



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**El uso de las nuevas tecnologías para el resurgimiento del fotomontaje digital, humorístico-político, con el caso específico de “El país del nunca Jabaz” en el diario *Milenio***

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA EN  
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
ESPECIALIDAD: PERIODISMO**

**PRESENTA**

**DOLORES SUSANA GONZÁLEZ CÁCERES**

**DIRECTOR DE TESIS: DR. VICENTE CASTELLANOS CERDA**

**MÉXICO DF 2006**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## **Agradecimientos**

A Dios por haberme permitido finalizar un ciclo más en mis estudios.

A mi madre por darme siempre su amor y apoyo.

A mi abuela por su cariño y también por ser mi segunda mamá.

A Yael por los buenos momentos y por nuestra infancia que no volverá.

A Ruy por su comprensión, compañía, lealtad y amor.

A mis profesores y profesoras por sus enseñanzas y amistad.

A mis amigas y amigos por escucharme.

A Jabaz por su amabilidad y ayuda.

A la UNAM por ser gratuita y popular, porque sin estas características seguramente jamás hubiera podido acceder a una educación de nivel superior.

A mi director de tesis, Vicente Castellanos Cerda, por haber aceptado asesorarme en la presente investigación.

*Para mi mami  
por todo su esfuerzo*

**El uso de las nuevas tecnologías para el resurgimiento del fotomontaje digital, humorístico-político, con el caso específico de “El país del nunca Jabaz” en el diario *Milenio***



# ÍNDICE

## Introducción

### 1. Las nuevas tecnologías

1.1. Las nuevas tecnologías en la llamada “era digital” o “era de la información”.....	13
1.2. Historia de los ordenadores.....	17
1.2.1. Historia del <i>software</i> (programas informáticos o componentes lógicos).....	20
1.2.2. Historia de Apple Macintosh.....	21
1.3. Ventajas y desventajas de las tecnologías digitales y los ordenadores.....	23
1.3.1. Los conceptos de tecnología y técnica.....	28
1.3.2. Las tecnologías de punta.....	30
1.4. Debate entre viejas y nuevas tecnologías.....	32

### 2. Contexto histórico

2.1. Movimientos artísticos en los años veinte.....	47
2.1.1. Dadaísmo y constructivismo ruso.....	47
2.1.2. Antecedentes del fotomontaje político.....	50
2.2. John Heartfield, padre dadaísta del fotomontaje político.....	51
2.3. La relación Heartfield-Benjamin.....	58
2.4. José Guadalupe Cruz, máximo fotomontajista mexicano.....	65

### 3. El Fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP)

3.1. Por una definición del fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP).....	73
3.2. El fotomontaje dentro de la fotoilustración.....	76
3.3. Conceptualización de lo digital.....	79
3.4. Diferencias y semejanzas entre la caricatura política y el FDHP.....	80
3.4.1. El FDHP como nuevo género editorial o de opinión.....	83
3.4.2. La parte cómica del FDHP.....	87
3.4.3. La risa, el humor y lo irónico.....	89

3.5. Jabaz.....	94
3.6.¿Es el FDHP una violación a los derechos de autor?.....	101

#### **4. Análisis semiótico básico de un fotomontaje digital, humorístico-político de la sección “El país del nunca Jabaz”**

4.1. Descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica.....	105
4.2. Descripción pre-iconográfica.....	113
4.2.1. Análisis iconográfico.....	114
4.2.2. Interpretación iconológica.....	117
4.3. Análisis del texto.....	118
4.4. Aclaraciones sobre las imágenes de prensa.....	124

#### **Conclusiones**

#### **Bibliografía**

#### **Láminas**

#### **Apéndice**

#### **Anexo A**

#### **Anexo B**

## INTRODUCCIÓN

Vivimos en la denominada “era digital” debido, en parte, al desarrollo de las nuevas tecnologías que se ha dado con gran velocidad a partir de los años noventa. De acuerdo con algunos teóricos (p. e. Manuel Castells), nuestra sociedad es la de la información porque con los avances tecnológicos, la información ya no sólo es considerada como simples datos. No, la información es crucial y se vuelve necesaria en cada instante, se transforma en poder en el mundo actual.

Con la penetración de las innovaciones tecnológicas, la información también sirve como chispa para la creatividad. En la presente investigación se retrató cómo esta evolución de las nuevas tecnologías es un paso más en la historia de la tecnología. Cada periodo de dicha historia está entrelazado: no puede verse a uno separado del otro. Todo es una continuidad.

Estos avances tecnológicos logrados en cada era o etapa de la historia trajeron y seguirán provocando cambios sustanciales en todas las esferas humanas y naturales. El periodismo mexicano es uno de estos campos donde las nuevas tecnologías han tenido una influencia inmediata.

Una de las tecnologías de punta que se ha vuelto indispensable, gracias a su masificación y facilidad de uso, es el ordenador. Las computadoras son aparatos imprescindibles porque en ellas llevamos a cabo tareas de todo tipo, mismas que antes eran hechas de forma “artesanal”.

Con estas máquinas se puede ahorrar tiempo, papel, esfuerzo; se puede corregir más fácil; se producen planos, cuadros, nóminas de contabilidad, diseños, ilustraciones; conteos rápidos, entre otros tantos trabajos. Lo anterior es posible también por la actualización constante del *software* (componentes lógicos).



Por lo anterior, se observa que ha cambiado el “saber hacer”. Algunas prácticas se han transformado, no se han perdido, pero la forma de llegar a ellas, de lograrlas, sin duda es diferente hoy que a principios del siglo XX, por poner un ejemplo.

Existen muchos casos de esta revolución tecnológica: ahora escribimos en computadora, antes se hacía a mano o en máquina de escribir o eléctrica; nos comunicamos por el *Messenger* y por correo electrónico, antes por carta; el dinero también es electrónico.

Con esto se puede notar a simple vista que en ninguno de estos casos una nueva tecnología ha sustituido a la anterior. ¿Acaso la máquina de escribir, la carta o el dinero en moneda o papel son inexistentes y absolutamente reemplazables? Quizá se ha llegado al desuso, pero no al reemplazo total de estos ejemplos.

Precisamente el fotomontaje digital, humorístico-político es un caso similar. El objeto de estudio de esta tesis fue dar a conocer cómo aconteció la reaparición del fotomontaje digital, humorístico-político, para explicarlo se analizó como caso particular, a modo de ejemplo, la sección llamada “El país del nunca Jabaz” del diario *Milenio* (D. F.) o *Público* (Guadalajara).

Como hilo conductor, se detalló la hipótesis de que nuestro objeto de estudio es sólo un eslabón más de este cambio tecnológico que no acaba, que se hace día con día. Es sólo un retoño más del fotomontaje político que ya existía, el cual surgió en Alemania durante el dadaísmo, gracias a la imaginación de John Heartfield.

Para demostrar lo anterior, esta investigación estuvo compuesta de las siguientes cuatro partes; con las cuales se dio sustento al concepto que propongo de **fotomontaje digital, humorístico-político** (FDHP):

I En el primer capítulo se abordó el tema de las nuevas tecnologías, las cuales se han consolidado en esta denominada “era de la información”. Se presentó la

historia de los ordenadores (*hardware*, componentes físicos) y también la historia del *software* (componentes lógicos).

Asimismo, se detalló la historia de las computadoras Apple Macintosh, debido a que éstas son precisamente las más utilizadas para trabajar con imágenes digitales [p. e. el fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP)]. También se escribió sobre la visión que tienen algunos teóricos acerca de las ventajas y desventajas de las tecnologías digitales y las computadoras.

Estas cuestiones se dirimieron a partir de dos perspectivas: la creencia de que con la llegada y consolidación de las nuevas tecnologías se percibe una “deshumanización” y, por otra parte, la transformación de los sistemas laborales.

Luego de la exposición anterior, se definieron los conceptos de tecnología y técnica, para poder tener una idea más exacta de estos términos y acercarnos así a la comprensión de las tecnologías de punta, las de la comunicación, la información y dentro de éstas, las nuevas tecnologías de la imagen.

Para no dejar cabos sueltos, se añadió el tema crucial del debate entre las viejas y las nuevas tecnologías. La determinación de finalizar este capítulo con la exposición de esta discusión, tuvo la convicción de aclarar que las nuevas tecnologías están de punta a punta en la historia, ya que se sustenta que ninguna de ellas ha aparecido de la nada, todas son la renovación y el mejoramiento de las anteriores.

**II** Dentro del capítulo segundo, se reseñó brevemente el contexto histórico en el cual surge el fotomontaje político, con el fin específico de dar paso en el siguiente capítulo a una definición concreta del FDHP, el cual hunde sus raíces

en los movimientos artísticos de los años veinte, después de la Primera Guerra Mundial, exactamente en el dadaísmo.

De manera somera se escribió también sobre los antecedentes del propio fotomontaje político que no es lo mismo que el simple fotomontaje o el *collage*. Debido a que el tema primordial de esta tesis no es el *collage* y puesto que ya existen tesis que refieren toda la historia de este tipo de arte o técnica, así como la del fotomontaje artístico, se optó por añadir en el Anexo A del Apéndice de la presente investigación, un cuadro informativo acerca de estos antecedentes históricos secundarios del fotomontaje digital, humorístico-político, el cual se hizo con base en algunas fuentes que ya trataron antes de manera amplia tales cuestiones.

Se habló acerca de la biografía y el trabajo de quien en esta tesis es considerado como el padre del fotomontaje político: John Heartfield, para conocer cómo fue que lo inventó junto con su amigo George Grosz; saber los motivos que lo llevaron a realizar fotomontajes políticos y reconocer las repercusiones que trajo consigo esta técnica para el FDHP.

Para detallar que en México también se practicó el fotomontaje se ofreció una historia breve del máximo exponente de este género que nuestro país ha tenido: José Guadalupe Cruz, quien a pesar de que jamás utilizó el fotomontaje político, sí conoció esta técnica y se volvió un maestro de ella.

Al respecto, se aclaró que el legado de este hombre sirve como antecedente de que la práctica del fotomontaje sí existió en nuestro país, aunque sin tintes políticos.

**III** En el capítulo tres se logró una de las aportaciones más importantes de esta tesis, la cual se dividió en dos vertientes 1) proponer el concepto de fotomontaje

digital, humorístico-político (FDHP), para denominar al fenómeno de estudio de esta tesis y 2) a través de la exposición de algunos términos acercarnos a la comprensión de una definición misma del FDHP.

Para lograr lo anterior, se recurrió a la delimitación de los significados que dan algunos teóricos acerca del término fotomontaje, en general, y de cómo éste se encuentra inmerso en los medios de comunicación; del significado de lo digital y el sistema binario, así como el lugar que ocupa el fotomontaje dentro de la prensa, cuando es clasificado como una fotoilustración.

Para explicar la parte humorística del FDHP se recurrió a una breve recopilación de semejanzas y diferencias entre éste y la caricatura política, por ser el género periodístico con el cual tiene mayor parentesco. Así, se logró una comparación de estas dos técnicas.

Ante tal escenario, en esta tesis se pretendió clarificar que el fotomontaje digital, humorístico-político merece un espacio dentro de los géneros periodísticos editoriales que sirven para la enseñanza del periodismo en universidades y escuelas de comunicación, ya que siempre expresa la opinión de su autor.

Para demostrar que nuestro objeto de estudio sí forma parte de los géneros editoriales, los cuales pueden ser enseñados dentro de un sistema académico, se explicó brevemente por qué encaja dentro de las opiniones periodísticas.

También se detallaron a manera de ejemplo la trayectoria y el trabajo del periodista gráfico, José Baz Nungaray, quien es autor de “El país del nunca Jabaz” del diario *Milenio* (D. F.) o *Público* (Guadalajara), para delimitar en el tiempo y el espacio este objeto de estudio. Se eligió el trabajo de Baz porque actualmente él es la persona más reconocida nacional e internacionalmente por sus fotomontajes digitales, humorísticos-políticos.

Debido a que el FDHP se realiza en muchas de las ocasiones con imágenes fotográficas digitales tomadas de diversas fuentes, archivos y medios (p. e. Internet), se trató el tema de la violación a los derechos de autor, dejando claro que la manipulación ha estado presente a la par de la invención y existencia de las imágenes.

**IV** Por último, en el capítulo cuatro se llevó a cabo un análisis semiótico básico de un FDHP, con base en las teorías de Erwin Panofsky y de Roland Barthes. Se definió lo que son: la descripción pre-iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica, para luego ponerlas en práctica en un fotomontaje digital, humorístico-político de Jabaz. El siguiente paso fue detallar en qué consiste el análisis del texto (mensaje lingüístico) y del mismo modo, se puso en práctica.

Es necesario resaltar que este análisis semiótico que practicó, fue general y no profundo, porque sólo ayudó a proporcionar los lineamientos básicos para establecer las características del FDHP. Con el fin de completar este análisis se describieron algunas consideraciones finales sobre la imagen de prensa.

En el Apéndice, dentro del Anexo 2 se insertaron algunos fotomontajes digitales, humorístico-políticos del autor José Baz Nungaray, con el fin de tener presente un punto de referencia visual del que fue objeto de estudio de esta tesis: el fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP).

## 1. Las nuevas tecnologías

El papel de la sociedad a escala mundial, frente a la comunicación y los medios de difusión colectiva, se ha ido transformando. Esto es consecuencia de un proceso histórico y parte de una reorganización en distintas esferas (política, económica, emocional, social, familiar, empresarial, laboral, entre otras.). Uno de esos eslabones del cambio está representado por las nuevas tecnologías.

En cada época han estado presentes las llamadas nuevas tecnologías. Por ejemplo, durante la revolución industrial las máquinas de vapor fueron la parte central de este periodo y provocaron cambios profundos en la sociedad de ese entonces.

Manuel Castells refiere que los historiadores han expresado que hubo dos revoluciones industriales. La primera ocurrió en el último tercio del siglo XVIII y las nuevas tecnologías que la caracterizaron fueron: la máquina de vapor, la hiladora, el proceso Cort en metalurgia y la adquisición de máquinas en lugar de herramientas.

La segunda revolución, reseña este sociólogo catalán, se dio cien años después y sus nuevas tecnologías fueron la electricidad, el motor de combustión interna, la química basada en la ciencia, la fundición de acero, el teléfono, el telégrafo y el inicio del desarrollo de las tecnologías de información y de comunicación.

La tercera revolución tecnológica ocurrió en el siglo XX con la Segunda Guerra Mundial y es la que ha traído consigo el concepto compuesto de “nuevas tecnologías”, el cual se ha acuñado hoy más que nunca en la historia de la tecnología, debido al desarrollo de la informática y todo lo concerniente a su campo como son: las computadoras de distintas clases, los programas informáticos (*software*), robots y otra serie de productos comúnmente denominados “digitales”.<sup>1</sup> Tales productos tienen como base al sistema binario y sin ellos, la vida no sería posible como la conocemos.

En la misma línea que Castells, aunque con un ángulo diferente, Alvin Toffler plantea en el libro *La tercera ola* que actualmente estamos viviendo en la tercera ola (tuvo su primera aparición en Estados Unidos), la cual ha llegado rápidamente trayendo consigo cambios sustanciales y de fondo, tanto en las relaciones de poder, el trabajo, el amor y la cultura. También explica que antes de esta ola hubo otras dos olas que sacudieron a la sociedad y que se dieron con la revolución agrícola y con la revolución industrial, respectivamente.

Es preciso destacar que este teórico enfatiza que estas dos olas anteriores a la tercera aún están presentes en muchas partes del globo terráqueo. Asimismo, en determinados momentos estas olas se entrelazan y chocan, provocando así las contradicciones y desequilibrios del cambio social.

---

<sup>1</sup> Cfr. Manuel Castells, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, volumen I, México, Siglo XXI, p. 60.

De acuerdo con Toffler, la tercera ola afecta nuestra vida y ello implica que se deben agudizar los sentidos porque tenemos en las manos la responsabilidad de construir una civilización extraordinariamente nueva, debido a que esta nueva ola aún se está gestando y todavía no abarca la totalidad social.<sup>2</sup>

En este marco, es donde se inserta el tema y objeto de estudio central de esta tesis: el uso de las nuevas tecnologías, las cuales ayudaron a que fuese posible el resurgimiento de lo que he denominado: fotomontaje digital, humorístico-político, tomando como punto de delimitación y ejemplo a la sección del diario *Milenio* (en el Distrito Federal), o *Público* (en Guadalajara) “El país del nunca Jabaz”.

Aquí se entenderá a las nuevas tecnologías como aquellas aplicaciones, que por lo general, tienen estrecha relación con los sistemas digitales y forman parte de la historia del desarrollo tecnológico en el planeta. Sin embargo, esta definición es estrecha, por lo cual más adelante se detallará qué es la tecnología, la técnica y algunos tipos de nuevas tecnologías (las de punta, las de comunicación e información y las de la imagen).

Por tal motivo, es preciso conocer la historia de los ordenadores y la definición de lo que diversos autores llaman: la era de la información, puesto que estos dos puntos son claves para el entendimiento de cómo las nuevas tecnologías al ser aplicadas y usadas influyen en distintos ámbitos, uno de los cuales es el periodismo mexicano, donde resurgen fenómenos como el fotomontaje político de los años veinte, pero con los propios matices de nuestra época.

### **1.1. Las nuevas tecnologías en la llamada “era digital” o “era de la información”**

Algunos teóricos sociales aseguran que vivimos ya en un mundo digital, el cual se desenvuelve en la era de la información o la llamada “era digital”. Esto es así porque principalmente la tecnología en general y la informática, en particular, se empezaron a tomar más en serio después de los años setenta. Más tarde, cuando se subrayó la importancia que representaban, el desarrollo de éstas fue brutal y a pasos agigantados.

Ricardo Díez Hochleitner, quien era presidente del Club de Roma en 1998, en la introducción del informe titulado *La Red* de Juan Luis Cebrián, expone que la transición hacia una sociedad global estará marcada por la manera en que los medios de comunicación cambiarán nuestras vidas.<sup>3</sup>

Añade que en este sentido, la sociedad de la información ofrece una oportunidad extraordinaria, pero también un desafío mayor, ante el que tenemos que reaccionar activamente y asegura que “las nuevas tecnologías ofrecen oportunidades para ayudar a superar desafíos sociales, económicos e incluso ecológicos”.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Para una mayor ampliación del tema Cfr. obra completa Alvin Toffler, *La tercera ola*, México, Plaza y Janés, 1980.

<sup>3</sup> Juan Luis Cebrián, *La Red*, España, Taurus, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8.

Al respecto, Melvin L. De Fleur y Sandra J. Ball-Rokeach, en el libro *Teorías de la comunicación de masas*, escriben que “En las décadas que siguieron al desarrollo de la televisión asistimos a la aparición de un número impresionante de tecnologías de la comunicación que han estimulado la imaginación de aquellos que pretenden utilizarlas para crear nuevos sistemas de medios”.<sup>5</sup>

Así, notamos que esta creatividad se vio nutrida por la irrupción de las nuevas tecnologías en el planeta y por la utilidad de los productos digitales que actualmente son medulares para las tareas que realiza el ser humano.

Las nuevas tecnologías se relacionan directamente con la llamada era digital o era de la información, porque se han desenvuelto en la sociedad de la información<sup>6</sup> y son componentes de ella. Nicholas Negroponte da un salto sobre tal concepto usado por Castells, y sostiene que sin darnos cuenta estamos viviendo en la era de la postinformación.

La etapa de transición entre la era industrial y la postindustrial o era de la información, ha sido discutida tanto y durante tanto tiempo, que no nos hemos dado cuenta de que estamos pasando a la era de la postinformación. La era industrial, básicamente una era de átomos, nos legó el concepto de la producción en masa, con economías basadas en una a producción realizada con métodos uniformes y repetitivos [...]. La era de la información, la era de las computadoras, nos mostró la misma economía de escala, pero con menor énfasis en el espacio y en el tiempo [...] en el futuro la fabricación de bits podría llegar a realizarse en cualquier lugar, en cualquier momento [...].<sup>7</sup>

Juan Luis Cebrián manifiesta que todas las tareas de la sociedad se van a ver afectadas por la llamada revolución digital y por las nuevas tecnologías porque “No se trata simplemente de la interconexión de tecnologías, sino de la interconexión de los seres humanos a través de la tecnología”.<sup>8</sup>

Por su parte, Michael M. A. Mirabito sentencia que “Las nuevas tecnologías de la comunicación y las tecnologías complementarias de los ordenadores y de la información afectaron profundamente nuestra estructura social. Existe también una creciente interdependencia entre la tecnología, la información y la sociedad”.<sup>9</sup>

Asa Briggs y Peter Burke cuentan que la primera persona que expresó una idea de una “economía de información” y una “sociedad de la información” fue Marc Porat, un joven norteamericano, en su trabajo titulado *Global Implications of the Information Society*.

---

<sup>5</sup> Melvin De Fleur y Sandra J. Ball- Rokeach. *Teorías de la comunicación de masas*. México, Paidós, p. 417.

<sup>6</sup> Cfr. Manuel Castells, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, Volumen I, México, Siglo XXI, p. 31.

<sup>7</sup> Nicholas Negroponte. *Ser digital*, México, Océano-Atlántida, p. 181.

<sup>8</sup> Juan Luis Cebrián, *op. cit.*, p. 20.

<sup>9</sup> Michael M. A Mirabito. *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Barcelona, Gedisa, p. 23.



Añaden que la palabra información se incorporó de manera común en la década de los setenta y que la frase “tecnologías de la información” empezó a usarse primero en el área de las matemáticas y después en el campo empresarial.

Durante los años sesenta, los mensajes públicos, privados, verbales y visuales, empezaron a ser tratados como “datos”, por ser información lista para transmitirse a través de la tecnología electrónica.

En estos años, también hubo otros cambios detrás. Por ejemplo, el descubrimiento del principal portador de información genética: El ADN (Ácido desoxirribonucleico). Este auge de aspectos relacionados con la información contribuyó a formar “el paradigma de la información”, en palabras de Castells.

Estos autores señalan que las otras ramas que comenzaron a retomar el concepto de “sociedad de la información” fueron la sociología, la política y la economía. Cuando el sociólogo norteamericano Daniel Bell publicó *The Coming of Post Industrial Society, a Venture in Social Forecasting* en 1974, el economista Fritz Machlup, ya había previsto, de algún modo, que el sector de servicios de la economía, iría cobrando cada vez más importancia que la industria.

En su historia de los medios, Asa Briggs y Peter Burke especifican de forma similar a Toffler, que la innovación técnica se produce por oleadas y que requiere de la movilización de capital, motivo por el que una sociedad es etiquetada de acuerdo con las tecnologías de comunicaciones dominantes con las que cuentan, es decir: la vanguardia que las dirige.

Sin embargo, es preciso recalcar que “En ninguna de estas eras, algunas de ellas doradas, al menos tal como se las consideró con mirada retrospectiva, un medio eliminó a los demás, sino que siempre hubo coexistencia de viejos y nuevos medios”.<sup>10</sup>

Resulta de suma importancia tomar en cuenta el párrafo anterior. Es crucial porque de algún modo resume una de las hipótesis primordiales que se desarrollarán con claridad a lo largo de esta tesis: el fotomontaje digital-humorístico político no es algo nuevo, más bien, ha reaparecido gracias a las nuevas tecnologías que se están utilizando en el periodismo, ya que no es un invento de esta época, pues tiene su propia historia.

Ergo, jamás ha llegado a desbancar o a eliminar a su anterior: el fotomontaje político, el cual podríamos llamar a partir de este momento también como fotomontaje político analógico o fotomontaje político artesanal, con el fin de diferenciar que era posible realizarlo sin el uso de herramientas digitales.

El fotomontaje político nace primero en Europa, específicamente en Alemania; en México también fue practicado por artistas visuales, aunque muy desvinculado de la parte política. Por tal motivo, el fotomontaje político ha sido retomado con ayuda del uso del

---

<sup>10</sup> Asa Briggs y Peter Burke, *De Gutenberg a Internet. Una historia Social de los medios de comunicación*, España, Taurus historia, pp. 295 y 296.

nuevo *software* de diseño y edición de imágenes digitales, el cual es una herramienta que facilita su realización.

Regresando a la historia del desarrollo de las nuevas tecnologías que nos ofrecen Asa y Briggs, se sabe que mientras en los años sesenta el desarrollo de éstas aún estaba en una fase experimental, en los años ochenta se dio la exploración de estas innovaciones tecnológicas y a pesar de que se desconocían muchos de sus aspectos se intuía el potencial que traían consigo.

Conforme pasó el tiempo y hacia la última década de los noventa las nuevas tecnologías se han aplicado “[...] sobre todo al desarrollo de la tecnología digital, la integración de texto, números, imágenes y sonido, elementos diferentes de los medios [...]”.<sup>11</sup>

Una de estas nuevas tecnologías, la cual sin duda es base fundamental de esta era digital, es el ordenador o la computadora (*Personal computer*, PC). Para reconocer la importancia de estos aparatos, a continuación se presenta un esbozo histórico sobre cómo fue posible desarrollar esta tecnología, sin la cual, el mundo no se entendería tal como es.

## 1.2. Historia de los ordenadores

Nuestra vida moderna sería impensable sin los ordenadores o las llamadas PC (computadoras personales), impresoras, *software* (programas informáticos) y toda clase de aparatos digitales, puesto que se han convertido en parte central de lo práctico y profesional. Como dice Nicholas Negroponte “La computación ya no sólo tiene que ver con computadoras, tiene que ver con la vida”.<sup>12</sup>

Así, hay que poner en contexto histórico como es que estos aparatos se han vuelto imprescindibles e indispensables y aún mejor: cómo es que las nuevas tecnologías han permeado de tal modo al mundo, que prácticas como el fotomontaje político (el cual antes se hacía de forma analógica o manual, por llamar a tal proceso de alguna forma), hoy resurgen gracias a los nuevos medios de diseño digitales.

Martin Barker señala que cualquier estudio viable de la cultura digital tiene que empezar por la historia de los ordenadores porque las investigaciones sobre la imagen requieren un emplazamiento histórico.

Expresa también que los ordenadores (computadoras) eran esperados e incluso buscados, antes de que existieran, puesto que se habían percibido presiones sociales pidiendo su invención, y éstas tuvieron gran resonancia social y política.

Pero, ¿cómo fue la llegada de los ordenadores? Existen registros de esta historia que muestran los hechos que provocaron el desarrollo y mejoramiento continuos de tecnologías que trajeron consigo la invención, aparición, masificación y comercialización de las computadoras de distintas clases.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>12</sup> Nicholas Negroponte, *op. cit.*, p. 26.

El desarrollo del primer ordenador fue posible en 1945. Dos años más tarde, el transistor fue inventado, aunque fue hasta 7 años después (1954) que estuvo disponible comercialmente. A finales de los años sesenta, con la invención del microchip los ordenadores fueron más parecidos a los que hoy conocemos y fue hasta los años setenta que las tecnologías de la información alcanzaron un punto de mayor difusión, ya que en un inicio estaban simplemente destinados a las áreas científicas.<sup>13</sup>

Con relación a esta historia, el teórico Manuel Castells destaca que “[...] aunque pueden encontrarse precedentes científicos [...] unas décadas antes de 1940, fue durante la Segunda Guerra Mundial [...] cuando tuvieron lugar los principales avances tecnológicos [...] el primer ordenador [...] y el transistor [...] verdadero núcleo de la Revolución de las tecnologías de la información en el siglo XX”.<sup>14</sup>

En el libro *De Gutenberg a Internet* se detalla que a pesar de que el desarrollo de la tecnología no sea el único aspecto de la historia de los medios en el siglo XX, los ordenadores deben ocupar el primer lugar en cualquier análisis histórico, puesto que cuando se dejó de concebirlas como meras máquinas de calcular, se dio paso a la adopción de nuevas formas de todo tipo de servicios y no sólo a los de comunicación.

También en dicho texto se expone que en la historia de los ordenadores, Estados Unidos y Gran Bretaña fueron los países a la vanguardia en la nueva tecnología, por lo tanto dominaron este nuevo campo, sin embargo y para ello, se tuvieron que reducir el tamaño y el precio de estas máquinas.

“Los primeros ordenadores digitales electrónicos operativos fueron ideados a ambos lados del Atlántico con fines militares, para la guerra y la Guerra Fría. Colossus y ENIAC eran máquinas gigantescas, [...] que dependían de miles de válvulas [...] a las que en Estados Unidos se llamaba tubos al vacío [...] pero su diseño cambió radicalmente cuando los transistores sustituyeron a las válvulas”.<sup>15</sup>

En este sentido, Melvin De Fleur y Sandra J. Ball-Rokeach cuentan que el primer ordenador electrónico se construyó en 1946 basado en la tecnología del tubo de vacío, ya que el microchip, que es el componente esencial de los pequeños ordenadores actuales, no estuvo disponible hasta 1971 cuando Marcian (Ted) Hoff lo inventó.

En los primeros tiempos solamente las sociedades anónimas, los gobiernos y otros organismos con capacidad económica podían utilizar los enormes ordenadores centrales basados en la tecnología del tubo de vacío. En aquel tiempo, estas máquinas parecían maravillosas; podían almacenar y procesar lo que entonces era realmente una increíble cantidad de información a una velocidad igualmente asombrosa. Pero también parecían extrañas.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Cfr. Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, España, Paidós, p.250.

<sup>14</sup> Manuel Castells, *op. cit.*, p. 67.

<sup>15</sup> Asa Briggs y Peter Burke, *op. cit.*, pp. 313 y 314.

<sup>16</sup> Melvin De Fleur y Sandra J. Ball-Rokeach. *op. cit.*, p. 419.

En 1947 ocurrió la invención del transistor en los Laboratorios Bell de Muria Hill, ubicados en Nueva Jersey, por parte de Walter Brattain, Jhon Bardeen, y William Shockley, quienes tres años más tarde recibirían el premio Nobel por su audaz descubrimiento. Sólo hasta 1959 las ventas del transistor tuvieron ventaja sobre las de válvulas.

El transistor, dice Castells, hizo posible procesar los impulsos eléctricos a un ritmo más rápido en un modo binario de interrupción y paso, con lo que se posibilitó la codificación de la lógica y la comunicación con máquinas y entre ellas.

Más tarde, se dio la sustitución hacia el silicio y fue efectuada en 1945 por el científico Gordon Teal en el Texas Instruments (Dallas). El invento que produjo se llamó “chip”.

“No obstante, el paso decisivo en la microelectrónica se había dado en 1957: el circuito integrado fue coinventado por Jack Kilby, ingeniero de Texas Instruments (que lo patentó) y Bob Noyce [...]”.<sup>17</sup>

Kilby, había solicitado en 1959 la patente para un circuito integrado<sup>18</sup>, sin embargo, Robert Noyce, uno de los fundadores de Fairchild y luego de Intel, ya la había conseguido tiempo antes.

Noyce también fue quien escribió en un número especial de *Scientific American* (1977) un artículo sobre las posibilidades de la microelectrónica y ahí refirió la palabra revolución. “Con el advenimiento del circuito integrado, un chip de silicio de un sexto por un octavo de pulgada con dos mil 250 transistores miniaturizados en su interior, tenía ahora el mismo poder que el ENIAC, que ocupaba toda una habitación”.<sup>19</sup>

En 1952 G. W. A. Dummer, un físico inglés, ideó por primera vez un circuito integrado, pero su aparato no llamó la atención hasta 1971. En ese mismo año, Marcian (Ted) Hoff inventó el microprocesador.

Con esto se dio el paso decisivo para la difusión de la microelectrónica en todas las máquinas, pues como ya se mencionó, en 1974 con la invención efectuada por el ingeniero de Intel, Ted Hoff (también en Silicon Valley). De este modo, el poder de procesar información podía instalarse en todas partes.<sup>20</sup>

Un microprocesador podía llevar centenares y millares de componentes, y cuando se reconoció su versatilidad, ésta fue un estímulo para poner la tecnología digital por encima de la analógica en todos los medios, que no tardarían en ser sus principales usuarios: imprenta, cine, grabación, radio y televisión y todas las formas de telecomunicaciones, que cada vez más se concebían como parte de un complejo. Lo que dio en llamarse “compresión digital”, con eliminación de datos de un archivo, incluso

---

<sup>17</sup> Manuel Castells., *op. cit.*, p. 67.

<sup>18</sup> Un cuerpo de material semiconductor en el que todos los componentes del circuito electrónico están completamente integrados.

<sup>19</sup> Asa Briggs, *op. cit.*, p. 315.

<sup>20</sup> Para éste y los párrafos anteriores Cfr. Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 68 y 69.

datos de audio, con el fin de ahorrar espacio, resultó particularmente útil en relación con la radio y la televisión.<sup>21</sup>

Castells refiere que antes de este suceso que marcaría a la historia de la tecnología por siempre, en 1964, el químico y cofundador de Intel, Gordon Moore, ya había formulado la ley de Moore, según la cual, la cantidad de transistores que era posible colocar en un chip, se duplicaría cada 18 meses.

### **1.2.1. Historia del *software* (programas informáticos o componentes lógicos)**

Después de que se ha esbozado cómo la microelectrónica llegó a ser la base de los modernos ordenadores y de productos relacionados con estos aparatos, es preciso explicar cómo surgió el *software* o los llamados programas informáticos, con los cuales se da el funcionamiento completo de las computadoras.

El arranque del *software* fue casi paralelo a todos los descubrimientos que se explicaron en el punto anterior. Su desarrollo fue como ponerle sistema nervioso al aparato físico de los ordenadores.

De manera similar, Castells, Briggs y Burke cuentan que en 1957, John Backus, quien trabajaba en IBM, desarrolló el FORTRAN, un nuevo lenguaje informático, sin embargo se tiene constancia de que Plankalku fue el primero de los muchos lenguajes de este tipo y fue ideado por Konrad Zuse un ingeniero alemán quien prácticamente quedó en el olvido.

A la vez, Joseph Licklider, psicólogo del MIT, trabajaba en un proyecto en donde se unieran los cerebros humanos con las máquinas informáticas de forma sólida y de algún modo lo logró al dedicarse por completo al perfeccionamiento del *software*.

También en el laboratorio Xerox Palo Alto (fundado en 1970 por el psicólogo Bob Taylor y dirigido por Alan Kay) los investigadores se concentraban en el mejoramiento del *software*, sin embargo Xerox no optó por explotar comercialmente los esfuerzos de estos científicos y compañías como Apple y Microsoft las atrajeron hacia sí de inmediato.

“Los proveedores de *software* se habían multiplicado tras el invento del microprocesador, conscientes de que representaban el “lado creador” de la nueva tecnología”.<sup>22</sup>

Estas personas fueron las que pusieron en uso la palabra *software* (componentes del sistema lógico de una computadora), por estar en completa oposición al *hardware* (componentes físicos de una computadora), a pesar de que más bien se convertirían en complemento el uno del otro.

Es preciso recalcar que el desarrollo del *software* fue fundamental debido a que sin él los ordenadores estaban muertos, no tenían ese sistema nervioso o ese cerebro, por lo tanto no

---

<sup>21</sup> Asa Briggs, *op. cit.*, p. 316.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 319.

contaban con ese movimiento vital que les podía ser proporcionado por cierto tipo de programas informáticos.

El mayor progreso tecnológico fue la introducción del ordenador personal. Sin embargo, en Gran Bretaña durante 1979 éste sólo se mencionaba como un elemento más en el abanico de aparatos electrónicos de consumo, por detrás de los videocasetes. La primera tienda de ordenadores se abrió en Los Ángeles en julio de 1975 y un mes después apareció la primera revista informática del hogar: *Byte*.<sup>23</sup>

Prueba de la importancia del *software* integrado para el funcionamiento de los ordenadores personales en todas las esferas de la vida fue, por ejemplo, el que los procesadores de texto se aceleraron a tal grado que la máquina de escribir eléctrica, que podía considerarse como una nueva tecnología de aquella época, sin ser remplazada en su totalidad fue abandonada en algunos círculos.

### 1.2.2. Historia de Apple Macintosh

Dentro de la historia general de los ordenadores se inserta la de los Apple Macintosh y ésta es punto y aparte. Martin Barker explica que el ordenador Macintosh resultó de la primer cosecha del realce del *underground* californiano, el cual era producto de la interacción entre el surgimiento de los *hackers* (piratas informáticos o ciberpiratas) en el mundo real y del *cyberpunk*, en el mundo imaginario.

Las computadoras llamadas Mac fueron famosas en sus primeros años como símbolo de la tecnología contracultural. Su sistema operativo diferente y agradable para el usuario y su placer por enfrentarse a IBM, indicaron la ruptura de la burocracia del chip.<sup>24</sup>

Castells describe que en 1975, Ed Roberts, un ingeniero que había creado una pequeña compañía de calculadoras, la MITS, en Albuquerque (Nuevo México), construyó una caja de cálculo con el nombre de Altaír, por un personaje de la serie de televisión Star Trek que era objeto de la admiración de su hija.

La máquina era primitiva, pero estaba construida como un ordenador de pequeña escala en torno a un microprocesador, la cual constituyó la base para el diseño del Apple I y más tarde la del Apple II, de acuerdo con este sociólogo catalán.

Añade que Steve Wozniak y Steve Jobs, dos jóvenes que se habían aburrido de estudiar, inventaron en Menlo Park (Silicon Valley) en la cochera de sus hogares, el primer microordenador Apple, el cual tuvo un éxito rotundo porque superó en todos los aspectos y desde el principio a la PC que IBM comercializaría después.

“El lanzamiento de Apple Macintosh en 1978 abrió nuevas posibilidades gráficas, incluidas algunas para los artistas de cómic. Era también mucho más que eso. Apple era en sí mismo el producto de una nueva configuración política/cultural”.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Cfr. Asa Briggs, *op. cit.*, pp. 319-321.

<sup>24</sup> Cfr. Martin Lister, *op. cit.*, p. 256.

En 1976, luego del invento de los jóvenes Wozniak y Jobs también fue presentado el Apple II, con el cual se podían realizar tareas que antes parecían imposibles, gracias al sistema novedoso con el cual el usuario se sentía más familiarizado.

Mike Markutta, ex gerente de mercadotecnia de Intel, fue uno de los principales partidarios e impulsor de estos ordenadores contraculturales, se retiró de la empresa a los 32 años de edad con las arcas llenas porque en poco tiempo se convirtió en millonario.

“En 1980 Apple Macintosh se convirtió en empresa pública, evaluada en 1. 200 millones de dólares”.<sup>26</sup> Un año más tarde IBM lanzó su propio ordenador personal, del cual vendió 35 mil unidades, sin embargo como dice Barker “La gente *usaba* PC, pero era *fan* de Macintosh”.<sup>27</sup>

Con el fin de ofrecer un sistema operativo novedoso IBM recurrió a la pequeña compañía Microsoft de 1980 y así, luego de tres años el 40 por ciento de los ordenadores personales contenían plataforma de Microsoft.

Como bien se sabe, ese fue el gran error de IBM, puesto que al no poseer *software* propio y no tener la posibilidad para producirlo, se dio necesariamente la dependencia absoluta de Microsoft.

En cambio, “El Macintosh de Apple, lanzado en 1984, fue el primer paso hacia una informática fácil para el usuario, con la introducción de la tecnología de la interfaz de usuario basada en el icono, desarrollada originalmente en el Centro de Investigación de Palo Alto de la Xerox”.<sup>28</sup> “Cuando, dos años después, Microsoft comenzó a cotizar en la bolsa, Bill Gates, que tenía diecinueve años en el momento de fundarla, se hizo instantáneamente millonario”.<sup>29</sup>

Con lo anterior, se deduce de inmediato que el componente más importante de los ordenadores personales sin duda, fue y es el *software*; así como su aplicación y mejoramiento, pues éste constituía el eslabón fundamental de cambio, ya que como mencionan Asa y Burke, en 1984, cuando faltaba muy poco para llegar al millón de ordenadores en uso en todo el mundo, muchos de ellos incompatibles, estaban en vías de quedar obsoletos, a menos que se actualizaran con nuevos programas informáticos.

En este proceso, Microsoft pronto fue la empresa más grande, pues su sistema operativo Windows llegó a todo el mundo. Sin embargo, aunque dominaba el mercado, hubo competidores tempranos, sobre todo Netscape, cuyo iniciador, Marc Andreessen, había desarrollado el software de navegación “Mosaic”, que puso en venta en 1993, justo

---

<sup>25</sup> Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, España, Paidós, p. 256.

<sup>26</sup> Asa Briggs, *op. cit.*, p. 323.

<sup>27</sup> Martin Lister, *op. cit.* p. 257.

<sup>28</sup> Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 70 y 71.

<sup>29</sup> Asa Briggs, *op. cit.*, p. 323.

cuando Gates anunció que Microsoft era “un núcleo duro en internet” y que estaba introduciendo un servidor de información, el Internet Explorer [...].<sup>30</sup>

Para comprender mejor cómo es que Microsoft despegó casi instantáneamente recordemos brevemente su hazaña en una historia casual. Cuando a mediados de los años sesenta se había generado el entusiasmo por Altair, otros dos jóvenes, Bill Gates y Paul Alien, quienes también habían abandonado sus estudios en Harvard al igual que Wozniak y Jobs, adaptaron el BASIC para que funcionara en la máquina Altair en 1976.

Gates y Alien al comprender la importancia del software “[...] fundaron Microsoft (primero en Albuquerque, para trasladarse dos años después a Seattle, donde vivían los padres de Gates), gigante del *software* actual que transformó el dominio del *software* del sistema operativo en dominio del *software* del mercado del microordenador en su conjunto, un mercado que crece de forma exponencial”.<sup>31</sup>

### 1.3. Ventajas y desventajas de las tecnologías digitales y los ordenadores

Se sabe que cuando una nueva tecnología entra en uso y éste se masifica, siempre va a haber posiciones encontradas, habrá quienes vean o lo mejor o lo peor en ésta.

Así, el propósito de este apartado no es ni “satanizar” a las nuevas tecnologías, en específico la del ordenador personal y los productos digitales, ni tampoco el de vanagloriarlas y creer que todo puede ser mejor por su simple uso, o pensar que todos somos iguales y contamos con la misma tecnología de punta.

Podemos decir que el debate central sobre las desventajas y ventajas de las famosas PC y otras nuevas tecnologías de la comunicación, se desenvuelve en el ámbito laboral. Los argumentos más sonados, como se plantea en el libro *La imagen en la cultura digital*, son: 1) Las nuevas tecnologías traen consigo el mejor futuro de la humanidad y 2) Las nuevas tecnologías traen consigo el desempleo masivo de personas, porque éstas son remplazadas por las máquinas.

Los dos anteriores enunciados son los polos opuestos de este momento, donde las nuevas tecnologías ganan terreno y con ninguna de las dos puedo quedarme. No sería válido asumir cualquiera de estas dos posiciones sin tomar en cuenta las directrices del problema.

Para resolver esta cuestión, recordaré primero la anécdota que cuenta que Sócrates, conocido comúnmente como “el padre de la filosofía”, jamás estuvo de acuerdo en transmitir los conocimientos de forma escrita.

Sin embargo, llegado el momento y gracias a que su prominente alumno Platón rompió con este esquema y plasmó de forma escrita, en griego antiguo, los principales postulados

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 324

<sup>31</sup> Manuel Castells, *op. cit.* p 71.



de la filosofía socrática y más tarde los suyos, es posible conocer hoy (miles de años después) el pensamiento de estos dos ilustres personajes.

¿Hubiera sido posible conocer *El Banquete, el Menón, La República* o cualquier otra obra de Platón, si se hubiera hecho caso a Sócrates y se hubiese decidido no poner en práctica la escritura y continuar con la tradición oral?

Es una pregunta que no tiene respuesta, no sabría qué decir. Sin embargo considero que este ejemplo es bueno para decir que cualquier nueva tecnología siempre será cuestión de discusiones y de puntos encontrados.

Ahora bien, con la creación de las computadoras personales, su comercialización y uso en cualquier nivel de la sociedad: político, económico, social y laboral también surge el debate sobre las ventajas y desventajas de las mismas.

Barker argumenta que los ordenadores nacieron y se introdujeron como fuerzas de producción, con lo cual dice su contribución fue triple:

[...] (1) hicieron posible que la competencia militar avanzara rápidamente, pues la llegada de la Guerra Fría al final de los cuarenta aceleró este motor de forma incontrolada. [...] (2) hicieron posible la burocratización efectiva de la información, que a cambio facilitó la expansión masiva y la monopolización de sectores comerciales [...] (3) actuaron para minar el poder de los sindicatos en sectores cruciales del trabajo a través de una automatización selectiva.<sup>32</sup>

Al respecto, Pepe Baeza manifiesta que una de las ventajas de los ordenadores actuales sin duda es la rapidez con la que puede enviarse información y el ahorro de papel, de gastos de mensajería y la simplificación del trabajo, pero es tajante al expresar que muchas veces este precio del desarrollo de la tecnología es aprovechado por algunos para hacer gala del ‘papanatismo’ ya que "cualquier idiota parece inteligentemente concentrado frente a una pantalla de ordenador, aunque simplemente esté esperando".<sup>33</sup>

Rescatando las palabras de Melvin De Fleur y Sandra J. Ball-Rokeach, se observa que en el principio solamente las sociedades anónimas, los gobiernos y otros organismos con capacidad económica podían utilizar los enormes ordenadores centrales basados en la tecnología del tubo de vacío.

