre y abstracta de tratar las extremidades y el color que emplea de alguna forma homogenizan el cuerpo de unos y de otros. A veces el cabello o lo explícito de miembros masculinos denotan el sexo, pero la edad es lo más difícil de dilucidar. Todos jóvenes, ¿pero hay niños? En nuestro fotorreportaje sobre Novo, Mojica y Montenegro no queda duda, los hay.





3—El popular cantante José Mojica no está, como podrías ponerlo algún malqueriente, enfando un dúo; simplemente adora el fino y delicado oído del animalito. Un cantante nada admirado en los demás como el oído humano sea para a los sordos, él no gusta que le llamen el "guitar cantante"; porque dice que de El Popular está muy des-
prezado.



4 —No le diremos pues, el popula
le llamaremos el nacional canta
te Mojica (aunque realmente entre
popular y el nacional no sabemos cu
sea peor); Mojica aparece aquí bañan
en una fuente pública a varios chamae
representativos del pueblo resignado. I
esto se parece Mojica a nosotros, porq
nuestra especialidad es bañar a cuant
podemos. Mojica sería para nosotros u
gran admiración. Vamos a encargarl
a Novo que nos conquiste de nuestra par

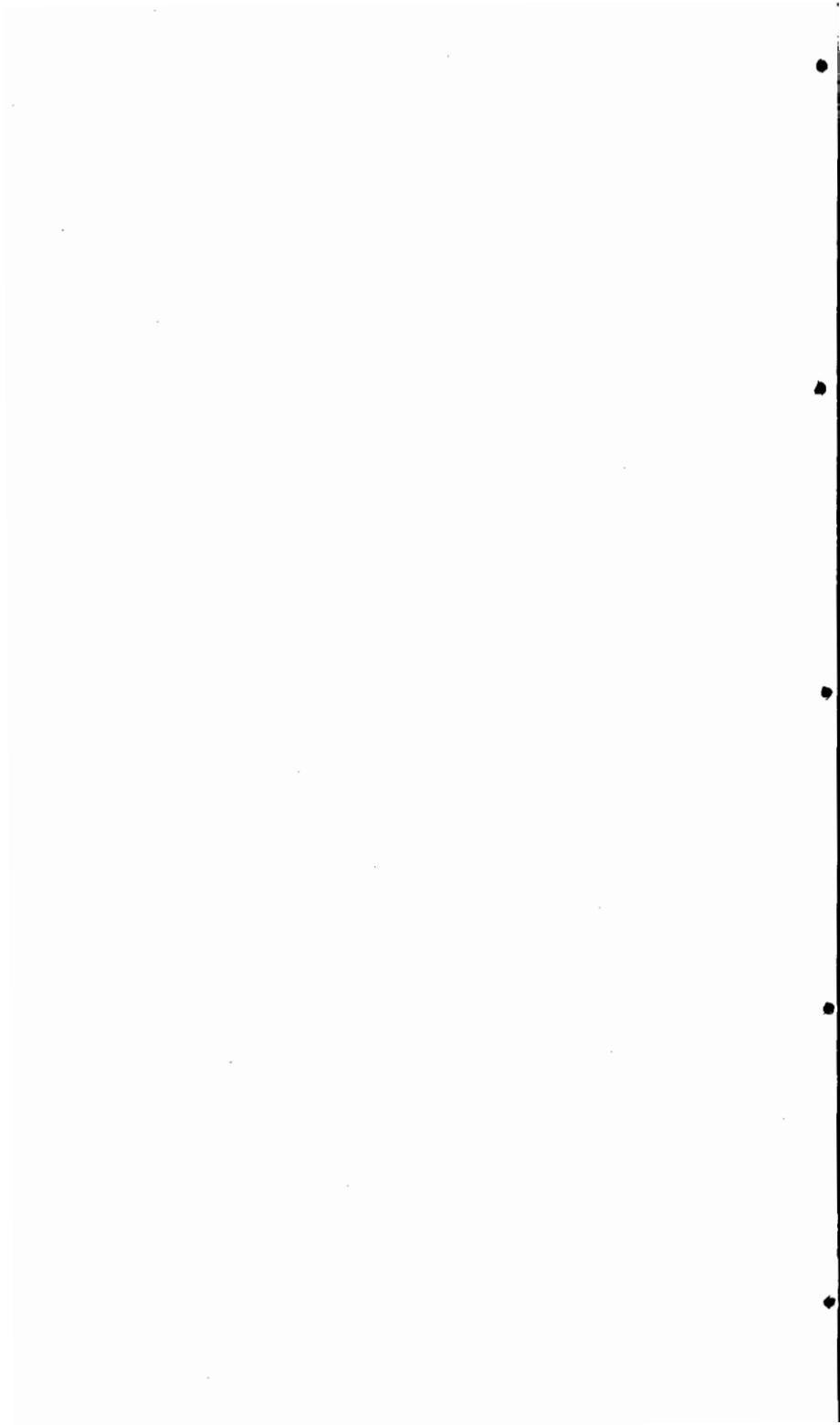
la cámara nos invita a la escena, de la misma manera que la señorita con el velo en "La Fiesta de San Juan". Las líneas de fuga, como ya dijimos, estimulan una sensación dinámica, de juego, mismo efecto que provoca literalmente el reportaje al señalar la perspectiva de lo que se adivina fuera del campo visual. *"El que está en medio es el Gerente de la Compañía General Anunciadora, don Augusto Elías, y naturalmente, trata de profetizar el resultado de la película consultando a las estrellas"*.

El salto temático entre escena y escena del fotorreportaje es abismal; en él contrastan espacios y actividades y sólo confluye en la presencia de algún personaje que se repite, específicamente Salvador Novo que es el protagonista. Novo es aludido en la secuencia del baño a los niños como parte de un cortejo a Mojica; la última parte, la de la tertulia, lo retrata como en la primera secuencia, siendo parte de un grupo, pero donde se le remarca al pie de foto. Es de notar como nunca mira a la cámara, siempre es sorprendido o nunca es invitado a posar; él no nos invita a ver, pero lo vemos.

La escena final de la tertulia (ú5 y ú6) regresa temáticamente al convivio de la primera secuencia, escenas ú1 y ú2 (puesto que el baño de los niños y la interacción con el burro imposibilita la "tertulia"), pero esta vez lo interioriza y lo relaja. Todos los personajes se encuentran sentados, y al igual que en la primera fotografía, sino en posturas concupiscentes, por lo menos sí desenvueltas. En esta escena Salvador Novo, Augusto Elías, Arcady Boytler y otro personaje no identificado se encuentran sentados en un sofá. A su lado derecho un hombre más joven entra en la escena de manera que parece accidental, puesto que la acción misma del instante fotografiado concentra a los que están cómodamente sentados al lado de Novo. Boytler aparece en el extremo opuesto a Novo; el encuadre lo mutila, pone su brazo derecho tras su cabeza de la misma manera en que Novo coloca el suyo. Ninguno

de los cuatro personajes parece percatarse del instante en que son fotografiados. Cruzan la pierna izquierda de forma prácticamente idéntica creando una armonía de líneas. El rótulo de la fotografía revela la intención de connotar el carácter polémico de Novo, si se quiere, su propia identidad homosexual: “*Sobre todo en esa postura concupiscente nadie puede negar el enorme interés que tiene su persona. Es un interés que vale un capital. Levanta un revuelo*” [...]