En aquel tiempo, los científicos que estaban acostumbrados a estar semanas, incluso meses, derivando una ecuación o llevando a cabo análisis estadísticos se tuvieron que enfrentar de repente con la necesidad de cambiar su forma y ritmo de trabajo. Para hacer en cuestión de minutos lo que solía llevar semanas --y de forma competitiva-- tuvieron que aprender a manejar una máquina informativa que parecía sacada de una película de ciencia ficción.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Martin Lister, *op. cit.*, p. 255. (La numeración entre paréntesis es propia).

<sup>33</sup> Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 82.

<sup>34</sup> Melvin De Fleur y Sandra J. Ball-Rokeach, *op. cit.*, pp. 419.

Así, los investigadores tuvieron que acostumbrarse a los nuevos cambios que la tecnología trajo consigo. De la misma manera, los y las periodistas modernos deberán estar actualizados para enfrentar los cambios que la era de la información trae consigo y así poder ser competitivos, con el fin de sacar el mejor provecho de las ventajas que pueden ofrecer los ordenadores.

De la misma forma que una persona corriente del siglo XIX tuvo que desarrollar la capacidad de leer para poder hacer uso del periódico, la gente de nuestros días debe tener una “cultura informática” [...] Y del mismo modo que el sistema educativo fue crucial para que la gente aprendiera a leer, también el sistema educativo actual es esencial para el desarrollo de la “alfabetización” masiva en el terreno de la informática. El nivel de habilidad requerido para la utilización de los medios basados en los ordenadores, al igual que el nivel de capacidad requerida para leer los periódicos, es realmente mínimo. Las personas no tienen que convertirse en programadores informáticos igual que los lectores de periódicos no tienen por qué ser periodistas o editores.<sup>35</sup>

Cierto es que el efecto inmediato de estos cambios tecnológicos en el campo laboral es el desempleo, sin embargo no es el único factor de éste. El desempleo tiene que ver con otros procesos sociales, económicos, históricos y políticos, que no son tema central de esta investigación.

Por eso, es importante destacar que en los ámbitos laborales muchas actividades están matándose, otras ya no se hacen, pero también es verdad que muchas otras se están creando, prueba de ello son las nuevas categorías laborales (como programadores o diseñadores gráficos) y también el nuevo auge de carreras como la biotecnología, las cuales ya se están adoptando de forma profesional desde hace algún tiempo en algunos países que van a la vanguardia en las nuevas tecnologías.

Al respecto, Andrés November expresa que las nuevas tecnologías ejercen una influencia doble y decisiva en la evolución de diversas ramas de actividades económicas. Por un lado, indica que las nuevas tecnologías están en el origen de modificaciones fundamentales en los campos del empleo, la organización del trabajo, la formación y cualificación de los asalariados; por otro, contribuyen a los cambios organizativos de las empresas.

“La aplicación de las nuevas tecnologías tiene a la vez efectos que son benéficos y nefastos. Mal utilizadas pueden ser el origen del paro, tanto como, al contrario, pueden contribuir a mejorar la calidad de la vida y satisfacer mejor las necesidades fundamentales del ser humano”.<sup>36</sup>

Para rematar, el teórico enfatiza que la evaluación de las consecuencias previsibles de las nuevas tecnologías sobre la evolución del nivel del empleo es, en la actualidad, insegura y desemboca muchas veces en apreciaciones controvertidas, por lo que se debe tener presente

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>36</sup> Citado en: Andrés November, *Nuevas tecnologías y transformaciones socioeconómicas. Manual de nuevas tecnologías*, Madrid, IEPALA, pp. 85 y 145. (KAPLINSKY Raphael: *Micro-electronics and employment revisited. A review* (Geneva, ILO, 1987), 181 p.).

que la difusión de la electrónica en la industria y en los servicios es todavía un fenómeno demasiado reciente como para poder sacar lecciones precisas de ello.

“Por consiguiente, todavía es prematuro sacar una visión de conjunto sobre las perspectivas reales (favorables o desfavorables) del empleo que abren las nuevas tecnologías”.<sup>37</sup>

November detalla de algún modo que el temor de la mayor parte de los individuos con respecto a los ordenadores y el desempleo, proviene de la creencia de que la sociedad se vuelve cada vez más “deshumanizada” frente a las computadoras y los sistemas controlados de forma digital, pero tendríamos que preguntarnos si la “humanización” no tiene más que ver con la civilidad que con la tecnología. El uso humano o deshumano que se haga de las nuevas tecnologías está siempre en manos de quien las usa y de los propósitos e intenciones que persigue.

Si alguien diseña un virus digital por diversión, si alguien roba información de cuentas bancarias, si alguien presenta trabajos escolares como propios y en realidad son bajados de la red, están utilizando las nuevas tecnologías, aunque no de forma correcta.

Para Michael Mirabito, el lado positivo que traen consigo las nuevas tecnologías tiene que ver con la posibilidad de ejercer la creatividad de los individuos, así como el reconocimiento de los avances médicos que han sido posibles con esta revolución tecnológica, que ha implicado por ejemplo, mejorar el tratamiento de los pacientes con cáncer o las cirugías digitales.

También como argumento a favor, este estudioso de los fenómenos comunicativos, encuentra que con la revolución de las comunicaciones se aceleró la convergencia entre diferentes tecnologías y medios, lo cual llevó a que las aplicaciones que emanan de éstas se conviertan en herramientas que permiten a los seres humanos crear programas, y al ser usuarios de los mismos, convertirse no sólo en consumidores sino en productores y creadores.

Este punto es central, puesto que la imaginación y la creatividad no son competencias ni de los ordenadores, ni de las nuevas tecnologías o de cualquier *software*, porque ellas dependen en todo momento del usuario, del ser humano que hace uso de ellas, que se apropia de ellas, que aprovecha los recursos que esta revolución trae consigo, ya sea para transformar, para crear, mejorar y por qué no hasta empeorar métodos y técnicas.

Michael M. A. Mirabito no duda en decir que el ordenador ha tenido un papel vital en el lanzamiento de la revolución de las comunicaciones, sobre todo en el desarrollo del microordenador, también conocido como computadora personal (PC).<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Citado en: Andrés November, *Nuevas tecnologías y transformaciones socioeconómicas. Manual de nuevas tecnologías*, Madrid, IEPALA, pp. 85 y 145. (YEMIN Edward (Ed.) *Workforce Reductions in Undertakings* (Geneva, ILO, 1982), 214 p.).

<sup>38</sup> Cfr. Michael Mirabito, *op. cit.*, pp.23, 24, 27 y 67.

El autor argumenta que el uso de las computadoras permitió a los individuos y las organizaciones, entre otras cosas, facilitar el procesamiento de palabras, la creación de plantillas de cálculo, el diseño de sistemas expertos médicos y la creación de gráficos para un programa vespertino de noticias. Así, prevé que:

La tecnología computacional tendrá una influencia cada vez mayor sobre el campo de las comunicaciones, e inevitablemente sobre la sociedad, a medida que ordenadores más sofisticados son adquiridos por una base de usuarios en expansión los precios continuarán en descenso y una combinación de estos factores, tecnologías avanzadas a un costo inferior, contribuirá eventualmente a la reconstrucción del mundo computacional, especialmente en el nivel del PC.<sup>39</sup>

En ese sentido, observamos que las ventajas y desventajas reales a evaluar son visibles únicamente en espacios más particulares, puesto que a un nivel universal resulta imposible conocer el grado de vulnerabilidad ante el desarrollo tecnológico en todas partes.

Para Negroponte, el lado oscuro de las nuevas tecnologías tiene que ver con los casos donde se presentará la violación a la propiedad intelectual; el ataque a la privacidad; será común la piratería de *software*, el robo de datos y surgirán nuevas formas de corrupción. Agregaría aquí que la corrupción ha existido en todos los tiempos, lo que cambia es la forma con la cual los individuos llegan a ella o la practican, acción en la cual intervienen muchos factores, no sólo los tecnológicos.

Este teórico añade que con el advenimiento y uso de las nuevas tecnologías “[...] seremos testigos de la pérdida de numerosos puestos de trabajo a causa de la automatización total de sistemas, que pronto transformarán el trabajo administrativo de la misma manera en que ya ha transformado el trabajo fabril. El concepto de “empleo vitalicio en una sola empresa” ya ha comenzado a desaparecer”.<sup>40</sup>

También sentencia que las personas que estén más familiarizados con el mundo digital, sabrán aprovechar las nuevas tecnologías, ya sea en el campo laboral o en el personal, sintiéndose así menos desplazados.<sup>41</sup>

Al respecto, se puede aludir a Herbert Marcuse, quien en *Eros y civilización* sostiene una continuación del análisis marxista y como principal idea argumenta que la tecnología podría dar al hombre la oportunidad de liberarse finalmente de la enajenación del trabajo y de la explotación que roba al hombre la vida dedicada al trabajo por medio del plusvalor.

Lo anterior para Marcuse, sería posible si el hombre dirigiera las nuevas posibilidades tecnológicas hacia una especie de automatización de los medios de producción, para permitir así que el hombre quedara liberado del trabajo esclavizante.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Michael Mirabito, *op. cit.*, p. 114.

<sup>40</sup> Nicholas Negroponte, *op. cit.*, p. 249.

<sup>41</sup> Cfr. Nicholas Negroponte, *op. cit.*, p. 250.

<sup>42</sup> Para una mayor ampliación del tema *vid.* obra completa: Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1965, pp.285.

Negroponte señala, de otro modo, que los bits no son comestibles y, por lo tanto, no pueden paliar el hambre en forma directa. Expone que las computadoras no tienen moral porque no son capaces de resolver temas complejos, como el derecho a la vida o a la muerte, y que a pesar de ello debemos reconocer que estar digitalizados nos da motivos para ser optimistas. También sentencia que la era digital no puede ser ni negada ni detenida.

A pesar de que considero válidas algunas ideas de Negroponte, no se debe perder de vista el contexto en donde cada teórico desarrolla sus ideas. En este caso, no podemos dejar de lado la situación que viven los países del tercer mundo o los problemas ecológicos que son el reto del mañana y que necesitarán más de la disposición, acuerdos y capacidades humanas que de las nuevas tecnologías.

Por ello, no se puede dar por sentado que las nuevas tecnologías son semidioses que nos resolverán el futuro, porque ese siempre ha estado y estará en las manos de hombres y mujeres. Por lo tanto, sí puedo estar de acuerdo con Negroponte en el hecho de que “Los bits que controlan ese futuro digitalizado están, más que nunca antes, en manos de los jóvenes [...]”.<sup>43</sup>

### **1.3.1. Los conceptos de tecnología y técnica**

Con la llegada de la computadora personal y de los sistemas informáticos comenzaron a separarse en diversos usos y tipos las nuevas tecnologías, para tener claro cómo funcionan y cual es su repercusión en el caso específico del fotomontaje digital, humorístico-político acotaremos algunas de ellas a continuación.

Andrés November expresa que en los últimos años los avances tecnológicos han puesto su fe en la microelectrónica para tener un futuro mejor, aunque esto no siempre sea así. Dicha “revolución tecnológica” se ha acelerado notablemente en todo el mundo.

Por su parte, Manuel Castells acota que “La tecnología de la información es a esta revolución lo que las nuevas fuentes de energía fueron a las sucesivas revoluciones industriales [...]”.<sup>44</sup>

Para poder partir hacia la comprensión de las nuevas tecnologías es preciso delimitar el concepto de tecnología, puesto que esta palabra tiene un sentido muy amplio. Luego de acertar es necesario precisar qué son las nuevas tecnologías y algunos de sus tipos.

Como sabemos actualmente todas las actividades del ser humano moderno están empapadas y adheridas a la tecnología, pero ¿qué es la tecnología? De acuerdo con Andrés November “La tecnología es un cuerpo de saber relativo a las aplicaciones concretas:

---

<sup>43</sup> Nicholas Negroponte, *op. cit.*, p. 253.

<sup>44</sup> Manuel Castells, *op. cit.* p. 57.

descansa en los resultados de las ciencias fundamentales y aplicadas y en el proceso acumulativo del aprendizaje a través de la experiencia”.<sup>45</sup>

Por su parte, Castells señala: “Por tecnología entiendo, en continuidad con Harvey Brooks y Daniel Bell, <<el uso del conocimiento científico para especificar modos de hacer cosas de una manera *reproducible*>>”.<sup>46</sup>

November especifica que otros identifican a la tecnología como un conjunto de competencias necesarias para la creación, la utilización y el mejoramiento de las técnicas. Este autor demuestra que el concepto de la tecnología abarca un sinnúmero de facetas, muchas veces heterogéneas o inconexas. Respectivamente significa:

- la aplicación práctica de los conocimientos científicos,
- las competencias técnicas,
- el conjunto de procedimientos de la producción,
- el saber hacer industrial,
- la innovación tecnológica <sup>47</sup>

Andrés nos hace ver que el estudio del fenómeno de la tecnología se ha vuelto complejo y preocupante en ámbitos políticos, económicos y sociales, ya que antes se reservaba su investigación a los filósofos y ahora tal concepto puede enfocarse en relación con la ciencia, la técnica y la sociedad. Así resulta que:

-En primer lugar, la tecnología es la aplicación sistemática de los conocimientos científicos en las actividades económicas (sobre todo industriales).

-En segundo lugar, la tecnología puede ser concebida como la combinación de diferentes técnicas de producción, a la que se añade el conjunto de conocimientos en materia de organización del trabajo y de gestión de las empresas.

-Finalmente, la evolución de la tecnología es inseparable de las estructuras económicas y sociales de una sociedad determinada.<sup>48</sup>

Por lo anterior, podemos saber que la técnica constituye uno de los componentes primordiales de la tecnología, pero ¿qué es la técnica o el conjunto de técnicas?

Andrés November expresa que “La técnica representa el dominio de los métodos operativos que intervienen durante la manufactura de un determinado producto [...]”.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Citado en: Andrés November, *Nuevas tecnologías y transformaciones socioeconómicas. Manual de nuevas tecnologías*, Madrid, IEPALA, p.15 [“Science, technologie, compétitivité”, *STI (Science-Technologie-Industrie) Revue* (Paris, OCDE), no 1, automne 1986, p. 116.].

<sup>46</sup> Citado en: Manuel Castells, *op. cit.*, p. 56 [Brooks, 1971, pág. 13, de un texto sin publicar, citado por Bell que añade las cursivas (1976, pág. 29).].

<sup>47</sup> Andrés November, *Nuevas tecnologías y transformaciones socioeconómicas. Manual de nuevas tecnologías*, Madrid, IEPALA, p.15.

<sup>48</sup> Andrés November, *op. cit.*, p. 17.

<sup>49</sup> Andrés November, *op. cit.*, p. 18.

“La tecnología, en cambio, tiene que ser considerada como el proceso de aplicación de conocimientos técnico-científicos en el ámbito de la producción, porque reúne las técnicas necesarias para la fabricación de un producto, cuya realización exige un saber hacer (*know-how*) organizador [...]”.<sup>50</sup>

Con estas especificaciones podemos concluir que la tecnología abarca un sin número de técnicas dependiendo de cada oficio o tarea. Además de que la tecnología es ese saber hacer y ese saber aplicar de los conocimientos prácticos con el fin de mejorar y perfeccionar la técnica o conjunto de técnicas, para su aprovechamiento.

Por este motivo, November destaca que la innovación tecnológica es un proceso permanente, lo cual fue mencionado al inicio de este capítulo en el sentido de que cada época ha tenido sus propias “nuevas tecnologías”.

### **1.3.2. Las tecnologías de punta.**

El mismo November especifica que las tecnologías de punta son las “nuevas tecnologías” y pueden ser llamadas también “hi-tech”. Éstas se basan en la microelectrónica, la informática, las telecomunicaciones, la robótica, los nuevos materiales, el láser y la biotecnología.

Como ya se ha mencionado, las nuevas tecnologías penetran en diversas esferas de la vida, razón por la cual revolucionan todas las actividades económicas y sociales, además de que “evolucionan con una rapidez fulgurante, se difunden rápidamente y se infiltran en todos los campos de la vida”.<sup>51</sup>

Sin embargo, reconoce que a pesar de todas las esperanzas puestas en las nuevas tecnologías, su desarrollo y futuro, aún existe una incertidumbre dispersa y sabemos que esto se da sobre todo en los países emergentes o de tercer mundo, debido a sus condiciones sociales y a la llamada “brecha tecnológica”.

Castells, por su cuenta, incluye dentro de las tecnologías de la información al conjunto *convergente* de tecnologías de la microelectrónica, la informática (máquinas y software) (sic), las telecomunicaciones /televisión /radio y la optoelectrónica, la ingeniería genética y su conjunto de desarrollos y aplicaciones en expansión.<sup>52</sup>

En este sentido, para Michael M. A. Mirabito las nuevas tecnologías de la comunicación y las tecnologías complementarias de los ordenadores y de la información afectan profundamente la estructura social. Esta ruptura en la estructura social es causa directa de la revolución tecnológica.

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>52</sup> Cfr. Manuel Castells, *op. cit.*, p. 56. (En referencia continua de Sax by, 1990: Mulgan, 1991 y Marx, 1989: may, 1987).

## Las nuevas tecnologías de la imagen

A partir de la masificación y comercialización de las nuevas tecnologías, en específico la del ordenador, la abundancia de imágenes digitales y de *software* para manipulación de las mismas se acrecentó. Así lo constata Martin Lister.

En cualquier escala socialmente significativa, las imágenes digitales aparecieron por primera vez en las pantallas de los ordenadores de los televisores (sic), y en las páginas de revistas y periódicos, a finales de los ochenta. Surgieron a raíz de una nueva generación de ordenadores personales más potentes, interfaces gráficos y *software* para la manipulación de imágenes que, en aquel mismo periodo, empezaron a generalizarse en despachos y empresas, academias de arte, medios y diseño, hogares y escuelas.<sup>53</sup>

Como consecuencia directa de la revolución tecnológica, la producción y el uso de las imágenes digitales se triplicaron. Ciertamente es que las nuevas tecnologías de la imagen no pueden aislarse de la cultura, de la sociedad y de la política, porque su valor reside principalmente en esas esferas, y su significado se hace presente en esta sociedad de la información, donde la parte visual cobra importancia fundamental.

Por eso, la premisa de que “[...] no se conseguirá entender el significado de las nuevas tecnologías de la imagen si no se relacionan con la cultura fotográfica”<sup>54</sup> no resulta falaz. No se puede perder de vista el compromiso que las imágenes fotográficas han tenido desde su invención.

Martin Lister asegura que las nuevas tecnologías se asocian con el surgimiento de un discurso nuevo, donde se afirma que éste está transformado profundamente nuestras ideas de realidad, conocimiento y verdad.

Como dice Michelle Henning, “[...] un avance técnico sólo adquiere significado a través de los <<usos sociales>> para los que se emplea”.<sup>55</sup> El autor aclara que “Aunque por sí sola la tecnología no puede determinar cambios de significado, sin embargo parece que los avances tecnológicos cambian sustancialmente nuestra experiencia cotidiana”.<sup>56</sup>

Amplía lo anterior diciendo que tanto las máquinas en el puesto de trabajo, teléfonos y ordenadores en las casas, como los vídeos de vigilancia en los centros comerciales, afectan de manera sustancial nuestro comportamiento y las formas en que interactuamos.

Por otro lado, en *Ser digital* se indica que “A partir de la digitalización, aparecerán contenidos nuevos, nuevos competidores, nuevos modelos económicos y, probablemente, una nueva industria integrada por proveedores de información y de entretenimiento”.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Martin Lister, *op. cit.*, p. 13.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>57</sup> Nicholas Negroponte, *op. cit.*, p. 37.



Negroponte pone como ejemplo la invención de la fotografía para resaltar que quienes lo hicieron, todo el tiempo perfeccionaron la tecnología fotográfica con la finalidad de mejorar su medio de expresión, al igual que los escritores crearon la novela romántica o el ensayo con el objetivo de dar a conocer de mejor manera sus ideas.

En relación con ello se puede ver que el fotomontaje digital, humorístico-político también es otra forma de dar a conocer las ideas y opiniones de una persona a través de una técnica que ya había sido practicada, pero que ahora resurge con el uso de las nuevas tecnologías.

También es necesario enfatizar que el fotomontaje, digital-humorístico político no tiene que ver directamente con la fotografía, porque no es un derivado de este arte o práctica. Más bien se vale de ella, para eruirse como propio medio de expresión, con características particulares. Es como la caricatura política. Ésta utiliza los medios que le proporciona el dibujo, pero no es puramente un dibujo.

Asimismo, el fotomontaje, digital-humorístico político nada tiene que ver con el proceso de montaje del cine, pues en tanto que no tiene movimiento no puede encajar dentro de los límites cinematográficos.

Es una imagen fija que conserva más relación con la yuxtaposición, el recorte, el pegado y la parte mecánica de ensamblar fotografías e imágenes fotográficas, tal y como lo hacían los primeros japoneses en sus *collages* naturalistas. Forma parte, sin duda, de las nuevas tecnologías de la imagen.

#### **1.4. Debate entre viejas y nuevas tecnologías**

En el libro de *La imagen en la cultura digital* se apunta que con los cambios tecnológicos que subyacen en la sociedad y el mundo, la relación de las formas culturales, las instituciones y los discursos que se han desarrollado alrededor de la imagen digital (sea ésta fotográfica o no), se está llenando de significados de acuerdo con las nuevas tecnologías.

Pepe Baeza, al respecto, apunta que autores como Virilo o Caujolle, ya consideran que el poder de las tecnologías digitales aplicado a la producción y consumo masivo de imágenes visuales es tal, que estamos asistiendo al choque cultural más grande que se ha producido desde el Renacimiento.<sup>58</sup>

En este marco, Vilém Flusser señala que la fotografía es el medio que al llegar inaugura la época de la cultura tecnográfica y de la imagen técnica, porque separa para siempre la expresión quirográfica (textos e imágenes manuales) de la imaginería técnica que es sucedida por la cinematografía, la videografía, la infografía, holografía y ahora el *software* para manipular o crear gráficos.

---

<sup>58</sup> Cfr. Pepe Baeza, *op. cit.*, p. 27.

Para este autor, la civilización humana ha experimentado dos momentos de cambio fundamentales. El primero de ellos, señala, es la invención de la escritura lineal y el segundo: la invención de las imágenes técnicas.<sup>59</sup>

Flusser entiende a la imagen técnica como aquella que es producida por un aparato y dice que “[...] los aparatos son producto de los textos científicos aplicados; por tanto, las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos”.<sup>60</sup>

Puntualiza que “El término latino *apparatus* proviene del verbo *apparare*, que significa “preparar”. En latín también existe el verbo *praeparare*; sin embargo, la diferencia está en los prefijos: *ad* y *prae*. En español, la traducción más asequible de *apparare* sería “alistar”. En este sentido, aparato sería un objeto que se alista para algo, mientras que una “preparación” sería un objeto que espera pacientemente algo”.<sup>61</sup>

Así, podemos decir que la imagen técnica es cualquier representación visual, producida por un aparato o máquina utilizada y creada por el ser humano. Debido a esta conclusión, la imagen digital sería a la vez una imagen técnica, y resultaría que del mismo modo, el fotomontaje digital, humorístico-político es una imagen técnica y digital.

Martin Lister cita que las tecnologías no surgen de la espontaneidad en una cultura, puesto que evidentemente son calculadas, deseadas e inducidas y agrega que Jonathan Crary sugiere que la imagen digital es “[...] una «abstracción inexorable de lo visual», una tecnología que «recoloca la visión» y la rompe desde el punto de vista del observador [...]”.<sup>62</sup>

Para los fines de esta tesis, se entenderá a la imagen digital como un producto de las nuevas tecnologías, específicamente de aquellos programas informáticos que facilitan el uso y manipulación de representaciones visuales, ya sean analógicas o digitales.

Es necesario reiterar que el fotomontaje digital, humorístico-político es una imagen digital, ya que es creado a partir del uso de las nuevas tecnologías. No es un producto fotográfico, más bien recurre a las fotografías como herramientas. Sin embargo, si aparece publicado en algún periódico se convierte en una imagen de prensa y además al ser impreso también adquiere su forma analógica.

Con la llegada de la imagen técnica, en específico la imagen digital, ha habido una revolución de las nuevas tecnologías de la imagen. Ante este escenario, como consideran algunos teóricos, se ha dado un quiebre en el discurso acerca de lo visual y han surgido posturas radicales y oposiciones rígidas entre lo viejo y lo nuevo.

Pero, ¿por qué surgen estos debates alrededor de la imagen digital y de lo visual en el contexto actual? Cuando ocurrió la invención de la fotografía como tal, gracias a los

---

<sup>59</sup> Cfr. Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, pp. 5, 6 y 9.

<sup>60</sup> Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, p. 17.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>62</sup> Martin Lister, *op. cit.*, p. 20.

descubrimientos de diversos personajes como Joseph Nicephore Niepce, William Henry Fox Talbot y Louis-Jaques-Mandé Daguerre, ¿acaso no representó esta técnica de poder plasmar una imagen sobre el papel una nueva tecnología?

¿No se dijo también que con la llegada de la fotografía la pintura desaparecería, y otras tantas como aseverar que si alguien se dejaba retratar perdía su alma? No podemos olvidar que la fotografía siempre ha tenido relación directa con la historia y el avance de las tecnologías de impresión, las gráficas, electrónicas y telegráficas.

Cuestiones de esta índole siempre provocan el debate interminable entre lo viejo y lo nuevo. Lo mismo ocurre actualmente con la imagen digital. Como se manifiesta en el libro *La imagen en la cultura digital*, de la imagen digital se dice que terminará con la fotografía tradicional o analógica, que producirá un mundo virtual del cual ya no podremos escapar jamás y otros argumentos más que salen a la luz.

Sin embargo, hay que analizar los dos polos, para definir qué es lo que realmente está ocurriendo en torno a la imagen digital, ya que el fotomontaje digital, humorístico-político forma parte de esta cultura visual-digital antes de ser publicado en la prensa y es posible gracias al uso de las nuevas tecnologías, tal y como ya se ha mencionado.

Peter Burke y Asa Briggs sostienen que “[...] los estudiosos de la comunicación deberían darse cuenta de que hay en los medios fenómenos más antiguos de lo que en general se reconoce”.<sup>63</sup> A manera de ejemplo explican que “Los seriales de televisión actuales siguen el modelo de los radiofónicos, que a su vez siguen el modelo de los relatos seriados que se publicaban en las revistas del siglo XIX [...] se inspiran directa o indirectamente en una tradición más antigua aún”.<sup>64</sup>

Lo mismo ocurre con el fotomontaje digital, humorístico-político. Éste sólo ha renacido, resurge del pasado y con sus antecedentes propios; se consolida con ayuda de las nuevas tecnologías, pero no es un invento de este siglo o no aparece como mera creación novedosa y única por el uso del *software* y los artefactos digitales. No, resulta de sus antecedentes y se puede decir que el padre es sin duda el fotomontaje político que se gestó en Alemania durante la Primera Guerra Mundial.

Briggs y Burke, al respecto, sostienen que se deben evitar “[...] dos peligros: la afirmación de que todo ha ido peor y la suposición de que ha habido progreso continuo”.<sup>65</sup> y sugieren que “Es preciso considerar que los medios son un sistema sujeto al constante cambio tecnológico, en el que diferentes elementos desempeñan papeles más o menos importantes”.<sup>66</sup>

Es decir, como ya se mencionó en párrafos anteriores, no es justo ni “satanizar” a las nuevas tecnologías y a la misma tecnología en su conjunto, como tampoco es válido

---

<sup>63</sup> Asa Briggs y Peter Burke, *op. cit.*, p.12.

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 15.

endiosarla y decir que será la salvación del mundo, porque el desarrollo tecnológico trae consigo cambios que afectan todos los ámbitos humanos, incluido el periodismo, donde puede ser posible el resurgimiento de fenómenos como el fotomontaje digital, humorístico-político.

Por eso coincido con los autores (Briggs y Burke), quienes están a favor de desglosar una historia social y cultural de los medios de comunicación, las teorías de la comunicación y la tecnología, que rechace el determinismo tecnológico que se sostiene gracias a simplificaciones míticas y engañosas.

Al hacer referencia al tema específico de la tecnología de la imagen, Lister destaca que ahora la discusión se da en dos niveles. El primero dice “[...] es particular y local, teniendo en cuenta el trabajo que los fotógrafos han realizado tradicionalmente. Analiza las amenazas que se perciben, su significado y el modo en que los consumidores de imágenes lo perciben [...]”.<sup>67</sup>

En este primer nivel, “[...] se ve con ansiedad cómo un conjunto de procedimientos tecnológicos nuevos socavan una tradición práctica de representación visual”.<sup>68</sup> El segundo “[...] es global temporal y maneja ideas sobre los cambios históricos en la ciencia, la tecnología y la cultura visual”.<sup>69</sup>

Así, podemos retomar como ejemplo el hecho de que tradicionalmente el fotomontaje ya ha sido inventado. Se ubicaría dentro del primer nivel de discusión el saber si representa una amenaza real o no, el que con el uso de las nuevas tecnologías éste (el fotomontaje digital, televisivo, multimedia, entre otros) pierda su sentido básico.

En la práctica esto no es así, ya que el fotomontaje digital no reemplaza de ningún modo al fotomontaje “tradicional”, ni tampoco se superpone a otro tipo de fotomontaje. Ante tal circunstancia la discusión debe centrarse en el segundo nivel, es decir: debemos estar conscientes de que los cambios tecnológicos ayudan a que la manipulación de la imagen sea posible por otros medios, en este caso los digitales.

Por lo tanto, al igual que el fotomontaje tradicional, la manipulación tradicional o analógica ya había sido inventada y usada, mucho antes de que aparecieran las nuevas tecnologías de la imagen digital.

Martin Lister plantea que podemos notar, por ejemplo, que la cámara, el cuarto oscuro y otros aditamentos que tienen que ver con la fotografía, en algún sentido, se encuentran reorganizados en el ordenador personal, lo cual no quiere decir que vengán a sustituirlo, ya que se habla de transformación y no de desaparición.

En el segundo tema de debate acerca de cómo están afectando los cambios tecnológicos a la cultura visual, el teórico dice que el hecho de que las imágenes análogas puedan ser

---

<sup>67</sup> Martin Lister, *op. cit.*, p.15.

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Ibidem.*

transformadas a digitales o virtuales provoca que ellas mismas se asimilen como “[...] elemento clave de la transformación radical de la cultura visual [...]”.<sup>70</sup>

Lo anterior, no debe ser visto desde una perspectiva fatalista, se debe más bien reconocer que los medios tradicionales no pueden ser sustituidos en su totalidad por los nuevos, porque son complementarios unos de otros y los segundos representan la siguiente fase de desarrollo tecnológico de los primeros. Martin Lister apunta:

El drama de los cambios que se están operando se puede equiparar a los grandes cambios de la cultura visual occidental; desde los esquemas y símbolos de las imágenes medievales a la perspectiva realista del Renacimiento y desde lo autográfico a lo fotográfico al principio del siglo XIX. Al igual que ocurrió en esos cambios históricos, lo que se cree que está en juego es mucho más que un cambio tecnológico en el modo de crear las imágenes.<sup>71</sup>

Actualmente, con el uso de las nuevas tecnologías ya puede rebasarse el campo del fotomontaje analógico o tradicional y han resurgido, con base en los principios de éste, productos creativos como lo que he denominado el fotomontaje digital, humorístico-político; asimismo, podemos observar otra variedad: el fotomontaje multimedia, el fotomontaje televisivo, el fotomontaje de caricatura y así al infinito.

Por lo que, “Las posibilidades del fotomontaje sólo están limitadas por la disciplina de sus medios formales”.<sup>72</sup> Lo anterior es una cita a la cual recurre Ades Dawn, y proviene de 1931, cuando el artista Raoul Hausmann, quien practicó el fotomontaje refirió que el campo de esta práctica era vasto y dependía de las posibilidades de existencia de diferentes medios, ya que éstos “cambian cada día en su estructura social y en la superestructura psicológica resultante”.<sup>73</sup>

Desde ese momento a la fecha, las nuevas tecnologías intervienen en los medios provocando la evolución y resurgimiento de nuevas formas de realizar fotomontaje, ya sea digital, político, caricaturesco, artístico, multimedia, publicitario, periodístico, televisivo o de otra índole.

La autora también destaca que quizá el tipo de fotomontaje más conocido hoy, probablemente sea el publicitario y sin embargo, deduce que ni siquiera por estar dirigido a un público de consumo, puede decirse que no sea heredero de los fotomontajes que realizaba John Heartfield, quien es considerado en la presente como el inventor dadaísta del fotomontaje político.

Así, el fotomontaje digital, humorístico-político en ese sentido resurge con ayuda de las nuevas tecnologías, no es algo nuevo para sí mismo, pero sí destaca como un elemento novedoso en la prensa mexicana y como género periodístico de opinión dentro de su estudio académico.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> Ades Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 158.

<sup>73</sup> *Ibidem.*

Ante las posturas que llegan a “satanizar” o a vanagloriar a las nuevas tecnologías, su uso e irrupción en técnicas tradicionales o analógicas, el teórico Tim Druckery propone resolver tales oposiciones radicales entre sí, con la enseñanza de la teoría acerca de los medios de comunicación, puesto que ésta, dice, se vuelve más esencial que nunca.

“Los medios electrónicos no pueden simplemente ignorar cuestiones teóricas de la representación por las que se ha trabajado durante las dos últimas décadas desde los campos de la fotografía y el cine [...] Si los educadores tienden a enseñar a sus alumnos imagen digital, deberían presentarse algunos análisis y directrices claros”.<sup>74</sup>

Del mismo modo, el desarrollo de la fotografía siempre ha ido de la mano con los nuevos procesos tecnológicos. Por eso debe verse al fotomontaje digital, humorístico-político como un producto más de estos. Toma simplemente a las fotografías como un elemento más para su caracterización. Así, la fotografía se convierte en la principal herramienta de trabajo del fotomontajista, del diseñador o del periodista gráfico.

Martin Lister apunta que con el surgimiento de la tecnología digital, la convergencia de medios aumenta exponencialmente y expresa que este fenómeno “Puede verse, al menos en parte, como una aceleración de procesos históricos que ya existían en torno a la imagen fotográfica”.<sup>75</sup>

El autor destaca que es en las instituciones sociales, los medios de comunicación, las familias, las instancias educativas, las ciudades o los lugares de trabajo (podría pensarse en este caso en un periódico) donde tienen lugar cada una de las relaciones entre la imagen fotográfica y otras tecnologías de representación y comunicación, por lo que no debemos pensar sólo en términos tecnológicos.

Si reconocemos lo anterior, y no vemos a las imágenes fotográficas, sean digitales o analógicas, como meros procesos tecnológicos y las insertamos como productos culturales, dice Martin que quizá el análisis sobre las formas y representaciones visuales actuales (como en el caso del fotomontaje digital, humorístico-político), tomará otro rumbo.

Lister no duda en aseverar que la observación de que las imágenes digitales se recrean a partir de imágenes recibidas, y que éstas a su vez están construidas sobre los fragmentos y estratos de otras imágenes, se entiende mejor como una metáfora que no implica una diferencia radical sino de la aceleración de una cualidad compartida de aquellos procesos que durante mucho tiempo han incluido la imagen fotográfica.

Al pensar en la producción y creación de la imagen digital podemos enfrascarnos en una absurda discusión para demostrar si terminará imponiéndose sobre la imagen analógica.

Este punto es clave. Si se ponen como antónimos a la imagen fotográfica-química analógica y a la fotografía digital, o el fotomontaje digital y el fotomontaje tradicional

---

<sup>74</sup> Martin Lister, *op. cit.*, p. 18.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 27.

caeríamos en una trampa, ya que se debe tener claro que los usos de la tecnología digital podrían conseguirse de forma analógica o tradicional.

“Los significados de cualquier imagen [...] no existen por sí solos de forma autónoma, sino relacionados con todos los demás. Cada una de las formas culturales en las que las imágenes circulan, es un pequeño elemento en una historia de producción de la imagen y un «mundo de la imagen» contemporáneo”.<sup>76</sup>

Por todos los argumentos expresados anteriormente, es necesario notar que la imagen digital sólo es una fase más de la historia universal y general de la producción de imágenes, como lo es la historia del arte, de la pintura, o de la fotografía.

Para Kevin Robins la comparación entre viejas tecnologías y nuevas tecnologías se dirige en la creencia profunda que sostiene que las primeras (químicas, analógicas o tradicionales) parecen restrictivas y empobrecidas, mientras que las segundas pareciera ser que prometen una era de creación sin límites. Y agrega:

Existe el sentimiento de que la fotografía estaba restringida por su inherente automatismo y realismo [...] que la imaginación de los fotógrafos estaba restringida porque sólo podían aspirar a ser meros grabadores de la realidad. Se dice que, en el futuro, la habilidad para procesar y manipular las imágenes dará al posfotógrafo un mayor control, mientras que la capacidad de generar imágenes (virtuales) a través de ordenadores [...] ofrecerá una mayor <<libertad>> a la imaginación <<posfotográfica>>. Lo que se supone será superior en la posfotografía del futuro queda claro, al contrastarlo con lo que se considera inferior y con un pasado fotográfico obsoleto.<sup>77</sup>

Sin embargo, sostengo que quienes comparan las tecnologías nuevas y las viejas y llegan a la conclusión de que las primeras acapararán todo el terreno se equivocan, puesto que las dos sólo son complementarias. Vuelvo a reiterar que las nuevas tecnologías dependen del uso que se les dé y que no son el último eslabón de este desarrollo tecnológico, donde la imagen, sea digital o no, se encuentra inmersa.

Asimismo, debemos recordar que mucho antes de que existiera la imagen digital la manipulación de imágenes era posible, ¿por qué? Porque la imaginación y la creatividad le pertenecen al ser humano y no a las nuevas tecnologías.

De esta forma, hay que saber distinguir que las imágenes no existen sólo en un terreno puramente teórico, porque “La <<revolución de la imagen>> es significativa en lo que se refiere a una expansión mayor y masiva de la visión y de las técnicas visuales, permitiéndonos ver cosas nuevas y verlas de maneras nuevas”.<sup>78</sup>

Según Michelle Henning, otro de los argumentos comúnmente utilizados se refiere a que el usuario o espectador en determinado momento y debido al uso y familiarización con las

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 56.

imágenes digitales perderá la habilidad de distinguir entre el mundo simulado o hiperreal y el mundo real.

Se alega con frecuencia que las nuevas tecnologías de la imagen digital precipitarán cambios radicales en la percepción, en la conciencia y por último en la sociedad. [...] el mundo [...] ya no será el mismo. Los comentarios sobre la tecnología digital parecen estar dominados por profecías utópicas y distópicas. Las versiones utópicas predicen <<rupturas radicales y liberadoras con el pasado>>, mientras que desde el punto de vista diatópico se cree que <<algunas certezas preciadas están amenazadas y el mundo se ve como una pesadilla>>.<sup>79</sup>

Así, se pone de manifiesto que lo importante no es la atribución de verdad que se puede dar a una imagen digital, tal como ocurría con la fotografía, sino reconocer que estamos experimentando con el uso de nuevos medios y nuevas tecnologías y, por lo tanto, estos cambios no significan que los nuevos medios desplazan a los antiguos, porque lo que ocurre es que hay un aumento en la digitalización de los medios anteriores.

Por lo tanto, “[...] una tecnología nueva no puede concebirse aislada, sino sólo en relación con los medios a los que desplaza y con los medios a los que afecta [...]”<sup>80</sup>

Sobre lo anterior, propongo ver y descubrir la correlación entre viejas y nuevas tecnologías y no encerrar al discurso en el simple desplazamiento de una tecnología por otra, o una pérdida de lo anterior o de lo real, porque lo que existe es una conjunción entre el pasado, el presente y el futuro.

Henning cita ideas del libro *La dialéctica de la mirada* de Susan Buck-Morss para explicar que el filósofo judío, Walter Benjamin, enfatizó el hecho de que los nuevos medios pueden posibilitar la autotransformación, siempre que regresen a un pasado convirtiendo así a lo nuevo en una continuidad constante.

En otras palabras, Benjamin diferenció que la novedad técnica es sólo aparente, ya que siempre que se autotransforme estará inserta con otras formas del pasado “[...] nunca es simplemente una repetición, sino siempre lo <<nuevo viejo>>”.<sup>81</sup>

En ese sentido, el fotomontaje digital-humorístico político es un buen ejemplo de lo “nuevo viejo” porque resurge, renace, se repite con ayuda del uso de las nuevas tecnologías y sin embargo, su antecedente primordial no tenía nada que ver con lo digital, pero sí con el sentido mismo de la imagen superpuesta y la política en la sociedad.

Debemos tomar en cuenta las ventajas que traen consigo las nuevas tecnologías, como quizá el ahorro de tiempo, o la corrección digital de imágenes fotográficas o de otro tipo y poder también decir que, sin caer en la falacia del determinismo tecnológico.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 289.



“La cuestión es [...] luchar contra un entendimiento excesivamente racionalista e imaginativamente cerrado de nuestra cultura de la imagen en proceso de cambio. Se trata de encontrar otros contextos significativos en lo que dar sentido y utilizar las imágenes”.<sup>82</sup>

Asimismo, no podemos ser cien por ciento optimistas y decir que las nuevas tecnologías y sus aplicaciones salvarán al mundo o que no existe un rezago tecnológico grave, es bien sabido que aún falta mucho por hacer.

Tampoco se puede descartar u olvidar a la llamada “brecha tecnológica”; porque mientras unos países gozan de los beneficios de la tecnología y son la luz, otros representan el lado oscuro y sufren hambre, injusticia, masacres y miseria.

Sin embargo, también se deben reconocer los esfuerzos al respecto. Por ejemplo, Negroponte ya ha validado un proyecto que comprende el acceso de los países emergentes a las nuevas tecnologías. La primera parte de este proyecto ha sido el desarrollo de una computadora de bajo costo (aproximadamente 100 dólares), con el fin de que países pobres puedan tener acceso a una parte de la tecnología. Se sabe por diversas fuentes periodísticas que Argentina ya adquirió una buena parte de estas computadoras baratas.

A pesar de esto, sería falta de moral de mi parte pensar en que todo está solucionado con las nuevas tecnologías, no es esa mi posición. Más bien considero que en los lugares y países donde es posible tener acceso a ellas, se producen cambios significativos en diversos ámbitos y uno de ellos es el periodismo, como ya lo he mencionado anteriormente, y ejemplo de esta revolución es el resurgimiento del fotomontaje digital, humorístico-político.

Así, como dijo Jonathan Crary hace más de diez años “teniendo esto en cuenta, debemos hacer frente a una «verdad ineludible aunque continuamente evitada»: que la «participación en las nuevas tecnologías de la comunicación, la imagen y la información, *nunca* (en un futuro significativo) se extenderán más allá de una minoría de personas en este planeta»”.<sup>83</sup>

Por lo tanto esta necesidad de coexistencia entre lo viejo y lo nuevo de la cual hablan los autores, es solicitada más que nunca, ya que no se puede partir de posturas oponentes sino de propuestas que nos lleven a buscar la convivencia entre las formas de visión más antiguas y las actuales.

Sin duda se “[...] requiere que la imagen fotográfica, como objetivo de la tecnología digital, sea vista como un objeto cultural y no tecnológico”.<sup>84</sup> Por lo tanto, para lograr esta combinación entre lo nuevo y lo viejo debemos enfrentar el reto de no delimitar el discurso acerca de las nuevas tecnologías sólo al campo tecnológico, sino salir y llevarlo al análisis cultural y filosófico. Así, con el acontecimiento de los cambios tecnológicos, es preciso volver a aprender a observar al mundo.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 67 y 68.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 19 y 20.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 21.

En tanto, Kevin Robins expresa que lo significativo no son las tecnologías nuevas sino la reordenación del campo visual en general, puesto que “[...] gran parte de la argumentación más interesante sobre las imágenes no afecta a los futuros digitales, sino a lo que hasta hace poco parecían medios antiguos y olvidados (la panorámica, el cuarto oscuro, el estereoscopio)”<sup>85</sup>, ya que dice, estos medios han adquirido nuevos significados, y su reevaluación parece crucial para entender el significado de la cultura digital, por lo cual invita a que dentro del contexto actual se piense “[...] no en términos discontinuos o en desuniones, sino sobre la base de continuidades, a través de generaciones de imágenes y entre formas visuales”<sup>86</sup>.

Por esa razón propone: “En lugar de poner en una situación de privilegio las imágenes <<nuevas>> con respecto a las imágenes <<antiguas>>, deberíamos pensar en todas ellas —al menos, todas las que todavía están activas— dentro de su contemporaneidad. Desde esa perspectiva, lo significativo es precisamente la multiplicidad y diversidad de imágenes contemporáneas [...]”<sup>87</sup>.

El autor advierte que se debe evitar la mitificación de la imagen digital, por lo cual no se debe recurrir a explicaciones tecnológicas, para poder entender este concepto sino que se deben preguntar, contestar, enfrentar, ver lo que estamos dejando atrás y observar el grado de ruptura que todo ello supone. Al respecto, Lister sentencia que “Necesitaremos considerar la posibilidad de hacer coexistir las formas de visión más antiguas con las más nuevas [...]”<sup>88</sup>.

De estos argumentos se deriva lo más importante: destacar la importancia de dar continuidad histórica y teórica del desarrollo tecnológico, para así reconsiderar cuál es la revolución implicada.

Asimismo, notar que con los sistemas digitales puedan resurgir nuevas formas de mirar al mundo, nuevos modelos visuales, como por ejemplo, el fotomontaje digital, humorístico-político.

Por último, subrayar y resaltar que todo es parte de un mismo árbol de las imágenes, de una misma historia, que el supuesto desplazamiento de unas tecnología sobre otras es en realidad producto de lo que le ha antecedido siempre a la imagen, desde que surgió en el planeta.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 69 y 70.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 20.

## 2. Contexto histórico

Antes de dar una definición completa del objeto de estudio de esta tesis que he denominado como fotomontaje digital, humorístico político, es preciso tener claros sus antecedentes y conocer las condiciones históricas en las cuales surgió el fotomontaje político tradicional.

Por ello, es necesario precisar que la Primera Guerra Mundial trajo consigo las protestas en los ambientes artísticos, en los cuales surgieron movimientos que por sus características formaron parte de una respuesta en contra de esta ofensiva bélica.

Con base en el libro *El mundo moderno y contemporáneo* de Gloria M. Delgado, en los siguientes párrafos se desarrollará una síntesis de cómo se dieron estos conflictos internacionales en el mundo, para así tener claro por un lado, el papel del dadaísmo como corriente artística en la cual se desarrolló el fotomontaje político (específicamente en Alemania), y por otro, el constructivismo ruso, donde también se practicó aunque de forma diferente.<sup>89</sup>

La historiadora cuenta que la Primera Guerra Mundial inició en Europa en agosto de 1914 y fue el acontecimiento bélico donde por primera vez intervinieron otras naciones situadas en continentes diferentes y países que estaban alejados geográficamente. Escribe que el denominativo de Primera Guerra Mundial fue acuñado hasta después de la Segunda Guerra Mundial, ya que antes era nombrada como la “Gran Guerra”.

Resalta que las causas de la Gran Guerra fueron sucediendo consecutivamente. Gran Bretaña comenzó a ser desplazada por Alemania, Estados Unidos y Japón en torno al crecimiento industrial. Mientras tanto, Francia, Austro-Hungría, Italia y Los Países Bajos continuaban desarrollando su capitalismo industrial.

Los gobiernos imperialistas tenían el temor de que les arrebataran los territorios que dominaban y por tal motivo se vieran obligados a cederlos a sus rivales. Así fue que optaron por crear un sistema de alianzas.

A finales del siglo XIX se formaron dos bloques contrarios con el fin de obtener protección. **La Triple Alianza** era uno de los bloques y estaba integrada por Alemania, Austro-Hungría e Italia y **La Triple Entente**, compuesta por Gran Bretaña, Francia y Rusia.

La autora destaca que con el desarrollo económico que se alcanzó en 1914 existía por primera vez la capacidad para resistir y hacer la guerra. El periodo comprendido entre 1871

---

<sup>89</sup> Para una ampliación del tema Cfr. Gloria M. Delgado, *El mundo moderno y contemporáneo. El siglo veinte*, Volumen II, México, Pearson Educación, 2000, pp. 952. Todos los párrafos a partir de este pie de página tienen relación directa con la obra citada.

y 1914 es recordado como la etapa de “La Paz Armada” debido a que el sistema de alianzas permitió que Europa viviera una etapa de paz relativa.

Sin embargo, a la par de esta tranquilidad superficial surgieron innovaciones tecnológicas que eran puestas al servicio de la industria militar. También en este periodo la Revolución Industrial provocó que el capitalismo se desarrollara exponencialmente. “La Europa de comienzos del siglo XX se preparaba para la guerra al mismo tiempo que, paradójicamente, le temía y trataba de evitarla”.<sup>90</sup>

M. Delgado puntualiza que el nacionalismo fue un valor súper exaltado en cada nación, el orgullo nacional se enfocaba en la vanaglorización del sentimiento de superioridad, mismo que sembraría una parte de la semilla que más tarde desencadenaría otro conflicto de orden mundial (Segunda Guerra Mundial).

Es necesario destacar que la atmósfera pacífica se limitó a las relaciones entre las naciones poderosas, ya que los territorios de Marruecos y los Balcanes constituían puntos críticos por ser zonas de roce conflictivo.

En estos países que estaban situados en los extremos occidental y oriental sobrevino una crisis política seria, ocurrida en los Balcanes a partir de octubre de 1908 cuando Austria-Hungría se anexo los territorios de Bosnia y Herzegovina, acontecimiento que Serbia tuvo que aceptar sin remedio.

A partir de este momento, la historia de las relaciones entre Austro-Hungría y Serbia se fueron tensando. En Serbia comenzaron a organizarse sociedades secretas conformadas por ultranacionalistas que deseaban liberarse del dominio de los Habsburgo y alcanzar la unión de los pueblos eslavos.

“En 1912, Serbia se unió a Bulgaria para construir la *Liga Balcánica* bajo la protección de Rusia [...]”.<sup>91</sup> Más tarde se anexaron Grecia y Montenegro, con lo que se logró el triunfo sobre el Imperio Otomano.

La historiadora narra que el conocido como “Incidente de Sarajevo” fue el motivo primordial que dio despegue a la guerra total. El 28 de junio de 1914 el príncipe heredero de la Corona austrohúngara, Francisco Fernando, junto con su esposa, realizaban una visita a Sarajevo, la cual fue tomada con desdén por la población eslava y culminó con el asesinato del príncipe a manos de Gavrilo Princip, un estudiante vinculado con las organizaciones secretas ultranacionalistas.

Este hecho provocó que Austria se apoyara en Alemania para enviar un ultimátum al gobierno serbio, el cual fue considerado por Serbia como inaceptable. Ante la negativa serbia, de inmediato se perdieron las relaciones diplomáticas entre ambos países.

---

<sup>90</sup> Gloria M. Delgado, *El mundo moderno y contemporáneo. El siglo veinte*, Volumen II, México, Pearson Educación, p. 529.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 530.

A pesar de que en un principio Inglaterra intentó evitar el estallido de un conflicto, el 28 de julio de 1914 Austria-Hungría declaró la guerra a Serbia, lo que propició que Rusia movilizara sus ejércitos.

Por segunda ocasión Inglaterra trató de mermar en el asunto, pero fue rechazada su postura y el 30 de julio Rusia le declaró la guerra a Alemania y a Austro-Hungría. Del mismo modo, el 1 de agosto Alemania le declaró la guerra a Rusia y dos días después se la declaró a Francia, ya que el gobierno francés se negó a mantener neutralidad en el conflicto.

Gloria M. Delgado señala que el 4 de agosto Alemania preparaba la ofensiva contra Francia a través de Bélgica (país neutral en ese momento) y fue entonces que Inglaterra decidió intervenir declarándole la guerra a Alemania. Asimismo, Japón le declaró la guerra a Alemania el 23 de agosto porque no quería problemas con **La Entente**, ya que planeaba ampliar su zona de influencia hacia el norte de China.

El transcurso de la Primera Guerra Mundial presenta dos fases sucesivas. La primera fase, derivada directamente del incidente de Sarajevo, comprende un lapso de casi tres años, entre agosto de 1914 y marzo de 1917, y compromete de manera directa sólo a las potencias europeas en conflicto. La segunda fase da comienzo en marzo de 1917—cuando la lucha se convierte en “mundial” con la intervención militar de Estados Unidos en los campos de batalla europeos y el abandono de la neutralidad de algunos países de Iberoamérica a favor de los aliados de la Entente—, y llega hasta noviembre de 1918, fecha en que concluye la guerra.<sup>92</sup>

Al iniciarse el conflicto bélico, Alemania y Austria-Hungría fueron conocidas como las “Potencias Centrales”, mientras que Gran Bretaña, Francia y Rusia, constituyeron el bloque de los países “Aliados”.

Las potencias confiaban en la brevedad de la guerra, aunque con el paso del tiempo no resultó como ellos la planearon. La estrategia militar de Alemania se basaba en el plan Schlieffen que proponía una rápida movilización ofensiva contra Francia a través de Bélgica. Por su parte, Francia tenía el Plan 17, al cual llamaron así porque era el número de veces que habían intentado vengarse de los alemanes desde la guerra franco-prusiana.

Los planes de los dos bandos fracasaron y sólo se dio un estancamiento de la lucha a partir del otoño de 1914. Los ejércitos estaban atrincherados, en malas condiciones, sobreviviendo y sin posibilidad de vencer al adversario.

La autora puntualiza que por su situación geográfica, Turquía e Italia tenían una gran importancia para las partes en conflicto, por lo que las potencias centrales vieron conveniente atraer de su lado a Turquía, país que sin previa declaración de guerra bombardeó el puerto de Odesa en Rusia, provocando que Rusia le declarara la guerra.

Cuando el gobierno italiano se dio cuenta de que el plan alemán había fallado contra Francia notaron que los Aliados tenían posibilidades de ganar la guerra, ante lo cual si

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 533.

decidía unirse a ellos, obtendría parte del botín, por lo que el 26 de abril de 1915 firmó en Londres un tratado con los tres países de **La Entente** y el 23 de mayo le declaró la guerra al imperio Austro-Húngaro.

Asimismo, la participación de Italia atrajo a Grecia y Rumania y en 1916 se unieron a **La Entente**. Ante tal situación ventajosa, la provisión de mercancías y materias primas hacia Alemania fue bloqueada. Por tal hecho, escribe M. Delgado, Alemania decidió movilizarse por agua y lanzó sus naves marítimas. El 7 de mayo de 1915 un buque de vapor británico, el Lusitania, fue torpedeado sin previo aviso por un submarino alemán, lo que llevó a la muerte a mil 198 personas, entre ellas 120 estadounidenses.

Este hecho fue considerado como grave e inhumano, a pesar de que investigaciones posteriores demostrarían que el argumento que sostenía Alemania acerca de que el Lusitania llevaba cargamento para los aliados, era verdadero.

Inmediatamente el presidente de E. E. U. U., Woodrow Wilson, condenó el ataque y exigió el cese de la guerra submarina, bajo amenaza de interrumpir sus relaciones diplomáticas con Alemania.

En febrero de 1916 Alemania planeó una batalla contra Francia con el fin de que este país aceptara negociaciones de paz, atacó una zona próxima a Verdún, un sitio donde se centraba el sistema francés fortificado.

La conocida como Batalla de Verdún se prolongó diez meses, hasta diciembre de 1916. Los alemanes hicieron uso, por primera vez, del lanzallamas, lo cual desembocó en un alto y trágico costo para los alemanes, ya que gastaron todas las reservas de su material bélico.

A finales de 1916 ante el descontento social, los países en guerra buscaban una solución final y fue a principios de 1917 que dos factores decisivos llevarían a la culminación de la Primera Guerra Mundial: La Revolución Rusa y la participación de Estados Unidos.

En febrero de 1917 estalló la revolución rusa, se derribó el régimen zarista y se instaló un gobierno provisional. Este acontecimiento condujo al aumento de movimientos sociales a favor de la paz en los países beligerantes, y debido a la amenaza que podría representar el avance del socialismo, tanto los Países Centrales como los de **La Entente** se preocuparon e intentaron restablecer la paz por medio de negociaciones secretas, las cuales fracasaron.

Ante su situación política, Rusia decidió retirarse del conflicto y en octubre de 1917 los bolcheviques (que eran el sector radical del socialismo) tomaron el poder y se vieron obligados a retirar su participación en la gran guerra, por lo que en marzo de 1918 firmaron el Tratado de Brest Litovsk, con el cual el gobierno alemán dejó a Rusia en una situación desventajosa al acordar que este país cedería a Polonia y los países bálticos.

En abril de 1917 fueron dos los hechos que dio como justificación el presidente estadounidense Wilson, para que su país intercediera en la guerra. Por un lado Woodrow le explicó a su pueblo que el propósito de entrar en la guerra era que debían restablecerse la

justicia, la democracia, la soberanía nacional y la libertad de los mares, en clara alusión al ataque de Lusitania.

Por otro lado, se enteró de la propuesta que Alemania le había hecho a México en un telegrama, proponiéndole que se uniera a ella para hacer la paz y la guerra juntos, y en caso de que ganara Alemania, este país se comprometía a que le serían devueltos a México los territorios que había perdido con Estados Unidos (1847-1848). Así fue que el 2 de abril de 1917 el Congreso de Estados Unidos aprobó la declaración de guerra.

Cuando intervino Estados Unidos la balanza se desequilibró, ya que aportó recursos, armamento, tropas, ejerció presión económica en los países enemigos, embargó las exportaciones de éstos e incrementó los créditos público y privado para los Aliados.

En enero de 1918 el presidente Wilson ante el senado estadounidense presentó un documento que constaba de Catorce Puntos donde planteaba medidas para una paz justa y duradera, basada en la autodeterminación de los pueblos. Sin embargo su propuesta no fue recibida con agrado por ninguna de las partes.

La historia destaca que a mediados de 1918 las potencias centrales entraron en una etapa de crisis y el 8 de agosto hubo un ataque anglo-francés cerca de Amiens junto al río Somme, donde se usaron por primera vez los tanques de guerra, con lo cual el gobierno alemán sufrió una derrota de la cual jamás pudo reponerse.

Veinte días después de este fracaso, el alto mando militar alemán hizo una oferta de armisticio y paz al presidente Wilson. Para ese momento, Austria ya se había rendido desde el 15 de septiembre, poco después le siguió Turquía, y el 11 de noviembre de 1918 los representantes alemanes y los de las potencias aliadas firmaron en Francia, al interior de un ferrocarril, dicho armisticio que pondría fin a la Primera Guerra Mundial.

En enero de 1919 comenzaron en París las conversaciones internacionales de paz, donde sólo los vencedores participaron (Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia, Italia y Japón) y por primera vez hicieron a un lado a los vencidos.

Después de cinco meses de deliberaciones se llegó al acuerdo definitivo que se traduciría en *El tratado de Versalles*, por el cual se responsabilizaba a Austria y a Alemania de la guerra, imponiéndole a esta última severas condiciones. Además se creó la Sociedad de Naciones.

Más tarde, las imposiciones hechas a Alemania, tales como su desarme y despojo de territorios, así como su necesidad de recursos para reparar los desastres de la guerra, sembrarían la otra parte de la semilla que daría inicio al segundo conflicto bélico de orden internacional.

## 2.1. Movimientos artísticos en los años veinte

El impacto de la Primera Guerra Mundial produjo un despegue del arte y surgieron diferentes corrientes artísticas. Luego de la devastación y las profundas crisis política, económica, social e ideológica por la guerra, los países europeos participantes de la guerra mostraron con estos movimientos artísticos su posición y el cambio de visión del mundo por parte de los diferentes artistas.

De acuerdo con Gloria M. Delgado, algunas de las corrientes artísticas que surgieron con la Primera Guerra Mundial fueron: el dadaísmo, el surrealismo, el abstraccionismo, el neoplasticismo o movimiento De Stijl y la literatura de vanguardia, entre otros.

### 2.1.1. Dadaísmo y constructivismo ruso

El dadaísmo fue uno de los movimientos que apareció en este contexto. Nació en 1916 en Zurich, en la neutral Suiza, con un grupo de jóvenes artistas que consideraron insana y brutal a la guerra. Algunos de sus principales exponentes fueron Hugo Ball, Jean Arp y Tristan Tzara, quienes veían en el dadaísmo su expresión contra los aspectos de la cultura occidental y en especial el militarismo.

De hecho fue el escritor rumano Tristan Tzara quien eligió al azar el término Dada, para denominar a esta corriente artística, durante una de las reuniones celebradas en el llamado “Cabaret Voltaire”.

Al mismo tiempo de este acontecimiento, en Nueva York (Estados Unidos) los artistas Marcel Duchamp, Man Ray y Francis Picabia predicaban una revolución contra todo arte convencional.

En 1918 los dos grupos de artistas (de Zurich y Nueva York) se reunieron en Lausana, Suiza, y publicaron el ‘Manifiesto Dadaísta’, texto donde redactaron los principales lineamientos del dadaísmo.

Esta corriente artística se extendió hasta Francia y Alemania.<sup>93</sup> En el prólogo del libro *En Avant Dada. El Club Dada de Berlín* se explica que Richard Huelsenbeck regresó a Berlín en el primer mes de 1917, luego de haber huído a Zurich para evitar ser reclutado. El mensaje de su llegada, escribe, fue la sola palabra Dada, concepto que en francés significa: caballito de madera, en rumano: “Sí, sí” y en alemán designa el balbuceo infantil.

Huelsenbeck había estado con el grupo de artistas y escritores en el punto de encuentro del dadaísmo: el “Cabaret Voltaire” que era la mezcla del cabaret con la sala de arte fundada por el migrante alemán Hugo Ball el 15 de mayo de 1916.

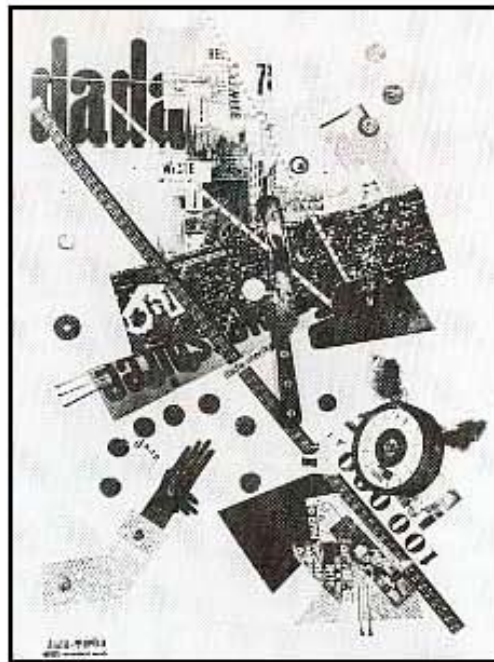
---

<sup>93</sup> Para la verificación de esta información y ampliación de este tema, Cfr. Gloria M. Delgado, *op. cit.*, pp. 623-627.



En ese año y en plena Primera Guerra Mundial, Suiza por ser el país neutral, se convirtió en el lugar de los exiliados. Por la época, los escritos y teorías de Sigmund Freud cobraban revuelo, al igual que el *Zarathustra* de Nietzsche que era ensalzado porque planteaba el concepto del superhombre enemigo de las masas y de la barbarie de la civilización.<sup>94</sup>

“En el arte y la literatura se habían sucedido, en los años precedentes a la guerra, una serie de nuevas tendencias como el cubismo y el expresionismo que a su vez expresaban la profunda crisis de la cultura occidental y la búsqueda de nuevas formas de expresión [...] jóvenes artistas y literatos, reunidos por el exilio, encontraron un vehículo para expresar su profundo descontento: Dada”.<sup>95</sup>



(1) Dadaísmo. George Grosz y John Heartfield, *Dadá-meriká*, 1919

El dadaísmo como movimiento expresaba la pérdida de la fe en la tradición, quería romper los esquemas existentes, era en sí mismo anti-artístico, llegaba al rechazo radical y absoluto del arte como actividad contemplativa. “Su objetivo era la negación del mundo existente y de todas sus expresiones. La regla fue sustituida por la excepción. Y el método para conseguir este objetivo era la provocación”.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Cfr. Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada. El Club Dada de Berlín*, Barcelona, Alikornio ediciones.

<sup>95</sup> Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada. El Club Dada de Berlín*, Barcelona, Alikornio ediciones, p.7.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

“Con el fin de expresar el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, y todo tipo de codificación, los dadaístas recurrían con frecuencia a métodos artísticos y literarios deliberadamente incomprensibles, apoyados en lo absurdo e irracional”.<sup>97</sup>

Justamente en esta época donde el dadaísmo se oponía al expresionismo que quería continuar la supuesta innovación en todos los campos del arte, fue donde surgió el fotomontaje político, gracias a la creatividad, responsabilidad social y experiencia de John Heartfield.

Por la misma época en que los dadaístas practicaban el fotomontaje, los constructivistas rusos empezaron a experimentar con la introducción del material fotográfico y apreciaron el fotomontaje por razones parecidas a las de los berlineses, puesto que “[...] sentían la necesidad de alejarse de las limitaciones de la abstracción, el estilo dominante del arte de vanguardia, sin tener que volver por ello a la pintura figurativa”.<sup>98</sup>

“La cuestión pues de quién fue primero, si dada o el constructivismo ruso, está aún por resolverse [...] Lo más razonable es pensar que el fotomontaje se desarrolló de forma independiente entre aquellos artistas que ya conocían el *collage* cubista, pero no lo habían practicado antes de realizar sus primeros fotomontajes”.<sup>99</sup>

Ades sostiene que debido a que en Berlín y Rusia existía un afán por dejar de lado a la estética predominante fue posible ver nacer al fotomontaje político, porque éste abrazaba los temas sociales de ese momento que fueron la revolución rusa y la Gran Guerra (Primera Guerra Mundial).<sup>100</sup>

Pepe Baeza, por su parte, reconoce el poder visual de las revistas\gráficas de los constructivistas rusos y las del movimiento dada porque ofrecen ejemplos de una colaboración entre fotógrafos, editores, tipógrafos y maquetistas mucho más abierta y creativa que la rigidez de estructuras que el término 'diseño', como sinónimo de control, impuso sobre modelos posteriores.

Por otra parte, es evidente que el fotomontaje dadaísta y el constructivista tienen características propias, lo que debe atribuirse a las circunstancias distintas en que fue creado cada uno.

Mientras que el primero, por su carácter político, era satírico, siendo sus principales blancos la República de Weimar y el militarismo alemán, para el artista constructivista ruso Klutskis el fotomontaje de agitación tenía un carácter visionario y utópico por naturaleza, y su objetivo era persuadir a la gente, primero de los objetivos del estado soviético, y posteriormente de sus logros.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Gloria M. Delgado, *op. cit.*, p. 623.

<sup>98</sup> Ades Dawn, *op. cit.*, p.15.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>100</sup> Cfr. Ades Dawn, *op. cit.*, p. 66.

<sup>101</sup> Para cotejar Cfr., Ades Dawn, *op. cit.*, p. 67.

### 2.1.2. Antecedentes del fotomontaje político

Siglos antes de que fuera utilizado el fotomontaje político como un arma del dadaísmo y el constructivismo ruso, ya existía una técnica de cortar y pegar, aunque no precisamente fotografías, sino diversos materiales. Ésta era y es el aún sobreviviente de los tiempos: el *collage*, considerado en algunos casos como una obra de arte.

Sin embargo, en la presente no se profundizará al respecto, debido a que el objeto primordial de estudio de esta tesis se relaciona directamente con el uso político y de los medios de comunicación del fotomontaje y no tiene que ver con el llamado fotomontaje artístico, publicitario o de diseño, aunque si reconocemos que su antecedente más lejano es el *collage*.

Para acotar lo anterior, sólo se puntualizará en un pequeño esbozo los inicios del fotomontaje y de su antecedente primordial, que como se reitera, es el *collage*. Asimismo, en el Anexo A del Apéndice de esta tesis se presenta un cuadro de historia general del fotomontaje, con el fin de ubicar en el tiempo a algunos personajes y acontecimientos en una historia que por su amplitud merece la dedicación completa para otra tesis.

Fritzia Mendiáldua explica que la técnica del papel pegado es una técnica milenaria que se practicaba en China desde el siglo II y en Japón en el siglo VII y hasta nuestros días. Así que el *collage*, que se relaciona directamente con el fotomontaje, se fue desarrollando y fue haciéndose híbrido con fotografías u otros materiales y produjo diversas técnicas como el *fotocollage* o el fotomontaje, porque su principio básico era pegar papeles, que en el caso del fotomontaje se convirtió en pegar y yuxtaponer fotografías.



“En el siglo XX el fenómeno del Collage se ha desarrollado a través de todos los movimientos artísticos: cubismo, futurismo, surrealismo, arte abstracto, nuevo realismo y pop-art”.<sup>102</sup>

Del mismo modo se sabe que “La manipulación de fotografías es tan antigua como la fotografía misma”,<sup>103</sup> ya que “Recortar y pegar imágenes fotográficas solía formar parte del universo de los pasatiempos populares: postales cómicas, álbumes de fotografía, pantallas y recuerdos militares”.<sup>104</sup>

(2) Postal alemana de 1902 (fotomontaje)

<sup>102</sup> Fritzia Mendiáldua, *Collage, arte mayor*, México, UNAM, p. 2.

<sup>103</sup> Ades Dawn, *op. cit.*, p. 7.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

Dawn cuenta que antes del dadaísmo y el surrealismo la paradoja de distorsionar la realidad ya se había conseguido, sobre todo en las populares tarjetas postales, que recurrían al fotomontaje a principios del siglo XX.<sup>105</sup>

Asimismo, los fotógrafos pictoralistas, alrededor de 1850, llevaron a cabo tratamientos de la imagen y lo hacían con el fin de superar las limitaciones fotográficas de aquel tiempo. Coloreaban la imagen y agregaban elementos que no existían en la realidad.

Un fotógrafo llamado Disderi inventó en 1863 un principio patentado como “mosaico” en donde aparecían juntos muchos sujetos que jamás fueron fotografiados al mismo tiempo. La técnica consistía en tomarlos a todos por separado, luego recortar cada foto, unirlos y volver a tomar la fotografía.<sup>106</sup>

En México también se practicó el fotomontaje, más adelante se tratará el tema subrayando al principal exponente mexicano de esta técnica: José Guadalupe Cruz. Es preciso destacar que los fotomontajes de Cruz no eran políticos, tenían más que ver con las historietas, los pasquines y los temas de arrabal, pero resulta importante mencionarlo, debido a que fue quien más practicó este género en los medios masivos dejando una colección importante de los mismos.

En todas las épocas y hasta nuestros días, el fotomontaje ha sido un recurso básico de las artes visuales, las diversas corrientes artísticas y la publicidad. Sin embargo, el fotomontaje político, antecedente del digital, humorístico-político se relaciona directamente con John Heartfield.

## 2.2. John Heartfield, padre dadaísta del fotomontaje político

### (3) John Heartfield

El 19 de junio de 1891 nace en Berlín-Schmargendorg, Helmut Herzfeld, el primero de cuatro hermanos. Sus padres fueron el escritor socialista Franz Herzfeld y Alice Stolzenberg.<sup>107</sup>

Su hermano Wieland nació en 1896 y fue escritor y editor. A lo largo de su vida acompaña a Helmut en la realización de su obra.

Franz Herzfeld es condenado a prisión por blasfemia en 1895. Por este motivo, la familia se traslada a Weggis



<sup>105</sup> Cfr. Ades Dawn, *op. cit.*, p. 107.

<sup>106</sup> Cfr. Ivonne Elizabeth Juárez López, *El fotomontaje en el diseño gráfico y su aplicación en imágenes para un calendario*, México, UNAM-ENAP, p. 11.

<sup>107</sup> La información que se presenta en la totalidad de este apartado se fundamenta en la siguiente obra: *vid.* John Heartfield, *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, pp. 153.

en Suiza, sin embargo en 1898 los padres de los hermanos Herzfeld pierden la vida.

Con base en el libro *Guerra en la paz...*, se sabe que Wieland Herzfeld, hermano de Heartfield, cuenta que la producción de John inició en 1917, ya que todo su trabajo anterior lo había firmado con su nombre civil de Helmut Herzfeld. Agrega que cuando conoció en Berlín a Georg Gross su panorama cambió por completo y decidió destruir todo lo que había realizado hasta entonces.

Más tarde, las ideas en conjunto de Gross y Herzfeld fructificaron en la revista *Neue Jugend* (Nueva Juventud, 1916-1917) y en la editorial Malik (1917-1938).

En 1917 ambos artistas anglizaron sus respectivos nombres. Gross transformó el Georg alemán en el George inglés, así como su apellido Gross por Grosz y Helmut adoptó el nombre de John y tradujo el apellido Herzfeld por el equivalente Heartfield. Con ello protestaban contra el saludo xenófobo “¡Dios castigue a Inglaterra!” –“¡Que la castigue!”, el cual había sido implantado por los pangermanistas.

Este acontecimiento marcó todo lo que seguiría para Heartfield, ya que al decidir cambiar su nombre alemán por uno inglés, manifestaba su descontento social y su desacuerdo frente a las imposiciones autoritarias. A pesar de que la policía les negó el registro de este nombre artístico, Heartfield jamás será conocido en adelante con otro nombre.

Heartfield, en un principio, al realizar las sobrecubiertas para las editoriales Malik y Gustav Kiepenheuer empleaba las fotografías no en calidad de dadaísta, sino con el firme objetivo de lograr una imagen del autor o del tema que fuera comprensible para todos.

“Ello le llevó a combinar diferentes fotos y, por último, a utilizar esa técnica sólo por él dominada, que luego se denominaría fotomontaje. Un paso decisivo para que este nuevo y sorprendente arte quedara [...] a favor de un testimonio más patente de los acontecimientos políticos de actualidad, lo que constituyó el Fotomontaje sobre Historia contemporánea”.<sup>108</sup>

La revolución rusa de 1917 fue un acontecimiento que despertó en Heartfield su compromiso político, para él este hecho social tenía que afectar directamente a Alemania. Un año después, Heartfield y Grosz ingresarían al Partido Comunista.

Con el paso del tiempo Heartfield se consolidará como el maestro del fotomontaje político. Sobre la invención del fotomontaje político en 1928, Grosz escribió en *Blattern der Piscator-Buhne*: “Cuando a las cinco de la mañana de un día de mayo de 1916 John Heartfield y yo inventamos el fotomontaje en mi estudio del extremo sur de Berlín, ninguno de nosotros sospechaba todavía las enormes posibilidades ni el espinoso, pero feliz camino que luego habría de emprender dicho descubrimiento”.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> John Heartfield, *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, pp. 12 y 13.

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 11 y 12.

Debido a su experiencia y el legado de su obra, en esta tesis se considera a Heartfield como el padre del fotomontaje político, sin embargo en un documento del Club Dada Berlín extraído del Museo Nacional de Arte Moderno de París (1967) Raoul Hausman se postula a sí mismo como inventor del fotomontaje (aunque no precisamente del político).

En este texto, Hausman explica que descubrió el fotomontaje durante su estancia en Pomerania, en el verano de 1918 y cuando estaba mirando los momentos donde el retrato fotográfico de los granaderos representados estaba sobrepuesto. Explica que después de estas observaciones comenzó a mezclar caracteres tipográficos con sus fotomontajes. Una técnica que desde su punto de vista iban a utilizar después Hanna Hoch, John Heartfield y George Grosz.<sup>110</sup>

En la misma línea, Jacob Israel Bañuelos cita al historiador Petr Tausk (sic) para explicar que Hausman descubrió al fotomontaje durante unas vacaciones en Usedom en una taberna donde había una tabla en la que habían pegado fotos de niños en uniforme con diversos símbolos nacionales, lo cual le dio la idea para que en 1918 comenzara a experimentar con la técnica del fotomontaje que para él tenía aplicaciones en la publicidad y en la propaganda política.<sup>111</sup>

Por las dos versiones anteriores, notamos que sin duda Hausman también tuvo una participación directa del uso de los fotomontajes durante el dadaísmo, pero sin duda Heartfield fue quien llevó a esta técnica hacia el punto máximo del uso político.

La verdad acerca de quién fue el inventor del fotomontaje, si Heartfield, Hausman o alguien más, se reduce a una discusión un tanto burda, porque lo cierto es que este género se fue formando desde siglos antes, tal y como vimos en los primeros párrafos de este capítulo.

Asimismo, cuando aún no se había implantado el término fotomontaje para definir el trabajo de Grosz y Heartfield apareció lo que posiblemente sea la primer muestra de un fotomontaje publicado, en la portada de la revista *Jedermann sein eigener Fussball* (Cada quien su propio fútbol), cuya primera y única edición apareció el 15 de diciembre de 1919.

Entre 1916 y 1920 el equipo “Grosz-Heartfieldmont” firmó numerosos fotomontajes que creó. Una parte del término fotomontaje surgió debido a que Grosz le llamaba montador a John, porque siempre vestía con un mono azul de mecánico y de ahí nació su apodo de fotomontador.

En 1920 los amigos en su calidad de dadaístas berlineses presentaron su obra por primera vez en la Primera (y única) Feria Internacional Dada que se llevó a cabo en Berlín.

---

<sup>110</sup> Cfr. Ivonne Elizabeth Juárez López, *op. cit.*, p. 16.

<sup>111</sup> Cfr. Jacob Israel Bañuelos Capistrán, *El Fotomontaje: Su historia, teoría y práctica*, México, FCPyS-UNAM, 1990, p. 75.

Entre 1920 y 1923 Heartfield fue director de decorados de los teatros Reinhardt. De manera ocasional también colaboró en algunas películas.

Con George Grosz realiza un *fotocollage* para la portada del catálogo de la feria Dadá y para algunas publicaciones de la editorial Malik. Heartfield y Grosz se hacen retratar con un cartel que reza: “El arte ha muerto. ¡Viva el arte mecánico de Tatlin!”. Así manifestaron su simpatía con Vladimir Tatlin, un exponente del arte revolucionario ruso.

En ese mismo año Heartfield realiza actuaciones como “montador Dada” en compañía de George Grosz, Raoul Haussman y Richard Huelsenbeck. También, es en abril de 1920 cuando se convierte en coeditor de *daDa 3* y es hasta marzo de 1922 cuando comienza a colaborar estrechamente en la revista mensual *Der Gegner*.

El 4 de agosto de 1924 nace el primer fotomontaje sobre historia contemporánea: “Padres e hijos”, destinado al escaparate de la librería Malik con motivo del X aniversario del comienzo de la Primera Guerra Mundial.

Muchos de los textos de los fotomontajes eran formulados por su hermano, Wieland Herzfelde, luego de una discusión colectiva se llegaba a un acuerdo y se ponía el mensaje escrito que combinara mejor.

“Sus láminas en la AIZ (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, Diario Ilustrado de los Trabajadores*) y sus carteles siempre formaban parte de acciones políticas más amplias contra el nazismo y contra la amenaza de la guerra”.<sup>112</sup>

(4) En la imagen de arriba podemos ver el fotomontaje: Un Pangermanista del 2 de noviembre de 1933, el cual Heartfield logró con la fotografía de abajo, la cual muestra a una “víctima en tiempos de paz” y que fue tomada por la policía de Stuttgart.

Cuando Heartfield realizaba un fotomontaje podía hacerlo a partir de una idea gráfica “abstracta” como a partir de una imagen documental existente. Al tener una fotografía de actualidad entre sus manos, de inmediato comenzaba a pensar en su tratamiento o veía las posibilidades de contraste, con el fin de resaltar su verdadera esencia.

Trabajar con Heartfield era una labor ardua, así lo reseñó el fotógrafo Janós Reismann, quien fue su más cercano colaborador por muchos años, y decía que John era exigente con la calidad de sus fotomontajes porque siempre buscaba la imagen perfecta hasta ver lograda su idea.

“Así estuvieron dos días enteros construyendo castillos de naipes para la lámina *El Reich milenario*, hasta que por fin se logró obtener una imagen en



<sup>112</sup> John Heartfield, *op. cit.*, p. 22. (La traducción entre paréntesis de esta cita es propia).

la que el castillo se derrumbaba de forma satisfactoria. Sobre esta foto Heartfield cambió entonces las figuras y montó los textos”.<sup>113</sup>

Durante la Primera Guerra Mundial diversos artistas simultáneamente comenzaron a experimentar con el género y realizaban *collages* con y sin fotografías. Hubo, por ejemplo, un fotógrafo artístico del siglo XIX que retrató al cuerpo de bomberos en tomas individuales, para encolarlos luego sobre un fondo pintado, y al hacerlo se convirtió en un fotomontador.

“No se trata, por lo tanto, de la posesión de la patente de la técnica, sino de la capacidad artística, que en el caso concreto de Heartfield coincide claramente con la capacidad política”.<sup>114</sup>

En el libro *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, se señala que en 1951 Bertolt Brecht fue el primero en declarar: “¡Los fotomontajes de John Heartfield son clásicos!”, al considerarlo como el maestro del huecograbado en cobre, equiparable a Durero con la xilografía, a Rembrandt para el aguafuerte, a Goya para el aguafuerte, y a Daumier para la litografía.

Por todo lo anterior, se reitera que esta tesis sostiene que John Heartfield es el inventor del fotomontaje político, debido a su gran trayectoria, experiencia, responsabilidad social y legado de obras que construyó en vida.

“Las láminas de Heartfield alcanzaron una difusión de un millón de ejemplares en todo el ámbito lingüístico alemán a través de la *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* [...]. Hoy, esos trabajos son los documentos gráficos válidos de aquella gigantesca lucha por la primacía del fascismo-nazismo o la democracia, del capitalismo o el socialismo de la guerra o de la paz”.<sup>115</sup>

Igualmente puede decirse que el fotomontaje digital, humorístico-político será un documento o testimonial al igual que la caricaturas política, de los hechos que cimbran al país y del acontecer político actual.

Ades Dawn, por su parte, resalta que Heartfield siempre insistió en colocar ejemplares de las revistas expuestas de sus fotomontajes junto al original (fotomontaje) con el sentido de subrayar el hecho de que sus obras eran dirigidas al gran público, y no eran obras de arte privadas, únicas e irrepetibles.

Del mismo modo, opina que desde el punto de vista de las imágenes, los fotomontajes de Heartfield son claros y directos, por muy sutil que sea el mensaje porque Heartfield acostumbraba a guardar imágenes de libros, revistas, agencias fotográficas y periódicos y tener fotos para sus montajes, las cuales seguían pareciendo fotografías de periódico.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>115</sup> *Ibidem.*

<sup>116</sup> Cfr., Ades Dawn, *op. cit.*, pp. 43 y 45.



En la AIZ y la VI (*Das Illutrierte Volksblatt*, La Hoja Ilustrada del Pueblo) fueron publicados un total de 238 fotomontajes firmados por John Heartfield.

Los fotomontajes de Heartfield aparecieron a finales de junio de 1929 en la Editorial Neuer Deutscher Verlag (Nueva Editorial Alemana) de Willi Münzenberg, en Berlín. “En la revista AIZ (*Arbeiter- Illustrierte-Zeitung*) [...] Los números 29 (pág. 2) y 31 (pág. 14) [...] correspondientes a 1929 contenían, en calidad de primicia, los primeros fotomontajes de Heartfield [...]”.<sup>117</sup> Estos fotomontajes son los únicos testimonios del trabajo de John publicados en la República Federal Alemana.

En el texto de *Guerra en la Paz...*, se relata que al inicio de 1930 la redacción de AIZ anunció que a partir de ese momento los fotomontajes de Heartfield aparecerían una vez al mes. En total, en el curso de 1930 fueron publicadas doce láminas firmadas como montajes suyos; cuatro en 1931, dieciocho en 1932, treinta y cinco en 1933, cincuenta y dos en 1934, veintisiete en 1935, cuarenta y cuatro en 1936, treinta y dos en 1937, y catorce en 1938.

A mediados de abril de 1933 soldados de Hitler ocupan el hogar de John en Berlín, por lo que se vio obligado a huir a Praga y ahí, desde el exilio, continuó con su actividad política. A partir de mayo de 1933 y a lo largo de aproximadamente 8 años de su exilio en Praga creó más de doscientas obras. Hacia 1938 Heartfield nuevamente buscó asilo y se fue a Londres.

“No fue hasta finales de los años cincuenta cuando dichas obras despertaron por fin a nueva vida en la República Democrática Alemana, porque muchos de los fotomontajes tenían entonces (y todavía guardan hoy) la misma o mayor fuerza expresiva que en la época de su creación [...]”.<sup>118</sup>

“La redacción de la AIZ en la editorial Neuer Deutscher Verlag estuvo ocupada en un principio por Franz Hollering, quien junto con Bertolt Brecht y John Heartfield había dirigido el periódico deportivo *Arena*”<sup>119</sup>

En 1933 fue lanzada la ABZ (*Arbeiter-Bilder-Zeitung*, Diario Obrero Ilustrado), una imitación de la AIZ, financiada por los nacionalsocialistas, la cual era contraparte directa de la AIZ, a la cual copiaba en su tipografía, compaginación y presentación, para informar de forma servil y así lograr una confusión entre el público y lectores.

“En el curso de los años la postura política de la AIZ dejó de ser un órgano de agitación dependiente del Partido [...], para convertirse en instrumento del movimiento frente populista antinazi. Ya en otoño de 1935 (no 41), la AIZ llevaba el significativo subtítulo de *Das Illustrierte Volksblatt* (La Hoja Ilustrada del Pueblo). Y en agosto de 1936 el propio título principal de la revista quedó adaptado a la nueva postura política”<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> John Heartfield, *op. cit.*, p. 115.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp.116 y 117.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 117.

En 1944, once escritores, entre los que se contaban Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Alfred Doblin, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann y Berthold Viertel, en colaboración con Wieland Herzfelde fundaron en Nueva York la editorial Aurora, la cual tenía como modelo que los ingresos obtenidos estuvieran destinados exclusivamente a reducir los precios de venta al público, a ampliar la producción y a mejorar los honorarios de los autores.

Herzfeld proyectó en Aurora una edición de los fotomontajes de su hermano John Heartfield. El 5 de mayo de 1945 Heartfield escribió a su hermano desde el exilio inglés, refiriéndose a cómo quería que se titulara este proyecto.

Expresó que para su libro prefería el título de *Guerra en la Paz* al de *El espejo fascista* porque éste le sonaba inofensivo y en cambio *Guerra en la Paz* le recordaba la obra de Tolstoi, *Guerra y Paz*, además de que ese título caracterizaba de manera adecuada el periodo de tiempo de la posguerra que él reflejaba en sus obras.

Heartfield ingresó en 1957 a la Academia Alemana de las Artes, con lo cual cobró fama como clásico del arte moderno. Diez años después, en el otoño de 1967 inauguró en el Moderna Musset de Estocolmo una exposición con sus obras, la que se convertiría en la última que presenciaría en vida.

John Heartfield era un revolucionario que mostró su descontento hacia el autoritarismo y lo manifestó por medio de sus fotomontajes políticos en contra de la guerra, de Hitler y de las injusticias en general. Tiempo antes de fallecer escribió:

##### (5) Jhon Heartfield



Berlín, 9 de junio de 1967

“Ahora es el momento de que en todos los países las personas amantes de la paz colaboren todavía más estrechamente y movilicen todas las fuerzas necesarias para el fortalecimiento y la salvaguardia de la paz mundial, en el momento en que unos gobernantes belicistas buscan de nuevo la guerra [...]”.<sup>121</sup>

El 26 de abril de 1968 fallece Heartfield en Berlín del Este. En la Academia Alemana de las Artes de Berlín queda establecido un archivo de toda su obra artística, a cuyo frente se dejó encargada a su viuda, Gertrud Heartfield.

Más tarde, Henri Strub quien nació en 1916 y fue grafista independiente, organizó la exposición de la obra de Heartfield celebrada en 1962 en

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 14.

Weimar, así como todas las patrocinadas a partir de 1968 por la Academia Alemana de las Artes.

Para Konrad Farner, John Heartfield fue un artista activo en la historia que en palabras de Walter Benjamín, en la era de la reproductibilidad del arte, constituía, frente al grafismo tradicional, un elemento completamente nuevo. Agrega que sin duda se trata de uno de los grandes del siglo XX.

“Sea quien fuere el verdadero “inventor” del fotomontaje [...] importa tener presente que los montajes de Heartfield hicieron historia y marcaron un camino a seguir [...] su arte mostraba una nueva posibilidad para la actividad creadora, se trataba de una acción enteramente política [...]”.<sup>122</sup>

Este autor continúa diciendo que Heartfield rompió con los moldes de una tradición de generaciones enteras creando sus fotomontajes, convirtiéndose así en un innovador de la composición, por lo que podría hasta ser comparado con Goya, Daumier, Mayakovsky o Brecht (ellos en el campo de la literatura) y Coubert.

Heartfield rompe [...] todas las barreras y los conceptos tradicionales de la historia del arte, más todavía que Picasso o Mondrian, que Kandisky o Klee [...] él es el artista que muestra un camino que –tanto por la forma como por el contenido, tanto en lo material como en lo espiritual—va más allá [...]. Es realista, porque no sólo representa e investiga al mundo, sino porque también lo transforma. Es la más poderosa antítesis del ayer y, al mismo tiempo, es la nueva tesis del mañana.<sup>123</sup>

Heiri Strub escribe que la sensibilidad era una característica de Heartfield, ya que fue un luchador que fue impactado por las dos guerras mundiales e imperialistas. Su arma, dice, fue el grafismo y sabía bien que la imagen impresa era eficaz con las masas.

### **2.3. La relación Heartfield-Benjamin**

Dentro de la historia del padre del fotomontaje político, es necesario destacar que de acuerdo con el libro *Dialéctica de la Mirada*, se reseña que el filósofo judío Walter Benjamín conoció los fotomontajes de Heartfield, los cuales de algún modo le sirvieron como ejemplo de lo que él deseaba proponer en su proyecto de Los Pasajes.

En la misma obra, Susan Buck-Morss toma como epígrafe lo dicho por Theodor W. Adorno acerca de que “Como ningún otro (Benjamin tenía) la habilidad para considerar las cosas históricas, las manifestaciones del espíritu objetivado, la “cultura” como si fuera naturaleza [...]. Todo su pensamiento puede caracterizarse como <<natural-histórico>>”.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 18 y 19.

<sup>124</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, España, Visor, 1995, p. 75.

La anterior cita alude a la conferencia de Theodor (Wiesengrund) Adorno, titulada “La idea de Historia Natural”, la cual ofreció en 1932, cuando fue nombrado profesor en la Universidad de Frankfurt. En este discurso Adorno invocó a la reorientación de la Filosofía de la historia (*Geschichtsphilosophie*). Este filósofo empleaba naturaleza e historia como conceptos dialécticamente opuestos, cada uno de los cuales proporcionaba la crítica del otro, y de la realidad que cada uno pretendía identificar.<sup>125</sup>

De acuerdo con la autora, esta conferencia surgió primordialmente de las conversaciones que Adorno mantuvo con Benjamín en 1929 acerca del proyecto de Los Pasajes, el cual jamás pudo concretar debido a que fue perseguido por Hitler y llevado al suicidio por esta causa.