Aunque no todo se refiere a su polémica sexualidad, puesto que la totalidad del mecanismo de los rótulos señala otras características personales del poeta: “*para tomar precauciones nadie como Novo*”, “*siempre logra colocarse a grande altura*”. Por último el rótulo que lo politiza: “*Aunque estamos desconfiándole, porque en su actitud se ve que a pesar de ser muy buena persona, a veces hace muy malas jugadas. En otra época Salvador fue izquierdista. Ahora en cambio lo vemos jugar con la derecha, y eso está muy feo*”. Esto último, mientras la imagen captura a Novo jugando cubilete con cinco personas más, entre ellos Mojica y Montenegro, evidentemente sosteniendo el recipiente del juego con la mano derecha. (*Ahora en cambio lo vemos jugar con la derecha, y eso está muy feo*) [...] ¿Es esto sólo una alusión a la postura ideológica o un presagio, la revelación misma del chiste?



El día del Bautista

Es difícil no captar el carácter estridente de este fotorreportaje. La variedad de escenarios, actividades, personajes y bromas plantea con claridad un juego visual que oscila entre lo que se dice y lo que se propone, pero prácticamente nada está oculto. Desde el título mismo, "Novo, Mojica y Monetenegro al desnudo" la intención parece clara: buscar una confrontación moral frontal. La provocación como espacio discursivo.

El día de San Juan Bautista, celebrado el 24 de junio, es una de las festividades más sincréticas del calendario cristiano⁶¹. La deliberada coincidencia con el solsticio de verano lo empata con una serie de ritos referentes a elementos de fuego y agua, coexistiendo a la vez con ritos de fertilidad y adivinación, entre otros. Esta celebración, ampliamente extendida en el mundo, es particularmente popular en América Latina.

Hablamos en esencia de una fiesta oficial, es decir, inscrita en el orden y la autoridad eclesiásticas que quedan establecidas dentro del calendario litúrgico. Sin embargo, en algún momento de la

61 David M. Guss. "The Selling of San Juan: The Performance of History in an Afro-Venezuelan Community". *American Ethnologist*, vol. 20, no. 3, (Aug., 1993), pp. 452

historia perteneció a las llamadas “fiestas de locos”, que junto al día de San Esteban, Año Nuevo, el día de los Inocentes y el de la Trinidad presentaban la particularidad, según Mijail Bajtin, de ser “degradaciones de los diferentes ritos y símbolos religiosos transferidos al plano material y corporal⁶²”, básicamente inversiones paródicas del culto oficial usualmente acompañadas de disfraces y danzas obscenas. Como ejemplo, David Guss señala que en Ecuador el día de San Juan era considerado el momento para invertir la represión económica y de casta, por lo que los indígenas se vestían y actuaban como europeos. En Venezuela era para la comunidad de esclavos negros el único tiempo libre de trabajo del año, así que además de celebrar con tambores, bailes y canciones, se daban tiempo para conspirar en contra de las autoridades coloniales⁶³.

Muy a pesar de estas variaciones casi carnales, no podemos dejar pasar dos circunstancias. La primera es que eventualmente comenzaron a prohibirse los excesos de estas fiestas de locos, aunque quedando remanentes dentro de una semi-legalidad de ciertos elementos tolerables. Por eso se convirtió, en la segunda circunstancia, en una fiesta de carácter oficial donde, a pesar de las desviaciones, la jerarquía, las reglas, y los mismos tabúes ya estaban previstos en la normatividad de la misma, y por ende no era capaz de sacar la vida del orden existente, de crear la dualidad del mundo que lograba el carnaval al que Bajtin concede importancia vital⁶⁴. Por tanto, esta fiesta posee rituales pertenecientes a una tradición mixta, la que contempla un motivo concreto normado y a la vez produce alteraciones sobre el mismo. Evidentemente, hablo de aquellos que

62 Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 72

63 *op.cit.* pp. 453

64 *ibid.* pp.15

tienen que ver con la liturgia de San Juan Bautista, produciéndose como un desdoblamiento del bautizo en un baño público.

Entonces, una vez perdida la posibilidad explícita de los juegos que degradaban y hacían parodia de los ritos, ¿Qué otro tipo de juego puede implicar una fiesta como la del Bautista? Pues fiesta sabemos que es.

Si un festejo oficial exige que se sigan observando las normas que rigen al mundo social existente, justo será que en una “observación” se pueda hallar la descarga festiva.

Existe una saturación erótica prácticamente inherente al día de San Juan, prevista a través de las actividades que implicaban el uso del agua y el convivio a partir de ésta. Aunque el baño de San Juan podía estipular que los hombres y las mujeres separadamente realizaran el rito de purificación (y aún no siendo el caso), la posibilidad de ver por un día, el día que la autoridad de la Iglesia lo admitía, a la comunidad al natural en un acto festivo público, resultaba una convivencia excepcional de cuerpos desnudos. Se permitía entonces ver el cuerpo sin condiciones, jugar sin la restricción de la vestimenta. Para algunos, resultaba una ocasión potencial lugar de iniciación homosexual. Así lo relata el escritor cubano Reinaldo Arenas en su autobiografía:

Fue ese río el que me regaló una imagen que nunca podré olvidar; era el día de San Juan, fecha en que todo el mundo en el campo debe ir a bañarse al río [...] Yo iba caminando por la orilla acompañado por mi abuela y otros primos de mi edad cuando descubrí a más de treinta hombres bañándose desnudos. Todos los jóvenes del barrio estaban allí, lanzándose al agua desde una piedra.

Ver aquellos cuerpos, aquellos sexos, fue para mí una revelación: indiscutiblemente me gustaban los hombres; me gustaba verlos salir del agua, correr por entre los troncos, subir a las piedras y lanzarse [...] Aquellos jóvenes retozaban en el agua y volvían a

emerger y se lanzaban despreocupados al río. Con mis seis años, yo lo contemplaba embelesado y permanecía extático ante el misterio glorioso de la belleza.⁶⁵

Reinaldo Arenas describe una escena donde su participación en la fiesta se da en el plano contemplativo. El espectáculo que le precede es de formas y sólo a partir de la experiencia visual encuentra el goce, su forma de vivir esta fiesta.

“Novo, Mojica y Montenegro al desnudo” nos concede participar como observadores de una reunión que, por su cercanía a la fecha del Bautista (recuérdese que el fotorreportaje salió el 19 de junio, cinco días antes de la fiesta de San Juan) y por sus episodios y actividades acuáticas, los baños (*porque nuestra especialidad es bañar a cuantos podemos, etc.*), desatan una sutil referencia simbólica. Pero más allá de la velada referencia cultural podemos asumir que el reportaje basa sus expectativas en el resquicio connotativo del suceso, en la natural carga sincrética y erótica del mismo. Así, una fiesta como la del Bautista, será una invitación al manejo libre de formas en favor del goce.