“Benjamin expresaba lo dicho por Adorno acerca de que la Naturaleza y la historia como momentos, no desaparecen uno en el otro sino que surgen simultáneamente uno del otro y se atraviesan mutuamente de tal modo que aquello que es natural emerge como signo de la historia, y la historia, cuando es más histórica, aparece como un signo de la naturaleza”.<sup>126</sup>

Años más tarde, John Heartfield vendría a poner en práctica esta idea de Benjamín, la cual quizá podría formar parte del proyecto inacabado de Los Pasajes, ya que con la técnica del fotomontaje expresó en una imagen sus ideas críticas y dialécticas de la historia natural.

“Su imagen, titulada <<Historia Natural Alemana>>, apareció en agosto de 1934 en la tapa de *Arbeiter Illustrierte Zeitschrift (Diario Ilustrado de los Trabajadores)*, como un ataque político directo contra el Reich hitleriano, que mostraba críticamente su “evolución” a partir de la República de Weimar”.<sup>127</sup>

La pensadora asegura que para Benjamin, debió resultar atractivo en el trabajo de Heartfield, el uso de formas alegóricas de representación combinadas con las más modernas técnicas de montaje fotográfico.

En el pie de página 9 de la página 77 del libro *Dialéctica de la Mirada*, la filósofa Buck-Morss refiere que Benjamín, al parecer, conoció a Heartfield después de conocer su obra, ya que en su ensayo de 1934 “*El autor como productor*” elogia la utilización política de la fotografía en Heartfield.<sup>128</sup>

Sin embargo, “[...] no menciona haber conocido a Heartfield hasta una carta, escrita desde París el 18 de julio de 1935: “[...] (Pocas) veces encuentro entre mis nuevos conocidos alguien tan encantador como John Heartfield (al que conocí) no hace mucho, y con el que sostuve una excelente conversación sobre la fotografía”.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Cfr. Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, España, Visor, p. 76.

<sup>126</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, España, Visor, 1995, p. 77.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Cfr. Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 77.

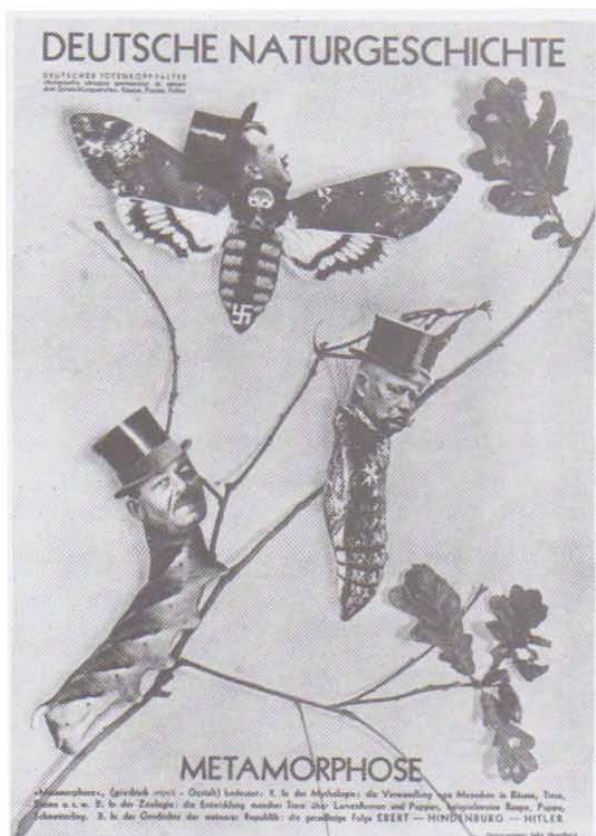
<sup>129</sup> Citado en: Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 77, (*Briefe*, vol. 2, p. 670).

En este pie de página se cuenta que Heartfield estuvo en París para la exposición de sus obras, inaugurada en mayo de 1935 y auspiciada por Louis Aragon y otros miembros del ala izquierda de la vanguardia, como gesto de solidaridad con el artista, quien había sido exiliado por Hitler en 1933.

“La exposición de Heartfield en Praga en 1934 se transformó en una cuestión política cuando, bajo presión directa de Hitler, se retiraron algunos de los posters (sic) más críticos del Nazismo [...]”.<sup>130</sup>

Para cotejar la información, se puede mencionar que en el libro de Walter Benjamin, *El autor como productor*, que recientemente publicó Itaca, en las páginas 40 y 41, efectivamente el filósofo a pesar de que no abunda profundamente en el tema, sí se refiere al trabajo de Heartfield.

Ya se mencionó que Morss explica que Benjamín fue impactado en particular por el fotomontaje titulado “Historia Natural Alemana” porque había pensado en temas similares para el *Passagen-Werk* (Los Pasajes).



(6) El título de este fotomontaje es Historia Natural Alemana. Aquerencia alemana en sus tres fases de desarrollo oruga, crisálida y mariposa. “Metamorfosis” significa: 1) En la mitología, la transformación de seres humanos en árboles, animales, piedras, etc.; 2) en la zoología, la evolución de algunos animales a través de las fases de larva y crisálida, como en el caso de la oruga, la crisálida y la mariposa; 3) en la historia de la República de Weimar, la secuencia rectilínea Ebert-Hindenburg-Hitler.

En 1936, un año después de una gran exposición de Heartfield en París a través de una carta que le envió a Kitty Steinschneider, Benjamín se refirió a este fotomontaje del siguiente modo: “El espíritu revolucionario de la burguesía

alemana se ha estado transformando en la crisálida de la cual la Mariposa- de-la Muerte del Nacional Socialismo surgiría más tarde”.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 77.

Dawn destaca en el pie de página número 5 de la introducción del libro *Fotomontaje*, del cual es autora, que el fotomontaje pertenecía al mundo tecnológico y era parte de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica. Al decir esto, refiere la siguiente idea errónea:

Resulta curioso que Walter Benjamín no hubiese reparado en el efecto especial del fotomontaje. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) atribuía a dada la “destrucción del aura de sus creaciones” debido a los materiales de desecho que empleaban en los *collages* y al impulso para lograr efectos inalcanzables “sólo con un paradigma técnico cambiado” [...].<sup>132</sup>

Sin embargo, al leer el artículo del filósofo Walter Benjamín al cual hace referencia la autora Ades Dawn, puede considerarse que este pensador tenía una postura totalmente contraria, puesto que clarifica muy bien que después de que el Renacimiento estuvo vigente tres siglos se dio el surgimiento de la fotografía “[...] –el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo)—mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar, éste reacciona contra la teoría de *l’art pour l’art*, que es una teología del arte.”<sup>133</sup>

Es decir, que Benjamín sí reparó en el efecto especial del fotomontaje, porque expresaba que el arte puro rechazaba en sí mismo una función social. Prueba de ello también es el hecho de que sí conoció el trabajo de Heartfield y al propio fotomontador, como ya se mencionó en párrafos anteriores. Más adelante el filósofo Benjamin explica que:

[...] por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad [...] *Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.*<sup>134</sup>

Para darle mayor sentido a lo anterior, Benjamín ejemplifica con una placa fotográfica y dice que al existir la posibilidad de reproducir muchas copias de dicha placa, preguntarse por la copia auténtica no tiene sentido, puesto que más bien deberíamos fijarnos en que la norma de la autenticidad fracasa y se transforma en una función íntegra del arte que provoca que su simple praxis sea de corte político.

De la misma manera, es preciso reiterar que como prueba de que Benjamin conoció los alcances emancipadores y políticos del fotomontaje está la relación que sostuvo en algún momento con Heartfield. En un punto de la historia sus vidas se cruzaron y Benjamin

---

<sup>131</sup> Citado en: Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p.79. (Carta a Kitty Steinschneider, citada en Scholem, *Walter Benjamin*, p. 64.).

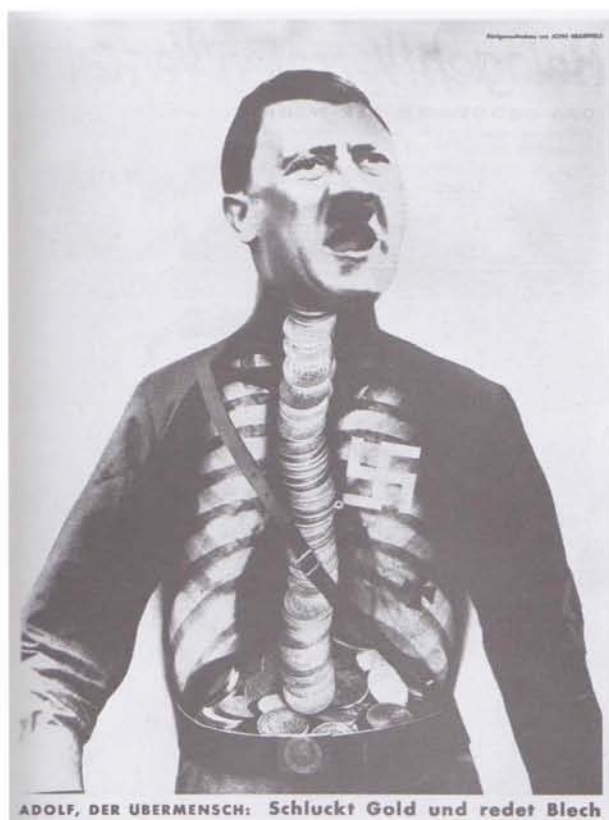
<sup>132</sup> Ades Dawn, *op. cit.*, pp. 13 y 162.

<sup>133</sup> Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, p. 50.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 51.

reconoció los alcances y el efecto especial del fotomontaje político, contrario a lo que sostiene Dawn. Así debe quedar claro que Walter jamás refirió que el dadaísmo destruía el aura<sup>135</sup> de la obra artística.

En este sentido, Michelle Henning también coincide con Benjamin, puesto que desde su punto de vista “La imagen digital, igual que la imagen química, tiene la posibilidad de afectar, pero también de reafirmar el aura”.<sup>136</sup> Característica que es necesaria comprender para alejarse del determinismo tecnológico y de la falsa creencia de que hay sólo una autenticidad en la fotografía química.



(7) Adolf, El Superhombre: Traga oro y habla chatarra

---

<sup>135</sup> Cfr. Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 46-49. En la obra se explica que este concepto de aura de Benjamin se refiere propiamente a un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento de una lejanía, por más cercana que pueda estar de la obra de arte. En otras palabras el aura es “el apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”, lo cual representa a la formulación del valor de culto de la obra de arte puesta en categorías de la percepción espacio-temporal. Sin embargo, en el caso al cual se refiere esta tesis, se puede decir que en su artículo Benjamin expresa claramente, como ya se dijo en el párrafo que antecede a este pie de página, que por primera vez la reproductibilidad de la obra, rompe con un ritual purista para emanciparse y realizar un arte que tenga efectos políticos.

<sup>136</sup> Martin Lister, *op. cit.*, p. 303.



(8) El fascismo, su última salvación ¡La guerra, su última salida! Globo dice: Hitler camina hacia la guerra.



(9) El verdugo y la justicia



(10) El significado de Ginebra  
Donde está el capital no hay lugar para la paz.





- (11) El último pedazo de pan se lo robo el capitalismo  
 ¡Vota por el comunismo;  
 ¡Vota por Thaelmann;



- (12) Goering el verdugo del Tercer Reich  
 La foto de Goering no tuvo retoques en este fotomontaje.



- (13) Esta es la salvación que nos traen.

## 2.4. José Guadalupe Cruz, máximo fotomontajista mexicano

José Guadalupe Cruz nace en la comunidad de Teocaltiche en Jalisco, Guadalajara en 1917. Sin embargo, su infancia transcurre en los Estados Unidos, donde desde los doce años estudia dibujo.<sup>137</sup>

En 1934, regresa a su país natal y llega a la ciudad de México a trabajar como ilustrador comercial. Un año más tarde, cuando apenas ha cumplido 18 años, publica en *Paquín* su primera historieta: *Dr. Benton* (*Paquín*, 1934), “[...] el prolífico José G. Cruz crea, para *Pepín*, *El Monje Negro*, *Nancy* y *la Banda Escarlata* y *Brendly-*, y para *Paquito*, *El Misterio del Rubí* y *Dr. Benton* [...]”.<sup>138</sup>

“En 1936, entra a Editorial Juventud y oculto, a veces, tras el seudónimo *Rolf Stein*, comienza a dar muestra de su fecundidad monera: para *Pepín* realiza *El Monje Negro*, *Brenty*, y *Nancy* y *la Banda Escarlata*; para *Paquita*, *El Misterio del Rubí* y para *Paquito*, *Los Hermanos Llanders* y los primeros episodios de *Adelita* y *las Guerrilleras*”.<sup>139</sup>



José Guadalupe Cruz.

(14) Fotografía de José Guadalupe Cruz

Al año siguiente, nacen numerosas historietas, entre éstas *Los Hermanos Landers* (*Paquín*, 1937), de José G. Cruz, debidas al auge científico y el desarrollo tecnológico que

---

<sup>137</sup> Para consultar una versión más amplia sobre el tema de José Guadalupe Cruz vid. obra completa de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. *Puros Cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo, 1994, pp.533. La información presentada en este apartado fue tomada en su totalidad de este libro.

<sup>138</sup> Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. *Puros Cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo, p. 41.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.194.

se daba a conocer en esa época. Esta historieta narró las viejas odiseas y reinterpretó antiguas novelas de caballería. También se actualizaron algunos clásicos del terror. En 1939, Cruz sumará *Juan sin Miedo* a la extensa galería de sus personajes.

También es a mediados de los años 30 cuando nace la historieta mexicana de espantos, con la cual se explotaron los territorios del horror. En esta época, y luego del descubrimiento de la tumba de Tutankamon, hecha por Carter y Carnarvon, José G. Cruz aprovecha el momento y se suma a la fiebre faraónica con *El Secreto de Rubí (Paquito, 1936)* y con *El Beso de la Muerte (Paquita, 1936)*.<sup>140</sup>

Aurrecoechea y Bartra destacan como dato importante que Cruz fue el primero en introducir al primer personaje de un monje terrorífico en las historietas. Tomando en cuenta temas virreinales y a la imagen monacal como fuentes del horror vernáculo, realizó en Aguascalientes y con la colaboración literaria de Guillermina González, *El Monje Negro (Pepín, 1937)*, un relato que más de terror resultó ser “[...] un melodrama romántico que apela más al llanto que al escalofrío; una historia de amores desgraciados entreverada con espantos [...]”.<sup>141</sup>

#### (15) El Monje Negro



Este personaje a la postre traería sus similares en radioteatro y más tarde resultaría la película del *Monje Loco* de Alejandro Galindo, con guiones de Riveroll y dibujos de Reyes Beiker. La película fue protagonizada por Salvador Carrasco.

Asimismo, surgió una grabación en ritmo swing que apelaba a este personaje, de Ernesto Ristra, Félix Santana, Salvador Rangel y Pedro de Urdimalas, interpretado por el mismo Salvador Carrasco.

Es preciso notar que después de ese primer personaje de *El Monje Negro*, insertado por Cruz en la historia de personajes de México, aparecieron otros monjes, entre ellos el famoso Monje Loco de Carlos R. Del Prado, quien decía: “nadie sabe...nadie supo...nadie sabrá...la verdad en el horrible caso de...”.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Cfr. Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros Cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo, p. 245.

<sup>141</sup> Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros Cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo, pp. 255 y 259.

<sup>142</sup> Para una mayor ampliación de este tema acerca del personaje de El Monje Loco o Monje Negro cfr. Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros Cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo

Actualmente podríamos poner como ejemplo de perduración del personaje, aunque con sus variantes, a la versión de comedia que hace el actor Eugenio Derbez en una serie televisiva con su personaje llamado El Lonje Moco.

A fines de los treinta, cuentan los autores, que en México no se fabrican barcos, ni aviones, ni trenes, ni automóviles, ni bicicletas y a pesar de ello, si se dibujan aerodinámicas naves espaciales, sofisticados laboratorios y súper poderosos ingenios mecánicos.

Explican que pasado un tiempo en el país, durante los años cincuenta y tomando como base a *Our Gang* (historieta estadounidense) surge la historieta de *La Pandilla*, en una extensa serie de humor blanco, publicada y escrita por José G. Cruz.

“A principios de los cincuenta, José G. Cruz, representante de un México tan posmoderno como visionario, se hará portavoz de nuestra perpetua nostalgia de futuro, y cuarenta años antes de Laguna Verde, nos dotará de “una revista atómica”: *Santo, El Enmascarado de Plata...*”.<sup>143</sup>

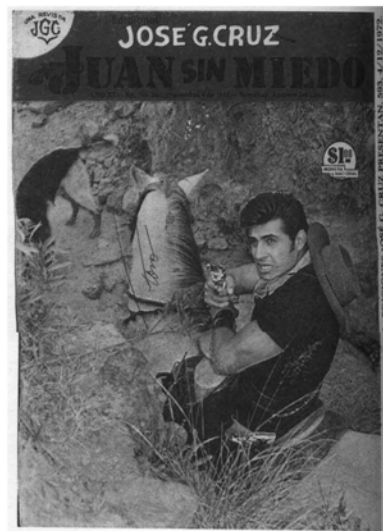
(16) J. G. Cruz, *Juan sin Miedo*,  
Ediciones José G. Cruz presentan, 593, 4/12/1972.

En 1952 “Ediciones José G. Cruz revive *Los Pardaillán*, en cuadernillos de 32 páginas, realizadas como siempre por Esquivel, pero la revista sólo llega hasta el número trece”.<sup>144</sup>

Los autores destacan que durante los más de 30 años de labores, la multiplicidad de Cruz se hace evidente ante su gran ingenio, fue dibujante, escritor de argumentos, editor de historietas y fotonovelas, escultor, pintor y fotógrafo.

Asimismo, de acuerdo con información del libro *Puros cuentos III...*, fue autor de 33 guiones de cine y de radioteatros, así como actor radiofónico y cinematográfico. “Y será, ante todo, el inventor del arrabal monero; [...] constructor de un barrio bravo de papel, que algo le debe a las vecindades de Tepito y los callejones de la colonia Guerrero, pero más a los acordes del tango y a la deslumbrante sordidez del cine negro norteamericano”.<sup>145</sup>

Aurrecochea y Bartra definen que parte de los logros de José G. Cruz se deben también a su equipo de colaboradores: trazadores, entintadores, fondistas y fotógrafos, entre quienes estaban, Arturo Casillas, Ignacio Sierra, Leopoldo Zea Salas, Guillermo Marín, Manuel del Valle, Delia Larios, Benjamín López y Miguel Gloria.



<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 147.

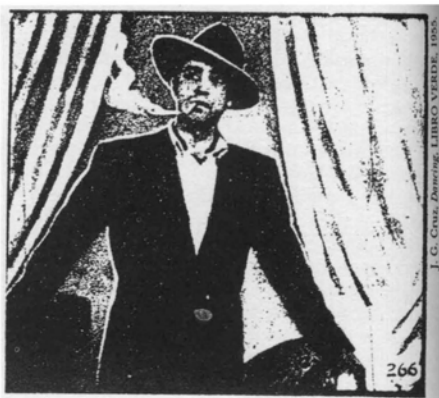
<sup>145</sup> *Ibid.*, p.433.

Sin embargo, a pesar de la ayuda que recibía de ayudantes, el estilo y la personalidad de las series creadas bajo su dirección son únicas. Asimismo, todos los guiones de sus creaciones son íntegramente suyas e inconfundibles.

Dentro de las opiniones acerca de José G. Cruz, su trayectoria y trabajo, se encuentra la de Juan Orol, quien decía que Cruz escribía los mejores argumentos y era un profundo conocedor del hampa en México, debido a su amplia experiencia de la “movida del barrio”.

“José Guadalupe Cruz es rey del malevaje y amo del arrabal. El dibujante, guionista y editor de inmenso éxito de los años cuarenta y cincuenta, es autor y personaje; creador de un género y encarnación de sus propios mitos”.<sup>146</sup> Personajes como el dibujante Sixto Valencia, quienes compartieron su estudio con él, contaban que “[...] Cruz desplegaba una energía sobrehumana”.<sup>147</sup>

Francisco Galindo, ayudante de Cruz en la época de *Pepín*, lo bautizó como “El Orol de la historieta”. El mismo dibujante rememora sus frecuentes visitas a los míticos cabarets de los cuarenta, donde don José, con su impecable sombrero de ala ancha, los ojos en penumbra y un cigarrillo apagado entre los labios, era la viva imagen de sus propios mitos arrabaleros”.<sup>148</sup>



(17) Un mito arrabalero de José G. Cruz

Las heroínas dibujadas por Cruz, mujeres fatales, fueron deudoras de vampiresas cinematográficas “como Marlene Dietrich, Greta Garbo, Andrea Palma y María Félix. Pero son, sobre todo, “muñequitas de *Esquire*”, presencias sugestivas que funcionan como atractivo visual para los lectores masculinos”.<sup>149</sup>

Del mismo modo, Cruz también fue inspiración para adaptar algunas de sus ideas al cine. Como ya se mencionó en los párrafos anteriores, José G. Cruz también escribió 33 guiones. Algunos fueron totalmente originales y otros fueron adaptaciones de sus historietas. También actuó en algunas de estas cintas.

---

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.202.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.228.

“Casi todas estas mujeres de armas tomar fueron también protagonistas de historietas, a las que llegaron directamente de los respectivos corridos o a través de las adaptaciones cinematográficas [...] la Adelita monera de los cuarenta tiene su más cercano equivalente cinematográfico en la interpretación que hace Rosa Carmina de *La Bandida* en la película del mismo nombre. Sintomáticamente, el guión es de José G. Cruz y él mismo interpreta a un personaje”.<sup>150</sup>

En 1947 Agustín P. Delgado filma la película *Espuelas de Oro*, en la cual José G. Cruz también aparece en el cuadro de actores. El guión de este filme es de Eduardo Galindo y el papel estelar lo ocupó Pedro Galindo.

Según una crónica publicada en *Esto* el 22 de julio de 1947, y citada por Eduardo de la Vega, Marco Aurelio Galindo le propuso a José G. Cruz la adaptación a historietas del guión cinematográfico titulado *Yo maté a Rosita Álvarez*. “El interés se apoyaba en la fantástica circulación de *Pepín*, que le haría propaganda al argumento y serviría, además, para que el autor pudiera vendérselo, en condiciones ventajosas, a algún productor.” A Cruz le gustó la idea, y no sólo adaptó el argumento, que se publicó en *Pepín* en 1946, sino que diseñó una profusa campaña de lanzamiento en las páginas de *Esto*.<sup>151</sup>



(18) Rosita Álvarez, personaje de corrido que frecuenta el cine mexicano.

Aurrecoechea y Bartra explican que luego de esta publicidad y tras la publicación de un fotomontaje de la historietas, Raúl de Anda produce y dirige la cinta, con las actuaciones de Luis Aguilar y María Luisa. La película obtiene mucho éxito y es una de las más taquilleras en 1946. Sin embargo, ni Galindo ni De Anda aceptan que el antecedente de la historietas haya tenido que ver con el éxito de la película, situación que provoca descontento en Cruz.

Agregan que a principios de los cuarenta Cruz descubre el fotomontaje, técnica con la cual logra explotar otra de las facetas de su creatividad, prueba de ello es el hecho de que como dicen Aurrecoechea y Bartra: cuando un historietista de *Pepín* realizaba, por lo común, seis páginas diarias, Cruz produce doce.

Cruz fue un maestro del llamado *collage*, y de las historietas creadas con sus fotomontajes. Fue capaz de combinar dibujos, fotografías, grabados antiguos e imágenes publicitarias, con recortes de historietas propias y ajenas, lo cual al final de su vida le valió una documentación gráfica con un enorme archivo de imágenes.<sup>152</sup>

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp. 190 y 191.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>152</sup> Cfr. Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros Cuentos III. Historia de la historietas en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo, p. 195.

“José G. Cruz, Ramón Valdiosera y otros dibujantes mexicanos inventaron la historieta de fotomontaje en 1943, cuatro años antes de que los editores Rizzoli, Mondadori y Del Duca publicaran en Italia los primeros *fummetti*”.<sup>153</sup> Sin embargo, los europeos producen su fotonovela con la traslación de películas al lenguaje del cómic, mientras que Cruz desarrolla paralelamente una técnica creativa, que se relaciona más con el *collage* y la fotocomposición.

Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea reconocen que los mexicanos que como Cruz practicaron el fotomontaje, siempre manipularon las imágenes fotográficas con el fin de darles flexibilidad narrativa y dramatismo, por lo cual siempre se acercaron más a las técnicas de los dadaístas.

Los autores cuentan que en México los fotomontajes europeos tuvieron gran difusión, sobre todo los de corte político, aunque no por ello fueron discriminados los fotomontajes artísticos y comerciales. A mediados de los años treinta en el país circulaba la revista mensual *Rusia Reconstruye*, ilustrada por los constructivistas Lissitzky y Rodchenko.

Asimismo, explican que el fotomontajista Josep Renau llegó a México exiliado en 1939 y José G. Cruz lo conoció, pues el valenciano trabajó como cartelista de cine, medio frecuentado por el historietista. “En todo caso, algunos *collages* policromos de Cruz recuerdan en toco la serie *The American Way of Life*, de Renau, y el archivo de recortes del monero podría haberse inspirado en el “enorme banco de imágenes” con el que, según testimonio de Federico Álvarez, “alimentaba sus producciones” comerciales y creativas el ilustrador español”.<sup>154</sup>

Paralelamente, durante los años de 1936 y 1937 algunos artistas mexicanos experimentaron con el fotomontaje y los *collages* fotográficos. Francisco Díaz de León emplea esta técnica para ilustrar la revista *El Maestro Rural*, “[...] y resulta curioso que, al mismo tiempo que Cruz introduce el montaje en la historieta, David Alfaro Siqueiros realice, con idéntico procedimiento, cartones políticos para la revista *1945 y 1946*”.<sup>155</sup>

La forma en que Siqueiros lograba sus fotomontajes es curiosa. Resulta que el destacado pintor hacia la base de sus caricaturas con fotografías originales, para las cuales posaban él y sus familiares, se disfrazaban y se maquillaban, según el caso. Sobre éstas el pintor realizaba trazos y retoques que le proporcionaban anonimato a los modelos y elocuencia a la imagen.

---

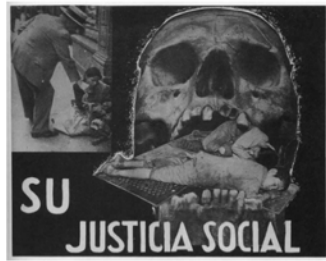
<sup>153</sup> Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros Cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo, p. 453.

<sup>154</sup> Cfr. Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros Cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo, p. 465.

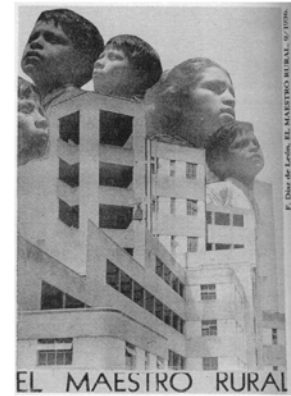
<sup>155</sup> Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros Cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Grijalbo, pp. 465 y 466.



(19) Fotomontaje de Josep Renau. The Big Parade. 1957-1965



(20) Fotomontaje de D. A. Siqueiros



(21) Fotomontaje de Francisco Díaz de León

Los autores describen la manera en que Cruz realiza un fotomontaje “[...] en unas cuantas sesiones, su asiduo colaborador, Benjamín López, toma fotografías de modelos en diversas actitudes y posiciones; luego Cruz recorta el cuerpo entero o sólo el rostro de los actores, refuerza el material original con imágenes provenientes de revistas, catálogos, libros de arte, etcétera; arma la composición combinando los fragmentos y finalmente dibuja y retoca hasta conseguir el efecto deseado”.<sup>156</sup>

Bartra y Aurrecochea proponen recuperar las aportaciones que Cruz hizo al fotomontaje mexicano, sobre todo en esta época donde está regresando el artificio fotográfico con las imágenes “construidas”, “invertidas” o “actuadas”. Lo anterior, dicen, con el fin de valorar los muchos hallazgos de Cruz, ya sea involuntario o premeditado, de este gran personaje mexicano.

Añaden que por la obra resguardada que dejó José G. Cruz, puede decirse que sus fotomontajes remiten a la plástica del cine expresionista alemán, particularmente a la de *El gabinete del doctor Caligary* (Robert Wiene, 1919), *El Golem* (Paul Wegener, 1920) o *Nosferatu* (Friederich W. Murnau, 1922).

Como antecedente de los fotomontajes que después realizó para sus historietas, Cruz en *Cita en Mocambo* (Pekín, 1943) contó la historieta en 70 planchas con la técnica del *collage*, utilizando material gráfico preexistente como fotografías de prensa o stills cinematográficos.

Mil novecientos cuarenta y tres es el año en que Cruz comienza a usar el fotomontaje en la serie *Ventarrón*. A mediados de los cincuenta ya realizaba cientos de historietas y fotocomposiciones, casi todos con el estilo arrabalesco de sus historias. “Entre ellos destacan *Carta Brava*, *Percal*, *Tango*, *Ventarrón*, *Tenebral*, *Adorable Espejismo*, *Encadenados*, *Remolino*, *Dancing*, *Revancha*, *Niebla*, *Duke As*, *Señora* y *Sin Rumbo*”.<sup>157</sup>

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 436.



Cruz adaptó diversos argumentos, entre estos hubo cuentos, novelas y leyendas. Asimismo, convirtió en las viñetas varias películas de éxito como *Noche de Ronda* (Ernesto Cortázar, 1942) y *Tuya hasta la muerte* (Edmund Goulding, 1943). “La utilización de fotogramas de los filmes en las versiones moneras hace pensar que Cruz, o su editor tenían convenios con las distribuidoras cinematográficas, y sugiere que el cine y la historieta de la época [...] eran cómplices”.<sup>158</sup>

Los autores refieren que el afirmar que José G. Cruz es el Juan Orol de las historietas resulta un tanto común, pero destacan que además de ser amigos estos genios tuvieron visiones personales del mundo, se mantuvieron fieles a sus convicciones a lo largo de toda su obra y además compartieron el gusto por los mismos vicios, obsesiones, dejos y su inclinación por los temas del hampa, la rumba y el arrabal.

“Orol y Cruz pretenden trabajar juntos por lo menos desde 1942 [...] (sin embargo) su primera colaboración efectiva ocurre en la cinta, *Amor Salvaje*, argumentada por Cruz y dirigida por Orol en 1949”.<sup>159</sup>

Más tarde, cuando transcurría el año de 1950 se concreta el proyecto de *¡Qué idiotas son los hombres!* Y es Rosa Carmina quien interpreta a la torturadísima divorciada: Olga Villalba y deleita a los espectadores bailando el Mambo número 5 de Dámaso Pérez Prado. En el mismo año, Orol acomete la adaptación de *Percal*, uno de los más exitosos fotomontajes de Cruz.

En este apartado se tocó el tema del trabajo de José G. Cruz, debido a que fue el mexicano que más practicó el fotomontaje, aunque no de corte político. Por tanto, en esta tesis se consideró precisó resaltar este punto para dar a conocer que en México el fotomontaje digital, humorístico-político también conserva antecedentes, aunque éstos no se relacionen directamente con la parte política, de denuncia o con los géneros periodísticos de opinión.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>159</sup> *Ibidem.*

### 3. El Fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP)

Como ya se trató en los capítulos anteriores, se sabe que las nuevas tecnologías traen consigo cambios importantes en diversas esferas de la actividad humana, incluido el periodismo mexicano.

Un producto de la prensa digital y de las nuevas tecnologías es lo que he denominado: **fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP)**, al cual se propone tomar en cuenta como nuevo género de opinión (que comparte algunas características con la caricatura política) para su estudio académico y su clasificación dentro del periodismo.

El FDHP entonces es este género editorial que resurge a partir del uso de las nuevas tecnologías. Sin embargo, no viene a desbancar o suplantar al fotomontaje político tradicional, ya que más bien retoma algunas de sus características.

Luego de recordar los principales antecedentes del fotomontaje en general y del político, en particular, se puede decir que el FDHP es lo que sucede actualmente a una parte de la historia de la imagen. En este capítulo se especificará la definición del concepto que he propuesto de fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP), para luego realizar un análisis semiótico básico del mismo en el último capítulo de esta tesis.

#### 3.1. Por una definición del fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP)

Para comprender en su conjunto el concepto de FDHP que es el fenómeno de estudio en esta tesis, es preciso delimitar cada palabra y puntualizar las diversas definiciones que sean más asequibles al tema general. El aspecto humorístico-político, será tratado paralelamente con el tema de las diferencias y semejanzas entre la caricatura política y el FDHP.

Ades Dawn escribe que “El término ‘fotomontaje’ fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte”.<sup>160</sup> Explica que en el idioma alemán *Montage* significa ‘ajuste’ o ‘cadena de montaje’, y *Monteur*, ‘mecánico’, ‘ingeniero’.

El exponente más reconocido del fotomontaje político, como ya se reseñó en el capítulo anterior, es John Heartfield y la autora cuenta que “era conocido entre los dadaístas como Monteur Heartfield, no únicamente por sus fotomontajes, sino en reconocimiento por la actitud [...] hacia la propia obra y la relación de ésta con las jerarquías artísticas vigentes”.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Ades Dawn, *op. cit.*, p. 12.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

Dawn cuenta que los dadaístas berlineses escogieron la palabra *photomontages* para designar a sus obras con rara unanimidad porque se consideraban ante todo ingenieros capaces de construir y ensamblar. Al surgir los *photocollages*, los *collages*, montajes y fotomontajes no se sabía cómo podía ser definido cada término de la manera más certera posible.

Al querer encontrar una definición concreta acerca de fotomontaje, Dawn expone que tanto artistas como historiadores, no se ponen de acuerdo en cómo explicar el término y añade que de acuerdo con el *Penguin English Dictionary* el fotomontaje es una “fotografía compuesta por varias fotografías; arte o procedimiento de realizarla”.<sup>162</sup>

Sin embargo, describe que también se tiende a utilizar la palabra más en relación con procedimientos fotográficos y con técnicas de laboratorio como positivar uno o más negativos, que con el hecho de recortar y volver a ensamblar fotografías, como se hacía con los fotomontajes dadaístas originales.

La autora señala que Serguéi Tretiakov, por su parte, adoptó en 1936 una postura distinta a propósito de John Heartfield: “cabe señalar que el fotomontaje no debe ser necesariamente un montaje de fotos. No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo”.<sup>163</sup>

Además Tretiakov agrega que “si el fotomontaje, bajo la influencia del texto, no sólo expresa el hecho que muestra, sino también la tendencia social expresada por el hecho, entonces ya es un fotomontaje”.<sup>164</sup>

Ades cuenta que Gustav Klutis pronunció en 1931 en Moscú la frase “el fotomontaje es un nuevo tipo de arte de agitación”,<sup>165</sup> poniendo de relieve las conexiones entre fotomontaje, revolución, política y el progreso tecnológico e industrial, pues sentenció que el fotomontaje al ser el método más reciente de aquel momento en las artes plásticas se vinculaba de manera estrecha con la cultura industrial y los medios masivos de comunicación.

Por su parte Hausmann definió el fotomontaje como “filme estático”.<sup>166</sup> En cambio, Grassner precisa que actualmente el fotomontaje político es visto como “poco menos que una rama marginal de la caricatura”.<sup>167</sup>

A la vez Michael Punt enfatiza que “[...] el fotomontaje de <<recortar y pegar >> ha sido utilizado ampliamente por muchos regímenes políticos, publicistas, realizadores de

---

<sup>162</sup> Citado en: Ades Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 15.

<sup>163</sup> Citado en: Ades Dawn *Fotomontaje*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp.16 y 162. : (10) (SERGUÉI Tretiakov, John Heartfield, OGIS editora nacional, Moscú, 1936; citado en John Heartfield, catálogo del Arts Council, 1969.).

<sup>164</sup> Citado en: Ades Dawn, *op. cit.*, p. 17 y 162. : (10) (SERGUÉI Tretiakov, John Heartfield, OGIS editora nacional, Moscú, 1936; citado en John Heartfield, catálogo del Arts Council, 1969.)

<sup>165</sup> Ades Dawn, *op. cit.*, p. 63.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 95.

películas y artistas con la esperanza de que sus imágenes se entenderán como un índice de algo que está presente visualmente en el mundo”.<sup>168</sup>

En este sentido, de manera general, el FDHP es la imagen que presenta una parte de lo existente en el mundo; en el caso particular es una parte de la escena nacional o local; y en algunas ocasiones puede presentar lo universal, lo internacional, lo nacional y local unidos, cuando las circunstancias y los hechos sociales así lo permiten.

Joan Fontcuberta en el glosario de su libro *Fotografía: Conceptos y procedimientos*, explica que el fotomontaje es una “Técnica especial que, mediante manipulaciones de diversa índole, permite la obtención de imágenes fabricadas que no corresponden a la realidad”.<sup>169</sup>

De igual manera, encontramos que en el libro *Photography for visual communicators* de Weston D. Kemp y Tom Wilson se define al fotomontaje como una imagen compuesta de varias imágenes pequeñas o como un *collage* de fotografías.<sup>170</sup>

Para Gunter Spitzing, el fotomontaje consiste en un montaje de imágenes fotográficas o el copiar varias fotografías en una misma y precisa posición que requiere de un gran esfuerzo.<sup>171</sup>

Mariano Cebrián Herreros destaca de manera más amplia el papel del fotomontaje en el periodismo gráfico. Para llegar a una definición, aclara que la fotografía como herramienta está expuesta a diferentes tratamientos para hacer más expresiva la realidad o para deformarla y manipularla en un sentido peyorativo o no.

“En las fotografías artísticas y publicitarias el autor busca plasmar una idea mediante la configuración previa de la realidad o mediante el uso de los diversos trucajes que permite el proceso de elaboración de las mismas”.<sup>172</sup>

Cebrián Herreros, sin embargo, especifica que las fotografías informativas siguen los principios y exigencias de la información para ofrecer una realidad “objetiva” con el máximo de fidelidad posible, ya que buscan la expresividad informativa por encima de la artística, para así ofrecer al público los hechos respetando la realidad.

El fotomontaje es una técnica de tratamiento de las fotografías mediante diversos recursos para unir, asociar, contrastar, superponer o sobreimpresionar dos o más imágenes, gráficos, escritura, etc. en la misma fotografía con unos resultados que modifican o transforman la realidad que representa. Requiere un gran dominio de la técnica, particularmente en el laboratorio a la hora del procesamiento físico-químico, puesto que se trata de superponer negativos copias de fotografías. La perfección con que

---

<sup>168</sup> Martin Lister, *op. cit.*, pp. 104 y 105.

<sup>169</sup> Joan Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, México, Editorial Gustavo Gili, p. 197.

<sup>170</sup> Cfr. Weston D. Kemp y Tom Muir Wilson, *Photography for visual communicators*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc Englewood Cliffs, 1973, (A picture composed of several smaller pictures; a photographic collage).

<sup>171</sup> Cfr. Gunter Spitzing, *La ampliación. Una guía para aficionados*, Barcelona, Omega, p. 170.

<sup>172</sup> Mariano Cebrián Herreros, *Géneros informativos audiovisuales*, España, Ciencia, pp. 381-383.

suele realizarse esta operación puede hacer creer que no se ha producido retoque alguno en la fotografía. Puede tratarse, pues, de una manipulación sumamente sibilina, irreconocible para el lector no experto.<sup>173</sup>

Cebrián sostiene que el fotomontaje es un arma de dos filos, así como la palabra manipular, puede tener un sentido positivo y otro peyorativo, de la misma forma, dice, que en el periodismo gráfico el fotomontaje (no el político) suele emplearse para incorporar elementos figurativos como por ejemplo una mancha para cubrir el rostro de alguien o de la misma manera puede ser utilizado para tergiversar la realidad y hacer pasar como verdadero algo falso.

### 3.2. El Fotomontaje dentro de la fotoilustración.

Pepe Baeza, por su parte, aclara que hay diferencias entre la fotografía publicitaria y la fotografía de prensa. Expresa que la primera no forma parte del contenido editorial y por lo tanto no puede ser considerada de prensa. Mientras que en la segunda está conformada de aquellas imágenes que la prensa misma planifica, produce, compra y publica como contenido propio.

Este autor explica que la ilustración convencional o infografía es aquella referente a las construcciones parafotográficas como procedimientos técnico-expresivos más determinantes del contenido visual en la prensa y que pueden ser fotos de recetas, de decoración o de moda, que siempre son denominadas de acuerdo a su temática.<sup>174</sup>



(22) Ejemplo de fotoilustración que a la vez es un fotomontaje en la portada de una revista



(23) Ejemplo de fotoilustración de un artículo

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 381-383.

<sup>174</sup> Cfr. Pepe Baeza, *op. cit.*, p. 34.

Asimismo es claro al decir que “La imagen fotoperiodística es, de entre las producidas o adquiridas por la prensa como contenidos editoriales propios, la que se vincula a valores de información, actualidad y noticia; es también la que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica y demás, asimilables por las clasificaciones habituales de la prensa a través de sus secciones”.<sup>175</sup>

Baeza destaca que la fotoilustración es la otra gran categoría de las imágenes fotográficas en la prensa y la define como “toda imagen fotográfica, sea compuesta de fotografías (en *collage* y fotomontaje, electrónicos o convencionales) o de fotografía combinada con otros elementos gráficos, que cumpla la función clásica de ilustración”.<sup>176</sup>

Agrega que la fotoilustración tiene como finalidad la mejor comprensión de un objeto, hecho, concepción, idea que se caracteriza por depender de un contexto previo que marca y origina la imagen.

La fotoilustración parece ligada al desarrollo de los nuevos modelos de prensa y , por su adecuación al tratamiento de las temáticas del periodismo de servicios, está sufriendo un vertiginoso desarrollo que implica una amplia variedad de usos. Entendemos como periodismo de servicios todos aquellos contenidos de la prensa que atienden a las necesidades cotidianas, prácticas, de los lectores: desde consejos de decoración o jardinería doméstica hasta formas de organizar las vacaciones [...].<sup>177</sup>

Para Pepe Baeza el mejor uso que se le puede dar a la fotoilustración es aquel en donde se da la experimentación y la creatividad por parte de los autores. Baeza propone una clasificación flexible de las imágenes de prensa que conforman a la fotoilustración, debido a la variedad de fórmulas, usos, soportes técnicos y modos expresivos.

Con el fin de permitir una búsqueda fácil al momento de querer clasificar aquellas imágenes fotoilustrativas, Baeza realiza esta esquematización, para lo cual a continuación se presenta un cuadro que contiene un resumen básico, pero completo de la misma.

#### Fotoilustración<sup>178</sup>

TIPO	DEFINICIÓN	SUBDEFINICIÓN	SUBDEFINICIÓN	SUBDEFINICIÓN
POR USOS	Es el tipo de fotoilustración que se halla más cerca de describir las características físicas del motivo (la imagen) o cuando la finalidad de su uso está desvinculada del mimetismo explicativo	Sin embargo, no se debe perder de vista que descripción e interpretación nunca se dan en estado puro		

<sup>175</sup> Pepe Baeza, *op. cit.*, p. 36.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>177</sup> *Ibidem.*

<sup>178</sup> Cfr. Pepe Baeza, *op. cit.*, p. 40 y ss.

<p>POR LOS MODOS BÁSICOS DE REPRESENTAR</p>	<p>Este tipo se divide en dos polos: El realismo/ abstracción y realidad/ virtualidad</p>	<p>En el realismo/ abstracción se refiere al tipo de fotoilustración donde estas dos categorías resultan efectivamente autónomas y responden más a la voluntad expresiva del autor que a las características del motivo.</p>	<p>En el polo realidad/ virtualidad se tiene que tener en cuenta si una fotoilustración lo es a partir de la voluntad expresiva de su autor de respetar las características que definen en sentido estricto a la fotografía o bien si se fabrica una realidad visual, creíble o no, a partir de elementos propios de las técnicas fotográficas, pero que no se aplican para representar analógicamente una realidad específica, que no están “apegados al referente”.</p>	
<p>POR LOS ESTILOS, POR LAS TEMÁTICAS, POR EL ORIGEN DE SUS AUTORES</p>	<p>Las posiciones formalistas que analizan las imágenes desde el estudio de la evolución de sus formas (los estilos) están superadas; es evidente asimismo que los diferentes usos, las diferentes intenciones comunicativas, la voluntad persuasiva, etcétera, han convertido en obsoleta la categorización de una imagen a partir de sus rasgos estilísticos (pues estamos en el punto histórico en que la hibridación de los estilos y usos es la versión positiva de un formidable juego de intereses basados en la confusión).</p>	<p>A pesar de todo esto, sigue valiendo la pena, con toda la relatividad del mundo, establecer líneas de evolución de las imágenes en función de la historia de los estilos contemporáneos, que no debe obviar las mezclas y los cambios de finalidad comunicativa; vale la pena atender a la relación entre estilos y temáticas, detectar la historia de las transgresiones de los códigos implícitos de producción y de recepción.</p>	<p>Vale la pena atender también a la procedencia (profesional, creativa, técnica...) de los autores de la fotoilustración. Todo ello determina las posibilidades de conocimiento, de comprensión y de fruición. No obstante, hay que reafirmar contexto y uso (finalidad comunicativa) como los valores que determinan el sentido de las imágenes contemporáneas.</p>	

El fotomontaje está salpicado de realidad. Surge a partir de los acontecimientos sociales, de los hechos políticos, de las decisiones y acciones de los personajes públicos, así “[...] es la realidad la que alimenta todas las ficciones y la que, en general, las supera. La realidad nos ofrece los escenarios en los que ocurre lo mejor y lo peor de nuestras vidas, es decir, lo

que nos transforma; fascinante y a menudo incontrolable, nos obliga al aprendizaje fundamental de convivir felizmente con la incertidumbre que provoca”.<sup>179</sup>

### 3.3. Conceptualización de lo digital

Después de mostrar algunas definiciones de lo que es el fotomontaje, nos queda más claro este término y podemos continuar con aquellos conceptos que tienen que ver con el FDHP, ya que, antes de ser publicado, siempre es digital.