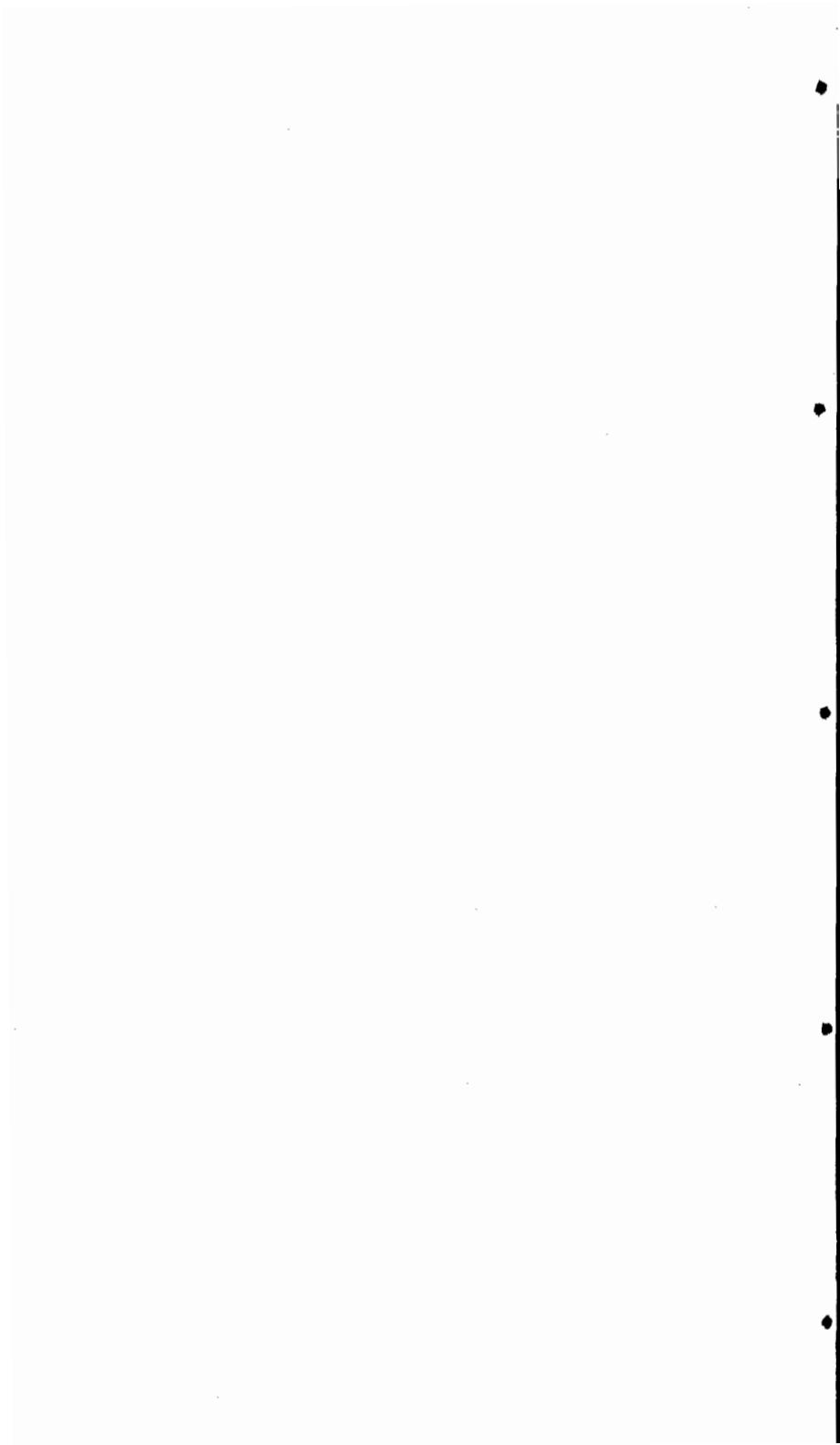
El día de San Juan permite al fotorreportaje esta serie de arbitrariedades toleradas: la del desnudo público, la del chiste entre amigos y la de la fotografía incuestionable. En cada uno de estos eventos se vulnera una autoridad, y por un momento –el momento en que se postula la arbitrariedad– se está en el mismo lugar que el “chiste obsceno buscando sortear los obstáculos que le impidan extraer el placer de ver desnudado lo sexual”⁶⁶. Ya intentaré desarrollar esta hipótesis. Por lo pronto, lo que puede una fiesta como la de San Juan conceder es una oferta de transgresión y una

65 Reinaldo Arenas. *Antes que anochezca*. Tusquets, Barcelona, 2006. pp. 25

66 Freud, *op.cit.*, pp. 92-94

excepcional oportunidad de provocar a la moral a costa de una fiesta popular. El fotorreportaje lo hace sin reparos, aprovechando cada recurso explotado por el fotógrafo y los modelos para situarse en los límites de lo impúdico y del cinismo.

La representación del cuerpo y la mordacidad de los chistes ensamblan una especie de autorretrato, estridente y provocativo, que ante la extravagancia de la anécdota y la evidencia del desafío parece predecir el desenlace interpretativo que seguramente debió anhelar como fin. Pues si un uso tenían los recursos simbólicos del baño de San Juan era la posibilidad de acceder a la parodia del cuerpo y al juego sexual.



De formas e inversiones

Con fiesta de San Juan o sin ella, no pudo más que ser un desafío mostrar a Salvador Novo semidesnudo en una alberca con otros hombres. Fue una provocación en 1938 relatar explícitamente el “ligue” de dos hombres mientras se muestra a uno de ellos bañando a niños indígenas desnudos. Es tan explícito que no se puede más que pensar en un acto deliberado de provocar un efecto específico. Tal vez inducir otro escándalo moral, algo que no era extraño a una persona como Salvador Novo, a quién desde mucho tiempo atrás se le identificaba cómo el que decepcionaba *nuestras costumbres*⁶⁷. Si la gente la entendía y él también la promovía, la batalla no tenía por qué librarse en el armario.

La pugna buscó siempre ser consecuente con la búsqueda de espacios que establecieran el valor de la diferencia (diferencia del discurso machista-chovinista), pero también con las exquisitas posibilidades estéticas, políticas y comerciales de esa búsqueda, con hacer de la propia vida una obra de arte y de encontrar nuevas maneras de desafiar y lucrar con la desigualdad.

67 Jorge Cuesta. “¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia” en *Poesía y Crítica*, México, Lecturas Mexicanas 31 (CONACULTA, 1991) pp. 275

La búsqueda de reacciones específicas parte de dos episodios en nuestro fotorreportaje: el estímulo inaugural (Millán Astray/alberca) y el estímulo secuencial (la asimilación global del fotorreportaje). Estímulos que harían uso de la connotación simbólica, pero, que a nivel formal, por sí mismas ya detonaban de lleno la polémica: la risa o el escrúpulo.

El estímulo secuencial parte del uso que se hace del espacio, adquiriendo por lo tanto un valor superior, pues más allá de contextualizar el lugar de la legalidad/ilegalidad, la moralidad/inmoralidad, forma parte del desnudamiento formal. No es arbitrario expresar dichas dicotomías, tan sólo pensar los juegos que se producen si variara alguno de los sujetos con base en el espacio donde desarrolla su acción: los niños en la alberca ó al interior de la casa, los contertulios en un espacio público. También resulta curioso ver cómo es que en este fotorreportaje la idea original de la tertulia es expuesta con bastante literalidad. Un grupo de artistas y empresarios, muestran sin restricciones (recordar únicamente las de la fotografía) el interior de una de sus reuniones; accedemos también de algún modo a su discurso, si bien sin las palabras mismas, pero que más da... no se necesita comprender demasiado.

A partir del modo en que se nos permite presenciar la dinámica de la reunión y su humor particular somos participes y cómplices. Además, de estar implicados en el orden del chiste y en el placer que de ello resulta; ahora que el cariz sexual se anuncia, nuestra respuesta moral es puesta en juego también.

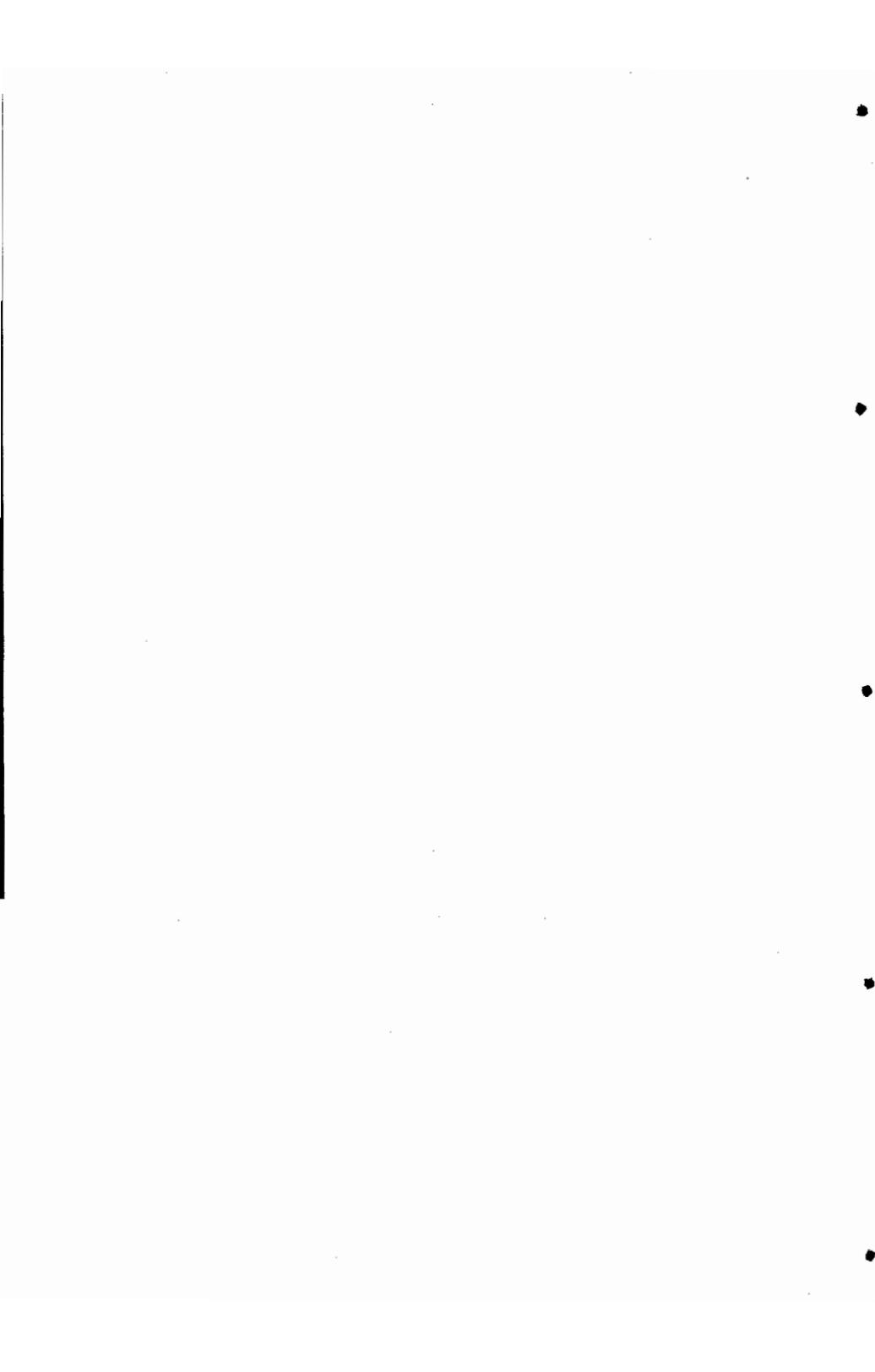
Pues prácticamente todo –en teoría– se revela en este fotorreportaje. El espacio privado ahora descubierto se da al alcance de casi todos los sentidos posibles: el lugar, la reunión, el cortejo, el cuerpo desnudo, el deseo. ¿Qué necesidad hay de mostrar todo con tanta nitidez? Probablemente ninguna, tan sólo la necesidad

de llevar el juego hasta sus últimas consecuencias, hacerse tan presente como fuera posible. Es interesante cómo esta circunstancia se tornaba con facilidad en su contra al mostrarse tan vulnerables en su desnudamiento, en su cinismo sin escrúpulos frente al otro y en la problemática del sujeto de la fotografía.

[...] what appears in the photograph is not the person but the sum of what can be subtracted from him or her.⁶⁸

A pesar de todo, la estructura formal del fotorreportaje logra una efectividad notable si su intención pretendía ser la de crear polémica y hacer una crítica, y creo que así era. Los elementos que me permiten pensarlo son el uso de la diferencia y la autoparodia en el marco de una narrativa incoherente. La diferencia se establece de lleno en el cuerpo, ya en la oposición anatómica del cuerpo del niño, del militar o del artista, ya en la incongruencia simbólica de la acción que realizan. La autoparodia es el recurso retórico que amalgama un posible tema, aunque el factor de la abyección (y aun la autoparodia) parece irracional por excesivo. Independientemente de otras interpretaciones, el hecho es que mostrar el cuerpo propio en su diferencia con el otro y revertir la ventaja de la primera persona que acapara el chiste funciona para dos niveles de “desnudamiento” en tanto que un déficit: el del sujeto y el de la prerrogativa.

68 Kracauer. *op cit.*, pp. 56



(Millán Astray / alberca)

La completa coomposición de la imagen se centra en la preeminencia de Millán Astray. Él se encuentra al centro, al frente de los otros dos personajes que no son identificados por nombre en el pie de foto como sí lo es el general. Pero éste sobre todo *es un inválido. No es preciso que digamos esto con un tono más bajo. Es un inválido de guerra*⁶⁹. Lo que es una diferencia radical, una que lo excluye de un parámetro de “normalidad” y hace que se le observe con fascinación por lo que su cuerpo no dice, aún estando tan téticamente presente. Así que ni siquiera es necesario conocer su vida y obra. En la circunstancia objetiva de su cuerpo, es un anormal. Probablemente un poco más “anormal” por minusválido que algunos de los que se muestran en la página contigua.

Siguiendo en la misma línea, podemos plantear al homosexual y al inválido como parte de un concepto de diferencia que hace uso de cualquier estereotipo e idea arbitraria para justificar la incomprensión de lo que se observa y no se entiende o no se conoce. En este fotorreportaje lo que nuevamente separa a uno de otros son los valores morales que detentan la idea de virilidad. Por un lado desbordante hombría de un militar enfatizada por la

69 Thomas, *op.cit.*

pérdida de partes de su anatomía seguramente en combate, por otro lado la carencia de hombría de un grupo de hombres, algunos homosexuales, que no tan sólo no combaten uniformados, sino que ni siquiera están vestidos y, además, juegan juntos, se divierten al interior de una alberca.

Es este un juego de sensaciones visuales y prejuicios morales, donde ahora el abyecto se muestra y compara frente al radical *otro*. Donde *aquellos* veían al homosexual monstruoso bajo condiciones morales que devienen en políticas, el “invertido” interpone el espejo y voluntariamente remueve cualquier cláusula de juicio a su persona (mostrándose desnudo y vulnerable). Unos y otros son igualmente monstruosos, pero aquí, unos le ofrecen al observador la oportunidad visual de elegir al más amenazante y repulsivo: (¿políticamente?).

La sensación que suscitan los seres monstruosos es una combinación de terror y asco. Es esencial tener en cuenta estos dos componentes: el monstruo como algo *amenazante* e impuro a la vez. El término *impuro* se refiere a la transgresión o violación de los esquemas de categorización cultural imperantes en una sociedad⁷⁰.

Millán Astray mira con un solo ojo; uno como el de la cámara, su mirada no puede ser más que sesgada, parcial. “Novo, Mojica y Montenegro al desnudo” se plantea tan abierto como se puede ser. El título mismo nombra a los tres hombres, indiscutiblemente homosexuales. Donde Millán Astray es obtuso y grita “Viva la muerte”, *Rotofoto* es igualmente provocador, provocador hasta últimas consecuencias, las de la autoparodia; convirtiéndose esto en

70 José Miguel G. Cortés, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997, pp. 38

una posibilidad y una prerrogativa del abyecto, a quien la sociedad –a nombre de algunos– cree que puede y debe excluir⁷¹.

Mostrar el cuerpo y compararlo con cualquier otro, burlarse de uno mismo como posibilidad de “ver desnudado lo sexual” son la ideas más trascendentes, pues son las que provocan la fascinación por lo que genuinamente está oculto en el fotorreportaje después de revelar “todo lo que son”.