Mirabito describe que la diferencia entre una señal analógica y una digital, es que esta última utiliza una secuencia de números para representar la información, además de ser continua, características de las cuales carece la señal analógica.<sup>180</sup>

Más adelante señala que debido a que aún preexisten las dos señales en los diversos sistemas de comunicaciones y de otras índoles, se ha logrado hacer procesos de conversión, tanto para convertir una señal digital a analógica, como de analógica a digital.

“El lenguaje binario está en el centro de la comunicación digital; utiliza dos números 1 y 0, representado por elementos diferentes del código, para intercambiar información. Los números 1 y 0 se llaman bits, término que proviene de las palabras *binary digits* (dígitos binarios), y representan los trozos más pequeños de información en un sistema digital. Son también los bloques básicos de construcción de un sistema de información digital [...]”<sup>181</sup>

Mirabito define al bit o dígito binario [*Binary digit*, (bit)] como el fragmento más pequeño de información en un sistema digital, el cual conserva un valor de “cero” o “uno”. Además de que en conjunto los bits pueden combinarse en sistemas de comunicaciones para crear códigos que representan valores específicos de información.<sup>182</sup>

Negroponte, por su parte, define al bit más o menos de forma similar. Explica que un bit no tiene color, ni tamaño, ni peso y puede desplazarse a la velocidad de la luz. “Es el elemento atómico más pequeño en la cadena de ADN de la información, que describe el estado de algo: encendido o apagado, verdadero o falso, arriba o abajo, adentro o afuera, blanco o negro. A los fines prácticos consideramos que un bit es un 1 o un 0. El significado del 1 o del 0 es otra cuestión. En los albores de la computación, una cadena de bits generalmente representaba información numérica”.<sup>183</sup>

Asimismo, al ser el bit un elemento mínimo de la información se deduce que los píxeles, de los cuales sabemos está compuesta una imagen digital, son conjuntos o sistemas de bits. Al respecto, el mismo Negroponte apunta que “[...] un píxel, generalmente, está

---

<sup>179</sup> Pepe Baeza, *op. cit.*, p. 53.

<sup>180</sup> Citado en: Michael Mirabito, *op. cit.*, pp. 38 y 61 (Tom Smith, *Telecabulary 2*, Geneva, Illinois, abc Teletraining Inc., 1987, 28.).

<sup>181</sup> Michael Mirabito, *op. cit.*, p. 42.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>183</sup> Nicholas Negroponte, *op. cit.*, p. 33.



constituido por más de un bit [...] el término “píxel”, [...] proviene de las palabras picture y element”.<sup>184</sup>

El autor luego de dar esta definición, nos hace pensar en las imágenes como conjuntos de líneas y columnas de píxeles, como rejillas para palabras cruzadas en blanco, en el caso de las imágenes monocromas (que van del negro al blanco, dentro de la escala de grises) y explica que para el caso de las imágenes en color existen tres números por píxel (por lo general para el rojo, verde y azul o uno para la intensidad, tono y saturación).

Aclara que “A diferencia de lo que nos enseñaron en la escuela primaria, el rojo, el amarillo y el azul no son los tres colores primarios. Los tres primarios aditivos (es decir, en televisión) son rojo, verde y azul. Los tres primarios sustractivos (como en la impresión) son magenta, cian (azul) y amarillo. No rojo, amarillo y azul”.<sup>185</sup>

También nos advierte que no debemos olvidar que los píxeles requieren bastante memoria porque pesan mucho, es decir: contienen grandes cantidades numerales de bits y ocupan bastante espacio.

### **3.4. Diferencias y semejanzas entre la caricatura política y FDHP**

¿Son parientes el fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP) y la caricatura política? Para delimitar más el concepto de FDHP que es el objeto de estudio de esta tesis, y demostrar que debe ser asumido como un género opinativo o de editorial, recurriremos a hacer las comparaciones entre éste y la caricatura política.

Esto, debido a que conserva semejanzas y diferencias esenciales con la caricatura política. Bien puede decirse que es su pariente más cercano, en tanto que tienen un mismo objetivo y fin: dar una opinión al receptor con una dosis de humor político.

Jhon Berger destaca la diferencia fundamental entre caricatura y fotomontaje en su ensayo *The Political Uses of Photomontage*: “la particular ventaja del fotomontaje estriba en el hecho de que todo cuanto se ha recortado conserva su familiar apariencia fotográfica. Primero vemos las partes como *cosas* y sólo después vemos los símbolos”.<sup>186</sup>

Es decir, que aunque parezca una obviedad, la distinción primordial entre la caricatura y el fotomontaje es que la una es dibujada, mientras que el último recurre a las fotografías manipuladas, recortadas, pegadas, contrapuestas y trabajadas con humor.

Ades refiere que el fotomontaje político hace visible realidades distintas y está en contraposición a la caricatura dibujada, debido a que se vale de la imagen fotográfica, logrando así inspirar una mayor “realidad” y al mismo tiempo una perturbación en los ojos

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>186</sup> Citado en: Ades Dawn, *op. cit.*, p. 48.

de quien la ve, al alterar nuestra percepción del mundo y crear: imágenes maravillosas, mediante la yuxtaposición de elementos de naturaleza extraña entre sí.<sup>187</sup>

Ernst H. Gombrich cuenta que “La caricatura fue definida en el siglo XVII como un método de hacer retratos que aspira a la máxima semejanza del conjunto de una fisonomía, al tiempo que se cambian todas las otras partes componentes”.<sup>188</sup>

Manuel Toussaint considera a la caricatura como una manifestación de las artes plásticas y refiere que debe ser tomada como una manifestación del espíritu, razón por la cual está más afiliada al estudio del humorismo y de lo cómico que a la historia del arte.<sup>189</sup>

Por su parte, el Dr. Antonio Caso escribe que “El caricaturista [...] opina sobre lo que mira. No es imparcial; colabora con su propia intuición y dice qué piensa de lo que ha visto. De ahí que provoque, *ipso facto*, el deseo de reír [...] La caricatura ponderará el defecto [...] exhibirá con descaro, sus gentiles imperfecciones, en su expresión caricaturesca”.<sup>190</sup>

Para Samuel Ramos la caricatura forma un género independiente de las demás artes del diseño, ya que su impureza propia resulta de que el artista inserta su opinión destacando los defectos del modelo. “La opinión es el elemento extraartístico que vicia a la caricatura y la diferencia de la pintura en la cual el artista reproduce imparcialmente lo que ve”.<sup>191</sup>

Agrega que sólo se produce el efecto cómico de la caricatura cuando es relacionada con el original, para lo cual el monero puede elegir a hombres conocidos como: políticos, actores de teatro o escritores famosos. Carrasco expresa que basta con exagerar un poco los rasgos, como hace el caricaturista, “para que un hombre se transforme en un muñeco”.<sup>192</sup>

En este sentido, la caricatura cobra vida mientras sea relacionada con el personaje que está representando, sino pierde su efecto mordaz. No podríamos burlarnos de lo desconocido, por eso el humor político requiere de contexto informativo.

“El caricaturista no puede apartarse del modelo, su deformación tiene que acentuar el parecido; deforma para aproximar más a cierta realidad [...] La caricatura tiene la instantaneidad de lo presente puro [...]”.<sup>193</sup>

Charles Baudelaire dice que la caricatura es un género singular, una obra gloriosa e importante, en la cual existen dos clases de obras, casi opuestas. “Unas sólo tienen la vigencia del hecho que representan [...], pero las otras [...] contienen un elemento

---

<sup>187</sup> Cfr. Ades Dawn, *op. cit.*, p.107.

<sup>188</sup> Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg y Max Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós, pp. 15 y 16.

<sup>189</sup> Cfr. Rafael Carrasco Puente, *La caricatura en México*, Prólogo de Manuel Toussaint, México, Imprenta Universitaria, p. 17.

<sup>190</sup> Rafael Carrasco Puente, *La caricatura en México*, Prólogo de Manuel Toussaint, México, Imprenta Universitaria, p. 21.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 27.

misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas”.<sup>194</sup> Agrega que la caricatura está destinada “¡[...] a presentar al hombre su propia fealdad moral y física!”.<sup>195</sup>

“La caricatura es doble: el dibujo y la idea, el dibujo violento, la idea mordaz y velada; complicación de elementos penosos para un espíritu ingenuo, acostumbrado a emprender por intuición las cosas simples como él”.<sup>196</sup>

En ese punto se puede emparentar al fotomontaje digital, humorístico-político con la caricatura, puesto que también el autor necesita tener una idea clara para producirlo, pero el ingrediente especial es contar con la intuición para provocar el humor y la risa en aquellos que lo ven.

Baudelaire refiere que “[...] las naciones primitivas [...], no conciben la caricatura y carecen de comedias [...], y que, al avanzar poco a poco hacia los picos nebulosos de la inteligencia, o al inclinarse sobre las hogueras tenebrosas de la metafísica, las naciones se echan a reír diabólicamente”.<sup>197</sup>

Para Valeriano Bozal la caricatura es un modo de ver y de representar la realidad, el cual tiene una amplia difusión en todos los sectores de la población, contribuyendo así a la consolidación de una imagen.<sup>198</sup>

Del mismo modo, piensa que la caricatura puede “[...] ofrecernos la transformación de un personaje con el paso de la edad y las costumbres, puede comparar a unos personajes con otros, a unos tipos con otros, aconteceres y comportamientos [...]”.<sup>199</sup> y agrega que lo anterior es así porque dentro de la caricatura se encierra la unión de la narratividad y la información.

Sin vacilar, se puede decir que al FDHP también le atañen la información y los hechos sociales, porque sin ellos no existiría. De la misma forma, al igual que la caricatura, el fotomontaje es público porque se difunde a través de medios de comunicación y refleja un modo de ver la realidad.

El autor asegura que las imágenes son testimonios gráficos de lo que desaparece y considera al ilustrador y caricaturista como un intermediario entre “el papel y la realidad”.<sup>200</sup> Así también, podemos decir que el fotomontajista actualmente comparte esa función, pero con la diferencia de que es un intermediario entre las nuevas tecnologías, el *software* de gráficos, lo digital y los hechos políticos de la realidad.

---

<sup>194</sup> Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Editorial Visor, p. 15.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>197</sup> *Ibid.*, pp. 28 y 29.

<sup>198</sup> Cfr. Valeriano Bozal, *El siglo de los caricaturistas*, Revista Historia del Arte, Historia 16, Madrid, Volumen. 40, p. 5.

<sup>199</sup> Valeriano Bozal, *El siglo de los caricaturistas*, Revista Historia del Arte, Historia 16, Madrid, Volumen 40, p. 8.

<sup>200</sup> Cfr. Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 11.

Por tales circunstancias, Valeriano expone que el papel fundamental de la imagen es el hecho de que puede representarnos, hace las veces de un espejo cotidiano donde podemos reconocer la realidad.<sup>201</sup>

Al hablar del espejo podemos darnos cuenta de que los elementos caricaturesco, irónico, cómico o chusco se encuentran también en el FDHP y aquí es el punto en donde encaja más, o mejor dicho, donde emparenta más con la caricatura porque ese reflejo del espejo está al revés, al igual que el fotomontaje no es la objetividad pura, sino al contrario, es una opinión de los hechos, sin embargo puede mostrar la otra realidad, aquella que sólo algunos se atreven a ver.

### **3.4.1. El FDHP como nuevo género editorial o de opinión**

¿Por qué el fotomontaje FDHP pertenece a los géneros de opinión al igual que la caricatura política? Podemos observar que otra de las semejanzas que comparten el FDHP y la caricatura política es que forman parte del estudio académico de los géneros editoriales del periodismo, es decir, pueden clasificarse dentro de los géneros opinativos periodísticos.

Así, se puede reiterar que el FDHP expresa ante todo una opinión y es un género editorial, al igual que la caricatura. Es decir, no se manipula a la imagen para hacerla pasar como verdadera, sino más bien da a conocer el punto de vista del autor a través de los medios de comunicación.

La investigadora Susana González Reyna explica que los géneros opinativos incluyen los mensajes que transmiten juicios, ya que se basan en hechos o acontecimientos sociales, pero su finalidad es dar a conocer la opinión y punto de vista del autor, así como provocar el cuestionamiento. “En los géneros opinativos se expresan juicios y se invita al público a formarse una opinión [...]”.<sup>202</sup>

Se puede discernir que el FDHP reúne estas características, por lo tanto es y funciona como un género opinativo, al igual que los artículos de opinión, las columnas, el editorial y las caricaturas. También el fotomontaje digital, humorístico-político se ubica, por lo general, dentro de la parte editorial de un periódico. Ejemplo vivo es “El país del nunca Jabaz” sección que aparece actualmente en la página tres del diario Milenio en la ciudad de México y que en un principio se publicaba en la página dos.

El propósito de las páginas editoriales es moldear la opinión pública sobre importantes asuntos locales, nacionales e internacionales. Y es en ella donde también escritores, no necesariamente dedicados al periodismo, expresan su pensamiento. Esta sección editorial da cabida a los puntos de vista de comentaristas, de críticos, de columnistas y en general de los intelectuales. Los temas que abordan son diversos de modo que satisfacen una amplia gama de expectativas entre los lectores.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Cfr. Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 11 y 13.

<sup>202</sup> Susana González Reyna, *Géneros periodísticos I. Periodismo de opinión y discurso*, México, Trillas, p. 8.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 9.

La también profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales indica que con respecto al lenguaje y para la difusión de los géneros periodísticos el medio impreso se vale de la palabra escrita y de la imagen fija como la caricatura y la política. Aquí podríamos agregar que ahora también se completa con el FDHP. Y añade:

Como respuesta al crecimiento del periodismo informativo, en los medios audiovisuales, los medios impresos han reforzado el periodismo opinativo, pero con una nueva faz. Es decir, han empezado a desarrollar un periodismo más reflexivo, que demanda mayor investigación y que manifiestamente refleja una interpretación más profunda del acontecer social.<sup>204</sup>

Lo anterior comulga también con el FDHP, puesto que es también una respuesta al crecimiento del periodismo informativo, es el resultado del desarrollo de las nuevas tecnologías y forma parte del periodismo opinativo que refuerza a los medios impresos.

¿Podríamos preguntar qué fue primero, si la caricatura, el fotomontaje, la risa, lo cómico o la política? Valeriano afirma que la actividad política ha estado íntimamente ligada al desarrollo de la caricatura y que en muchas ocasiones no fue sino un instrumento de ésta, puesto que en los movimientos de efervescencia política y en levantamientos y luchas revolucionarias la caricatura fue también un instrumento de lucha política.

El autor al referirse a censura de los periódicos en el siglo pasado, explica que “Es obvio que esta pretensión censoria no está motivada sólo ni en primer lugar por las ilustraciones caricaturescas, los textos tienen mayor importancia, pero también son muchas las veces en las que las imágenes resultan ofensivas para el poder y tienen que ser retiradas”.<sup>205</sup>

La censura es un agravio que se ha presentado constantemente en el periodismo y, por supuesto, que la caricatura también la ha sufrido. Quizá en la actualidad puede decirse que la libertad de expresión ha ganado terreno en un sentido y hasta los fotomontajes digitales, humorísticos-políticos pueden publicarse, debido a que son sólo parte de las opiniones, jamás se presentan como objetivos o como notas informativas, porque su función es la de dar a conocer el punto de vista del autor o creador e informar cómo es que él ve los acontecimientos políticos que ocurren todos los días en nuestro país.

Así se puede decir que “La caricatura política es, ante todo, ideológica, condición que afecta su lenguaje”.<sup>206</sup> Y lo mismo ocurre con el fotomontaje digital, humorístico-político, ya que muestra las opiniones de las escenas políticas creadas por una persona creativa, presentadas con humor.

Sergio Fernández escribe que “El burlador, llámese pues humorista o satírico, puede también dejar a un lado la expresión oral o escrita y tomar como arma el dibujo”.<sup>207</sup> Ante

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>205</sup> Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 92.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>207</sup> Manuel González Ramírez (Prólogo, estudios y notas) y Sergio Fernández (proemio), *Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana. II. La caricatura política*, México, Fondo de Cultura Económica, proemio, p. XI.

esta reflexión se puede añadir que también ahora el burlador puede ser un fotomontajista, fotomontador o un hacedor de fotomontajes (que pueden ser digitales, humorístico-políticos), quien tiene como principal arma el uso de las nuevas tecnologías.

El autor refiere que no podemos olvidar que “[...] por definición etimológica la caricatura es el “caricare”, es decir, el “cargar la mano” en aquello que se ha elegido como objeto de burla”.<sup>208</sup> Así también en el fotomontaje digital, humorístico-político se “carga la mano”, se exageran los rasgos con ayuda de la superposición o arreglo chusco de las fotografías del objeto de burla.

Algunos de los objetivos de la caricatura son: el degradar, derrotar, desbancar, trata de presentar una naturaleza deformada; de acentuar los rasgos de una persona, ya sea su nariz, vientre o circunstancias de la vida, para así hacer públicos los defectos que gracias al osado que los expresa ante la opinión pública pueden verse.

La caricatura, del tipo que sea, es pues una oposición, un ir en contra de lo establecido. Es arma formidable que hace impacto lo mismo entre la clase culta y seleccionada de la sociedad que entre el pueblo. Va hacia todos. Es además un reto, una impugnación: fuerza de reforma social. Su sentido inmediato será, indudablemente, causar risa, pero es éste, al mismo tiempo, su más seguro triunfo. La risa, provocada por la burla, trae consecuencias graves al o a lo burlado: deriva en menosprecio, en falta de respeto, en desdén. Rompe la magia de lo oculto, de lo no mostrado, cuando, al fin, se enseña.<sup>209</sup>

La información del párrafo anterior sin duda, también aplica perfectamente con el fotomontaje digital, humorístico-político, porque su sentido básico es causar la risa, sin perder de vista que también puede formar opinión en el público que lo vea.

El FDHP, al igual que la caricatura política, es inteligente en tanto que sabe su posición, reconoce su inferioridad ante el poderoso (su objeto de burla) y al reconocer su impotencia frente al adversario, sólo se halla a sí mismo con una gala de trucos para expresar lo prohibido con las representaciones más chistosas, que parecen inofensivas; de otra manera, si estuviesen a la par el fotomontaje y el político o el objeto de burla, el ataque sería cara a cara, sin formas cómicas, dejando atrás a la burla.

Fernández enfatiza que la caricatura política, al ser aliada de la ideología, resulta de suma importancia en los momentos históricos trascendentes y es por ello que surge en éstos con más fuerza.<sup>210</sup>

“En toda contienda política la caricatura trata justamente de enseñar sólo los defectos del burlado, dejando a un lado las virtudes; quiere mostrar lo desconocido, [...] Sólo ella puede

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, proemio p. XII.

<sup>209</sup> *Ibid.*, proemio p. XIII.

<sup>210</sup> Cfr. Manuel González Ramírez (Prólogo, estudios y notas) y Sergio Fernández (proemio), *op. cit.*, proemio p. XVI.

fabricar el truco que deja al descubierto lo negativo del Gobierno, de la situación política en general. Así se agranda el defecto [...].<sup>211</sup>

Mariano Cebrián Herreros cita la definición de caricatura de Llorenc Gomis:

[...] es el retrato de cuerpo entero o sólo del rostro de una persona —o excepcionalmente de un grupo para destacar sus relaciones—de la que se exalta o destaca exageradamente algún rasgo físico definidor. Tiene un carácter hiperbólico. Refleja la visión personal del dibujante. Se trata, pues, de una interpretación personal. Lleva una cierta carga humorística y burlona que puede llegar en ocasiones a cumplir una función editorializante en torno al protagonista.<sup>212</sup>

Todo lo anterior aplica perfectamente en el FDHP, puesto que también aparece publicado en la prensa y refleja situaciones políticas en general, donde el defecto se ensancha y se muestra ante la opinión pública, que puede reír a gusto. Asimismo, siempre será un género que aparezca en las páginas editoriales porque refleja la opinión personal del autor.

Al enfatizar que en México la caricatura es medularmente política, Santiago R. De la Vega, distingue dos tipos: las dibujadas y las escritas. Para aclarar lo anterior, podríamos decir que se puede dibujar con la boca y con la mano. En otras palabras, existe el albúr y existe la caricatura política.

Aurrecoechea y Bartra escriben que el periodismo programático del siglo XIX fue solemne, pero a pesar de ello, la lucha política y la necesidad de atraer la voluntad popular, estimularon las venas satírica y mordaz.

Asimismo, destacan que cuando hay acontecimientos que sacuden a un país “Los periodistas políticos o los políticos metidos a periodistas, saben bien que es más fácil catalizar el odio popular contra monarcas extranjeros, déspotas locales o invasores prepotentes, a través de la crítica procaz y descarnada del poder”.<sup>213</sup>

Destacan que la prensa mordaz del siglo XIX fue desacralizadora porque se esmeró en descubrir los defectos ocultos tras la apariencia todopoderosa del enemigo, haciendo gala de su instrumento máspreciado: la ofensa, el insulto y la vulgaridad.

También es preciso destacar que los pasquines, los folletos ilustrados, las historietas y la caricatura política surgieron como medios expresivos populares en un país prácticamente analfabeta.

---

<sup>211</sup> Manuel González Ramírez (Prólogo, estudios y notas) y Sergio Fernández (proemio), *op. cit.*, proemio pp. XVII y XVIII.

<sup>212</sup> Citado en: Mariano Cebrián Herreros, *Géneros informativos audiovisuales*, España, Ciencia, p. 394. (24 GOMIS, Llorenc: *Teoria dels gèneres periodístics*. Centre d'Investigació de la Comunicació, Barcelona, 1989, págs 178-180.).

<sup>213</sup> Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La Historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Coedición de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la cultura y las artes, Dirección General del Museo Nacional de Culturas Populares y Grijalbo, p. 52.

Por esta falta de costumbre hacia la lectura de los periódicos, la gráfica se convirtió en el arma de intención política para hacer comprensibles los acontecimientos sociales, frente a esta limitada penetración del lenguaje escrito.<sup>214</sup>

En este sentido, Burke y Briggs nos recuerdan que en el mundo antiguo, sobre todo en la Roma de Augusto, una forma importante de comunicación y de propaganda política, fueron las imágenes y en especial las estatuas. Este arte oficial romano influyó en la iconografía de la Iglesia temprana, cuya imagen de Cristo “en majestad”, por ejemplo, era una adaptación de la imagen del Emperador. Para los cristianos, las imágenes constituían un medio de información y a la vez un medio de persuasión.<sup>215</sup>

Se sabe que en México si se lee, pero no literatura o los diarios nacionales. A pesar de que ha habido un avance, la mayor parte de la población, de acuerdo con cifras de las más importantes editoriales y librerías en México, aseguran que un gran número de mexicanos siguen prefiriendo *El libro Vaquero* u otros similares, de corte gráfico.

Así, podemos ver que el FDHP también comparte esta característica, puede llegar a sectores amplios y gracias a que se vale de fotografías de personajes políticos conocidos popularmente, puede englobar la opinión de toda una noticia y asimismo se vuelve reconocible para un buen número de personas. Sin embargo, es preciso aclarar que el público que recibe el fotomontaje digital, humorístico-político debe tener conocimientos previos acerca de la opinión del hecho noticioso que se le presente, sino la comprensión absoluta del fotomontaje se vuelve imposible.

### **3.4.2. La parte cómica del FDHP**

Los textos de la sátira política mexicana hunden sus raíces en la tradición popular. “La caricatura política decimonónica no es un género puramente gráfico [...] la intención satírica no se agota en el dibujo, está también en los textos que ilustra, y con frecuencia sólo se capta en una doble lectura. En la medida en que la gráfica de intención política supone, casi siempre, una asociación entre texto e imagen [...]”.<sup>216</sup>

En este punto también convergen la caricatura y el FDHP debido a que éste también se vale del texto, no sólo de las fotografías manipuladas irónicamente, sino que es posible que surja la risa a partir de la doble lectura y de la conjugación entre imagen y texto.

“La simbiosis entre texto y caricatura puede adoptar diferentes formas: en ocasiones los dibujos se limitan a ilustrar una crónica o relato, en otras, el texto aparece como pie de la

---

<sup>214</sup> Cfr. Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La Historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Coedición de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la cultura y las artes, Dirección General del Museo Nacional de Culturas Populares y Grijalbo, p. 52.

<sup>215</sup> Cfr. Asa Briggs y Peter Burke, *op. cit.*, p. 18.

<sup>216</sup> Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La Historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Coedición de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la cultura y las artes, Dirección General del Museo Nacional de Culturas Populares y Grijalbo, p. 54.



caricatura y frecuentemente dentro de la propia viñeta se incluyen textos aclaratorios que identifican personajes y símbolos o representan sus expresiones verbales”.<sup>217</sup>

Para comprender mejor la diferencia entre el chiste puro y el verdadero humorismo gráfico Mariano Cebrián Herreros apunta que lo sustancial del humorismo gráfico informativo está vinculado con los hechos de actualidad inmediata o permanente y agrega que “Si no se está al tanto de los mismos, de sus circunstancias u otras implicaciones sociales o políticas de las que el medio viene informando, no podrá entenderse suficientemente su interpretación humorística”.<sup>218</sup>

Por eso, es preciso que tanto el fotomontajista como su público cuenten con un bagaje cultural y político básico, es decir, que tengan conocimiento certero de lo que ocurre en México y el mundo, para que a partir de ahí la expresividad de la opinión se haga válida.

Este punto es muy importante, al fotomontajista le puede faltar el “don” de poder dibujar quizá, pero sería imperdonable que careciera de una cultura informativa amplia.

Es decir, no es posible hacer un FDHP sólo con el uso de las nuevas tecnologías, puesto que se necesita ser una persona informada, preocupada por lo que ocurre día a día en el país y el mundo, conocedora de los personajes públicos y políticos; se necesita leer periódicos nacionales e internacionales, revistas de diversos cortes, escuchar y ver noticieros, para finalmente formarse una opinión, digerirla y planear un fotomontaje y realizarlo con humor.

Parece una tarea fácil, pero no es sencilla, se requiere de pasión hacia el periodismo, de creatividad, imaginación, responsabilidad y humor. Es un trabajo que necesita de la disciplina y no de novatos, aunque tampoco de expertos, sino más bien, de personas comprometidas con sus opiniones y con el público que las recibe.

Mariano Cebrián manifiesta que a diferencia de lo que provoca el humorismo gráfico, “El *chiste gráfico* es una forma expresiva que provoca la hilaridad por sí mismo sin necesidad de estar vinculado el tema a la actualidad”.<sup>219</sup> “El humorismo gráfico informativo se sitúa en las páginas con las que está relacionado el tema. Llega incluso a estar ubicado en primera página. Y en las revistas o periódicos que persisten con una portada compuesta de fotografías llega a instalarse en las mismas”.<sup>220</sup>

Por lo anterior, se observa que el FDHP debe ser tomado en cuenta para su estudio y clasificación dentro del periodismo como un género nuevo de opinión, puesto que comparte, como ya se vio, características primordiales con la caricatura y ésta es una más, ya que podemos observar que “El país del nunca Jabaz” en un principio apareció en la página dos y ahora se publica en la página tres del diario Público o Milenio, las cuales por sus contenidos pertenecen a la parte editorial del periódico y necesariamente siempre está ligado a un tema actual, ya sea de orden local, nacional e internacional.

---

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, pp. 394 y 395.

<sup>219</sup> Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, p. 395.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

Cebrián Herreros puntualiza que el humorismo gráfico debe ser considerado como un género informativo visual y resalta que puede presentarse mediante fotografía o dibujo. Para aclarar más la oposición entre el chiste común y el humorismo gráfico informativo Iván Tubau distingue dos tipos de humorismo:

--*Humorismo puro*. Se basa en la “invención humorística desvinculada (absoluta o parcialmente) de la observación de la realidad”. Suele presentarse con una carga bastante abstracta, o de rasgos absurdos, subrealistas, poéticos o de humor negro. Está más próximo al chiste que al humorismo informativo.

--*Humorismo crítico*. Ofrece “en mayor o menor medida una radiografía subjetiva e intencionada de la vida del país (o del mundo)”. Durante los últimos años ha seguido una evolución clara desde el humorismo costumbrista de la década de los sesenta referido a tipos sociales, hasta el humorismo sociológico sobre comportamientos propios de la década de los setenta y el humorismo político característico de la última década<sup>221</sup>

### 3.4.3. La risa, el humor y lo irónico

Charles Baudelaire en su libro titulado *Lo cómico y la caricatura* desenmaraña mucho acerca de la risa, el humor, la ironía, lo grotesco y la caricatura. Da diversos y abstractos significados acerca de la risa humana.

Para él la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral y así como el dolor se expresa con los ojos y la boca, la risa y las lágrimas no pueden dejarse ver en el paraíso de las delicias. Son por igual hijas de la pena y han llegado porque el cuerpo del hombre carecía de fuerzas para reprimirlas.<sup>222</sup>

Baudelaire agrega que “[...] la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura”<sup>223</sup> y explica que al ser causada por la visión de la desgracia del otro, esa desgracia es casi siempre una debilidad de espíritu, una imperfección en el orden físico y se encontrará en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente.

Enmarca a la risa como un signo que a la vez tiene una grandeza infinita y una miseria inagotable porque primero es satánica y luego profundamente humana.

La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la potencia está en el que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae, quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo.<sup>224</sup>

Con lo anterior, nos damos cuenta de que los no mal humorados (los de buen humor) saben reírse de sí mismos. Por eso quién puede asegurar que un político al verse deformado

---

<sup>221</sup> Citado en: Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, pp. 395 y 396. (26 TUBAU, Iván: *El humor Gráfico en la prensa del franquismo*, Mitre, Barcelona, 1987, págs. 99-107.)

<sup>222</sup> Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 21.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 28.

en un FDHP estalla en carcajadas. Lo más probable es que no, ¿a quién le gusta ser payaso público?, ¿a quién le gusta que se burlen de sus actos?

En lo que se ha convertido en una famosa frase, Friedrich Nietzsche, argumentaba que él se reía de todo aquél que no se hubiese reído de sí mismo. Para este filósofo la risa y la burla también pueden ser una forma de reconocer nuestra inferioridad respecto del exceso de respeto y consideración que solemos tener por nosotros mismos.

El que se ríe y burla de sí mismo lo hace una vez que ha reconocido que él no tiene control de su propio destino y se burla de su propio querer, pues el que quiere y desea controlar su destino no se da cuenta de que éste escapa por completo a su posibilidad de control. Por eso, este filósofo dice que él jamás ha querido porque la palabra deseo es algo que desconoce.

Así, la burla para él consiste en reconocer lo efímero de la existencia y aún así seguir viviendo una vida que no se aferra en querer nada. Esto, en palabras de Nietzsche es una tarea complicada, pues “el hombre prefiere querer la nada a no querer”.<sup>225</sup>

Para Baudelaire “[...] lo cómico es signo de superioridad o de creencia en la propia superioridad [...]”.<sup>226</sup> Sin embargo, reconoce que la risa es versátil y sabe que no de todos los sucesos podemos regocijarnos o burlarnos, como por ejemplo de las desgracias, debilidades o inferioridades.

Define a la risa: “[...] no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico [...] es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio [...]”.<sup>227</sup> Del mismo modo, señala que la risa ocasionada en lo grotesco es aquella que atañe al hombre, cuando éste tiene una risa de verdad, una risa violenta ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes.

También destaca que lo grotesco tiene que ver con lo creativo, mientras que lo cómico debe verse desde el punto de vista artístico porque “[...] es una imitación entremezclada de una cierta facultad creadora [...] de una identidad artística, [...] y que es la causa natural de la risa en el caso de lo grotesco”.<sup>228</sup>

El pensador distingue entre lo que es lo grotesco cómico absoluto y lo cómico significativo. Explica que estos dos conceptos son opuestos. Lo significativo es lo cómico, compuesto por un lenguaje claro, fácil de comprender y de analizar en su elemento visible dual (el arte y la idea moral).

---

<sup>225</sup> Para mayores referencias *vid.* Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, México, Colofón, 2000 y Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*, Madrid, Alianza editorial, 1976.

<sup>226</sup> Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 29.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 34.

En cambio, “[...] lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase *una*, y que quiere ser capturada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina [...]”.<sup>229</sup>

Baudelaire expone que si exageramos y llevamos a sus últimos extremos las consecuencias de lo cómico significativo, obtenemos lo cómico feroz. Asimismo, propone que la expresión sinónímica de lo cómico inocente es lo cómico absoluto.

Por tales cuestiones, sentencia que “[...] para que exista comicidad, es decir, emanación, explosión, liberación de lo cómico, tiene que haber dos seres presentes; --que es especialmente en el que ríe, en el espectador, en el que reside lo cómico [...]”.<sup>230</sup>

Aludiendo a lo dicho por Baudelaire acerca de que la risa es primero satánica y luego profundamente humana, Valeriano Bozal intuye que la risa y lo cómico están encaminados por sí mismos hacia la naturaleza humana que es satánica y destaca que “La comicidad no es un rasgo subsidiario destinado a alcanzar la verdad positiva de la naturaleza humana: en la risa atisbamos una naturaleza profunda y profundamente humana, satánica, una naturaleza negativa que está en nosotros, que forma parte de nosotros, que nos es adecuada y propia”.<sup>231</sup>

Por eso, manifiesta que lo llamado deforme es completamente humano porque gracias a ello sale a la luz lo grotesco que permite abrir paso a lo oculto, a lo reprimido que explota en una risa, para así poder deshacernos de lo patético. “La risa no es un juego alegre, pero se convierte en un alegre juego”.<sup>232</sup>

En este sentido, Bozal destaca que la risa actúa como factor de corrección porque nos recuerda que no somos seres absolutos, nos pone en nuestro lugar, o en el caso del los políticos, los corrige, para hacerles ver que es falsa su eventual pretensión de superioridad.

Por lo anterior, vemos que el FDHP se inmiscuye en este campo de lo cómico, porque representa los hechos sociales del momento político con sus personajes, mofándose de ellos, sin llegar a la agresión y tomando como herramientas las propias palabras y actos de ellos y les dice de forma humorística, aquella parte oculta de ellos mismos que quizá no quieren ver. Recurre a la remembranza de que son humanos, dignos de la burla pública, según sea el caso.

“Lo grotesco no es como en los tratados clásicos, la deformación que se opone a la belleza, es la deformación que parodia lo sublime”.<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>231</sup> Valeriano Bozal, *op. cit.*, p.14.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 24.

Para el escritor Sergio Fernández la risa es una aliada constante de la caricatura<sup>234</sup>, así podemos decir que igualmente la risa es una necesidad para que exista el FDHP. Si no hay risa, no hay comicidad y por lo tanto, no hay fotomontaje digital, humorístico-político.

La burla aparece en el hombre cuando el equilibrio natural se rompe. Nace de la observación y surge como forma expresiva que no es sino una inconformidad interior frente a la realidad. La burla puede ser, desde luego, consecuencia de una autocrítica que, en obligada introspección, es la mofa que el hombre hace de sí mismo, la cual sólo cobra sentido de humor en el individuo civilizado y culto, único que se ríe de su vida impulsado por un secreto desengaño. Sólo él, asimismo, puede notar la pequeñez de lo propio al compararlo con el valor de los demás. Pero la burla es también —y aquí naturalmente se expande y cobra grandes dimensiones— de tipo objetivo, común a todos los hombres y a los momentos históricos que vive.<sup>235</sup>

Propone diversos tipos de burla. Dice que la burla amable es sólo la expresión del buen gusto; mientras que la burla grosera es aquella que ofende y que por lo regular va acompañada de resentimiento; la burla sangrienta es la que se distingue por ser la más cruel, provocada por la venganza, el odio, la envidia o la ira y el último tipo de burla es la que “[...] se vuelve fina ironía y logra una sutileza al querer descubrir el talón de Aquiles del adversario que, por sus circunstancias, está colocado en un plano superior. Ésta última ocurre, por lo general, casi siempre en terrenos políticos”.<sup>236</sup>

Para Fernández, la burla puede expresarse de forma oral o escrita y expresa que el burlador toma el nombre de humorista, satírico, sarcástico o irónico. Se podría sumar a estos a los moneros, caricaturistas o fotomontajistas.

Añade que las pasiones como los celos, la lujuria, la avaricia, la gula y los valores como lo feo, lo bello, lo macabro y aún lo trágico son objeto de burla. Del mismo modo, se puede decir que también los políticos, sus actos, sus palabras y las noticias que de ellos se hacen públicas son también sujetos y objetos de burla.

Por su parte, Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea, quienes han hecho una historia de lo cómico en diversos volúmenes de sus libros de colección titulados *Puros Cuentos*, argumentan que la escatología y el albur son instrumentos privilegiados de la sátira verbal y patrimonio cultural del mexicano. Así como que el apodo sea una suerte de caricatura verbal. “Mientras la sátira gráfica exagera los rasgos físicos, su complemento, el mote burlesco, resalta los defectos morales”.<sup>237</sup>

Un punto importante a destacar es delimitar bien la diferencia entre lo chistoso y el estilo puro de los moneros, caricaturistas, historietistas y en este caso fotomontajistas, puesto que

---

<sup>234</sup> Cfr. Manuel González Ramírez (Prólogo, estudios y notas) y Sergio Fernández (proemio), *op. cit.*, proemio p. VII.

<sup>235</sup> Manuel González Ramírez (Prólogo, estudios y notas) y Sergio Fernández (proemio), *op. cit.*, proemio p. IX.

<sup>236</sup> *Ibid.*, proemio p. X.

<sup>237</sup> Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La Historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Coedición de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la cultura y las artes, Dirección General del Museo Nacional de Culturas Populares y Grijalbo, p. 56.

una cosa es el chiste bobo y otro la lucidez para lograr que una burla prohibida salga a la luz y se convierta en puro estilo, como dicen estos investigadores.

La ironía verbal está presente en lo mejor y lo peor de la comicidad mexicana. Con demasiada frecuencia lo humorístico se confunde con lo “chistoso”, identificándose con el equívoco verbal, con el juego de palabras, con el chiste mexicano y prefabricado, con la supuesta gracia de decir “una costra porosa”. Pero cuando el humor es estilo, cuando es, en verdad, elección moral y tratamiento, la ironía natural del lenguaje coloquial, el filo popular de la leperada y el albur, aparecen como parte insoslayable del humorismo autóctono.<sup>238</sup>

Sería complicado adentrarnos más en las diferencias entre risa, chiste, humor gráfico, humorismo, sátira, ironía, burla y demás elementos que de por sí pueden contener tanto la caricatura política como el fotomontaje digital, humorístico-político, por eso como señala De la Vega “Los filósofos y también los autores de estética han tratado en vano de hallar una explicación conceptual de la caricatura, lo que importaría tanto como hallar explicación a la risa y a la sonrisa [...] De Aristóteles a Bergson y de Bergson a Freud “lo cómico” se burla de sus definidores”<sup>239</sup>

Por lo expresado anteriormente puede deducirse que: el FDHP es un nuevo género de opinión, que no resulta novedoso en cuanto a que forma parte de la historia de la imagen en general y del desarrollo histórico de la tecnología, ya que su antecedente principal es el fotomontaje político (analógico).

Es digital, porque se vale del uso de las nuevas tecnologías, de diversos programas informáticos (*software*) a través de los cuales pueden ser tratadas y manipuladas las fotografías de personajes públicos y políticos, quienes son materia prima de este género periodístico, porque al igual que la caricatura política se mofa de ellos.

La base primordial y diferencia significativa es que se vale únicamente de fotografías e imágenes digitales, las cuales se pueden cortar, pegar y manipular a través de un ordenador. Es imagen en tanto que se relaciona directamente con la imaginación y la creatividad que resulta en un producto visual.

El FDHP no es un simple *collage* de fotografías o una básica superposición de imágenes al azar, porque se relaciona directamente con el sentido no peyorativo de la manipulación, en tanto que no se hace pasar en ningún momento como una fotografía de prensa, porque contiene en sí mismo las características que le dan el toque del humorismo gráfico.

Recurre a hechos de actualidad en todo momento y siempre expresa la opinión del autor, jamás se hace pasar por verdadero. Necesariamente es publicado o difundido a través de los medios de información masivos (periódico, televisión, Internet).

---

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> Rafael Carrasco Puente, *op. cit.*, p. 47.

Al ser publicado en un periódico adquiere la característica de convertirse en analógico. Siempre será una imagen fija. Asimismo, tanto el fotomontajista, realizador de fotomontajes periodista gráfico como el diseñador, dedicados a la realización de fotomontajes digitales, humorístico-políticos deben ser necesariamente personas informadas de la realidad social que los rodea y de los acontecimientos que ocurren en su país, para así unir su imaginación, creatividad y “don” humorístico en un género periodístico, donde expresarán su opinión y el cual será difundido a través de la prensa o de otros medios de comunicación, al ser impreso, publicado o transmitido.

En el siguiente apartado se concentrará el trabajo de José Baz Nungaray, el más reconocido hacedor de fotomontajes digitales, humorístico-políticos actuales que aparecen en *Milenio diario* (DF) y en el diario *Público* (Guadalajara). Esto, con el fin de delimitar el objeto de estudio de esta tesis en el México actual.

### 3.5. Jabaz

Con el fin de ubicar en el tiempo y el espacio al FDHP retomaré como ejemplo práctico de este nuevo género del periodismo gráfico mexicano a la sección del diario *Público* (en Guadalajara) o *Milenio* (DF) llamada “El país del nunca Jabaz”, firmada por José Antonio Baz Nungaray, mejor conocido como Jabaz.

(24) Portada del libro de Jabaz



En entrevista, durante un desayuno con *waffles* cubiertos de cajeta y nueces, José Antonio Baz Nungaray nos cuenta que nació en Guadalajara en el barrio de El Santuario, un lugar lleno de antojitos, tacos y tortas ahogadas. Sonríe al expresar que su infancia transcurrió de forma feliz y confiesa que es un exseminarista, ya que de los 11 a los 22 años él estudió con una orden religiosa llamada los Misioneros del Espíritu Santo.

En 1996 la desaparecida editorial Posada editó por segunda ocasión su último libro llamado *No se hagan bolas. Todo fue una fantasía*. De esta obra sólo se imprimieron 3 mil ejemplares, los cuales se agotaron y hasta la fecha no es posible conseguir uno.

Baz narra que sus primeros experimentos con el fotomontaje se le ocurrieron cuando ya era profesor en el ITESO (Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente), una universidad liberal Jesuita en Guadalajara, donde él había estudiado y en la que sus alumnos eran José Trinidad Camacho (Trino), Paco Navarrete, Manuel Falcón (Falcón), José Luis García (Josel) e Ignacio Solórzano (Jis), entre otros.

Detalla que todo inició con un periódico *Mural* donde todos pegaban sus colaboraciones, el cual evolucionó hasta convertirse en la revista interna de la universidad llamada *Uno no es ninguno* (título que parodiaba al periódico *Uno más uno*). De esta publicación sólo hubo

4 números, debido a las dificultades que comenzaron a tener con los jesuitas, situación que culminó con la censura de la edición, afirma.

A pesar de ello, se logró sacar una nueva revista fuera de la Universidad en 1982: *Galimatías*, la cual congregó a muchos moneros. Jabaz se encargó de todo el diseño de la publicación, de armar todo el material y explica que debido a que muchas veces la información no llenaba las páginas de la publicación comenzó a hacer un *center* fólter al estilo de un *Playboy* de algunos personajes públicos y recuerda que el primero que hizo fue de El Negro Durazo, fotomontaje que resultó del ensayo con copias fotostáticas.

A partir de esta experiencia a José Baz se le ocurrió que con los títulos de algunas películas o los carteles de las cintas podía realizar fotomontajes a manera de una cartelera cinematográfica de política.

Más tarde, *Galimatías* perdió fuerza y dejó de editarse debido a que dice, hubo “desbandada” de colaboradores, ya que cada uno comenzó a laborar por su cuenta. Trino, Jis y Falcón hicieron su página en *La Jornada* llamada “La croqueta, humor perro” y más adelante “El Santos y La Tetona Mendoza”.

Por su cuenta Jabaz siguió en la línea del diseño más que en la de la historieta o la de la caricatura política. Laboraba para la editorial de la división de Bellas Artes del Gobierno de Guadalajara diseñando carteles para teatro y portadas de libros. En un proyecto trabajó junto con Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco, quienes estuvieron a cargo de una colección de libros, durante los 3 años que José Baz trabajó en este sitio. “Allí, él y su cohesión al pequeño trabajo estaba bajo el tutelaje de Felipe Covarrubias, a quien Jabaz valora enormemente como su maestro y mentor”.<sup>240</sup>

Luego se fue a fundar una editorial del gobierno del estado: Unidad Editorial del Gobierno del estado de Jalisco, donde también se encargó del departamento de diseño, específicamente del de colecciones de libros, entre las que destacó *La Historia de Jalisco*. Posteriormente se asoció para hacer una imprenta-editorial: Gráfica Nueva.

Con esta imprenta-editorial volvió a surgir la revista *Galimatías*. Más tarde, Jabaz se independizó de Gráfica Nueva e hizo una agencia de diseño, donde estuvo trabajando para diferentes editoriales por cerca de ocho años.

Después el periódico *Siglo XXI* lo invitó a diseñar suplementos, dentro de los cuales surgió *La mamá del abulón* que era semanal y que tuvo muchísimo éxito ya que nuevamente participaron todos los colaboradores de *Galimatías*. Jabaz explica que desgraciadamente este suplemento fracasó por malos manejos administrativos del dueño del periódico, el cual cerró posteriormente.

---

<sup>240</sup> Vid. [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/pratt.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/pratt.html): There, he and a small cohort worked under the tutelage of Felipe Covarrubias, whom Jabaz values greatly as a teacher and mentor.





(25) José Antonio Baz Nungaray: Jabaz, autor de “El país del nunca Jabaz”

Cuando por dificultades económicas el grupo Milenio adoptó al diario *Público* (Milenio en el DF), que actualmente cuenta con ocho años de dar servicio informativo a la sociedad, José Baz comenzó a colaborar no sólo como editor de suplementos, sino de manera cotidiana con su sección “El país del nunca Jabaz”, aunque él ya publicaba la sección desde 1998.

Mientras que en el Distrito Federal al inicio de *Milenio* la sección de Jabaz (“El país del nunca Jabaz”) se publicaba en la página editorial llamada Qrr, para luego pasarla a la página tres del diario; en *Público* siempre fue impresa en la página tres del periódico.

Baz Nungaray manifiesta que desde el inicio de *Público* apareció su sección y cuenta que *Milenio* apareció en el año 2000 junto con “El país del nunca Jabaz”. Asimismo, colaboró cinco veces con fotomontajes que le fueron encargados para las portadas de la revista *Milenio*.

“El rasgo de los actuales fotomontaje de Jabaz es “El país de nunca Jabaz” (sic), sección que surgió en 1998 cuando *Siglo XXI*\* sufrió un colapso, y de las ruinas de este periódico nació el diario *Público*\* en la nueva Guadalajara, fundado por periodistas de Guadalajara con mucha experiencia, Luis y Diego Peterson. Cuando el dibujante José Falcón se mudó a este periódico, Jabaz proporcionó un estilo propio con sus fotomontajes únicos”.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Vid. [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/pratt4.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/pratt4.html): Jabaz's current photomontage feature, El país de nunca Jabaz, was born in 1998 when Siglo XXI collapsed, and out of the ruins the new Guadalajara daily Público emerged, founded by longtime Guadalajara journalists Luis and Diego Peterson. When cartoonist José Falcón moved on, Jabaz proposed a daily feature in his unique photomontage style. \* Cursivas propias.

Fernando M. González puntualiza que la crítica de los fotomontajes de Jabaz es puntual, intensiva e irónica porque “[...] termina por volver evidente la inconsistencia retórica con la cual los políticos buscan cubrir su voluntad catorcenal de dominio y sus vergüenzas. Pero que no sólo se limita a eso: también explícita la ineptitud y el cinismo de los hijos puntativos [...]”.<sup>242</sup>

Jabaz también reconoce que la tecnología, en específico la computadora y el *photo shop* fueron de gran ayuda para la realización de sus fotomontajes. En ese sentido, nos explica que las nuevas tecnologías facilitan mucho su labor a nivel operativo y resalta que muchas veces cuando ya tiene la idea y el material de su FDHP puede tardarse hasta 15 minutos en realizarlo, aunque no duda en decir que “hay veces que me tardo todo el día rumiando la idea y nada más no sale”, ya que lo que más lleva tiempo, reconoce, es crear y definir la idea misma del fotomontaje.

“Jabaz sustituye al cartón político tradicional que se vale del dibujo a mano, el cual deriva principalmente en la caricatura política, por fotomontajes divertidos creados hábilmente por computadora y con piezas de imágenes reales provenientes de la televisión y la red”.<sup>243</sup>

Del mismo modo, asegura que otras veces lo que le lleva mucho tiempo es encontrar la o las fotos adecuadas para representar el tema del que hablará en el fotomontaje, o el ángulo correcto de cada personaje que utiliza. También Jabaz especifica que la forma de hacer sus fotomontajes es variable porque algunas veces ya tiene la idea antes de la imagen; otras, la imagen sólo refuerza una idea y en otras ocasiones la idea se le ocurre a partir de la imagen.

Respecto a la parte política de sus fotomontajes, Jabaz reconoce que para hacerlos indudablemente es necesario exigirse tener conocimientos acerca de lo que ocurre en el país. De la misma forma destaca que se debe contar con conciencia política, ser una persona informada y saber de las noticias que a diario acontecen, ya que “el mantenerse informado es lo que te da el material para poder hacer una crítica sobre lo que estás viviendo a nivel país”.

Jabaz también explica que si el fotomontaje fuera sólo humorístico se podría prescindir de toda noticia, pero debido a que es político no sólo se recurre a los temas clásicos del humor, ya que necesariamente se debe mezclar con la política y la información.

José Baz destaca que el hecho de estar enterado y de hacer fotomontajes digitales, humorístico-políticos no significa que te conviertas en vocero de algún partido político o de algún personaje público o político, porque entonces uno se vuelve vocero oficial, además

---

<sup>242</sup> José Baz Nungaray (Jabaz), *No se hagan bolas, todo fue una fantasía*, México, Editorial Posada, segunda edición, p. 125.

<sup>243</sup> *Vid.* [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/pratt.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/pratt.html): Jabaz replaces the traditional political cartoon using a line drawing and deriving its meaning from exaggeration and caricature, with hilarious photomontages created on the computer by skillfully piecing together real images from television and the web.

de que se puede caer en el compromiso político que es una falta de moral en el periodismo, porque se recurre al “tendencionismo”, ya que se pierde la frescura y el humor.

En este punto, Baz indica que lo que jamás se debe perder en un fotomontaje es el humor, porque sólo con él la solemnidad con la cual se conducen todos los políticos se ve colapsada, y precisamente la labor del fotomontajista se trata de burlarse, de hacerles saber a los políticos que deben “bajarle a su crema” con toda la antiolemonidad e irreverencia.

En otro tema, Jabaz manifiesta que su herramienta principal sin duda son las imágenes digitales y las nuevas tecnologías y acepta que el FDHP tiene como base los mismos principios del humor que la caricatura política y que la diferencia entre estos dos géneros estriba justamente en la solución. Para poner claro lo anterior él explica que su solución fue la utilización de diversas fotografías porque carece de habilidad para el dibujo.

“Yo ensayé hacer caricatura, pero nunca me gustó lo que produce porque imitaba mucho a Naranjo, o la técnica de Helio Flores y lo que hacia terminaba pareciéndose mucho y sobre todo por sentir ese trabajo rígido y por no tener una habilidad para el dibujo termina uno siendo muy rígido para el trazo”.

Ante esta carencia para el trazo, Jabaz decidió hacerle caso a su trayectoria en el diseño gráfico y unió sus conocimientos en esta rama con su gusto por el humor, para desarrollar los fotomontajes digitales, humorístico-políticos.

Asimismo, Jabaz expresa que el fotomontaje político no es nada nuevo, porque ya existía antes de la era digital, sobre todo aquellos con tendencias artísticas. Al respecto, aclara tajantemente que no considera que el FDHP forme parte del arte porque sus componentes y elementos son puramente periodísticos, a pesar de que se requiere de composición, de contraste, fondos, texturas, fotografías y de manejos tipográficos que tienen que ver con la estética.

Jabaz insiste en que el desarrollar habilidades a partir de una herramienta digital, de un *software* o de las nuevas tecnologías le ayuda enormemente en su trabajo. Dice por ejemplo que “Hay programas que facilitan el manejo fotográfico, para caricaturizar a partir de la misma fotografía, a través de programas o de filtros como en el *photo shop* puedes ir deformando una fotografía real, hasta transformarla en una imagen caricaturesca por completo”.

Las principales fuentes y bancos de imágenes de donde obtiene Jabaz material para realizar sus fotomontajes son de libros de cine y de la red. Explica que le gusta recurrir a la memoria de la gente para completar el chiste con el fin de no caer en las obviedades, ya que el humor gráfico, sobre todo el político, está basado en la sorpresa y en aquella conclusión del mensaje donde se logra dar vuelta al hecho, para provocar una pequeña sonrisa o una enorme carcajada .

Para Jabaz es importante que sus fotomontajes digitales, humorístico-políticos tengan presencia en un medio de comunicación (ya sea periódico, revista o televisión) porque de

algún modo provoca que los lectores y receptores lo busquen, ya sea porque coinciden con la forma de pensar de Baz, porque los divierte, porque los entretiene o simplemente porque se aportan elementos para entender o burlarse de la realidad.

En ese sentido, Baz destaca que un fotomontajista, monero, periodista gráfico, reportero o articulista jamás conocerá los alcances del medio de comunicación, y para aclararlo nos cuenta la anécdota de que una vez una maestra de primaria se le acercó para contarle que en su clase de civismo utilizaba los fotomontajes que publicaba Jabaz. Este hecho, al mismo tiempo que le congratuló, también le sorprendió mucho, porque considera que el humor que él maneja no es para niños y sin embargo es utilizado como material didáctico por esa profesora.

José Baz cuenta que otro hecho que le sorprendió es el nivel de penetración que tiene la televisión, ya que recuerda que cuando Brozo (Víctor Trujillo) comenzó a transmitir en su programa televisivo “El Mañanero” sus fotomontajes digitales, humorísticos-políticos, el alcance del público al que llegaron fue impresionante, nada comparable con los tirajes de corto alcance de un periódico, donde el público es mucho menor.

En otro aspecto, Jabaz precisa que el FDHP si es un género de opinión, ya que quien lo realiza no es un reportero, sino alguien que puede equivocarse de acuerdo a las fuentes porque sólo expresa su opinión.

“Personajes públicos sufren lo peor de su ridículo, y él se especializa en representarlos en poses ridículas, las que a menudo y con ingenio muestran de sus cabezas a sus cuerpos que transmiten un significado simbólico. Él agrega breves, ingeniosos y agudos textos, subtítulos y pies de foto que acompañan a sus fotomontajes; los que con frecuencia usan palabras con doble sentido o forman juegos de palabras, argot irreverente e insinuaciones sexuales indirectas [...] Porque él trabaja en sus fotomontajes diarios temas actuales, que a menudo tratan noticias previas del día”<sup>244</sup>

En este sentido, Baz reitera que para realizar un buen fotomontaje él escucha muchos noticieros, ve muchos noticieros, lee muchos periódicos y finalmente se forma una opinión, para así conjuntarla con el humor y la antiolemonidad. Para que no haya confusiones de que su sección no es opinativa, expresa que desde el título la opinión está planteada, ya que “El país del nunca Jabaz” se refiere a un país paralelo en donde a lo mejor puede ocurrir que el presidente Fox sea un vaquero montado al revés en un caballo, imagen que quizá jamás sea vista en la vida real, pero que perfectamente pudiera ocurrir.

A propósito del título de su sección en el periódico *Público*, Baz cuenta que éste se le ocurrió a Luis Peterson, cuando era director del suplemento del periódico *Público*, y detalla

---

<sup>244</sup> Vid. [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/pratt.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/pratt.html): Public figures bear the brunt of his ridicule, and he specializes in depicting them in ridiculous poses, often ingeniously attaching their heads to bodies that convey a symbolic meaning. He adds brief, witty captions; often using puns, irreverent slang, and sexual innuendo (for example, figure 1). Because he works for a daily paper Jabaz's collages tend to address current issues, often the previous day's news.

que se decidió poner un título a la sección precisamente porque existía el miedo de que se interpretara como una foto real o con las fotografías actuales de prensa.

Para la realización de sus fotomontajes Jabaz utiliza generalmente una Mac, aunque asienta claramente que no es “macquero” porque no es fan de las Mac, se vale del *photo shop* y de un programa llamado *Supergoo*.

“Él tiene una tarjeta de computadora que le permite digitalizar secuencias prendidas de la televisión y analizarlas cuadro por cuadro para elegir la imagen que lo satisface mejor. El uso de verdaderos rostros de figuras públicas hace que el trabajo de Jabaz sea original y audaz. Él se ha convertido en un maestro en la captura de las caras de los poderosos al capturar sus momentos más expresivos que resultan divertidísimos. Debido a que cada uno tiene tales momentos, la sátira es profundamente igualitaria”<sup>245</sup>.

Con respecto a la manipulación y uso que hace de las fotografías e imágenes digitales, Jabaz asegura que todo depende de la intención con que se haga un montaje, pues enfatiza que si tú al hacer una manipulación tienes la intención de crear un engaño deliberado entonces el fotomontaje ya es fraude, ya no es humorístico-político, porque el objetivo es hacer creer al público que una noticia es verdadera. Sin embargo, también comenta que mucho antes de la era de la información la foto y hasta el mismo video podían trucarse de diversos modos.

Baz asegura que todo está en la intención, cuando tú utilizas una fotografía y la usas con una intención de un engaño deliberado, para que la gente vea la noticia de otra manera, indudablemente es fraude, es como dar una noticia escrita falsa, sería lo mismo, que se haga pasar por verdadero.

Al contar otra anécdota relacionada con el tema del respeto a los derechos de autor, Baz narra que la única dificultad que ha tenido por este motivo fue con una agencia llamada Image Bank, la cual compró bancos de imágenes antiguas y retro. Él utilizó una de estas imágenes de los años 50, sin saber que le pertenecían a esta empresa, por lo cual le llegó una notificación por mensajería con la demanda de que tenía que pagar 400 pesos por el uso de la foto.

Para Jabaz lo anterior si es atentar contra los derechos de autor, ya que una empresa llega compra el trabajo, las imágenes y las fotos de otras personas, las vende y cobra por ellas. Además explica que de la foto que él ocupó en uno de sus fotomontajes sólo utilizó el 50 por ciento, mismo que fue deformado en su totalidad. Para evitarse problemas

---

<sup>245</sup> Vid. [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_esp/pratt5.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_esp/pratt5.html): He has a computer card that enables him to digitalize sequences clipped from television and analyze them frame by frame to choose the image that suits him best. The use of the real faces of public figures makes Jabaz's work original and audacious. He has become a master at capturing the faces of the powerful in their hilariously expressive moments. Since everyone has such moments, the satire is deeply egalitarian.

tranquilamente Jabaz decidió pagar los 400 pesos y jamás utilizar una sola fotografía de Image Bank.

Además de este incidente, Baz asegura que nunca ha tenido dificultades serias o un reclamo grave por parte de algún propietario de derechos de autor, ni ninguna demanda, ya que sus fotomontajes son un producto totalmente nuevo, tanto en imagen como en contenido, debido a que el resultado final nunca es la fotografía de un autor tal cual.

“La caricatura exagera los rasgos, acá en el fotomontaje es a través de deformaciones pequeñas, de agarrar el gesto adecuado en el momento preciso, este trabajo es laborioso por la búsqueda para la concordancia de las fotografías si hay trabajo con trabajo ajeno pero el producto final es completamente mío y autónomo”.

Para finalizar la entrevista y el desayuno, José Baz Nungaray confiesa que sus moneros favoritos son Trino, Jis, Magú y Naranja y nos platica que con algunos de ellos se reúne en los llamados “martes místicos”, para comer, “chelear y echar relajo”.

### **3.6. ¿Es el FDHP una violación a los derechos de autor?**

Una de las cuestiones que pueden impregnar de mala fama al FDHP es que podría argumentarse que éste viola y ataca las leyes que protegen los derechos de autor, debido a que se hace a través de la manipulación o porque toma fotografías e imágenes de diversas fuentes.

Este tema es de amplia discusión en esta era de la información. Debido al alcance que tiene, la solución que se propone es, notar siempre en el caso particular de un FDHP cuál es la intención de trucaje.

Es decir, debemos siempre preguntarnos con qué intención y con qué fin se está trucando, se está retocando o se está manipulando una imagen. No podemos decir que todo truco, manipulación o retoque o arreglo es malo para la imagen misma, en muchas de las ocasiones tiene fines nobles.

Por esta razón es preciso ver la obviedad de que en el FDHP el resultado siempre es de pura comicidad, jamás pasaría por una imagen verdadera, porque las originales están más que descompuestas y no se puede decir tampoco que se aproveche de otras imágenes de forma absurda o con alevosía.

Este problema debe resolverse con la discusión acerca de una legislación que trate estos problemas de la red, y que trate los temas precisos de las imágenes adquiridas a través de Internet o aquellas que son obtenidas a través de la red, pero ese es un punto que debe ser tratado sin duda por los estudiosos del derecho junto con los teóricos de la comunicación. En la presente tesis no se trata a fondo esta cuestión, sin embargo queda ahí como un posible tema para otra tesis.

Lo importante es reconocer que la manipulación, como ya mencioné con anterioridad, no es algo nuevo o una acción que nació con las nuevas tecnologías. No, la manipulación, la coerción de imágenes, los retoques y demás, han existido mucho antes de la era digital.

En este sentido, Kevin Robins destaca que, por ejemplo, William Mitchel en 1992 inventó el concepto de “electrobriolage” para definir a todas estas imágenes híbridas surgidas de la manipulación digital y pone el ejemplo de la artista Esther Parada quien un año más tarde ya hablaba de “su atracción por la tecnología digital en términos de las posibilidades que ofrece para <<mover y combinar>> y para <<colocar en capas>> las imágenes (y los textos); dice que permite <<la materialización de enlaces en el tiempo y el espacio que mejoran la comprensión>>”.<sup>246</sup>

El FDHP sin duda entra dentro de este concepto de “electrobriolage” y puede decirse que es un sinónimo de esta nueva corriente de creaciones, sean artísticas o no, que incluyen a los medios digitales y visuales, porque son posibles gracias a éstos.

Michelle Henning no se asusta al asegurarles a muchos profanos, como él los llama, que el hacer una manipulación digital con ordenador, sólo forma parte de los usos que se le dan a una nueva tecnología, puesto que el mismo acto, el mismo verbo “manipular” es “un trabajo tan antiguo como la fotografía misma”.<sup>247</sup>

Del mismo modo el autor señala a manera de ejemplo que sin embargo aún se continúa notando la pretensión de que la fotografía es lo más cercano a la objetividad, a pesar de que muchos teóricos, escritores, fotógrafos y estudiosos han demostrado que lo anterior no es posible.

“Sin embargo, históricamente la pretensión que disfruta la fotografía química de que dice la verdad se basa en un encuentro con el mundo físico, y de la idea de que, a un nivel fundamental, la fotografía tiene un elemento que está más allá de la manipulación, una ligera evidencia tan constatable como las huellas dactilares”.<sup>248</sup>

Quizá hoy más que nunca, por eso resulta que el discurso sobre la posfotografía tiene nuevos bríos, porque actualmente es más fácil demostrar que realizar una manipulación es más común que en el pasado. Así “[...] la tecnología digital presenta la posibilidad de ofrecer imágenes fotográficas <<reales>> de gente que <<no ha existido>> [...]”.<sup>249</sup>

En el mismo tema, el autor manifiesta que la imagen digital fotográfica implica la posibilidad de inversión y de creación, al poder hacer, fotográficamente posibles, imágenes no existentes en la realidad. También explica que en un sentido opuesto, la fotografía química consigue reafirmar en nuestros sentidos aquello que parece tener cierta pretensión de verdad científica, eso que multiplicó en llamarse “un espejo de la realidad”.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Martin Lister, *op. cit.*, p. 70.

<sup>247</sup> *Ibid.*, pp. 281.

<sup>248</sup> *Ibid.*, pp. 281 y 282.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 283.

Ante estas circunstancias debemos reconocer que la palabra manipulación es un concepto que sirve para definir una tarea que se ha llevado a cabo a través de la historia del uso de las imágenes. Por lo tanto, es preciso aclarar que el sentido peyorativo o positivo de la manipulación lo da la acción misma, la cual depende deontológicamente de la intención de quien la lleve a cabo. No se trata de siempre superponer el uso negativo del concepto, pues frente a nuevas formas de ver, se puede reconocer todo su potencial práctico, ya que la manipulación digital también posibilita la creación.



*Saber mirar es un sistema completamente nuevo de agrimensura espiritual  
Saber mirar es un modo de inventar.  
Y no existe invención tan pura  
como aquella que ha creado la mirada anestésica del ojo limpiísimo,  
ausente de pestañas, del Zeiss: destilado y atento,  
imposible a la floración rosada de la conjuntivitis.  
Salvador Dalí.*

#### **4. Análisis semiótico básico de un fotomontaje digital, humorístico-político de la sección “El país del nunca Jabaz”**

Luego de haber definido de forma completa el concepto de FDHP es indispensable realizar un análisis semiótico de uno de ellos. Dentro de este análisis semiótico se estudiará por un lado a la imagen misma y por otro a los textos que acompañan a la imagen, ya que como destaca Vilém Flusser, así como los textos explican las imágenes a fin de que sean más comprensibles, las imágenes, a su vez, ilustran los textos para hacer que su significado sea imaginable, logrando así, que tal proceso dialéctico haga que los textos sean más imaginativos y las imágenes más conceptuales.<sup>251</sup>

Joan Fontcuberta enfatiza que “[...] más que la naturaleza semiótica (de las imágenes) lo que importa de veras es la definición social. Es decir, ¿para qué sirve y para qué debe servir?”<sup>252</sup>

Pepe Baeza explica que no todo el mundo saca el mismo partido de una misma imagen, debido a que las imágenes no expresan una sola idea porque su sentido depende de factores ajenos a éstas y porque cada persona entiende lo que quiere y lo que puede de cada imagen.

También resalta que no necesariamente los expertos en el análisis y las teorías de la imagen tienen que comprender mejor una imagen, puesto que obtener provecho de una imagen es un proceso que afecta todas las dimensiones de la inteligencia. “El factor principal por el que un experto comprende mejor una imagen es porque le ha dedicado más tiempo”<sup>253</sup>.

Del mismo modo, este periodista gráfico aconseja no obsesionarse con la semiótica (a menos de que se desee dedicarse profesionalmente a ella), ya que, dice, se sabe bien que es una disciplina embrionaria, al igual que la teoría de la imagen, la psicología o la psicología de la percepción.

Sin embargo, si recomienda obtener toda la información posible sobre el autor de la imagen, sobre las condiciones de realización, sobre la realidad de la que parte la imagen, sobre la finalidad a la que está destinada, sobre el canal que se va a distribuir, en tanto que el contexto de la realización de la imagen es la clave para desentrañar productivamente su

---

<sup>251</sup> Cfr. Vilém Flusser, *op. cit.*, pp. 13 y 14.

<sup>252</sup> Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 41. Las palabras entre paréntesis son propias.

<sup>253</sup> Pepe Baeza, *op. cit.*, p.171.

sentido. “En esta línea, conocer los antecedentes de las imágenes, desde la historia y desde la técnica, es mucho más importante que aplicar sistemas invariables de análisis”.<sup>254</sup>

Agrega que “pretender que una imagen concreta es un objeto que se puede destripar científicamente y que el dictamen sobre su composición sea objetivo, es una falacia. Eso impugna el trabajo de los estudiosos de la comunicación visual, si son conscientes de su labor crítica, de establecer mecanismos correctivos, de ofrecer nuevas pistas [...], de generar un lenguaje que [...], pueda llegar a servir para designar fenómenos [...]”.<sup>255</sup>

Baeza también propone que para analizar realmente una imagen recurramos a la pregunta de ¿qué hay en una imagen determinada que nos permite leerla de tal o cual forma?, ya que es evidente que cada imagen cuenta con niveles de lectura diferentes a los que cualquier otra puede asumir.

Así, reitera que el provecho que se puede sacar de las imágenes de prensa es conocer su forma de creación, el motivo por el cual parten, saber todo acerca del autor, sobre los medios en los cuales son publicadas y sobre el mismo contenido social que implican.

#### **4.1. Descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica**

Con lo anterior, nos damos cuenta de que esas cuestiones que plantea Baeza, para tener un análisis más allá de la semiótica, las hemos respondido en los capítulos anteriores. A continuación se mostrará un análisis semiótico básico de un FDHP realizado por José Baz Nungaray.

Para acercarnos desde otra perspectiva a nuestro fenómeno de estudio a partir de la semiótica, recurriremos a dos autores primordiales quienes han estudiado a fondo las imágenes y han dado métodos para poder analizarlas a través de esta disciplina. Ellos son Erwin Panofsky y Roland Barthes.

El sistema o método, como quiera llamarse, que presenta Panofsky se enfoca en el análisis de las obras de arte. Sin embargo, sus estudios representan un parteaguas necesario para el análisis de cualquier tipo de imagen, ya que puede decirse que sus teorías se han universalizado y a partir de ahí han surgido otras investigaciones.

Panofsky expresa que “[...] el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es el único cuyas producciones “evocan a la mente” una idea distinta de su existencia material. Otros animales utilizan signos y edifican estructuras, pero utilizan los signos “sin percibir relación de significación [...]”.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>255</sup> *Ibidem.*

<sup>256</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, España, Alianza Editorial, p. 20. Para la frase entre comillas Cfr. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 39, pie de página 4: *Vid.* J. Maritain, “Sign and Symbol”, *Journal of the Warbure Institute*, I, 1937, pág. I. y ss.

El teórico indica que dichos testimonios o huellas son objetos de la interpretación de los cuales es posible obtener una clasificación, para luego formar un sistema coherente que tenga sentido.

Más adelante, Panofsky detalla que los objetos que fabrica el hombre poseen una intención, además de que se dividen en vehículos de comunicación y en utensilios o aparatos. La intención del vehículo de comunicación es la de transmitir un concepto. Y añade:

[...] la intención se encuentra definitivamente vinculada a la idea del objeto, más exactamente al sentido que hay que transmitir, o a la función que hay que cumplir. (...)

El límite donde se acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del “arte”, depende, pues, de la “intención” de los creadores. Esta “intención” no puede determinarse de un modo absoluto. En primer lugar, las “intenciones” no pueden definirse, *per se*, con una matemática exactitud. En segundo lugar, las “intenciones” de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente.<sup>257</sup>

Panofsky propone el estudio de un fenómeno único (imagen, en este caso va a ser el fotomontaje digital, humorístico-político) a través de un proceso que consta de 3 análisis que a la vez se conjuntan y son inseparables e indivisibles.

Explica que primero se debe partir de una descripción pre-iconográfica (análisis pseudo formal), luego debe hacerse el análisis iconográfico y finalmente llegar a la interpretación iconológica.

El autor expresa que “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”.<sup>258</sup> Más adelante, manifiesta que el sufijo ‘grafía’ proviene del griego *graphein* que significa escribir y que implica un método puramente descriptivo, por lo que “[...] la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes [...]”.<sup>259</sup>

“En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable”.<sup>260</sup>

Por otra parte, Panofsky señala que el sufijo “logía” se deriva de *logos* que significa pensamiento o razón y que sin duda denota algo interpretativo. Así entiende que “La iconología es [...] un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis”.<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>261</sup> *Ibidem.*

Para hacer la diferencia entre significación y forma, el teórico indica que la significación fáctica es aquella de carácter elemental y de fácil inteligibilidad, porque se aprehende identificando las formas visibles de los objetos que conocemos por la experiencia práctica.

Asimismo, define a la significación expresiva como aquella en donde se transmiten los matices psicológicos y la cual es aprehendida por “empatía”, ya que para comprenderla se requiere de cierta sensibilidad y al igual que la fáctica, también es parte de la experiencia práctica.

Por lo tanto, concluye, que tanto la significación fáctica como la expresiva pueden ser clasificadas juntas, porque ambas constituyen la clase de las significaciones primarias o naturales.

En este sentido, señala que esta significación primaria o natural compuesta a su vez por la fáctica y la expresiva, se aprehende identificando las formas puras: configuraciones de línea, color, así como los objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas y demás, e identificando las relaciones mutuas como un carácter doliente, una postura, un gesto, una atmósfera tranquila, en sí lo que denomina como “motivos artísticos”.

Toda la enumeración de estos elementos de la significación primaria constituiría lo que Panofsky llama “descripción pre-iconográfica”.

En cambio, distingue que en la significación secundaria es aquella donde se interpreta o se capta el sentido de un gesto, debido a la familiarización que se tiene con el universo práctico de los objetos y el universo ultrapráctico de las costumbres y tradiciones culturales, además de que es inteligible.

Añade que en esta significación secundaria o convencional se establecen las relaciones entre los motivos y las combinaciones de éstos (composiciones) y los temas y conceptos. “Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos llamarlas historias y alegorías”<sup>262</sup> Así, esta identificación de imágenes, semejantes, historias y alegorías corresponde al análisis iconográfico.

Y dice “ésta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”<sup>263</sup>

Panofsky establece que la significación primaria (natural) y la secundaria (convencional) son fenoménicas, mientras que la significación intrínseca (contenido) es esencial por ser “(...) un principio unificador, que está subyacente y a la vez el acontecimiento visible y su sentido inteligible, y que incluso determina la forma en que cristaliza el acontecimiento

---

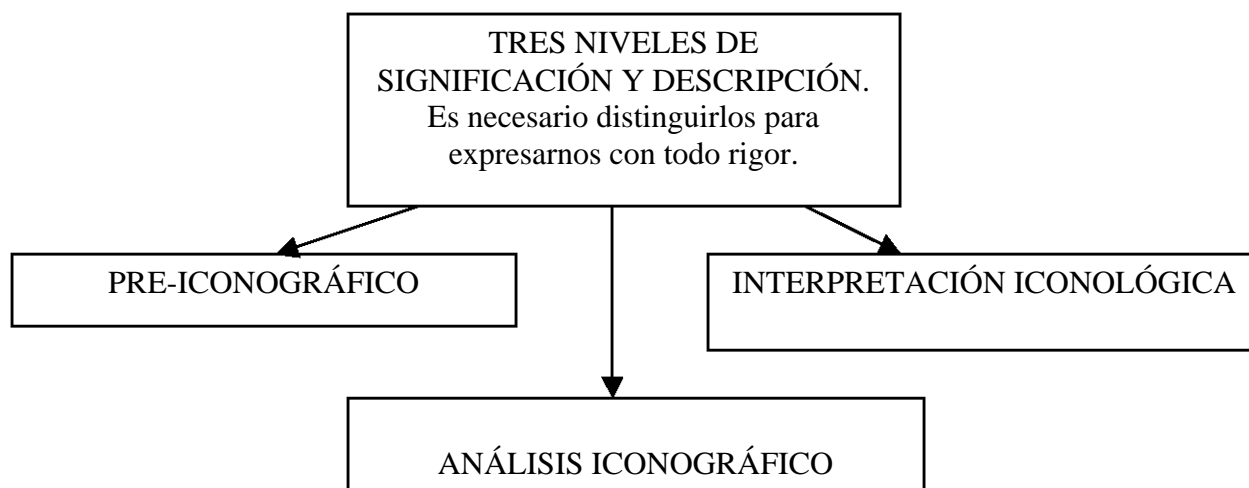
<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 48. Para ampliar el tema Cfr. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 71. pie de página 1.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 49.

visible [...] se sitúa normalmente por encima de la esfera de las voliciones conscientes en la misma medida que la significación expresiva se sitúa por debajo de esta esfera”.<sup>264</sup>

También, sentencia que “[...] lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una interpretación iconológica”.<sup>265</sup> Y es conciso al especificar que para lograr que la labor de investigación en estos tres niveles que propone sea correcta siempre deben verse a éstos como un proceso indivisible.

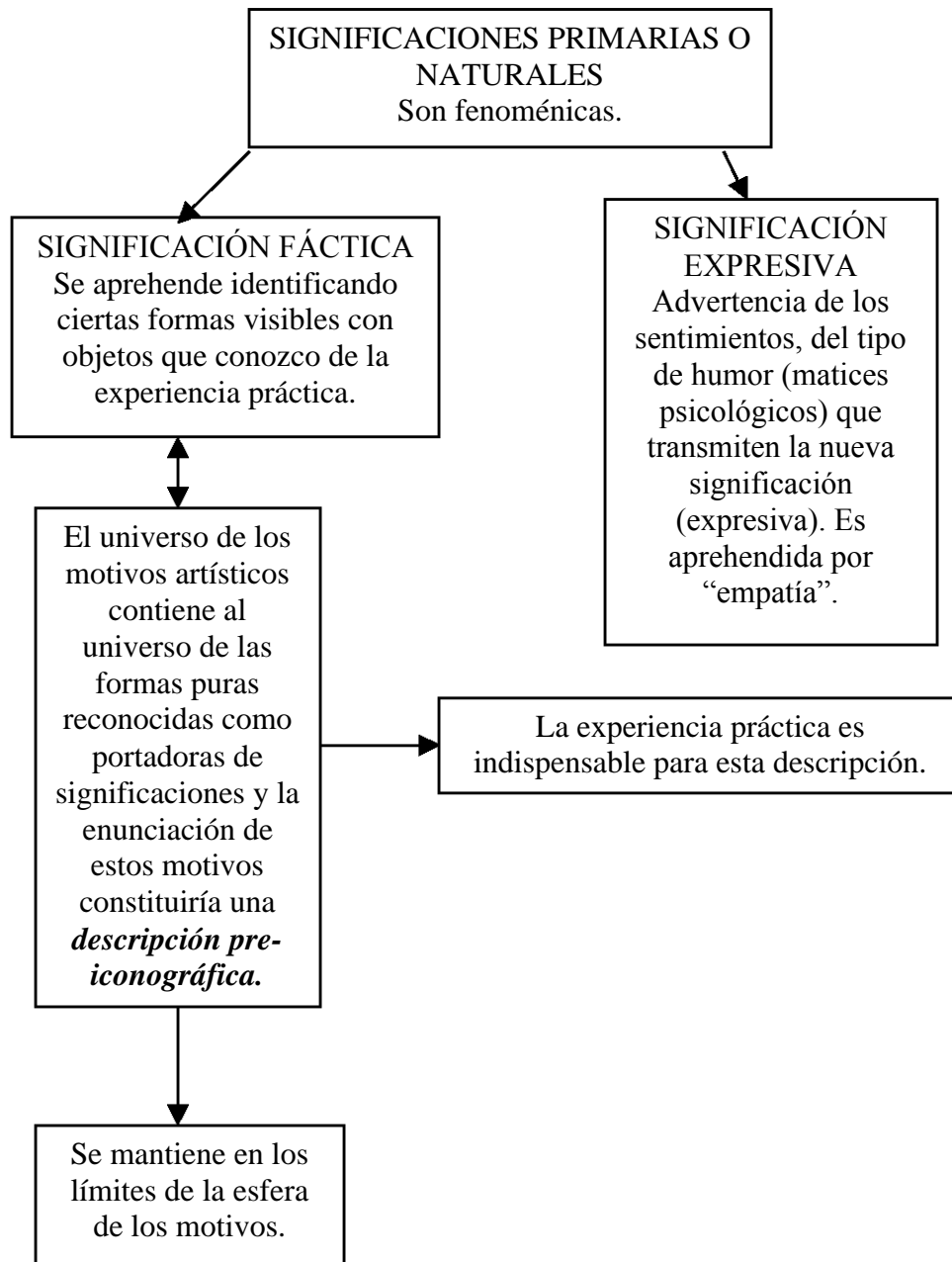
Con el fin de sintetizar los conocimientos de Panofsky, para lograr un análisis completo de la imagen y así poder ponerlo en práctica con un FDHP, a continuación se presentan algunos esquemas hechos con base en la información tomada del libro *El significado en las artes visuales*.

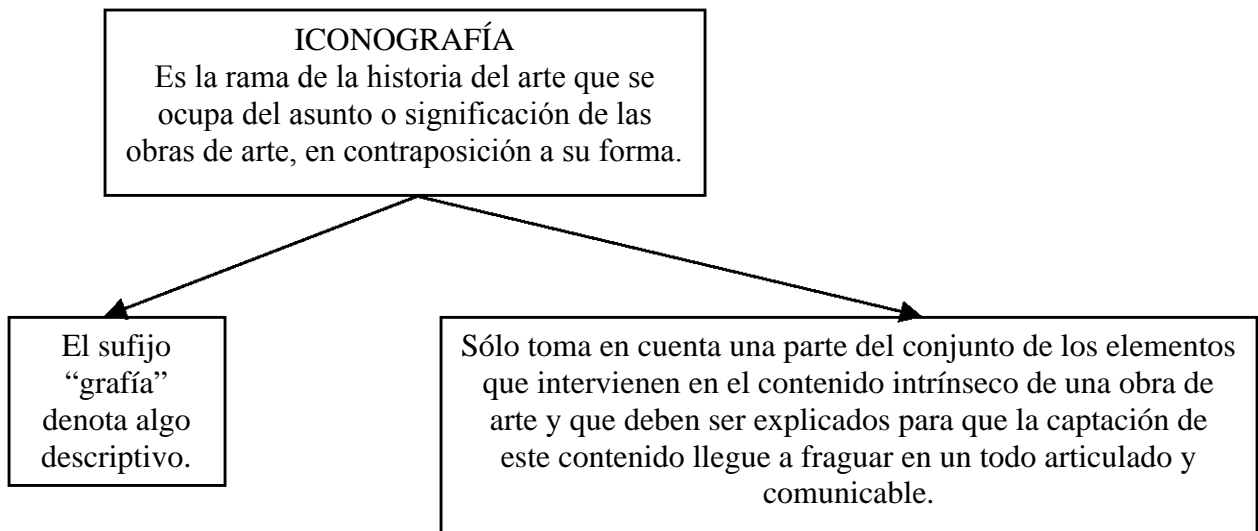
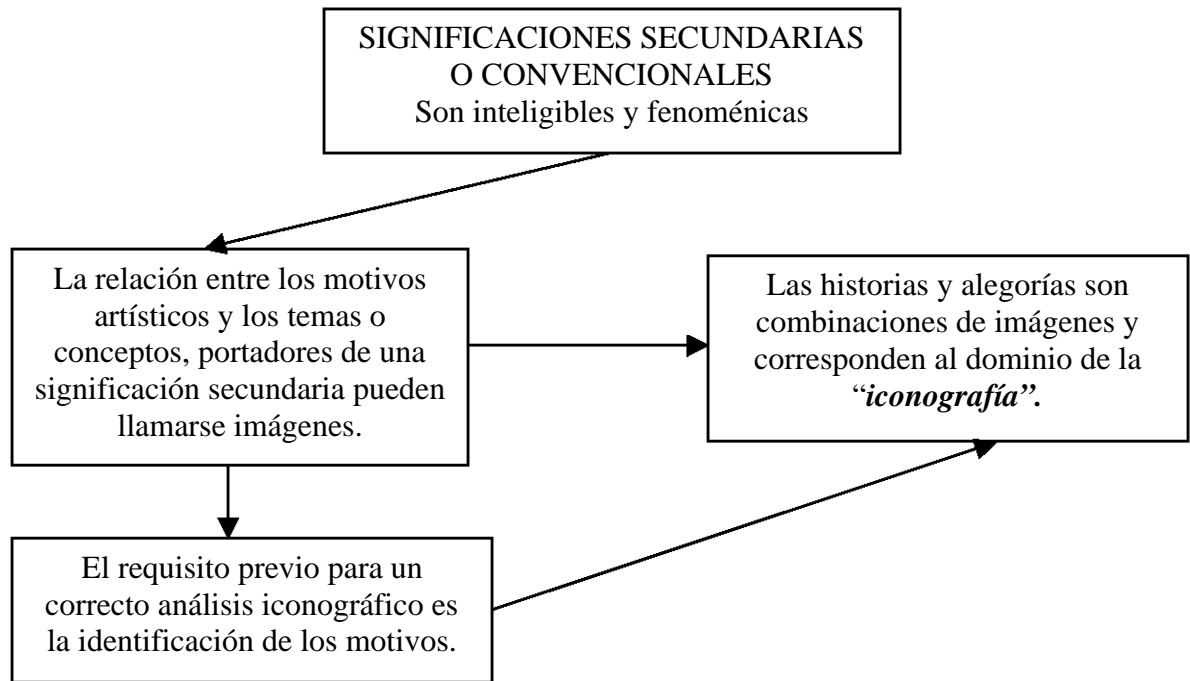


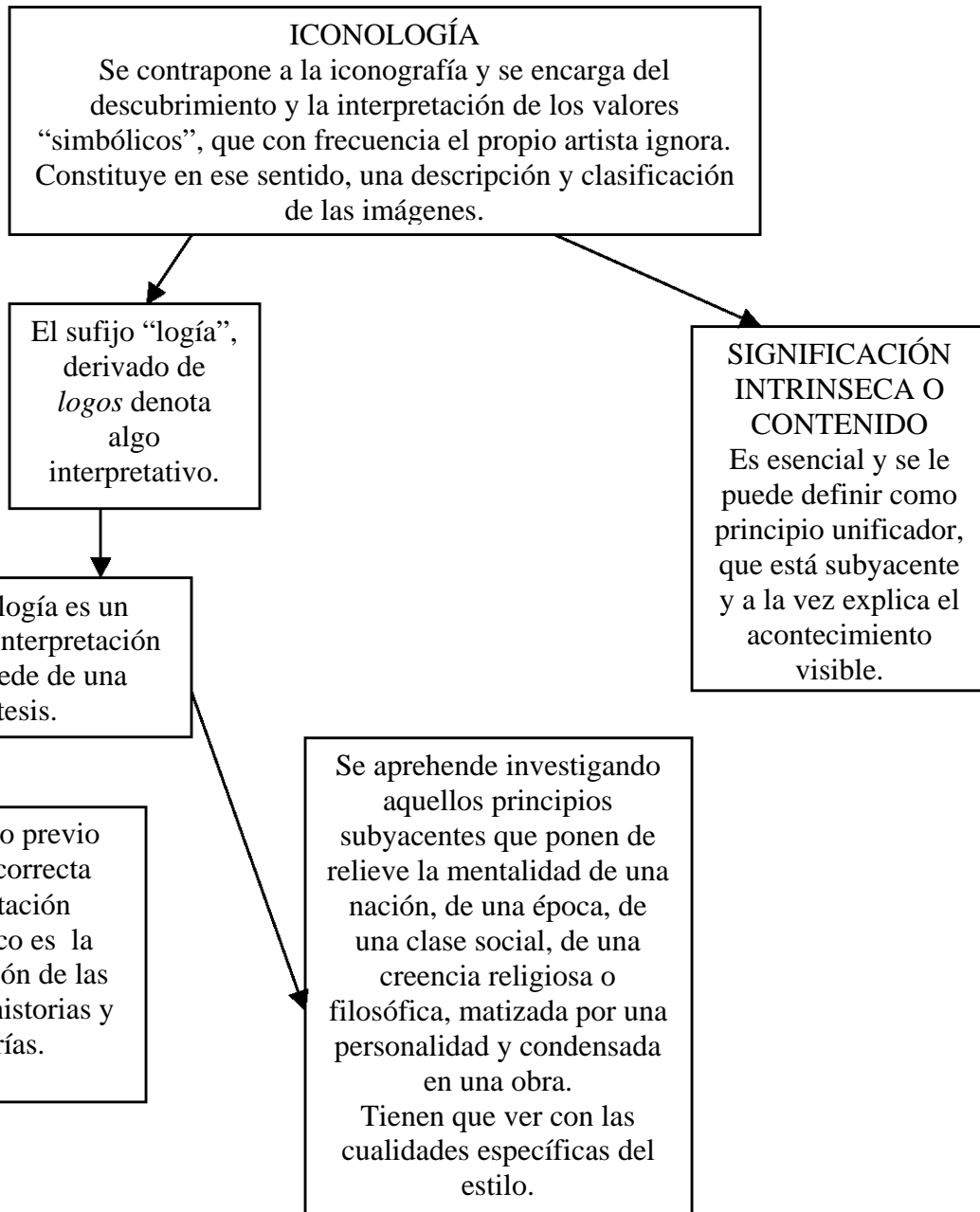
---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 51.