Las líneas entre lo púdico y lo excesivo son notablemente rebasadas, sobre todo en comparación con el cuadro de Julio Castellanos. Como intenté señalar, el elemento trabajado por el fotorreportaje y el cuadro es el del cuerpo: Castellanos a partir de la desobjetivización de los personajes, poniendo el énfasis en las formas producidas por la motricidad del acto y a la vez jugando con el amorfismo de las figuras, lo que provoca con esto cierta imposibilidad de identificar sexos y edades, es decir, despersonificar la escena y hacer de la fiesta el motivo del cuadro.

El fotorreportaje de *Rotofoto* hace de la diferencia anatómica y simbólica del cuerpo el elemento que determina el fin último del proyecto. Aquí es necesario establecer que hay: viejos, señores, niños y animales interactuando en un contexto sin congruencia anecdótica. Sin embargo, tanto el cuadro como el fotorreportaje coinciden en su intención de hacer del juego del cuerpo la instancia donde la condición sexual puede ser vista.

71 “Novo carece de solidaridad explícita para con sus semejantes, pero su valentía es la solidaridad disponible porque al nombrar y describir, humaniza. El sarcasmo, la sátira, la desolación lírica, el ingenio, son formas o métodos que les dan voz a quienes nadie entonces considera dignos del uso de la palabra. Es una voz autodenigratoria, pero es con todo preferible al silencio.” Monsiváis, *op. cit.*, pp. 44

Es en la imagen del cuerpo donde se da la resistencia discursiva de “Novo, Mojica y Montenegro al desnudo”. El cuerpo como espacio inexpugnable del discurso excluyente. Si pretendían burlarse de los *ebúrneos cuerpos* de los contertulios, debían hacerlo conscientes de que estaban implicados en el juego de la revista. En esta ocasión no se atenta contra el país *creando locos*, no hay necesidad de crear ninguna ficción, pues los personajes se auto exponen y son conscientemente vulnerables. La línea que se tiene que cruzar para condenar la amenaza implícita del fotorreportaje, es la de aceptar que se vio y comprendió su carácter erótico, que se estuvo implicado en la fiesta de los que observan a los demás jugar en el agua. Es, finalmente, aceptar la invitación del niño que nos observa mientras José Mojica baña a otros niños, y la de la mujer del velo que con su mano nos invita a ingresar a la fiesta.

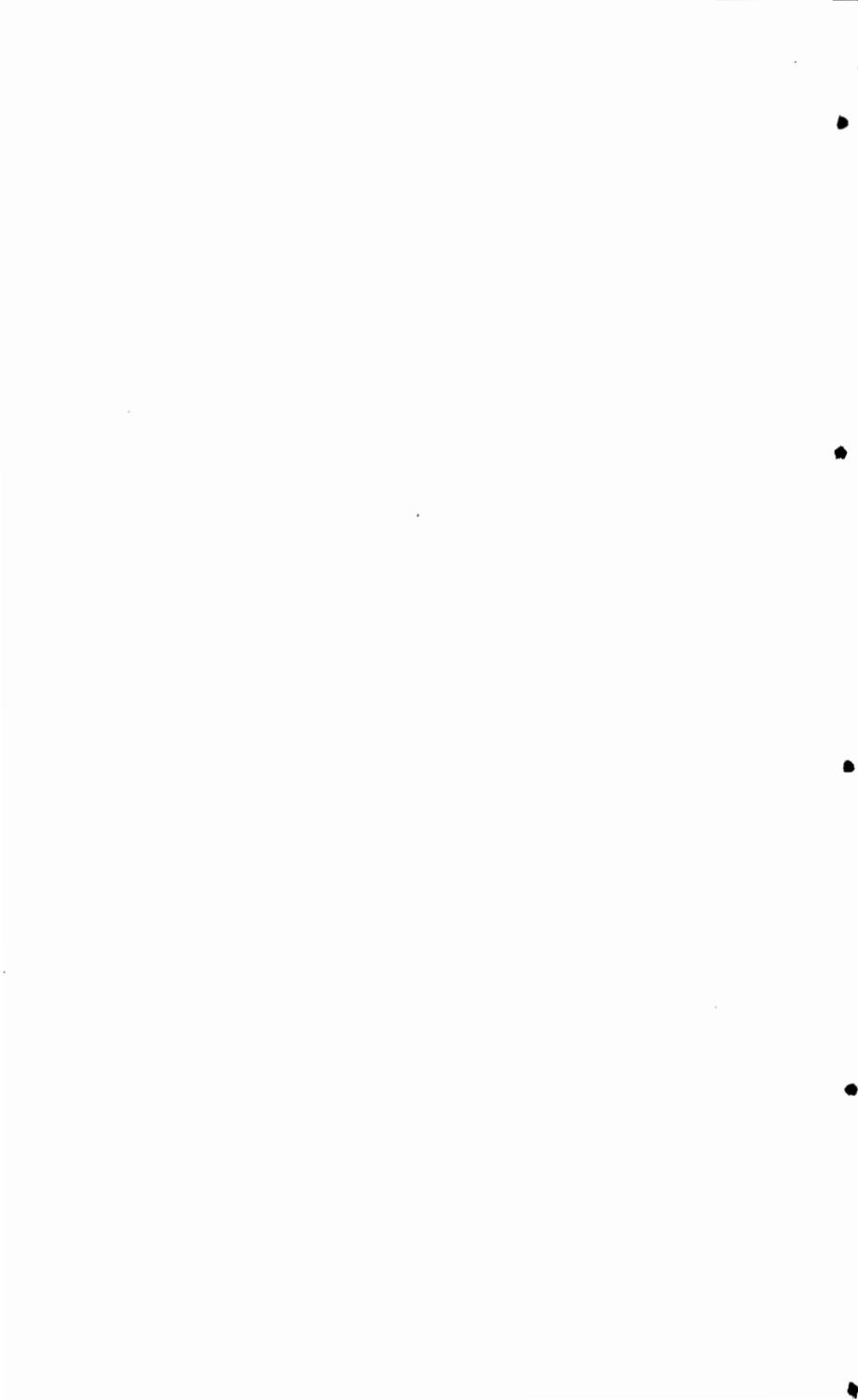
Novo entendía claramente este juego de anatemas y temores en el que la última frontera era la del cuerpo. Los espacios divididos por esta línea eran el público y el privado. Así pues, por más que Novo, Montenegro y Mojica se muestren al desnudo e inciten a la nueva ofensiva contra las costumbres, para el otro sigue persistiendo un lugar que no puede nombrarse, el lugar de la interpretación de lo mórbido.

Mi vida sigue igual, amiga rara:
Despierto hecho una birria, voy al baño
y con productos Rubinstein restaño
la perdida frescura de mi cara.

Me marcho a trabajar. ¡Si trabajara!
El boletín del mes, año tras año...
Luego voy a comer con el extraño
ministro que la suerte depara.

Doy a veces mi clase consabida;
a mi oficina soñoliento llego;
mi labor oficial quedó cumplida.

Y a las dulzuras del hogar me entrego
cuando ya mi clientela conocida
me almidonó las tripas en San Diego.



Colofón

El 2 de agosto de 1938 ante una concurrencia de entre 15 y 20 mil manifestantes⁷², Benjamín Gutiérrez, del sindicato de Mineros; el diputado representante de la C.T.M., Rodolfo Delgado; el licenciado Carlos Madrazo, en representación del PRM, y Vicente Lombardo Toledano dirigieron un mitin contra la “prensa reaccionaria” en la explanada del zócalo de la Ciudad de México. Cada uno de los oradores expuso argumentos que buscaba comprobar la vinculación de la prensa burguesa con elementos fascistas internacionales. Lombardo Toledano, último orador del día remató:

“[...] acusando de traición a la Patria asegurando que no se toleraría la sedición por la prensa, haciéndole saber a la clase patronal que desde hoy, la C.T.M., los castigará sin remedio, y concluyó diciendo, que no matarán a nadie ni quemarán periódicos como se aseguró, pero que el castigo será el de denunciar sus actos ante la opinión pública para que los conozca bien⁷³.”

72 Archivo General de la Nación, Galería 2, Volumen 205, Expediente 5, Fojas 26-29

73 *Id.*

Salvador Novo relata lo acontecido en la imprenta de *Rotofoto* la noche de ese mismo día:

“ [...] se presentaron en los talleres donde se imprimía *Rotofoto* alrededor de cuatrocientos hombres que dijeron pertenecer al inexistente sindicato cetemista de “Oficios Varios” lo que indica que se trataba de individuos dedicados a varios oficios. El que desempeñaron aquella noche consistió en colocar una bandera rojinegra en la puerta del taller [...] Aquellos obreros que fueron a los talleres de García le plantearon un dilema: o dejaba de imprimir *Rotofoto* –que en sus últimos números aludió a VLT– o, de lo contrario le presentarían un pliego de peticiones. García aceptó la primera proposición y, a la vez, redactó la carta que se le pedía, esa carta en la que los obreros “echan a *Rotofoto* de su casa”.

Momentos después, los cetemistas de “oficios varios” cargaban en varios camiones los ejemplares impresos de *Rotofoto*. Se cuenta que se llevaron hasta la basura⁷⁴.”

Durante dos números (dos semanas) los editores y columnistas de *Hoy* denunciaron públicamente el cese de la publicación de su revista hermana. Lo llamaron “un zarpazo a la prensa libre” y buscaron mediante instancias gubernamentales continuar con la publicación de la revista. En el Archivo General de la Nación⁷⁵ están los telegramas que con carácter de urgente envió la misma noche del atentado Regino Hernández Llergo al presidente Cárdenas, explicándole el contexto de la clausura y pidiéndole garantías para poder volver a imprimir la revista. También se cuenta con la respuesta de Gobernación que fue inmediata. En un correograma fechado el 6 de agosto, Gobernación contestaba:

74 *Revista Hoy* - sábado 13 de agosto de 1938 - Año 2, Volumen VI, Número 77

75 Galería 3, volumen 1294, expediente 704, 318

Señor Regino Hernández Llergo:

Por instrucciones del señor Presidente de la República me dirijo a usted manifestándole que el Gobierno Federal les dará las garantías que solicitan, inteligencia ya se pasa contenido su atento mensaje a Secretaría de Gobernación, para que corra trámite respectivo.- Atentamente

SECRETARIO PARTICULAR

Lic. Raúl Castellano.

En el número del 13 de agosto existía confianza por parte de los redactores de la pronta resolución del problema (encontrar una nuevo taller que tomara el riesgo de publicarla), pero ya para el número del 20 de agosto la crítica a Lombardo Toledano era inexistente y el nombre de *Rotofoto* también disminuía. Sin embargo; se pide una disculpa al público por no reanudar la publicación y se hace un reproducción fotográfica de un telegrama donde se lee: "En relación su mensaje 3 actual dirigido C. Presidente de la República y conforme instrucciones propio Primer Magistrado esta Secretaría otorgará garantías a fin que no se coarte libertad de publicidad que no tiene más límite que el respeto a la vida privada, a la moral y a la paz pública."

Una vez más cómo alguna vez Cárdenas dijo, la libertad de prensa no tiene más límites que el respeto a la vida privada, a la moral y a la paz pública ¿Cuántas de esas condiciones violaba *Rotofoto*?

A pesar de las garantías otorgadas en papel por Gobernación, *Rotofoto* no fue puesta en circulación a la semana, como se planeaba inicialmente. Probablemente ningún otro taller quiso tomar el riesgo a pesar de lo redituable que podía resultar. El mismo impulso defensivo de los Llergo y del propio Novo disminuyó

considerablemente, y Lombardo mismo dejó el asunto de la prensa reaccionaria de lado. Al parecer, la resolución sindicalista resultó efectiva.

Para finales de agosto de 1938 el conflicto con lo que Vicente Lombardo Toledano llamó “prensa reaccionaria” parecía apagado. Desde entonces y hasta su segunda versión, la de 1951, es prácticamente imperceptible el nombre de la revista. Empero, en el ensayo de Trotsky, titulado “La libertad de prensa y la clase obrera” escrito en agosto de 1938 hace una reflexión que resulta un interesante colofón teórico a la disputa:

En México se está realizando una campaña contra la prensa reaccionaria. El ataque ha sido dirigido por los líderes de la CTM o, más precisamente, por el señor Lombardo Toledano en persona. El objetivo es “doblegar” a la prensa reaccionaria ya sea sometiéndola a una censura democrática o proscribiéndola del todo. Los sindicatos han sido movilizados para la guerra. Los incurables demócratas corrompidos por su experiencia con un Moscú stalinizado y dirigidos por “amigos” de la GPU, han alabado esta campaña que no puede ser vista más que como un suicidio. De hecho, no es difícil prever que incluso si esta campaña triunfa y conduce a resultados prácticos que se acomoden al gusto de Lombardo Toledano, las consecuencias últimas serán principalmente soportadas por la clase obrera⁷⁶.

Las consecuencias a las que alude Trotsky y sobre las que argumenta a lo largo del artículo se refieren al riesgo en que pone a la causa socialista una decisión arbitraria por parte de líderes que toman disposiciones impulsivas en supuesto beneficio del proletariado, logrando únicamente confundir disposiciones de un estado obrero con disposiciones de un estado burgués. El interesante trasfondo del ensayo examina la toma de postura frente

76 Artículo fechado el 21 de agosto de 1938. en *Clave* N° 1, octubre de 1938. Tomado de los Escritos, Tomo IX, Ed. Pluma. pp. 603

a la apropiación, por parte del proletariado, de los medios de comunicación burgueses, y concluye:

“Las verdaderas tareas del estado obrero residen no en poner una mordaza policíaca sobre la opinión pública, sino más bien en liberarla del yugo del capital. Esto sólo puede hacerse colocando los medios de producción, incluida la producción de la información pública, en las manos de toda la sociedad. Una vez que se ha dado este paso socialista fundamental, todas las corrientes de la opinión pública que no han tomado las armas contra la dictadura del proletariado deben tener la oportunidad de expresarse libremente⁷⁷”.

Para llegar a esta conclusión Trotsky parte de una evaluación del país, donde: *“la anémica democracia de México se enfrenta a una constante y mortal amenaza desde dos direcciones: primero por parte del imperialismo y segundo, de los agentes de la reacción dentro del país que controlan las publicaciones de mayor circulación”*.

José Pagés Llergo encabezaría un nuevo escándalo años después, éste ya muy alejado de la etiqueta fascista. La publicación en *Hoy* de una fotografía que mostraba a la hija del presidente Miguel Alemán con su nuevo esposo en un cabaret parisino⁷⁸. La imagen permitía de manera notable ver al susodicho observando a una bailarina semidesnuda y detrás de esa escena contemplativa, a la sorprendida hija del presidente. Esta nueva astucia le valió al editor su salida

77 *Ibid.*

78 La foto se publicó el 25 de abril de 1953, en la edición número 844 de *Hoy*; abriendo la revista después de tres anuncios comerciales, a página entera, y con el pie de foto: “Aquí París...! Gran sensación ha provocado en la capital francesa, la ex estrella del Casino de París, Simone Claris, que ahora se presenta en el Carrolls, con una nueva versión de la Danza de los Siete Velos, pero en la que usa solamente uno, y muy relativamente. En la foto, observando muy atentamente, el licenciado Carlos Girón y su señora esposa, Beatriz Alemán de Girón, hija del ex presidente Miguel Alemán”.

de la revista y su postrera fama de hombre de enorme integridad y valentía periodística.