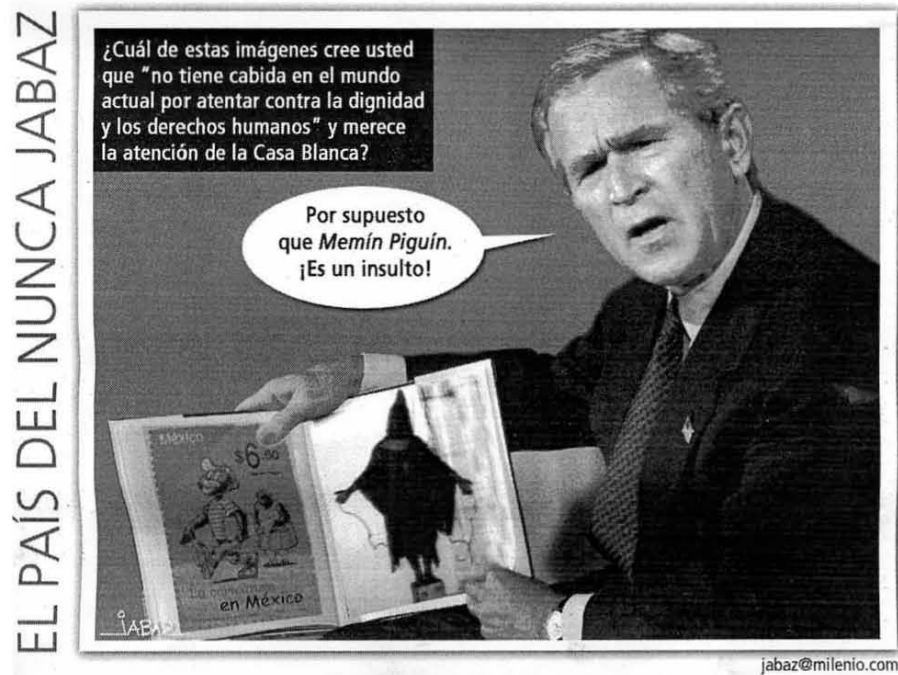
**CUADRO DE PANOFSKY <sup>266</sup>**

<b>OBJETO DE INTERPRETACIÓN</b>	<b>ACTO DE INTERPRETACIÓN</b>	<b>BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN</b>	<b>PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN (HISTORIA DE LA TRADICIÓN)</b>
I. Asunto <i>primario</i> o <i>natural</i> : a) fáctico, y b) expresivo, que constituye el universo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudoformal)	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i> ).	Historia del <i>estilo</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i> fueron expresados mediante <i>formas</i> )
II. Asunto <i>secundario</i> o <i>convencional</i> , que constituye el universo de las <i>imágenes</i> , <i>historias</i> y <i>alegorías</i> .	<i>Análisis iconográfico</i>	<i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (familiaridad con <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos).	Historia de los <i>tipos</i> (estudio sobre la manera en que en distintas condiciones históricas, los <i>temas</i> o <i>conceptos</i> específicos fueron expresados mediante <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i> ).
III. <i>Significación intrínseca</i> o <i>contenido</i> , que constituye el universo de los <i>valores simbólicos</i> .	<i>Interpretación iconológica</i>	<i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> ), condicionada por una psicología y una « <i>Weltanschauung</i> » (visión del mundo) personales.	Historia de los <i>síntomas culturales</i> , o <i>símbolos</i> en general (estudio sobre la manera en que en distintas condiciones históricas, las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas mediante <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos).

<sup>266</sup> El cuadro que se muestra ha sido tomado en su totalidad de Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 60.

## 4.2. Descripción pre-iconográfica

A partir del siguiente FDHP que fue publicado el 4 de julio de 2005 en el diario *Milenio* en la página tres, se hará un análisis de la imagen con base en los tres procedimientos que propone Erwin Panofsky para un análisis completo.



(26) Fotomontaje Jabaz en el diario Milenio. 04/julio/2005.

En la imagen anterior vemos sólo tonalidades que se encuentran en la escala de grises y podría denominarse comúnmente como una imagen en “blanco y negro”. Por lo tanto, existe una ausencia de los demás colores.

El fondo es de tono más gris que las demás partes que componen la imagen. Asimismo, en primer plano se observa al presidente de Estados Unidos, George W. Bush, sosteniendo con sus dos manos lo que parece un libro o una revista, donde a su vez hay otras imágenes.

Dentro de estas imágenes del libro o revista hay una imagen que aparece del lado izquierdo del lector y es la de un sello postal de Memín Pinguín, personaje de una historieta y la imagen del lado derecho es la de un prisionero de guerra iraquí. Además esta revista tiene un ángulo a través del cual puede ser mostrada hacia el público (o lectores).

El presidente Bush tiene una arruga en la frente, con lo cual muestra un gesto que lo muestra seguro y a la vez molesto. Tiene la boca abierta y enseña parte de su dentadura inferior; en la imagen sólo puede verse su oreja izquierda.

Viste camisa, corbata, saco y lleva un reloj en la mano izquierda. Asimismo, en la solapa izquierda de su saco alcanza a notarse un pin. Del mismo modo está encorvado, conserva una pequeña joroba en su postura. La imagen lo muestra sólo de la cabeza a la cintura. No pueden verse sus piernas, ni la otra mitad de su cuerpo.

Hay un cuadro de texto de fondo negro y tipografía blanca y hay un globo de habla cerca de la boca del presidente de fondo blanco y letras negras.

#### **4.2.1. Análisis iconográfico**

En este segundo análisis (interpretativo) ya podemos decir que sin duda el gesto del rostro del presidente Bush indica que él se muestra como dotado de razón para decir cuál de las dos imágenes que nos está mostrando merece su atención por atentar contra los derechos humanos.

A pesar de que parte de esta interpretación es obtenida con base en el texto del fotomontaje digital, humorístico-político debemos recalcar que el análisis del texto (mensaje literario o escrito) se analizará con base en los argumentos de Roland Barthes.

Hecha esta aclaración se puede continuar con este análisis iconográfico. Las dos imágenes que sostiene en las manos el presidente Bush expresan ante todo la opinión de autor (Jabaz) y se remontan a hechos aislados y que sin embargo pudieron converger para demostrar las contradicciones de un régimen como el del presidente George W. Bush.

El 10 de junio de 2005, el reverendo Jesse Jackson (líder de las minorías afroamericanas en Estados Unidos y presidente y fundador de la organización de derechos civiles Rainbow/Push Coalition) se reunió con el presidente mexicano, Vicente Fox, y el Secretario de Relaciones Exteriores, Luis Ernesto Derbez, para promover un acercamiento con la comunidad mexicana y buscar realizar acciones comunes en defensa de los derechos de las minorías.

Otro motivo de la reunión fue la reconciliación entre las comunidades afroamericanas estadounidenses y México, debido a que días antes el presidente Vicente Fox había expresado que los mexicanos, hombres y mujeres inmigrantes, llenos de dignidad, voluntad y capacidad de trabajo realizaban el trabajo que ni los negros querían realizar en los Estados Unidos.

Este hecho provocó diversas repercusiones en la Casa Blanca y Estados Unidos, en general, y en particular esta declaración del presidente Fox fue tomada como intencionada en contra de las personas de piel oscura. Por este motivo el presidente Fox tuvo que retractarse de lo dicho y le explicó a Jackson en entrevista el 2 de junio que fue una declaración mal interpretada.

Luego del incidente, el líder Jackson viajó a México y se aclaró el mal entendido. Sin embargo, días más tarde se dio a conocer la noticia de que el Servicio Postal Mexicano

sacaría a la venta una serie de postales con la imagen de Memín Pinguín, un niño de piel oscura que vive diferentes aventuras con los personajes de su barrio.<sup>267</sup>

“La historieta Memín Pinguín nació en la década de 1940, con éxito no sólo en México sino en otros países de habla hispana. El personaje infantil es objeto de burla de sus compañeros en la tira cómica”.<sup>268</sup>

Esta emisión de postales, fue nuevamente la chispa que encendió el polvorín, ya que el líder afroamericano, Jesse Jackson, consideró ofensivos estos sellos de la caricatura de Memín que sacó a la venta el Servicio Postal Mexicano.

Asimismo, la reportera Natalia Gómez y el corresponsal, José Carreño, del diario *El Universal* en una nota periodística informaron que la Casa Blanca criticó como impropias y sin lugar en el mundo actual las estampillas postales emitidas por el servicio de correos mexicano, ya que fueron vistas por Washington como una nueva instancia racista por parte de México.<sup>269</sup>

Del mismo modo, activistas afroestadounidenses y el propio Jesse Jackson calificaron las exageradas características del personaje de Memín como un "estereotipo negativo".

En respuesta, el canciller mexicano Luis Ernesto Derbez negó que la emisión de 750 mil estampillas con la figura de Memín Pinguín tuviese un carácter racista, y calificó como faltos de respeto y ausentes de conocimiento hacia la cultura mexicana a quienes expresaron esta opinión.

Por su parte, el vocero de la Presidencia, Rubén Aguilar, comentó que las estampillas no saldrían de circulación, porque de acuerdo con el gobierno de México no existía razón para que se molestaran en Estados Unidos e inclusive recordó que en 1985 el Ministerio de Educación de Filipinas declaró la historieta de Memín Pinguín como lectura obligatoria.

Los periodistas Gómez y Carreño se dieron a la tarea de completar su nota, con opiniones de especialistas mexicanos, con el fin de conocer si el personaje tenía algún significado o sentido racista.

Así escriben: "este personaje se convierte en un estereotipo racial que para los mexicanos nunca ha significado un tratamiento racista", afirmó Jesús Elizondo, especialista en semiótica de la Universidad Iberoamericana.

Añaden que el investigador Vicente Castellanos Cerda, coordinador del Centro de Estudios de Ciencias de la Comunicación de la UNAM, consideró que en México la figura de Memín tiene un sentido irónico, mientras que en Estados Unidos adquiere un toque

---

<sup>267</sup> Para consultar el tema *cfr.* <http://portal.sre.gob.mx/chicago/index.php?option=displaypage&Itemid=150&op=page&SubMenu=>

<sup>268</sup> *Vid.* Nota periodística de Natalia Gómez y José Carreño /Reportera y corresponsal en diario *El Universal* Viernes 01 de julio de 2005.

<sup>269</sup> *Ibidem.*

político, luego de la cercanía del comentario desafortunado del presidente Fox acerca de que en Estados Unidos los mexicanos hacen los trabajos que ni los negros quieren hacer.<sup>270</sup>

Así, puede observarse cómo para el gobierno estadounidense la emisión de estas estampillas con la imagen de Memín Pinguín fueron un atentado contra los derechos humanos de una minoría, que en este caso fue la afroamericana.

La siguiente imagen que está en el lado derecho del lector en la revista que sostiene el presidente Bush en el fotomontaje se contrapone con la de Memín, ahí surge precisamente la imaginación y creatividad de José Baz Nungaray, porque a través de esta oposición logra transmitir su opinión sobre el tema central de su fotomontaje que vendría a ser “la visión y posición de los Estados Unidos con respecto a lo defendible por su gobierno en materia de derechos humanos”.

La imagen que se opone a la de Memín fue una de las muchas difundidas acerca del trato que recibían presos iraquíes por parte de soldados estadounidenses (gobierno de Estados Unidos) en las cárceles. Esa imagen muestra una de las muchas vejaciones que sufrían y que seguramente sufren los iraquíes aprehendidos.

Luego de la captura del derrocado presidente iraquí en Bagdad en una granja de la ciudad de Adouar, se desató la guerra y a la vez la captura de soldados y civiles iraquíes, los cuales de acuerdo con declaraciones del presidente Bush serían tratados cómo prisioneros de guerra y serían respetados sus derechos humanos.

Sin embargo, las verdades del sistema carcelario estadounidense aparecerían más tarde. El diario *La Jornada* en un recuento señaló que la general estadounidense Janice Karpinski, comandante de la brigada 800, encargada de los centros de detención en Irak, había sido destituida de su cargo a finales de enero de 2005, luego de que un programa televisivo llamado *60 minutes* difundiera imágenes de presos iraquíes torturados por soldados estadounidenses.<sup>271</sup>

La imagen que muestra Jabaz en su fotomontaje y que sostiene el presidente Bush en una revista abierta, formaba parte de una serie de fotografías tomadas en la prisión Abu Ghraib (ubicada a las afueras de Bagdad), las cuales dieron la vuelta al mundo porque mostraban las humillaciones hechas a estos presos iraquíes.

Las violaciones a los derechos humanos de estas personas incluían a menores de edad y consistieron desde abusos físicos y sexuales, como emocionales y psicológicos. “En algunos casos se ve a presos iraquíes desnudos que son obligados a realizar posiciones sexuales, y en otros se pueden ver pirámides de cuerpos desnudos, mientras los soldados estadounidenses que los vigilan ríen”.<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> *Ibidem.*

<sup>271</sup> *Cfr.* <http://www.jornada.unam.mx/2004/04/30/032n1mun.php?origen=index.html&fly=1>  
México D. F. Viernes 30 de abril de 2004

<sup>272</sup> *Ibidem.*

Al observar esta yuxtaposición de las imágenes que Jabaz intencionalmente pone en las manos del presidente George W. Bush, notamos ya claramente cuál es la opinión que José Baz quiso transmitir a su público.

Se puede interpretar que la opinión de este FDHP, consiste en dar a conocer la postura y el doble discurso de un gobierno que resulta reaccionario al envergarse por un lado, como defensor de los derechos humanos de las minorías y, por el otro, sin embargo conserva en sí mismo un doble discurso porque sus hechos son desenmascarados al llevar a cabo acciones que violan y atentan contra otro tipo de minorías y que sin duda violan los derechos humanos universales, que son repartidos por las manos del régimen estadounidense a su conveniencia.

#### **4.2.2. Interpretación iconológica**

En este último punto que completará el análisis propuesto se hablará del estilo en el cual se sumerge o al cual pertenece el FDHP. De algún modo ya se ha dicho, sin embargo marcaré las directrices de este estilo para que sea más claro.

A pesar de que se ha reiterado y demostrado que el fotomontaje no es considerado por la presente tesis como una obra artística, sí es objeto de un análisis semiótico básico porque pertenece al mundo de la imagen.

Recordemos que el FDHP es un género periodístico de opinión que resurge por la utilización de las nuevas tecnologías y que se inserta en la llamada “era digital”.

Hacia 1907 nace el llamado mec-art cuando E. Berlín transformó una imagen bidimensional (la imagen material) en energía eléctrica. Puede decirse que este fue el hecho aislado que llevaría a condensar el estilo de las actualmente llamadas artes digitales.<sup>273</sup>

Se sabe que el coreano Nam June Paik, “fue el primero en modificar la trayectoria de los electrones dentro del tubo catódico del video, para obtener la primera videografía”.<sup>274</sup>

Y ese fue en realidad el principio del estilo de las artes digitales, las cuales son posibles a través del ordenador y de los sistemas computacionales o de los aparatos digitales que permiten al creador dominar el tratamiento de datos, bits, píxeles y terminales gráficas con el fin de provocar en el público un nuevo aspecto a las realizaciones estéticas.

“[...] en el ordenador hay correspondencia ente los datos de un código, el cálculo numérico y la visualización de imágenes. Una imagen ha sido traducida a magnitudes eléctricas o a una sucesión de números. Esta es la revolución de las técnicas de la imagen, que marcan nuevas vías de creación y evolución futuras”.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Cfr. Jacob Israel Bañuelos Capistrán, p. 123.

<sup>274</sup> Jacob Israel Bañuelos Capistrán, *op. cit.*, pp. 123 y 124.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 123.

En el caso particular de este FDHP de George Bush, sin duda pertenece al campo de los productos realizados a través de las nuevas tecnologías en esta era de la información a través del uso de un ordenador. Asimismo, forma parte de todos estos desarrollos que están surgiendo paralelamente al arte moderno digital o del arte ‘posmoderno’, como lo llamarían otros. Así queda expuesto el análisis completo de este FDHP de acuerdo con los argumentos propuestos por Erwin Panofsky.

### 4.3. Análisis del texto

En este apartado se procederá con el análisis del texto y en particular, del mensaje literario del FDHP anterior. En el apartado sobre “Interacciones entre los medios”, del libro *De Gutenberg a Internet*, Briggs y Burke señalan que como acontecimiento multimediático de esta era digital, el llamado icono-texto, es una imagen cuya interpretación depende de textos incorporados a ella, como los nombres de los santos, los bocadillos que salen de la boca de los personajes o las leyendas debajo o encima de la imagen.<sup>276</sup>

Así, se observa que el FDHP resurge también como un icono-texto, ya que su análisis interpretativo dependerá también de los textos que se incorporan en su contenido, los cuales van desde el mismo título de la sección (El país del nunca Jabaz), él habla de los personajes públicos enmarcados algunas veces en globos y el título mismo del fotomontaje.

Roland Barthes aclara que la fotografía de prensa y la imagen de prensa tiene un mensaje denotado y otro connotado. Asimismo, refiere que existen seis procedimientos para que pueda darse la connotación (imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico).

El teórico indica que estos procesos son: el trucaje, la pose y los objetos en un grupo; en un segundo grupo estarían la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis. Más adelante se verá este punto con más profundidad.

Sólo que es precisa esta puntualización porque el teórico indica que a dichos procedimientos de connotación de la imagen fotográfica se les puede añadir texto y, al respecto, Barthes hace tres observaciones relacionadas, en parte, con los argumentos de Vilém Flusser que se expresaron al inicio de este capítulo.

En primer lugar dice que “[...] la imagen ya no *ilustra* a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en parásito de la imagen [...] la palabra no es sino una vibración secundaria, casi inconsecuente [...] ahora el texto le añade peso a la imagen [...]”<sup>277</sup>.

Como segunda observación, Barthes asegura que cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla; ya que de algún modo el mensaje verbal queda atrapado en el mensaje iconográfico, aunque lo cierto es que jamás se da una verdadera incorporación porque las dos estructuras son irreductibles.

---

<sup>276</sup> Asa Briggs y Peter Burke, *op. cit.*, p. 57.

<sup>277</sup> Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, pp. 21 y 22.

Por último, es tajante al decir que es imposible que el texto “duplica” a la imagen, “[...] ya que, al pasar de una estructura a otra, aparece fatalmente una elaboración de significados segundos”.<sup>278</sup> Es decir, que el texto que acompaña a la imagen se erige como una amplificación de un conjunto de connotaciones ya incluidas, “[...] el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella [...]”.<sup>279</sup>

Barthes escribe que la antigua etimología de la palabra *imagen* estaba relacionada con la raíz *imitari*, con lo cual puede plantearse el problema de la semiología de la imagen en la representación analógica y se pregunta si se podría concebir un código analógico y no digital.<sup>280</sup> Por otro lado, la imagen es considerada como una re-presentación y así “[...] la analogía está considerada [...] como un sentido limitado”.<sup>281</sup>

Así, el autor destaca que incluso considerando efectivamente a la imagen como un límite del sentido, surgen cuestiones acerca de cómo entra el sentido en la imagen, dónde se acaba y qué hay más allá de ese sentido. Con tal postura el autor a través del análisis espectral de un mensaje publicitario intenta construir una primera respuesta a la última pregunta, que de algún modo incluye las otras.

Decide recurrir al análisis de un mensaje publicitario porque dice que “[...] en la publicidad la significación de la imagen es con toda seguridad intencional [...]”.<sup>282</sup> Asimismo, debido a que el FDHP contiene un mensaje intencionado tomaremos como base los aspectos que Barthes propone para un análisis a fin de encontrar el sentido en la imagen y poder así hacerlo más completo junto con el que ya se hizo con las teorías de Panofsky.

Para realizar tal análisis Barthes destaca tres mensajes en la imagen. El primero es el lingüístico, que valga la redundancia es de sustancia lingüística y su soporte es el texto explicativo, para lo cual únicamente se necesita conocer el idioma en el cual está escrito.

El segundo mensaje es el icónico codificado, aquel de naturaleza icónica y aparece tras el mensaje lingüístico (sería el mensaje sin código). Por último, el tercer mensaje es el icónico no codificado que contiene los significados que están formados por los objetos reales de la escena y es aquel donde la relación entre significado y significante es casi tautológica.

Asimismo, al querer realizar el análisis y la lectura de la imagen se puede topar con la circunstancia de que “[...] el espectador de la imagen recibe *a la vez* el mensaje perceptivo

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, pp. 22 y 23.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>280</sup> Debe aclararse que en este capítulo 4, los conceptos de analógico y digital, tienen un significado diferente en comparación con los capítulos anteriores de esta tesis, ya que en semiótica conservan otro significado de acuerdo con parámetros lingüísticos. Al respecto, Barthes aclara que la lingüística sitúa a las imágenes (con código analógico) fuera del lenguaje, porque este tipo de comunicación no está sujeto a la doble articulación (basados en combinatorias de unidades digitales).

<sup>281</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 29.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 30.



y el mensaje cultural “[...] esta confusión en la lectura se corresponde con la función de la imagen de masas [...]”<sup>283</sup>.

Más adelante, Barthes explica que el mensaje cultural está en cierto modo impreso sobre el mensaje literal, así este último aparece como soporte del mensaje “simbólico” y recalca que, por lo tanto, un sistema de connotación es el que toma los signos de otro sistema para convertirlos en sus propios significantes. Así, la imagen literal es la denotada y la imagen simbólica es la connotada.

El teórico indica que actualmente es prácticamente difícil encontrar una imagen que no sea soportada por un texto, ya que anteriormente ocurría lo contrario porque las sociedades eran más analfabetas. “[...] el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: bien bajo forma de titular, texto explicativo, artículo de prensa, diálogo de película o *globo de cómic* [...]”<sup>284</sup>

De tal modo que Barthes expresa que, al parecer, las funciones del mensaje lingüístico respecto al (doble) mensaje icónico son la de anclaje y la de relevo. “[...] toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás”<sup>285</sup>.

En este sentido, la polisemia provoca la interrogación acerca del sentido de la imagen, por lo que se hace necesario el mensaje literal, ya que la palabra, el texto y este mensaje lingüístico “Ayuda a identificar pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma: constituye una descripción denotada de la imagen”<sup>286</sup> y de aquí surge la función del anclaje, la cual a través de la función denominadora (el texto explicativo) logra unir todos los sentidos posibles y denotados del objeto.

Asimismo, en el nivel del mensaje simbólico el texto puede provocar la interpretación impidiendo de ese modo la proliferación de los sentidos connotados hacia planos individuales. Sin embargo, Barthes destaca que “[...] fuera de la publicidad, el anclaje puede ser ideológico”<sup>287</sup>, provocando que el texto conduzca al lector a través de los distintos significados de la imagen.

En cambio, la función de relevo es más rara, sobre todo en la imagen fija, y suele encontrarse, de acuerdo con Barthes en el humor gráfico y el cómic. “En estos casos, la palabra [...] y la imagen están en relación complementaria; de manera que las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje tiene lugar a un nivel superior: el de la historia, la anécdota, la diégesis [...]”<sup>288</sup>.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>285</sup> *Ibidem.*

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>287</sup> *Ibidem.*

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 37.

En este punto, Barthes, destaca la oposición entre la fotografía (mensaje sin código) y el dibujo. Refiere que la naturaleza codificada del dibujo se encuentra en el hecho de que una escena u objeto es obligadamente realizado con transposiciones reglamentadas, es decir, hay una separación entre el significante y el significado porque a menudo reproduce muy poco del objeto, y no por ello pierde potencia su mensaje.

Del mismo modo, el FDHP al valerse del “trucaje” y superposición de fotografías junto con el texto explicativo conserva esta connotación menos pura, parecida a la del dibujo, ya que tiene un estilo porque al hacer la manipulación de las escenas se da la separación entre el significante y el significado. En palabras de Barthes se diría que la realización del fotomontaje digital es en sí misma una connotación.

Para hablar del tercer mensaje, Barthes refiere que “[...] la imagen denotada vuelve natural al mensaje simbólico, vuelve inocente al artificio semántico, extremadamente denso (sobre todo en publicidad) de la connotación [...]”.<sup>289</sup>

Los signos del tercer mensaje (simbólico, cultural o connotado) son discontinuos y el significante parece esparcirse en toda la imagen. Además, su originalidad reside en el hecho de que los “lectores de la imagen” pertenecen a una misma lexia y de acuerdo con Barthes, la variación de las diferentes lecturas tiene que ver con los diferentes saberes utilizados en la imagen, los cuales podrían conformar una tipología (saber práctico, cultural, nacional, estético, etcétera). Por lo tanto, “*una misma lexia moviliza léxicos diferentes*”.<sup>290</sup>

El autor remite que en un mismo individuo coexisten diversos léxicos, los cuales en conjunto forman un *idiolecto* personal. Entonces, la lengua de la imagen está compuesta por idiolectos, léxicos o subcódigos, ya que “[...] no es sólo el conjunto de las palabras emitidas [...] es también el conjunto de las imágenes recibidas: la lengua debe incluir las “sorpresas” del sentido”.<sup>291</sup>

Ante esta característica de la lengua de la imagen, el teórico enfatiza que una dificultad que se presenta al analizar la connotación de la imagen reside en el hecho de que no existe un lenguaje analítico particular y especial con el cual se pueda denominar de forma correcta y completa a los significados de connotación, debido en parte a que éstos conservan una naturaleza semántica particular.

Por lo que resulta indispensable la inclusión y aceptación del lenguaje normal y si fuese el caso, de los barbarismos, para así facilitar el análisis de la forma de la connotación y así resulta que el terreno donde se hallan estos significados de la connotación es el de la ideología, debido a que esta “[...] sólo puede ser una y la misma, dadas una sociedad y una historia, sean cuales sean los significantes de connotación a que se recurra”.<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 42. Barthes recurre a la definición de Greimas y explica que un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas).

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 45.

Así, Barthes aclara que los connotadores son justamente estos significados de connotación de la ideología en general y retórica a la cara significante de tal ideología. “[...] la retórica de la imagen [...] es específica en la medida en que se encuentra sometida a las condiciones físicas de la visión [...] es general, en la medida en que las “figuras” no son nunca sino relaciones formales entre elementos”.<sup>293</sup>

Por lo tanto, Barthes enfatiza que los connotadores son erráticos en el sentido de que jamás llenan a la lexia por completo porque no todos los componentes de la lexia pueden convertirse en connotadores, ya que siempre conservan cierto grado de denotación, lo cual hace posible el discurso. Entonces “[...] *lo que “naturaliza” el sistema del mensaje connotado es exactamente el sintagma del mensaje denotado*”.<sup>294</sup>

Más adelante Barthes destaca que existe un segundo sentido de la imagen (además del informativo y el cual se ubica dentro del nivel simbólico) al cual llama de la significación, el cual se analizaría con base en una neosemiótica (una semiótica segunda) que ya no se ocupa de la ciencia del mensaje sino de las ciencias del símbolo (psicoanálisis, economía, dramaturgia).<sup>295</sup>

Asimismo, de la imagen aún puede leerse un tercer sentido que denomina de la significancia, el cual se refiere al campo del significado y que tiene la ventaja de conectarse con la semiótica del texto.

Para Barthes el sentido simbólico es intencional porque procede de una especie de léxico general, común, de los símbolos y propone denominar a este sentido como el sentido obvio. En cambio, propone denominar sentido obtuso al tercer sentido que resulta como un suplemento que no es absorbido por completo.

“[...] el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio [...] se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas [...], pertenece a la esfera del carnaval [...]”.<sup>296</sup>

Barthes añade cuidadosamente una diferencia potencial entre el sentido obvio y el obtuso. Este último sentido (tercer) tiene la propiedad de borrar los límites entre la expresión y el disfraz y a la vez ofrece de manera sucinta esta oscilación.<sup>297</sup>

A continuación se analizará sólo la parte escrita del FDHP (mensaje lingüístico), debido a que la parte ilustrativa del mismo ya ha sido cubierta con las teorías de Panofsky.

---

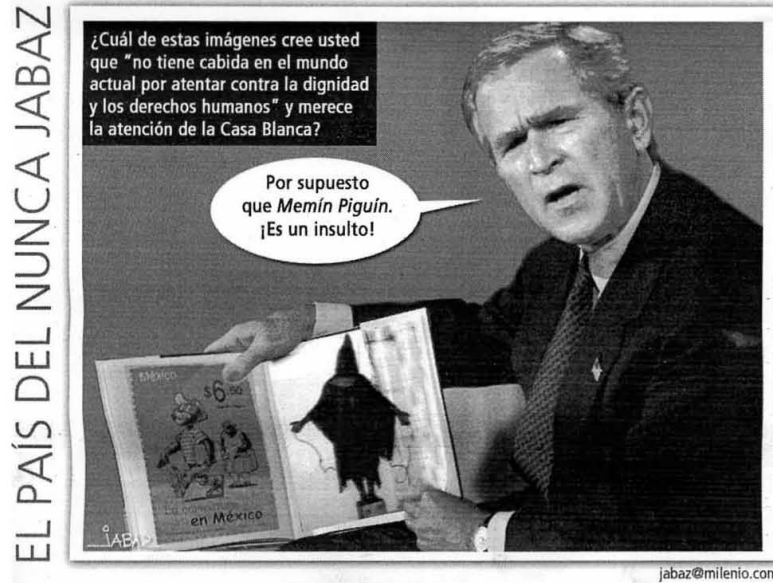
<sup>293</sup> *Ibidem.*

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 55.



(27) FDHP en el diario *Milenio*. 04/julio/2005.

### El mensaje lingüístico

José Baz Nungaray utiliza el idioma español al poner los textos de todos sus fotomontajes digitales, humorístico-políticos y este no es la excepción.

El título de la sección es: El país del nunca Jabaz, el cual está escrito en mayúsculas.

El cuadro negro que está a la izquierda contiene un texto en letras blancas que dice: ¿Cuál de estas imágenes cree usted que “no tiene cabida en el mundo actual por atentar contra la dignidad y los derechos humanos” y merece la atención de la Casa Blanca? Es visible que contiene signos de interrogación y comillas. Es un enunciado interrogativo.

Por último hay un globo blanco que integra la respuesta a la pregunta anterior en la siguiente frase, la cual es a la vez la voz del presidente estadounidense, George W. Bush, quien expresa en el texto de letras negras: Por supuesto que Memín Piguín. ¡Es un insulto! (sic).

Aquí notamos también que le hace falta una n al nombre de Pinguín, sin duda ese fue un “error de dedo”, ya que el nombre correcto sería Memín Pinguín, debido a que la imagen que se muestra correspondería con éste. Pero tal cuestión resulta irrelevante.

Por lo tanto, así estaría conformado este mensaje lingüístico, sólo por las letras que conforman las palabras en idioma español y que pueden ser leídas por el público que recibe el fotomontaje digital, humorístico-político.

Por otra parte, es claro que en este mensaje literal (palabras, texto o mensaje lingüístico) de la imagen fija (que en este caso es este FDHP donde aparece Bush sosteniendo una revista con dos imágenes, una de Memín Pinguín y otra de la muestra de la tortura de un

preso iraquí) contiene la función del relevo, porque el texto de este fotomontaje sin duda alude directamente a la imagen.

Por un lado la imagen de Bush representa la respuesta de la Casa Blanca acerca del punto de vista que sostiene sobre la aplicación de los derechos humanos universales de las personas. Por otro lado, el habla del presidente estadounidense que es reflejada de forma escrita dentro de un globo complementa la misma imagen que sostiene en sus manos.

Es decir, que sostienen la relación complementaria necesaria en la función de relevo porque así se muestra que en este FDHP las palabras sí forman parte del sintagma general conformado por las propias anécdotas de los hechos sociales que se vuelven noticia y que tienen lugar en el nivel superior de la historia.

#### **4.4. Aclaraciones sobre las imágenes de prensa**

Con el fin de comprender de mejor manera el anterior análisis del mensaje lingüístico recurriremos a otros argumentos de Barthes. El teórico explica que la fotografía de prensa es un mensaje y que una fuente emisora, y que un canal de transmisión y un medio receptor constituyen el conjunto de su mensaje.

En la presente investigación, se ha expresado claramente que el FDHP no es una fotografía de prensa ni de otra índole, porque más bien se vale de algunas imágenes fotográficas para convertirse en una unidad. Sin embargo, el fotomontaje comparte una característica con la fotografía de prensa: aparece en un medio masivo de comunicación.

Por lo tanto, el FDHP al ser una imagen de prensa también es un mensaje, donde la fuente emisora es el fotomontajista, el medio receptor es el público que lo ve o los lectores que lo leen y el canal de transmisión es el medio de comunicación en donde es transmitido o publicado (periódico, televisión e Internet).

Barthes especifica que la foto es producto, medio y objeto porque tiene una autonomía estructural, la cual mantiene comunicación con otra estructura que es el texto que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Estas estructuras se diferencian a pesar de que soportan la información y no pueden mezclarse, “[...] en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos”.<sup>298</sup>

Más adelante indica que la imagen fotográfica es un mensaje sin código y, por lo tanto, continuo, debido a que la escena que muestra intenta ser lo real literal, aunque se sabe de antemano que la imagen no es real porque es el *analogon* perfecto de la realidad (perfección analógica).

A diferencia de la fotografía, dice Barthes que las artes imitativas contienen dos mensajes: uno denotado (que es el propio *analogon*) y otro connotado (es el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión). Asimismo, todos los mensajes de estas artes “[...] despliegan de manera evidente e inmediata, además del propio contenido analógico

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 12.

(escena, objeto, paisaje) un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como *estilo de la reproducción*".<sup>299</sup>

En este sentido secundario el significado consiste en el "tratamiento" de la imagen bajo la acción del creador en donde su significado (estético o ideológico) remite a determinada cultura de la sociedad que recibe el mensaje.

Barthes resalta después de hacer esta distinción que a primera vista se puede comprobar que la fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida por un mensaje denotado porque conserva su plenitud analógica y así resulta que intentar hacer una descripción literal de una foto resultaría imposible, pues al tratar de lograrlo se añadiría al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje.

Más adelante, destaca que esta perfección de la analogía de la fotografía y su condición puramente denotativa corre el riesgo de ser mítico porque existe una elevada probabilidad de que el mensaje de prensa esté también connotado. Agrega que lo interesante de esta connotación del mensaje de prensa es que se encuentra a la vez invisible, activa e implícita, ya que sólo es posible inferirla a partir de los fenómenos que tienen lugar en la producción y la recepción del mensaje.

Así resulta que "la paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de los sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el "arte", el tratamiento, la "escritura" o retórica de la fotografía), la paradoja [...] reside [...] en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje *sin código*".<sup>300</sup>

Con esto, queda claro que el FDHP se constituiría a la vez como un "arte imitativa" (en palabras de Barthes, porque pertenecería a este campo junto con la caricatura política) y como una imagen de prensa (porque al igual que la foto de prensa se publica o se transmite en medios de difusión masiva).

Sin embargo, debe establecerse que el FDHP, en el sentido en el que lo maneja el autor, es un "arte imitativa", pero jamás será una fotografía de prensa y a pesar de ello su mensaje está altamente connotado porque se constituye, como ya se dijo en el capítulo anterior, en un género de opinión periodístico dentro de su estudio académico.

En resumen se vio que la fotografía de prensa tiene un mensaje denotado y otro connotado. El primero es analógico, privado de un código y continuo; el segundo, comprende un plano de la expresión y un plano del contenido, significantes y significados. Así, Barthes indica seis procedimientos por los cuales se logra la connotación (imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico).<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>301</sup> Cfr. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 16.

Barthes es cuidadoso al declarar que estos procedimientos no deben confundirse con las unidades de significación que, enfatiza, quizá puedan definirse algún día a través de un posterior análisis de tipo semántico.

Asimismo, separa dichos procedimientos de tres en tres. Los primeros son: el trucaje, la pose y los objetos. Los segundos son: La fotogenia, el esteticismo y la sintaxis.

El trucaje es el procedimiento de connotación “que interviene, sin previo aviso, dentro mismo del plano de denotación (sic), ya que se vale de la credibilidad del poder de denotación de la fotografía, “para hacer pasar como mensaje simplemente denotado un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza; ningún otro tratamiento permite a la connotación enmascararse con más perfección tras la “objetividad” de la denotación”.

<sup>302</sup>

A pesar de que pudiera pensarse que el FDHP recurre a este procedimiento porque tiende siempre a la manipulación de imágenes fotográficas, ocurre necesariamente lo contrario, ya que el autor al manipular y “trucar” imágenes busca expresar su opinión, y quiere que justamente no exista alguna confusión entre fotomontaje y fotografía de prensa.

La pose es el procedimiento que tiene que ver con la forma en que están colocados los personajes de las fotografías de prensa, notar cómo están sus manos, su mirada, su cuerpo y así notar los significados de connotación y la lectura que proporcionan a quien los reciba.

El procedimiento llamado de los objetos, tiene que ver con la pose de los mismos. Es decir, que se debe notar si es que fueron dispuestos artificialmente o si ya estaban en una pose natural. De la misma forma los inductores son habituales de asociaciones de ideas o auténticos símbolos. Barthes pone como ejemplo la asociación que se hace de una biblioteca igual a intelectual. Así, los objetos son fuentes de significación y además remiten a significados claros y conocidos.

Sin duda, el FDHP también tiene que ver con este procedimiento de la pose de los objetos, porque puede disponerlos de la forma que desee, para que adopten actitudes y gestos, con el fin de inducir la asociación de ideas y así, poder mostrar la opinión y el humorismo gráfico.

En la fotogenia “[...] el mensaje connotado está en la misma imagen “embellecida” [...] por las técnicas de iluminación, impresión y reproducción”.<sup>303</sup> El esteticismo en cambio tiene que ver cuando la fotografía se convierte en una composición de manera deliberada, para significarse como arte.

La sintaxis es el procedimiento en donde una serie de fotos se convierte en secuencia y lo importante de ésta es el hecho de que el significante puede encontrarse solamente en el propio encadenamiento.

---

<sup>302</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 17. La locución entre paréntesis es propia.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 19.

Es preciso destacar que en este punto, Barthes hace énfasis al observar que la secuencia puede producir gracia por medio de la repetición, para que así se produzca la comicidad. Del mismo modo expresa que lo anterior no ocurre con la fotografía solitaria, porque la comicidad necesita del movimiento, de la repetición y la tipificación.

Por tales argumentos el FDHP si conserva como procedimiento dentro de sí a la sintaxis, ya que contiene la comicidad y la gracia en su propia narrativa, debido a la repetición y al movimiento con que pueden ser tratados un tema social o hecho noticioso.

Tras estos análisis básicos, diré en palabras de Baeza que “Lo que le ocurra a la imagen será el primer síntoma de lo que vendrá después”.<sup>304</sup> Ergo, retomando en parte las palabras de este autor: si los contenidos y las imágenes de la prensa en México y el mundo continúan conservando la falta de inteligencia y de creatividad: si persiste el cierre en los medios de comunicación hacia los jóvenes, si se vivifica y se mantiene cada día el “compadrazgo”, si no se crítica y cuestiona a la imposición, la prensa, y en general, los medios de comunicación, seguirán cayendo en la mediocridad de un negocio barato, donde el interés económico se impondrá delante del social y entonces la indiferencia se consolidará perjudicando aún más a la sociedad.

---

<sup>304</sup> Pepe Baeza., *op. cit.*, p.189.



## Conclusiones

**I** En esta tesis he pretendido establecer que las nuevas tecnologías son aquellos avances que se han logrado en cada época y siempre son novedosas por el grado tecnológico que alcanzan en cada periodo. Como tales, son el elemento de cambio, donde resurgen fenómenos anteriores, gracias a su uso, aplicación y masificación.

Las revoluciones tecnológicas marcaron cambios irreversibles debido a las propias innovaciones tecnológicas de cada era. Con la llegada por ejemplo, de la máquina de vapor, de los medios de comunicación, del “chip”, de la electricidad y de las computadoras, el ritmo de transformación de la sociedad se ha acelerado y ha adquirido el sufijo de sociedad de la información, por ser ésta un elemento clave de la misma.

Esta sociedad llamada de la información por unos, o de la postinformación, por otros, se reorganiza día con día y es posible ver cómo las nuevas tecnologías que coexisten en ella intervienen para la reaparición de fenómenos a nivel global y local.

Todas las tareas de la sociedad se ven afectadas por esta revolución tecnológica digital. Por tanto, el periodismo internacional y mexicano han sido trastocados. El fenómeno de estudio de esta tesis es uno de los elementos que demuestran los cambios que se producen con el uso de las nuevas tecnologías en la prensa moderna.

**II** Como resultado primordial de toda la investigación realizada surgió un concepto propio, el del **fotomontaje digital, humorístico-político** (FDHP), el cual propuse como fenómeno de estudio de esta tesis por ser también uno de estos casos de resurgimiento en ámbitos más particulares.

En el primer anteproyecto de esta tesis existía la seguridad, sostenida como hipótesis principal, de que este fenómeno de estudio (fotomontaje digital, humorístico-político) era claramente un producto o un invento de esta época, el cual había nacido como

consecuencia directa del uso de las nuevas tecnologías y en el seno de la sociedad de la información en la era digital.

Al profundizar y averiguar acerca del FDHP, la hipótesis primera de aquel momento tuvo que ser refutada y replanteada, porque a través de la investigación se observó que el objeto de estudio en realidad representaba un caso de renacimiento de una técnica que tenía su origen e invención en Alemania, dentro del movimiento dadaísta.

Por tal circunstancia, al rectificar, surgió la hipótesis válida: con el uso de las nuevas tecnologías, en particular la del ordenador y los programas informáticos de manipulación de imagen, fue posible el resurgimiento del fotomontaje político con nuevas características en un campo como lo es el periodismo mexicano.

Así, en un sentido se comprobó que el FDHP es un fenómeno con antecedentes e historia, enmarcado en la condición de lo viejo-nuevo, porque ahora es lo actual, pero quizá mañana o dentro de algunos años llegará una nueva tecnología y con su uso este fotomontaje podrá realizarse de otro modo.

Lo que cambió fue la forma de hacerlo: con ayuda de las nuevas tecnologías y la época en la cual resurge. John Heartfield no se valía de una computadora para hacer sus fotomontajes políticos, pero inauguró el género, lo inventó y lo perfeccionó dándolo a conocer a un público gracias a la nueva tecnología de los años veinte que fue el hueco-grabado, la cual utilizó para su cometido.

Por tanto, es preciso notar la importancia de que el fotomontaje digital, humorístico-político es sólo producto de todo lo que le antecede y será lo anterior a aquél tipo de fotomontaje del mañana.

Por lo cuál resulta tarea imposible saber cómo será el fotomontaje político del futuro; averiguar con que tecnología se logrará, en cuánto tiempo se realizará; ya que en esta tesis se aclaró que gracias al uso de las nuevas tecnologías hoy es posible ver publicada

una práctica similar a la del fotomontaje político dadaísta, en diversos medios masivos de información (periódicos, revistas, Internet y televisión).

**III** Con lo anterior, surgió el problema de desenmascarar la falacia acerca de que un medio elimina a otro, parecida a la mentira del refrán que versa: un clavo saca a otro. No puede existir el reemplazo total, las nuevas tecnologías se van mejorando, pero siempre parten de su antecedente, siempre está la coexistencia entre lo viejo y lo nuevo, así como la convergencia de diferentes medios.

La historia de los ordenadores lo mostró así. Primero fueron las computadoras como la ENIAC con el tubo de vacío, luego el transistor, el “chip” y el “microchip”. Ciertamente es que la ENIAC cayó en desuso, pero no por ello desaparecieron las computadoras, lo que ocurrió es que la primera computadora de la historia fue mejorada en mucho.

Así, también el FDHP tuvo como antecedentes al *collage*, al fotomontaje artístico, a los procedimientos tradicionales de manipulación de la imagen fotográfica y al fotomontaje político de John Heartfield, entre otros tantos.

Al respecto, la historia del fotomontaje político mostró los vínculos que conserva con el que fue objeto de estudio de esta tesis, para así poder notar que no es una invención gráfica de este milenio porque conserva en sí mismo una tradición de la cultura de la imagen. Es decir, forma parte del propio desarrollo de la historia de las representaciones visuales.

Como ya se mencionó, el FDHP es buen ejemplo de lo viejo-nuevo, que de acuerdo con una parte del pensamiento del filósofo Walter Benjamín, se refiere a fenómenos que tienen que ver con la continuidad histórica, los cuales no son fenómenos nuevos, sino que resurgen en determinadas condiciones históricas rescatando la tradición y conservando en un movimiento interno sus antecedentes.

También es preciso detallar que el FDHP es un eslabón más de la cadena de la historia universal de la imagen. Del mismo modo, es importante conservar de forma escrita el fenómeno del renacer de casos como el fotomontaje digital, humorístico-político, para darles cabida en la historia, tanto de la imagen como del desarrollo tecnológico.

**IV** Se puede también concluir que al encontrar en los libros: *Dialéctica de la mirada* y *El autor como productor*, una de las hipótesis secundarias que se sostuvo durante la investigación y que tenía que ver con la influencia del trabajo de John Heartfield sobre el pensamiento de Walter Benjamin, resultó ser enriquecedora para proporcionar solidez y veracidad a la tesis.

Cuando a través de la investigación se descubrió que el trabajo de Heartfield había sido reconocido de algún modo por el filósofo Benjamin, porque los fotomontajes políticos de John implicaban un buen ejemplo para lo que él planeaba en su proyecto de Los Pasajes, fue importante para la presente investigación porque también sirvió para refutar a Ades Dawn, quien se equivocó al decir que Benjamin jamás reparó sobre los efectos del fotomontaje político, siendo que este pensador proponía totalmente lo contrario en las ideas de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

**V** Otra cuestión que se trató fue la discusión acerca de las ventajas y las desventajas de las computadoras y las nuevas tecnologías. Se observó que cuando el discurso se reduce al determinismo tecnológico se puede caer en la trampa de sólo observar un lado de la problemática.

Los principales argumentos a favor de las nuevas tecnologías sostienen que el futuro será mejor por su uso y desarrollo. En contra, se dice que cada vez se impone más la deshumanización.

Sin embargo, en la presente tesis se demostró que no se trata ni de vanagloriar, exaltar o “satanizar” a las nuevas tecnologías, sino de reconocer que el mundo está siempre

en un constante cambio cuando su uso se masifica y que el futuro depende de los hombres y las mujeres, así como la intención del uso que se les dé a dichas innovaciones tecnológicas.

Es decir, las nuevas tecnologías no funcionan solas, siempre está la mano, la creatividad y la imaginación del ser humano detrás. La mejora no está en contar con una computadora y un *software* para la manipulación de imágenes, sino más bien en saber utilizarla y conocer las aplicaciones y posibilidades que puede ofrecer.

Como ya se mencionó, reducir el discurso al determinismo tecnológico es un error, porque se pierde la posibilidad de ver todas las consecuencias que trae consigo el uso de las nuevas tecnologías, las computadoras y los productos digitales, entre otros.