El recurso de ver a una figura pública en una situación incómoda, la fotografía a página completa; pero sobre todo la actitud desafiante de publicar una fotografía incómoda en un medio sin pretensiones críticas, recuerdan a la esencia de *Rotofoto*. El pie de la foto de 1953 distante del contexto visual y carente de la particular acritud de la del 38', hablan en realidad de la ausencia de todo un proyecto editorial.

Resulta muy complicado elaborar una comparación entre "Aquí París" y *Rotofoto*; puesto que ésta fue un proyecto completo (y distinto al de *Hoy*) y las circunstancias históricas determinaron una dinámica distinta en cuanto a la resolución del conflicto y el tono desafiante. Empero, es significativo al momento de considerar la disección de los dos fotorreportajes que analizamos, que éstos estén hermanados con la fotografía del matrimonio Girón-Alemán en un factor decisivo: El cuerpo desnudo y la persona política integrados en una imagen fotográfica, buscando exponer una autoridad (la de un apellido y una reputación) y obtener el placer de la sátira.

La puesta en juego de un apellido reconocido en un contexto de desnudos, aunada al incómodo juego de miradas que en última instancia coinciden con la nuestra (la del que observa sin ser visto y puede murmurar sobre la imprudencia), detenta la carga erótica y censurable de las esferas de lo público y lo privado, que se entremezclan en búsqueda de un estímulo concreto. La fotografía de los Girón en el *Carrolls* de París pasó a la historia porque logró condensar en una imagen y un pie de foto, lo que en los fotorreportajes de *Rotofoto* se construyó a lo largo de toda una revista. Pero no se tome esto como un cambio cualitativo; *Rotofoto* fijaba parte de sus pretensiones en la fascinación narrativa que le

proporcionaba el carácter secuencial; gran parte de los chistes, formalmente hablando, partían de la recopilación de fotografías.

“Aquí París!...” pasó la historia por elegir un momento donde la imagen del presidente comenzaba a establecerse con el hieratismo y la institucionalidad asfixiantes que tendría por muchos años. La fotografía capturó a la hija del ya entonces ex presidente, es decir, ni al presidente en turno ni a su propia descendencia. Una vez más Pagés no llegó al límite, pero fue lo bastante lejos. La foto volvió a publicarse, ahora en la nueva revista de don José, *Siempre!*, esta vez con una justificación:

¿Pero qué de malo tiene esta foto? Sólo publicamos esta foto porque a ella está estrechamente vinculado el nacimiento de *Siempre!* De no haber existido un fotógrafo en París en el momento preciso en que ocurría esta escena, es seguro que esta revista no hubiera visto la luz jamás. *Siempre!* quiere, sin embargo, aclarar que al ser publicada esta foto por José Pagés Llergo no hubo —no podía haber—, la más leve intención de molestar a nadie. Si alguien quiso juzgar con criterio político lo que sólo era un documento periodístico es cosa fuera del dominio del ayer director de *Hoy* y hoy director de *Siempre!* A la dama, que es doña Beatriz Alemán de Girón, y a don Carlos Girón Peletier, nuestros respetos.

Pensemos en que de haber querido defender la causa de *Rotofoto*, una justificación similar se hubiera buscado. *Si alguien quiso juzgar con criterio político lo que sólo era un documento periodístico es cosa fuera del dominio...* a pesar de todo no estuvo en el proyecto de *Rotofoto* emprender una cruzada para salvar su reputación. Deja de ser gracioso el chiste que se explica.

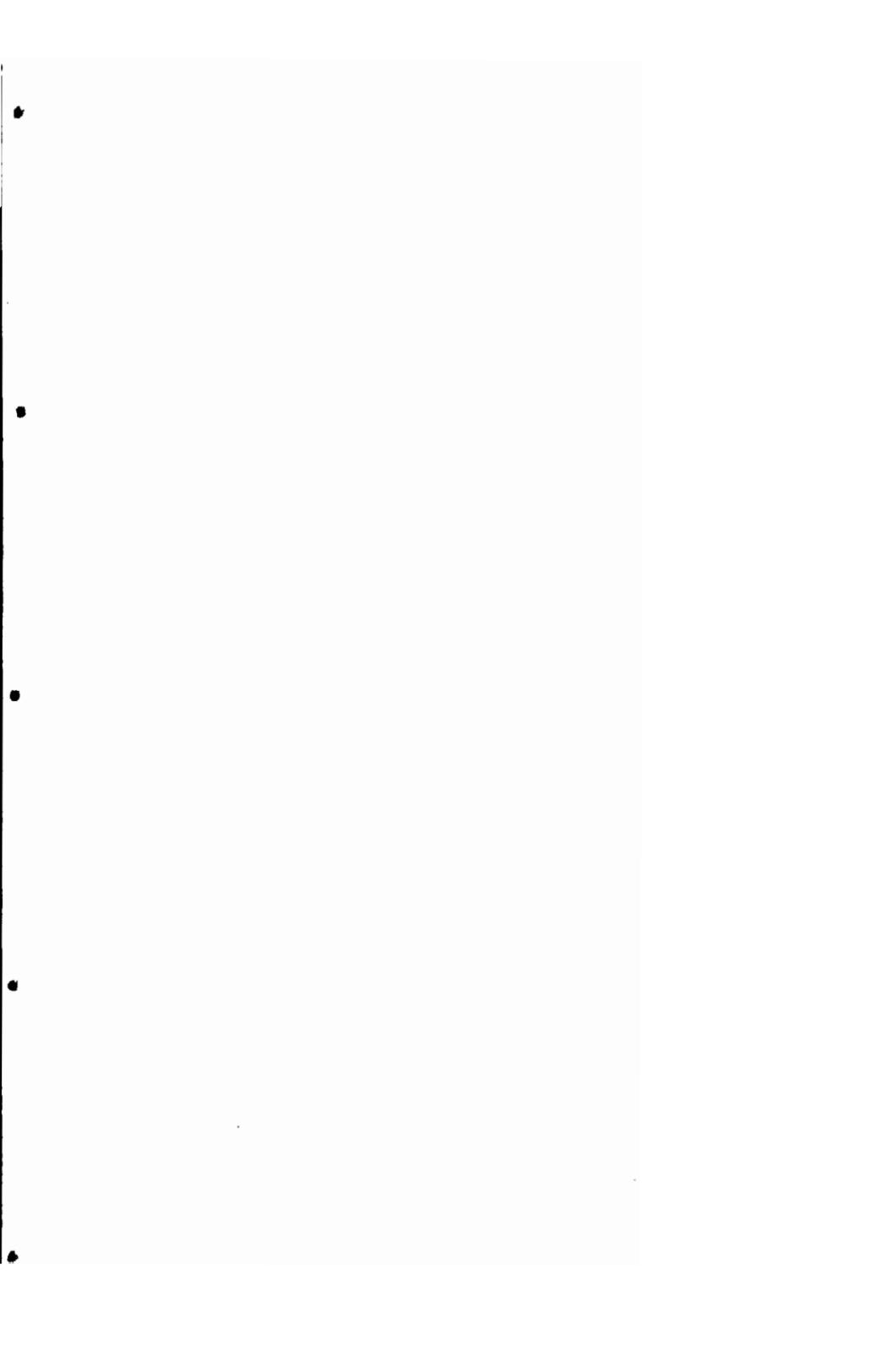
A 70 años de aquella primavera parece una mera anécdota la disputa y la desaparición de *Rotofoto*. Años después Novo, Lombardo Toledano y los Llergo coincidieron en la revista *Siempre!* Aún más irónica resulta la participación de Salvador Novo como miembro fundador del Partido Popular en 1948 cuyo presidente era

Vicente Lombardo Toledano. Pensar que el problema que provocó la aversión de Lombardo (y de muchos más) era político, el de los fascistas acaparando los medios de comunicación, es ver las cosas lejos fuera de su complejidad real. Creo esto porque la disputa por la representación –que es un problema que también atañe al político– en ese momento exigió una polarización absoluta e hizo de posturas ideológicas y categorías políticas, receptáculos de la búsqueda de representación y dominio cultural. Es factible leer en los discursos de Lombardo la retórica de quien detenta un juicio poderoso del mismo modo que puede identificar en los fotorreportajes de *Rotofoto*, la urgencia por demeritar todo espacio de autoridad en pos de la parodia.

¿Dónde queda el chiste de todo esto? ¿En el uso del cuerpo y sus funciones abyectas que expuso el miedo y el lucro de todos?

Posicionar dos conceptos como miedo y lucro no es excesivo. El miedo tiene esta capacidad de ser comerciable y redituable. El miedo le pertenece a lo *Otro*, él es quien lo proyecta y lo demanda en circunstancias específicas. El ascenso del fascismo y sus representaciones son un maravillosos ejemplo de esto. Pero el chiste de *Rotofoto* se puso en juego desde otra vertiente, la de la implicación del otro tercero buscando fracturar la autoridad de todo aquello que oscurecía la presencia de la crítica. Fracasaron. Jamás pudieron vencer la propia autoridad de la fotografía y lo que invariablemente acababa siendo sustraído del sujeto de la imagen.

Hoy, los que juzgamos esto como un documento histórico invaluable; los de ayer, que entendieron la parodia de las figuras de Vicente Lombardo Toledano y Salvador Novo, somos los menos. *Rotofoto* fracasó porque no es privativo de todos entender un chiste. Pero vaya que muchos lo gozaron, y otros, lo seguimos haciendo.





Archivos

- Archivo General de la Nación

Hemerografía

- *Futuro. Revista Popular*, Dir. Vicente Lombardo Toledano, México, D.F., semanal, 1938
- *Hoy, la Revista Súper Gráfica. Semanario Político, Literario y de Noticias*, Dir. Regino Hernández Llergo, México, D.F., 1937 a 1943
- *Mañana. La Revista de México*. Dir. Regino Hernández Llergo, México, D.F., semanal, 1943 a 1945
- *El Nacional. Diario al Servicio de México*, Dir. Fernando M. Garza, México, D.F., 1938
- *El Popular*, Dir. Vicente Lombardo Toledano, México, D.F., diario, 1938
- *Rotofoto*, Dir. José Pagés Llergo, México, D.F. semanal, mayo a julio de 1938
- *SiempreúPresencia de México*, Dir. José Pagés Llergo, México, D.F. semanal, 1953.

Bibliografía

- *Historia de la vida privada*, Madrid: Taurus, 2001.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Barrios Lara, José Luis, *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*, Mexico: El autor, 2006.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1990.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003.
- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, 2da ed. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Buck-Morss, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, studies in contemporary german social thought*, Cambridge, Massachusetts: Mit, 1989.
- Cadava, Eduardo, *Words of Light: theses on the photography of history*, New Jersey: Princeton University, 1997.

- Campbell, Hugh, *La derecha radical en México, 1929-1949*, México: Secretaría de Educación Pública, 1976.
- Carballo, Emmanuel. *¿Que país es este?. Los Estados Unidos y los gringos vistos por escritores mexicanos de los siglos XIX y XX*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Castellanos, Julio, *Julio Castellanos, 1905-1947: Monografía de su obra*, con notas de Carlos Pellicer y de Salvador Toscano, México: Netzahualcoyotl, 1952.
- Cocteau, Jean, *Opio diario de una desintoxicación*, Buenos aires: Ed. de la flor, 1969.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)* / Esther Acevedo (coordinadora), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Cortes, José Miguel G., *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Cuesta, Jorge. *Poesía y crítica*, Lecturas mexicanas 31, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Debrouse, Olivier, *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona: G. Gili, 2005.

- Douglas, Mary “The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception”. *Man*, New Series, Vol. 3, No. 3. (Sep., 1968)
- Douglas, Mary, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI, 1973.
- Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconciente*, 2da ed., Obras completas / Sigmund Freud ; v. 8, Buenos aires: Amorrortu, 1986.
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, 5ta ed., Barcelona: G. Gili, 1993.
- García Cantú, Gastón, *El pensamiento de la reacción mexicana: historia documental*, 2da ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1986.
- Guss, David M, “The Selling of San Juan: The Performance of History in an Afro-Venezuelan Community”. *American Ethnologist*, Vol. 20, No. 3, (Aug., 1993)
- *Imaginario y fotografía en México: 1839-1970*, coordinación, Emilia García Krinsky, Rosa Cosanova [et.al] Barcelona: Lunweg, 2005.
- González y González, Luis, *Obras 4. El Cardenismo*, México: El Colegio Nacional, 2002.

- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Mexico: G. Gili, 1994.
- Horkheimer, Max, *Autoridad y familia y otros escritos*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1995.
- Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana* México: Tusquets, 1999.
- Lacan, Jacques *El seminario de Jacques Lacan. Libro V*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller ; tr. de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, Barcelona; Mexico: Paidós, 1981.
- Laplanche, Jean, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Linke, Uli, "Gendered Difference, Violent Imagination: Blood, Race, Nation". *American Anthropologist*, New Series, Vol. 99, No. 3. (Sep., 1997)
- Lombardo Toledano, Vicente, *Cómo actúan los nazis en México* México: Universidad Obrera de México, 1941.
- Lombardo Toledano, Vicente, *Obras completas*, México: Gobierno del Estado de Puebla, 1999.

- ♦ Lombardo Toledano, Vicente, *Vicente Lombardo Toledano. Acción y pensamiento. Vida y pensamiento de México*. Estudio introductorio y selección de Martín Tavera Uriostegui, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ♦ Lombardo Toledano, Vicente. *Vicente Lombardo Toledano en Hoy y en Siempre! Colección estudios sobre la vida y obra de Vicente Lombardo Toledano*, México, D.F: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004.
- ♦ Monroy Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- ♦ Monsiváis, Carlos, *Salvador Novo: lo marginal en el centro*, México: Era, 2000.
- ♦ Monsiváis, Carlos, “Pagés Llergo defendió la tolerancia y auspició la libertad de expresión” en *Proceso*, 686, (25 de diciembre, 1989)
- ♦ Mraz, John, “*Photographing political power in México*”. Occasional Papers, Latin American Studies Consortium of New England. University of Connecticut, University of Massachusetts, Amherst, Brown University, Yale University.
- ♦ Novo, Salvador, *En defensa de lo usado y otros ensayos*, México: Ed. Polis, 1938.

- Novo Salvador, *La estatua de sal, memorias mexicanas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Novo, Salvador, *Las locas, el sexo, los burdeles*, México: Novaro, 1972.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, Memorias mexicanas, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INAH, 1994.
- Novo, Salvador, *Nueva Grandeza Mexicana*, México: Hermes, 1946.
- Novo, Salvador, *Return Ticket*, Introducción Fernando Curiel, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Orozco, José Clemente, *José Clemente Orozco: Prometheus* Claremont, California: Pomona College Museum of Art, 2001.
- Poniatowska, Elena, *Fragments of a Golden Age: the politics of culture in Mexico since 1940*, Duke University Press, 2001.
- Reyes, Aurelio de los, "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados", en *Historia del Arte Mexicano*. (México: Secretaría de Educación Pública-Salvat. 1982)

- Rubenstein, Anne, *Del Pepín a los Agachados: cómics y censura en el México posrevolucionario*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932. La polémica nacionalista*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Sontag, Susan, *Against interpretation, and other essays*, Nueva York: Laurel, 1969.
- Taller de Gráfica Popular, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes, *60 años TGP. Taller de Gráfica Popular*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Thomas, Hugh, *La guerra civil española*, Paris: Ruedo Ibérico, 1962.
- Trotsky, Lev, *Escritos*, Tomo IX, Buenos aires: Editorial Pluma, 1976.
- Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, 2da ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.