En el caso del FDHP no sirve de nada que el uso de las nuevas tecnologías dé la posibilidad de su creación, si quién lo realiza no está al tanto de las noticias o no cuenta con la imaginación y los elementos precisos para dar a través de esta técnica una opinión humorística.

Asimismo, si quien recibe el fotomontaje no cuenta con el bagaje informativo no podrá recibir o percibir de manera adecuada el mensaje que quiere dar el fotomontador, ya que si no existe un mínimo conocimiento acerca del hecho noticioso o de los personajes que aparecen en el fotomontaje digital, humorístico-político publicado, hay una falta de contexto y la comprensión se vuelve difícil.

**VI** Para conocer la importancia del cambio del fotomontaje político tradicional, al FDHP se reseñó que este concepto compuesto aquí propuesto como fenómeno de estudio se refiere a una imagen técnica y digital, producto de las nuevas tecnologías y de un *software* especializado; además de producirse necesariamente a través de la interpretación y opinión que el fotomontajista tiene de las noticias y los hechos nacionales e internacionales.

El FDHP se caracteriza por difundirse a través de medios de comunicación masiva (periódicos, revistas, televisión e Internet). También se realizó un análisis semiótico básico

para comprobar que el fotomontaje digital, humorístico político es una unidad de significado que contiene una composición al igual que cualquier otra imagen de prensa. Por lo anterior, en esta tesis se pidió dotarle de un espacio dentro de los géneros editoriales.

Es decir, que el FDHP al ser un género editorial que expresa una opinión, merece ser mencionado, estudiado y descrito como tal en los textos y círculos que se dediquen a la comprensión y análisis de los géneros editoriales, porque finalmente es un vehículo de comunicación.

Lo anterior sirve para notar que en países como España el fotomontaje digital forma parte de los temas en los libros especializados en tópicos de periodismo y comunicación. Su significado puede encontrarse en diversas publicaciones y su enseñanza es clave en la educación superior en universidades donde se pueden estudiar las carreras de Ciencias de la información, de periodismo o de comunicación, hecho que desafortunadamente no ocurre en México.

También es de suma importancia aclarar que el actual FDHP expresa un juicio del autor y no es una obra de arte. No se tienen elementos para calificarlo como tal, como ocurre en el caso de los fotomontajes políticos de Heartfield, los cuales a través del tiempo adquirieron ese calificativo, a pesar de que John aseguraba que sus obras no tenían que ver con el arte.

**VII** Es preciso reiterar que como una conclusión primordial de esta tesis propuse no,brar al fenómeno de estudio de esta tesis con el concepto completo de **fotomontaje digital, humorístico-político** (FDHP), ya que éste surgió a través de la revisión histórica del término porque a pesar de que a simple vista puede parecer que el fotomontaje es una palabra compuesta de foto y montaje, su significado no se da al separar las palabras de las cuales se compone.

Todo lo contrario, la palabra fotomontaje no tuvo que ver con la fotografía por separado, ni con el montaje cinematográfico, debido a su carencia de movimiento. El

fotomontaje político al ser una imagen fija, surgió con los dadaístas berlineses después de la Primera Guerra Mundial, dentro de una corriente artística que buscaba romper con los cánones artísticos propuestos después del Renacimiento.

En otras palabras, el fotomontaje político que inventó John Heartfield surgió primero, porque él usaba un traje azul con el cual parecía mecánico y sus obras tenían que ver con la parte mecánica de montarlas. Segundo, porque se trataba de pegar, recortar, yuxtaponer y mecanizar a las fotografías, las cuales eran una herramienta para lograr el fotomontaje político.

Además de que el término *photomontage* que eligieron los berlineses tenía que ver con la capacidad de construir y ensamblar las fotografías para lograr una unidad, pero eso no significaba que fuese un producto fotográfico, porque la cámara fotográfica no tenía nada que ver durante el proceso de realización.

Dentro de las clasificaciones que hay sobre el fotomontaje periodístico actual (no precisamente el digital, humorístico-político) se vio que éste es una técnica donde se asocian diversos elementos, entre ellos fotografías que pueden ser recortadas o retocadas y asociadas con el texto. Para autores como Baeza este tipo de fotomontaje cabe dentro de la fotoilustración que es una categoría de las imágenes de prensa, cuyo fin es provocar una mejor comprensión de una idea u objeto.

Debido a que el fotomontaje cuando es de tipo fotoilustrativo cae en la representación simplista de temáticas, el FDHP resulta una alternativa opuesta porque va más allá de ser un complemento del texto periodístico, ya que rescata la creatividad, al impulsar la imaginación del autor que lo produce al estar informado de los acontecimientos sociales que lo rodean.

En esta tesis también se vio claramente que el FDHP tiene estas características porque se hace a través de un ordenador, está compuesto de píxeles y bits (antes de ser

publicado) y se logra a través de programas informáticos que sirven para la manipulación de la imagen.

Para completar el concepto con lo humorístico se dieron a conocer las diferencias y las semejanzas entre la caricatura política y el fotomontaje digital, humorístico-político, por ser la primera el pariente más cercano del segundo, debido a que su objetivo es dar una opinión con humor político.

Una de las diferencias obvias es que la caricatura se logra con el trazo, mientras que el FDHP sólo se realiza a través de un ordenador con la manipulación de fotografías previas de personajes públicos. Así, se puede decir que mientras el caricaturista se vale del lápiz o la pluma el fotomontajista o fotomontador recurre al *software*.

Por otra parte, tanto el caricaturista como el fotomontajista se valen del humor y de exaltar los errores de los personajes públicos y políticos que de alguna forma critican. Resaltan sus lados oscuros y patéticos con el fin de dar a conocer su opinión acerca de un hecho noticioso que involucra a tales personajes y a la sociedad misma.

Asimismo, para producir el FDHP, el autor al igual que el caricaturista, necesariamente debe ser una persona informada, que escucha, lee, habla y hasta siente las noticias de cada día porque es imposible lograr tal fotomontaje sin estas características. De forma paralela, un individuo que no lee periódicos y que no se entera de las noticias que hacen eco, difícilmente podría entender la opinión que quiere dar a conocer el fotomontajista en su trabajo.

**VIII** Así, el FDHP se vale de la manipulación de las imágenes digitales. Su principal herramienta son las fotografías de personajes públicos y pertenece al campo de los géneros de opinión. Se parece a la caricatura política, en tanto que logra deformar los rasgos de las imágenes y personas públicas, para dar a conocer la opinión del fotomontador o fotomontajista.



Es preciso decir que para llegar a la definición completa de nuestro fenómeno de estudio, se tomó como caso de delimitación el trabajo realizado por José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, enmarcando así las diferencias claras con el tradicional fotomontaje político que inventó el dadaísta John Heartfield.

Para detallar la importancia del trabajo de Jabaz y al mismo tiempo destacar la necesidad de tomar en cuenta el estudio de este tipo de fenómenos periodísticos que se están dando en el periodismo con el uso de las nuevas tecnologías (p. e. FDHP), casi al cierre de esta tesis, apareció en el periódico *Milenio* en la sección “Cultura” una nota firmada por el reportero Mariño González, informando que el fotomontajista Baz Nungaray obtuvo el martes 25 de abril del presente año el Premio Nacional de Periodismo en la categoría de caricatura y humor, por un fotomontaje digital, humorístico-político donde rescata la imagen de un joven apodado *El Roñas*, quien puso “cuernos” al presidente Vicente Fox en un Centro Tutelar para menores en el D. F.

Continuando con las conclusiones, se pudo establecer que los conceptos anteriores de fotomontaje no se adecuan al trabajo actual que se logra con el uso de las nuevas tecnologías, por lo cual se asentó, como ya se mencionó, el concepto compuesto de FDHP.

Al respecto, se puede resaltar que las nuevas tecnologías no llegaron a inaugurar la manipulación, ya que esta práctica existía desde el principio de la imagen (fotográfica o de otra índole). Por tanto, el uso peyorativo de la palabra manipulación se reduce a la intención de quien la lleve a cabo. Todo depende del fin último que se busque con la manipulación de la imagen.

Desde esta perspectiva, el hecho de que alguien manipule una imagen porque le conviene hacerla pasar por verdadera o porque con ello logrará algún beneficio o convencimiento de un hecho, sin duda la culpable no es la manipulación sino la intencionalidad del individuo que se sirve de la manipulación.

Además, el fotomontaje digital, humorístico-político se vale de mecanismos como el texto, para precisamente no pasar como imagen fotográfica de prensa real. Siempre exalta su comicidad para no parecer un hecho objetivo.

Por lo tanto, en el FDHP la manipulación sirve precisamente para evitar la confusión de creer que puede ser una imagen de un hecho social o político verídico o pasar por una fotografía de prensa.

**IX** Debido a que la semiótica es una disciplina embrionaria se optó por realizar un análisis semiótico del FDHP, el cual sirvió para ver aspectos que no se habían tocado en los capítulos anteriores (1, 2 y 3).

Dicho análisis se dividió en dos partes, las cuales a su vez fueron subdivididas. Primero se desmenuzó a la imagen del FDHP a través de la descripción iconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica. Luego se analizó al mensaje lingüístico.

Se analizó por separado a la imagen y al texto, para diferenciar que el FDHP es una imagen técnica de prensa, en donde la imagen se vuelve más conceptual, debido a que anteriormente la imagen servía para ilustrar un texto y ahora el texto sirve más bien para reforzar a la imagen.

Es necesario precisar, en este sentido, que el FDHP es una imagen de prensa por aparecer en medios masivos de difusión, pero jamás será una fotografía de prensa. Si quisiera hacerse pasar como tal, entonces se caería en la charlatanería del uso peyorativo de la manipulación.

Para resaltar la opinión del FDHP a simple vista en la sección de “El país del nunca Jabaz”, por ejemplo, siempre hay un título, globos de diálogos y una firma del responsable que en ese caso sería Jabaz (José Baz Nungaray).

Con base en los argumentos que señala Roland Barthes se puede concluir también que el FDHP pertenece a la esfera de las “artes” imitativas (como el dibujo o la caricatura política) porque siempre contiene un mensaje connotado y uno denotado.

En el primer mensaje (connotado) siempre se ofrece la opinión del autor, fotomontajista, monero, fotomontador o articulista, al lector o público, porque se muestra un mensaje suplementario además de la escena obvia, que es justamente donde se inserta el humorismo.

Se puede decir que la interpretación del FDHP puede ser personal y de cara a la ideología de cada individuo, sin embargo es recomendable que dentro de esta cultura de la imagen digital nos preguntemos ¿para qué nos sirven las imágenes? Quizá una de las respuestas que puede responder parte de la pregunta anterior, tiene que ver, como se expuso ampliamente a lo largo de esta tesis, con la historia del propio fotomontaje y con que el FDHP es sólo un testimonio más del paso del hombre en el planeta.

## Bibliografía

- AURRECOECHEA, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Coedición de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General del Museo Nacional de Culturas Populares y editorial Grijalbo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Puros Cuentos III. La historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y editorial Grijalbo, 1993.
- BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BAÑUELOS Capistrán, Jacob Israel, *El Fotomontaje: su historia, teoría y práctica*, México, FCPyS-UNAM, 1990.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós comunicación, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Editorial Visor, 1988.
- BAZ Nungaray, José (Jabaz). *No se hagan bolas, todo fue una fantasía*, México, Editorial Posada, 1996.
- BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El autor como productor*, México, Itaca, 2004.
- BRIGGS Asa y Peter Burke, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, España, Taurus historia, 2002.
- BUCK-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, España, Visor, 1995.
- CARRASCO Puente, Rafael, *La caricatura en México*, México, Imprenta Universitaria, 1953.
- CASTELLS, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, Volumen I, México, Siglo XXI, 2004.

- CEBRIÁN Herreros, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*, España, Ciencia, 1992.
- CEBRIÁN, Juan Luis, *La red*, España, Taurus, 1998.
- D' Kemp Weston y Tom Muir Wilson, *Photography for visual conminicators*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc Englewood Cliffs, 1973.
- DAWN, Ades, *Fotomontaje*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- DE Fleur Melvin y Sandra J. Ball-Rokeach. *Teorías de la comunicación de masas*, México, Paidós, 1999.
- DELGADO M., Gloria, *El mundo moderno y contemporáneo. El siglo veinte*, Volumen II, México, Pearson Educación, 2000.
- FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2004.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan, *Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, México, Editorial Gustavo Gili, 1990.
- GOMBRICH, Ernst H., Julian Hochberg y Max Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1973.
- GONZÁLEZ Ramírez, Manuel (Prólogo, estudios y notas) y Sergio Fernández (Proemio), *Fuentes para la historia de la revolución mexicana II. La caricatura política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- GONZÁLEZ Reyna, Susana, *Géneros periodísticos I. Periodismo de opinión y discurso*, México, Trillas, 1999.
- HEARTFIELD, John, *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976.
- HUELSENBECK, *En Avant Dada. El Club Dada de Berlín*, Barcelona, Alikornio ediciones, 2000.
- JUÁREZ López, Ivonne Elizabeth, *El Fotomontaje en el diseño gráfico y su aplicación en imágenes para un calendario*, México, ENAP-UNAM, 1999.

- LISTER, Martin (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, España, Paidós, 1997.
- MENDIALDUA, Fritzia, *Collage. Arte mayor*, México, UNAM, 2000.
- MIRABITO M. A., Michael, *Las nuevas tecnologías de la comunicación*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- NEGROPONTE, Nicholas, *Ser digital*, México, Océano-Atlántida (El ojo infalible), 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, México, Colofón, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Genealogía de la moral*, Madrid, Alianza editorial, 1976.
- NOVEMBER, Andrés, *Nuevas tecnologías y transformaciones socioeconómicas. Manual de nuevas tecnologías*, Madrid, IEPALA, 1994.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1965.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, España, Alianza editorial universitaria, 2000.
- SPINTZING, Gunter, *La ampliación. Una guía para aficionados*, Barcelona, Omega, 1977.
- TOFFLER, Alvin. *La tercera ola*, México, Plaza y Janés, 1980.

## Otras fuentes

BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas*. Revista Historia del Arte, Historia 16, Madrid, Volumen 40, 1989.

MARÍN, Carlos, *Milenio diario*, Cultura, nota de Mariño González, “Reconocen el humor de Jabaz”, miércoles 26 de abril, 2006, p. 41

PERFORMANCE and politics in the Americas: e-gallery home:

[http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/pratt.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/pratt.html)

PERFORMANCE and politics in the Americas: e-gallery home:

[http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/pratt4.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/pratt4.html)

PERFORMANCE and politics in the Americas: e-gallery home:

[http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/pratt5.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/pratt5.html)

SECRETARÍA de Relaciones Exteriores:

<http://portal.sre.gob.mx/chicago/index.php?option=displaypage&Itemid=150&op=page&SubMenu=>

LA JORNADA:

<http://www.jornada.unam.mx/2004/04/30/032n1mun.php?origen=index.html&fly=1>

EL UNIVERSAL Online:

GÓMEZ Natalia (reportera) y José Carreño (corresponsal), “ ‘Ataca’ la Casa Blanca estampilla de Memín Pinguín”, *El Universal*, viernes 1 julio 2005:

[http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_nota=126741&tabla=nacion\\_h](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=126741&tabla=nacion_h)

## Láminas\*\*

- (1) Ades Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p.23.
- (2) Ades Dawn, *op. cit.*, p. 8.
- (3)<http://images.google.com.mx/images?q=John+Heartfield&svnum=10&hl=es&lr=&start=20&sa=N>
- (4) Ades Dawn, *op. cit.*, p. 44.
- (5)<http://images.google.com.mx/images?q=John+Heartfield&svnum=10&hl=es&lr=&start=20&sa=N>
- (6) John Heartfield, *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 72.
- (7) John Heartfield, *op. cit.*, p. 37.
- (8)<http://images.google.com.mx/images?q=John+Heartfield&svnum=10&hl=es&lr=&start=180&sa=N&filter=0>
- (9) Ades Dawn, *op. cit.*, p. 48.
- (10) John Heartfield, *op. cit.*, p. 44.
- (11)<http://images.google.com.mx/images?q=John+Heartfield&svnum=10&hl=es&lr=&start=180&sa=N>
- (12) John Heartfield, *op. cit.*, p. 51.
- (13) <http://www.brasscheck.com/heartfield/gallery6.html>
- (14) Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros Cuentos III. La historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Coedición de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y editorial Grijalbo, p. 433.
- (15) Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p.263.
- (16) Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p.232.
- (17) Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p.434.
- (18) Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p. 232.
- (19) Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p.463.



- (20) Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p.459.
- (21) Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op. cit.*, p.456.
- (22) Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 134.
- (23) Pepe Baeza, *op. cit.*, p. 138.
- (24) José Baz Nungaray (Jabaz), *No se hagan bolas. todo fue una fantasía*. Portada.
- (25) Fotografía tomada por Dolores Susana González Cáceres en la casa de Jabaz.
- (26) José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, *Milenio diario*, 4 julio 2005, p.3.
- (27) José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, *Milenio diario*, 4 julio 2005, p.3.
- (28) José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, *Milenio diario*, 7 julio 2005, p.3.
- (29) José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, *Milenio diario*, 8 agosto 2005, p.3.
- (30) José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, *Milenio diario*, 11 agosto 2005, p.3.
- (31) José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, *Milenio diario*, 11 julio 2005, p.3.
- (32) José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, *Milenio diario*, 14 julio 2005, p.3.
- (33) José Baz Nungaray, “El país del nunca Jabaz”, *Milenio diario*, 15 julio 2005, p.3.
- (34) [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/jabaz1.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/jabaz1.html)
- (35) [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/jabaz2.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/jabaz2.html)
- (36) [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/jabaz3.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/jabaz3.html)
- (37) [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/jabaz16.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/jabaz16.html)
- (38) [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/jabaz15.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/jabaz15.html)
- (39) [http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1\\_eng/jabaz10.html](http://hemi.nyu.edu/gallery/exhibit1_eng/jabaz10.html)

\*Nota: La numeración corresponde en orden a las ilustraciones que se presentaron a lo largo de la tesis, conservando la fuente de donde fueron tomadas (a veces con su pie de ilustración o foto y texto, o parte del mismo).

## **Apéndice**

## **Anexo A**

### Cuadro de Historia General del Fotomontaje\*\*

Primeros antecedentes							
	País	Nombre	Año	Acontecimiento	Acotación	Acotación	Acotación
	China		Siglo II	El pegado de papel es una práctica milenaria			
	Japón		Siglo VII	El pegado de papel es una práctica milenaria			
			Alrededor del siglo XII	Se escriben obras poéticas en hojas sobre las que se pegaban papeles de colores tenues	Las composiciones constaban de motivos florales, pájaros y estrellas de papel	El más famoso manuscrito de este tipo es el Isheshu, constituido por versos waka de 31 sílabas de la poeta Ise, quien vivió en el siglo X	
			Después del siglo XII	Permanece esta tradición de los collages florales hechos de recortes que forman flores, tinta y versos			
	Persia		Siglo XIII	Surge el trabajo en cuero repujado			
			Siglos XV y XVI	Tiene esplendor este trabajo de cuero			
			Finales del siglo XVI	Este trabajo es remplazado por el recorte de papel			
	Europa Occidental		1600	Se impone el recorte de papel de pergamino	Las primeras obras se encuentran en árboles genealógicos	Como ejemplo están 2 finigramas de papel recortado del álbum genealógico del patricio de Nurenberg (1739-1744)	
	Holanda		Mitad del siglo XVII	La alta sociedad adopta la moda del recorte a tijera			
			1686	Aparece el primer método impreso para la práctica de este arte.			
	España		Siglo XVI	Conquistadores españoles llevan a su tierra natal trabajos hechos en México con plumas de aves exóticas	Estas labores son copiadas más tarde por Austria		
	Alemania		Siglo	Surge por primera	Famosa es la		

			XVIII	vez la creación de <i>collages</i> de mariposas	representación de <i>José y Putifar</i> , confeccionado sólo con alas de mariposa		
	Sur de Alemania y países vecinos		Siglo XVII y principios del XVIII	Se extienden en estos territorios pequeñas imágenes piadosas colocadas en los libros de oraciones que pertenecen al campo del collage en papel			
			Mitad del siglo XVIII	Jóvenes sentimentales regalan a la dama de su corazón cuadros de carácter mundano, hechos con recortes de papel con decoración festiva enmarcada con alegorías sobre el amor o candorosos versos	De aquí se derivan los "Valentines" que se envían en los países anglosajones el 14 de febrero, día del santo patrón de los enamorados		
		Víctor Hugo	1802-1855	Durante sus años de exilio (1852-1855), recorta siluetas en papel ennegrecido, que luego pega y transforma con un pincel en paisajes románticos			
		Escritor de cuentos Hans Christian Andersen	1805-1875	Destaca en el recorte de papel. Confecciona para los niños de su familia, con recortes, collages y croquis			
		Christian Morgenstern	1871-1914	Compone sus primeros <i>collages</i> a finales del siglo pasado			
			1890	Se emplea por primera vez el collage en carteles	El pintor inglés William Nicholson y James Pryde descubren las posibilidades de esta técnica para motivos publicitarios	Abrieron juntos en Londres una oficina de publicidad con el nombre de Beggarstaf Brothers	
	Inglaterra	Fotógrafo sueco O. G. Rejlander (1873-1875)	En 1843 logró un cuadro con 500 personas, elaborando así una especie de montaje pictórico en base a	Trabajaba en Walverhampton (Inglaterra) Introduce las composiciones fotográficas cuya evolución se entrecruza con el collage. Estudió pintura en Roma y París, luego se afincó en Inglaterra, donde comenzó a fotografiar como David Octavius Hill	Abrió un estudio fotográfico en Londres en 1835 en donde se fotografiaron después de 1913 personalidades como Franz Kafka o Albert Einstein	Hizo montajes donde aparecen fotografías de soldados con el cuartel de fondo y un recluta en posición de firmes, sobre el que está montado	Lo anterior, le sirvió a Raoul Haussman como ideas para sus fotomontajes dadaístas. Fue el primer fotógrafo en presentar desnudos.

			fotos			otro retrato. Su montaje fotográfico <i>Dos formas de la vida</i> (1855) es famoso por trabajar un tema alegórico. Para realizarlo necesitó fotografiar entre 25 y 30 modelos en grupos diferentes	
		Kurt Schwitter Nace en Alemania	(1887-1948)	Pinta los conocidos collages-assemblajes.			
			1910	Se produce la primera revolución artística del siglo XX: El Cubismo. París es el centro neurálgico de los movimientos artísticos revolucionarios. Pintores como Picasso, Matisse y Braque desarrollaron el estilo imperativo de Cézanne. Con ellos, el cubismo trastoca la representación tradicional del volumen	Surge como una corriente artística más radical que el impresionismo, puesto que consumó de manera definitiva la ruptura con la visión clásica adoptada durante 4 siglos. Las ideas sobre el motivo empiezan a formarse más de forma descriptiva que factual	Los cubistas crean el concepto "papiers collés" o collages. Técnica expresiva que tiene especial importancia del proceso fotomontajístico, ya que más adelante sería retomado por los dadaístas y los surrealistas	El cubismo aporta a los fotógrafos la opción de poder manipular a conciencia la realidad y los elementos visuales dentro de un mismo plano. En la producción fotográfica, esta técnica deviene en <i>fotocollage</i> y el fotomontaje, que implica la utilización de elementos únicamente fotográficos combinados con elementos de dibujo, diseño y pintura
				Futurismo  el hombre dueño de su futuro, se mueva con entera autonomía y espontaneidad en un nuevo concepto dinámico de la existencia	Surge a partir de la idea cubista de la multiplicación de los ángulos de visión	Los futuristas fueron los primeros en afirmar de manera categórica la naturaleza esencialmente dinámica del mundo	Trae consigo el germen iconoclasta de Dada. Movimiento optimista, que salva aún las esencias del hombre e intenta

						moderno y en intentar la representación de los objetos en movimiento	mediante el arrasamiento de los grilletes culturales, liberar al hombre y crear un nuevo tipo de cultura. .
		Georges Braque (1862-1963)	1909-1910	Dos bodegones de este tipo datan de 1910 y son <i>Violín y jarra</i> y <i>Violín y paleta</i> . Braque justificó su predilección por los motivos de instrumentos musicales porque siempre estuvo rodeado de estos y explicó que en la pintura siempre puede dárseles vida por contacto		Cuando la pintura cubista alcanza el punto álgido de la fase analítica, sus cuadros se concentran en hendir la superficie con nuevos materiales, para penetrarla	
		Diego Rivera (1886-1957)	1911-1912	Tomó parte del movimiento cubista en París	Expone sus obras en ese país europeo durante los años de 1912 y 1913 en el salón d'Automne	Existen dos collages suyos en Europa: <i>Botella de anís e instrumento de cuerda</i> , fechado en 1913; y <i>Bodegón con botella</i> de 1914, en el que se ve, entre otras cosas, un telegrama dirigido al pintor	
		Marcel Duchamp (1889-1968)	1911 y 1912	Toma su propio camino con sus cuadros como <i>Desnudo bajando una escalera</i> que causa furor en el Armory Show, primera gran exposición del nuevo arte que tiene lugar en Nueva York en febrero de 1913, en la armería Armori de un cuartel de infantería	Con esta obra Duchamp logra la ruptura total con el cubismo, misma que más tarde influirá en el joven Max Ernest		
			1912	Vorticismo	Fue un reducido movimiento, fundamentalmente británico, integrado por pintores, escritores y escultores que	Su obra fue más abstracta que la de los futuristas; pero estaba claramente	Su producción pictórica abundaba en formas rigurosas y nítidas

					se integraron en torno a su fundador Wyndham Lewis	relacionada con esta tendencia y con el cubismo	
			1913	Año de los principales descubrimientos en la historia del collage	En este año George Braque fue considerado históricamente como el iniciador de la técnica del papel pegado	Los primeros papiers collés estaban sujetos con alfileres	Collage: Nombre que surge por el pegado con cola
	Rusia		1913	Inicia un movimiento artístico denominado constructivismo ruso. Se caracterizó por la utilización de materiales cotidianos como el cristal, el hierro y el yeso en composiciones abstractas.	Apareció como desarrollo de las construcciones y como intento de unir la vida cotidiana con el arte. En la URSS el fotomontaje se da a partir del constructivismo, lo cual le proporciona características notablemente diferentes por su contexto social y político	Entre los principales fotógrafos que enmarcaron el movimiento están: Alexander Rodchenko, El Lissitsky, Gustave Klutis, Dziga Vertov y Lászlo Moholy-Nagy	Los constructivistas tienen la intención de reconstruir 'constructivamente' al mundo, para no aceptar la vivencia artística enclavada en el puro individuo sino, al contrario, levantar el andamiaje de una nueva colectividad
		Juan Gris (1887-1927)	Finales del verano de 1913	Llega a París procedente de España y se convierte en vecino de Pablo Picasso	Se encuentran en ese año en el Céret. Tienen una discusión sobre problemas artísticos, que llevará a Juan Gris a simplificar sus composiciones	La influencia de Picasso sobre Gris se manifiesta cuando en 3 de sus cuadros aparece un enrejado de paja, similar a uno que Picasso ya había utilizado en 1912 en su primer collage. Juan Gris une siempre el collage con oleos y gouaches	En 1914 decide dedicarse por completo a esta técnica
			1914	Primera Guerra Mundial	En los años anteriores a este acontecimiento bélico y durante el mismo surge el dadaísmo		
				Cabaret Voltaire en	Nace el	Él	



			1916	Zurich, Alemania	movimiento Dada, bajo el impulso de Tristan Tzara	practicaba el <i>collage</i> para protestar violentamente contra todas las ideas religiosas, políticas y sociales de la época y de la sociedad	
		Jean Arp	1916	Corta en triplay sus primeras formas en relieves			
		Raoul Hausmann	1916	Hace fotomontaje de militares y casernas y descubre que puede hacer compuestos de fotografías recortadas.	Los alemanes usarán esta técnica políticamente	Violenta los códigos.	Voluntariamente agresivo y percútante, los fotomontajes de este artista -- donde se muestran revueltas fotos, recortes de periódicos y etiquetas --, son la expresión de una actitud de crítica social y política, propia de los dadaístas alemanes
			Principios de 1918	Es fundado Club Dada de Berlín por Huelsenbeck y sus amigos Hausmann, Herzfelde, Boader y Grosz-Heartfield	Sus armas bastantes rápidas y potentes para responder serán el collage y el fotomontaje político.	El cubismo terminó con la llegada de la Primera Guerra Mundial	Originó un gran número de tendencias artísticas: El futurismo italiano y el vorticismo británico. Intenta explicar mejor una idea, dar mayor intensidad a la expresión y ahondar más en el contenido
	Berlín		1918	Existía un clima de rebeldía en contra del nacionalismo alemán, de la República de Weimar	Se recibía el eco de todo cuanto sucedía en Rusia		

		Arquitecto Walter Gropius	1919	Funda en Weimar la Bauhaus, la cual en 1925 sería trasladada a Dessau. Quizá la mayor aportación de la Bauhaus además de la libertad en la manera de crear, fue la integración de las diversas artes, con el fin de realizar un diseño como arte social.	Fue el centro de experimentación artística de Europa más importante durante los años veinte. Cerró sus puertas en 1933 por intervención directa del nazismo alemán, en la ciudad de Berlín, tras haber sufrido una serie de presiones políticas	Sus participantes fueron llamados "bolcheviques culturales", mientras una de sus líneas directrices era la de mantenerse alejada de una postura política partidaria	El manifiesto de la Bauhaus pedía que los artistas se unieran, de la misma forma que se unieron los artesanos medievales, en una genuina colaboración para la tarea de construir las grandes catedrales y otras voluminosas obras de arte
		Max Ernst y su amigo Baargeld	1920	Exponen en la taberna Winter en la ciudad de Colonia. Las intenciones de los dadaístas eran agresivas. A partir de este suceso, el <i>collage</i> fue rápidamente percibido como subversivo y peligroso.	Reunían elementos de diversos orígenes para provocar choques, llenos de sentido del humor.	Debido a que los collages provocaron fricciones y no eran aceptados socialmente por las autoridades la policía cerró la exposición rocambolesca	es tan dadaísta que muestra como el collage (tomando toda una imagen cultura) puede agredir y molestar, aunque sólo se trata de pedazos de papel
			Mediados del siglo XIX	Aparición del género fotomontajístico	Tiene más que ver con un cambio en la mentalidad del hombre moderno, que con el desarrollo técnico de la fotografía.		
	Berlín		1923	Con el Jhon Baader se recuperan grandes jirones de carteles arrancados de la feria dada.			
		Max Ernest	1923	Realiza poemas visibles con textos bajo la influencia de los surrealistas	En <i>Dans une ville pleine de mystères et de poésies</i> (1923) y <i>Qui est le grand malade?</i> (1924), los textos poéticos se reparten por toda la superficie, penetrando y		

					dominando a la pintura.		
		Max Ernest	1925	Halla su propio método, para que en el proceso creativo en donde utilizaba los poemas y texto junto con la pintura, intervengan fuerzas independientes de la modelación y lo denomina <i>Frottage</i>			
	Alemania		1930	Contaba con más revistas ilustradas en comparación con cualquier otro país del mundo	Su circulación conjunta alcanzaba los 5 millones de ejemplares por semana y llegaba, de acuerdo con estimaciones, a más de 20 millones de lectores	Los semanarios líderes fueron el Berliner Illustrierte Zeitung, fundado en 1890; el AIZ o Arbeiter Illustrierter Zeitung, fundado en 1921; y el Munichner Illustrierte Press, fundado en 1923	Esta época de esplendor en el fotoperiodismo se derrumbó totalmente con la llegada del dictador Hitler al poder 1936
	Estados Unidos		1936	Se funda la revista <i>Life</i> junto con Inglaterra, se convierten ahora en el centro del nuevo fotoperiodismo			
	Inglaterra		1936	Contaba con 2 importantes revistas: <i>Picture Post</i> e <i>Illustrated</i>			
		Robert Rauschenberg	Principios de los años 50 s	practica con humor y cinismo la combing-painting			
		Tom Wesselmann y James Rosenquist	Principios de los años 50 s	Pegan objetos, folklore urbano franco italiano o pop-art americano			
	Europa		Principios años 50 s	Surge un movimiento con la fusión del Pub-Art:	Estos nuevos realistas fundan su trabajo sobre		

				los <i>collagistas</i>	la aparición de un elemento muy preciso del universo publicitario cotidiano: los carteles, que al azar de sus laceraciones, entregan fragmentos de una historia depositada en capas de actualidad, anulándose los unos a los otros		
			Años 50	El fotomontaje se adhiere a la publicidad	Nuevas formas de pintar aparecen, antiguas técnicas vuelven a surgir, materiales más moldeables, son inventos que tienen por objeto facilitar la improvisación y particularmente rehabilitar este gesto del pintor que el papel pegado se había esforzado si no de eliminar completamente, por lo menos poner fuera de alcance.		
	Texas		1958	En la Exposición Internacional del Collage en el museo de Houston pudo admirarse un jarrón clásico, con sello de los presidentes norteamericanos, recortados y pegados sobre las flores formando pequeños collages independientes.			
<b>Corrientes artísticas a partir de 1950</b>							
			Al término de la Segunda Guerra Mundial	Surge el Expresionismo Abstracto. Casi al mismo tiempo surgen el Pop-Art, el Op-Art y el arte cinético en los Estados Unidos y en algunos países de Europa	Toca a la pintura y la escultura, y se refleja igualmente en el campo del grafismo y en la fotografía	Su consecuencia directa en la fotografía se hace patente con la aparición de nuevas técnicas de laboratorio que son	Son ejemplos de este periodo la solarización, las fotos 'quemadas', los bajo relieves, separación de tonos, inversión,

						formas que representan la abstracción de la imagen fotográfica	entre otros
				Pop Art y Arte Cinético	Corrientes artísticas que dentro de sus características propias tratan a la luz como elemento principal Su relación con la fotografía está dada por la utilización de plantillas y tramas.		
		Después de la Segunda Guerra Mundial		Op-Art	Es una vertiente especial de la pintura abstracta geométrica y se basa en unas composiciones de muestra, en donde el ojo del espectador sintetiza, por indolencia de la retina, como impresiones cromáticas y estructurales en movimiento rítmico	Víctor Vasarely, Jesús Rafael Soto y Bridget Riley crearon la base experiment al fundada en este estilo	Es un arte científico que busca sus fundamentos en la teoría física y psicológica de los colores y en la teoría de la Gestalt. Es la prolongación del constructivismo y se distancia de él por medio de efectos cinéticos.
			1950	Arte cinético	Es el arte del movimiento considerado bajo distintas perspectivas; el movimiento producido por las fuerzas naturales, el movimiento mecánico, y el movimiento provocado por la intervención del espectador, movimiento óptico o ilusorio	Se fundan los principios del cinetismo como lo llamó Vasarely	
	Estados Unidos e Inglaterra		De 1956 a 1966	Pop-Art	Fenómeno de la manipulación voluntaria de las imágenes con el fin de crear nuevas composiciones.	En Estados Unidos tuvo un revestimiento de carácter espectacular	Sus antecesores son Man Ray, Max Ernst, Raul Hausman, Marcel

					Surge como una reacción al expresionismo abstracto (1945-1959)	r, puesto que se identificó como la expresión auténticamente norteamericana de la realidad norteamericana. En Inglaterra el movimiento tomó el nombre de "Nuevo Realismo"	Duchamp y Léger Su finalidad parece consistir en describir todo lo que hasta entonces había sido considerado indigno de atención y propio del arte: la publicidad, las ilustraciones de revistas, las fotografías antiguas, los muebles de serie, los vestidos, las latas de conserva, la comida, las tiras cómicas, las 'pin-up' (chicas atractivas)
	Berlín			Mec' Art	Es la abreviatura de "mechanical art" o arte mecánico. Las técnicas de su producción son el fotografismo, el fotodiseño, el infografismo, el videografismo, el reprografismo y el holografismo	Se refiere al desarrollo actual de la fotografía con un nuevo ímpetu en el área de la experimentación y la creación, ya que con la introducción de la electrónica y el ordenador, es posible manipular, almacenar y digitalizar una imagen	Designa una serie de investigaciones orientadas a la elaboración mecánica de una imagen de síntesis. Aquí la fotografía supera al negativo clásico, y una de sus expresiones es el "polaroid art"  La raíz del término mec'art puede aplicarse al conjunto de la iconografía funcional que utiliza medios técnicos
				Termografismo	El principio de esta técnica es la obtención de	Los creadores experiment	Se emplea el término "pintar con

					imágenes por medio del calor que es transmitido por los cuerpos.	an los recursos técnicos y estéticos conectando un ordenador con máquinas de escuchar y ver	calor". Con el fin de obtener directamente una imagen con los colores de la temperatura del cuerpo humano.
				Infografismo	Constituye el llamado "computer art" o arte informático que se basa en la concepción gráfica asistida al ordenador, o visualización gráfica convencional, a partir de una tecnología que comienza a ser domesticada con el desarrollo de los miniordenadores	La creación en ordenador depende de un programa, con reglas de codificación y símbolos. El modelo toma la forma de algoritmos, y es por ello que la colaboración entre diseñadores y técnicos en informática es frecuente	
				Videografismo	El precursor del videograma es Man June Paik	La historia del videografismo empieza igual que la del fotomontaje. Con la manipulación sobre la imagen	
				Holografismo	Técnica descubierta por Dens Gabor, premio Nóbel de física en 1973	Permite obtener imágenes tridimensionales reales (no con la sensación de relieve) y tiene cierta analogía con la técnica fotográfica	En ambos casos se utiliza una placa sensible a la luz, que queda impresionada y que hay que revelar. Pero la Holografía exige iluminar con luz láser y asegurar un grado muy alto de inmovilidad durante la exposición
<b>Personajes que hicieron</b>							

aportaciones en los campos del collage y el fotomontaje							
		Fred Holland Day		Realizó montajes y dobles exposiciones en fotografías de imágenes bíblicas	Era un excéntrico fotógrafo norteamericano. La más célebre de sus obras es <i>La Crucifixión</i> (1898) en la que él mismo hizo de Cristo		
		Josep Renau		Realiza sus fotomontajes con una acentuada y aguda crítica política al sistema social norteamericano	Al ver sus fotomontajes notamos hasta qué punto es posible reconciliar el contenido periodístico y documental de la fotografía con la expresión libre del artista.		
		Francis Picabia		Participó en la revista de Stieglitz, donde publicó sus primeras <i>Machines Ironiques</i>	Era un pintor influido por el impresionismo, el futurismo y el cubismo	En 1917 fundó en Barcelona la revista 391. Convivió con Tristan Tzara en Zurich y sus obras eran enteramente dadaístas.	
		Man Ray	Años posteriores a 1920	Amplia su actividad experimental de la pintura a la fotografía	Su producción fotográfica se ubica dentro del surrealismo. Practica los ready-mades y la técnica del fotograma, la doble exposición y la solarización como propuestas artísticas ó		
		Max Burchartz Nació en Elberfer, Alemania en 1887. Murió en Essen en 1962		Frecuentó la Academia de Dusseldorf de 1906 a 1908, luego las de Munich y Berlín	Pasó algún tiempo en Hannóver y en Weimar después de la guerra de 1914. Enseñó en la escuela Folkwang, en Essen de 1926 a 1933	Trabajó como pintor y artista gráfico. Fue uno de los primeros que junto a El Lissitzky, hicieron entrar el fotofotografismo en la	



						publicidad	
		Jan Tschichold Nació en Leipzig, Alemania en 1902		Estudió en la Academia de Artes Gráficas y de Tipografía de Leipzig	Fue profesor de caligrafía y tipografía en la Escuela Superior de Tipografía de Munich de 1926 a 1931	Emigró a Basilea en 1933 En 1947 fue llamado a Londres para reformar allí la tipografía de los Penguin Books	
		Gustave Klutsis		Teórico del fotomontaje Define al fotomontaje como un nuevo género artístico de agitación	Su obra se encuentra en el marco del constructivismo y goza de reconocimiento en la URSS Su trabajo representa un arte en la propaganda de masas	Se conservan pocas obras suyas, pero se tienen los montajes en serie que compuso en 1925 para ilustrar el poema "Lenin" de Mayakovsky	La parte más conocida de su trabajo está muy ligada a la ilustración, a la propaganda del socialismo y de sus dirigentes
		Alexander Rodchenko		Gran exponente del constructivismo ruso Su obra transcurre en dos planos: el fotomontaje y la fotografía experimental	Sus fotomontajes los creó con una intención narrativa y frecuentemente fueron concebidos para ilustrar poemas o enunciados literarios	Su primera serie de 11 fotomontajes está basada en el poema de Mayakovsk y Pro Eto ("Acerca de Esto")	En 1924 decide tomar él mismo las fotografías para sus obras. Esto fue decisivo para su futuro como fotógrafo experimental
		El Lissitzky Nació en Esmolensko, Rusia en 1890		Arquitecto y tipógrafo Entre 1920 y 1930 se dedicó a crear fotomontajes y fotografía Fue un teórico inteligente de la renovación de la forma	Frecuentó la Escuela Superior Técnica de Darmstadt. Practicó la pintura, la arquitectura y la litografía; junto con Malevitch fundó el movimiento suprematista en 1919-1920	Fue el primero en realizar fotogramas con fines publicitarios en 1924	
		Laszlo Moholy-Nagy Nació en Bacsbarsod, Hungría en 1895 y murió de leucemia en		Estudió derecho hasta 1915. Entró en relación con el grupo Ma (Hoy) en Budapest Residió en Estados Unidos en 1919 y trabajó en Berlín de 1920 a 1923 como pintor, decorador de cine y proyectista de	Es cofundador del movimiento constructivista Fue nombrado profesor en el Bauhaus. Enseñó en Weimar y en Dessau de 1923 a 1928 En	Considerado uno de los teóricos más importantes de la fotografía En 1925 publica su libro	Ahí describe las vías de creación que ofrece la fotografía y el cine en el arte contemporáneo. Con

		Chicago en 1947		decorados	1933 vivió en Londres. En 1937 fundó el nuevo Bauhaus en Chicago.	Pintura, Fotografía, Film, dentro de la serie que edita la Bauhaus	esto se anticipa 30 años a su tiempo y define los movimientos artísticos que comenzarán a extenderse durante la segunda mitad del siglo XX
				Sus ideas se verán confirmadas por el gran filósofo judío Walter Benjamin en su ensayo capital sobre La obra de arte en la era de su reproducción mecánica o técnica	En su libro Pintura, Fotografía, Cine reúne una selección de fotomontajes, fotogramas y fotografías hechas por él y por otros artistas pertenecientes al dadaísmo y el surrealismo	La intención es mostrar deformaciones fotográficas como una invitación a hacer una revaloración de la vista	En La Nueva Visión reúne muestras de microfotografía, placas de rayos x, vistas aéreas, fotos periodísticas, fotografías en vista oblicua, dobles exposiciones, tomas de objetos y personas ante un espejo convexo
		Man Ray		Creó fotos sin cámara, directamente sobre papel sensible	En 1922 publicó su primera carpeta con 12 fotogramas, o como él las denominaba rayogramas o rayografías bajo el título de <i>Chames Délicieux</i>		
		Paul Citroen		Fotomontador surrealista que estudió en la Bauhaus de Dessau desde 1923	En 1919 creó en Ámsterdam algunos montajes con escenas urbanas, que sin embargo, sólo alcanzaron su culminación en los montajes de Metrópolis de su época en la Bauhaus	Metrópolis (1923) es un collage realizado por Citroen con fotografías, ilustraciones de revistas y tarjetas postales	Su obra nos muestra la gran versatilidad que tiene el montaje gráfico, al poder hacer uso de fotografías ya impresas; Metrópolis es una muestra clásica del fotocollage ampliado

							con maestría y audacia en su intención, mide 76 por 102 cms, al cual Moholy Nagy calificó de "gigantesco mar de mampostería"
		Hebert Bayer Nació en Austria en 1900		Importante fotomontador y experimentalista de la manipulación gráfica. Estudió pintura mural en el Bauhaus de Weimar con Kandinsky de 1921 a 1923	Fue Director de la clase de arte gráfico impartida en Bauhaus de Dessau en 1925	De 1928 a 1930 fue Director Artístico de la revista <i>Vogue</i> en Alemania y del estudio Dorland en Berlín  Fue Director Artístico de Dorland Internacional en 1945 y consultor proyectista de la Container Corporation of America en el mismo año.	Bayer tuvo la idea de añadir la tridimensionalidad a los efectos del fotomontaje, con ayuda de la pulverización por aerógrafo.

\*\*Nota: El cuadro anterior está en su totalidad integrado con información de los siguientes autores: Bañuelos Capistrán, Jacob Israel, *El Fotomontaje: su historia, teoría y práctica*, México, UNAM-FCPyS, 1990; Juárez López, Ivonne Elizabeth, *El Fotomontaje en el diseño gráfico y su aplicación en imágenes para un calendario*, México, UNAM-ENAP, 1999 y Mendialdua, Fritzia, *Collage. Arte mayor*, México, UNAM, 2000.

## **Anexo B**

En esta segunda parte del apéndice se muestran algunos fotomontajes de José Baz Nungaray de la sección “El país del nunca Jabaz”, con el fin de ver el trabajo de este fotomontajista y para tener estas ilustraciones como referencia inmediata de lo que es un fotomontaje digital, humorístico-político (FDHP).



(28)



(29)



(30)



(31)



(32)



(33)



(34)



(35)



(36)



(37)



(38)



(39)