



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Fotomontaje e historietas en la obra de José G. Cruz.
Un análisis técnico-estético (1951-1952)**

TESIS

Que para obtener el grado de Licenciada en Historia presenta:

Elva Cristina Peniche Montfort

Asesora: Dra. Deborah Dorotinsky
Alpernstein

Facultad de Filosofía y Letras

México D.F., 2011





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

Esta tesis fue realizada bajo el apoyo de una beca otorgada por el proyecto PAPIME “Género y Cultura Visual” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 2010. Agradezco a su directora, Deborah Dorotinsky, por haberme incluido en el proyecto. Agradezco también:

A la gente de la Hemeroteca Nacional, que me facilitó la consulta durante varios meses de la revista *Pepín*, que después reproduce mediante fotografías.

A José G. Cruz Ayala por permitirme revisar el inmenso y bien cuidado archivo que guarda de la obra de su padre, por las entrevistas que me ofreció y por permitirme reproducir fotográficamente el material que seleccioné para mi tesis.

A Horacio Robles y Ramón Valdiosera, historietistas y amigos de José G. Cruz, por las entrevistas que me dieron, por compartir conmigo sus memorias y apasionantes anécdotas. A Juan Manuel Aurrecochea, Rubén Soto Díaz e Iram López por su función clave al contactarme con los historietistas y con el arquitecto Cruz.

A Deborah por sus excelentes observaciones y constante entusiasmo con este tema, por su franqueza y nuestras charlas. Establecer este diálogo con ella fue sumamente enriquecedor. A Renato González, Álvaro Vázquez, Carlos Molina y David Wood por sus puntuales comentarios y consejos prácticos.

A Claudia Canales, cuyo seminario *La fotografía como fuente histórica* provocó y nutrió a lo largo de toda la carrera mi interés por la fotografía. Su clase fue fundamental en mi formación, inclinaciones y en la planeación del proyecto que dio origen a este trabajo. Mis agradecimientos a su inspiración e influencia son infinitos.

A Renato y Luis Adrián Vargas por sus excelentes clases.

A mi familia, por escucharme siempre con respetuosa atención, por tenerme tanta paciencia y admiración, por darme ánimos y estar siempre dispuestos a hacerlo todo más sencillo, pero sobre todo por su inmenso amor y amistad.

A Silvestre, mi mayor cómplice, que me acompañó en todo este proceso, siempre con amor, paciencia y excelentes ideas. Este texto le debe demasiado a su compañía y cariñoso diálogo.

A Marlene, Paulina, Víctor, Gustavo, Adriana, Mara, Itzel, Ninel, David, Camilo, Esteban, Josefo y Majo por compartir conmigo años de prisas, escritos, enormes lecturas, desvelos, ideas y muchas risas.

A Lucía, Claudia, Andrea, Adriana y Natalia por su incondicional presencia y ya longeva complicidad.

ÍNDICE

Introducción	p.1
Capítulo 1. Las historietas, sus lectores y sus medios.	
1.1. La historieta en México, desde sus orígenes hasta los años cincuenta.	p.6
1.2 La masificación de la lectura de historietas y sus opositores	
1.2.1 Las campañas de alfabetización	p.11
1.2.2 La oposición conservadora	p.13
1.3 La industria y el negocio de las historietas	
1.3.1 Las editoriales de historietas	p.15
1.3.2 Distribución y venta	p.18
Capítulo 2. Del fotomontaje de diccionario al fotomontaje secuencial	
2.1 Definición general de fotomontaje	p.20
2.2 El fotomontaje como práctica artística	p.22
2.3 El fotomontaje en México	p.27
2.4 Generalidades del lenguaje del cómic	p.36
2.4.1 Los elementos gráficos del cómic	p.37
2.4.2 La estructura narrativa del cómic	p.41
2.5 El <i>Fotomontaje secuencial</i> en las historietas de José G. Cruz	p.44
Capítulo 3. José Guadalupe Cruz, <i>Pepín</i> y las <i>Ediciones José G. Cruz</i>.	p.48
Capítulo 4. El uso de la fotografía en “Griseta”, “Rayito de sol”, “Soñadora”, “Johny Bugy” y “Muñequita”	
4.1 El proceso de producción	p.61
4.2 La selección	p.63
4.3 Análisis visual. El uso de la fotografía	p.74
Conclusiones	p.80

INTRODUCCIÓN

Esta investigación versa sobre un tipo de objeto visual y de lectura que ha sido en general poco atractivo para historiadores y otros productores de estudios críticos. Esto se debe quizás a que nunca fue obra de destacados intelectuales, sus contenidos son poco “serios” y pertenecen a un mundo a veces despreciado por la Academia que se relaciona con el gusto de las clases populares, conocido como “cultura popular”. Muestra de esto son las pocas fuentes escritas que existen sobre la historieta en México y la casi inexistencia de museos y archivos que las resguarden y signifiquen.

Las historietas de las que nos ocuparemos son objetos híbridos porque integran imágenes y textos. Aunque se intentará nunca olvidar esta naturaleza mixta y construir algunas reflexiones relacionadas con los textos, el enfoque desde el que nos aproximaremos a ellas ciertamente otorga más importancia a su parte visual. Sin embargo, resulta difícil analizar nuestro tema desde la óptica de la disciplina académica que tradicionalmente se ha encargado del estudio de las imágenes, la Historia del Arte, debido precisamente a que las historietas no suelen entrar dentro del campo que ésta define como “Arte”, -porque, como decíamos, son poco “serias” y no son obra de “artistas”-.

Para comprender las historietas resultaría conveniente observarlas desde la perspectiva de otro campo de estudio, quizás menos definido, que desde su aparición ha sido objeto de discusión para los estudiosos de las imágenes. Los Estudios Visuales o Cultura Visual surgieron principalmente en Estados Unidos, en los años setenta, como una propuesta interdisciplinaria para estudiar las imágenes producidas por el hombre en un ámbito más amplio que el de las “artes” y un enfoque distinto al de la historia; es decir, como una alternativa a la Historia del arte.¹ Los académicos vinculados con esta iniciativa se interesaron por imágenes producidas en el contexto de la vida cotidiana, como los medios masivos de comunicación; las creaciones visuales de grupos no occidentales; la imaginería de minorías y grupos marginados como las mujeres, los homosexuales o los negros, y todo tipo de imágenes que escaparan del canon artístico. A dichas imágenes, consideradas ignoradas y olvidadas, autores como W. J. T. Mitchell y Alfred Gell intentaron darles voz e incluso voluntad. La idea no era disolver al arte sino reconocerlo como una forma más, aunque sí distintiva, de creatividad visual.²

Frente a la forma en que tradicionalmente había operado la Historia del Arte, estos Estudios buscaban una mayor apertura en su campo de estudio: “el objetivo de los Estudios Visuales es el

¹ Algunos de los más importantes textos de la cultura visual son: Hans Belting, *La antropología de la imagen* (2007), Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, *Visual culture. Images and Interpretations* (1994), Martin Jay, *Returning the gaze: The American response to French Critique to Oculacentrism* (1996), Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (1999), W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing. A Critique of Visual Culture* (2001), ---, *Why do pictures want?* (2005), Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte* (2004), Griselda Pollock, *Generations and geographies in the visual Arts. Feminist Readings* (1996), Así como el cuestionario y las respuestas que generó la revista *October* en 1996 sobre la iniciativa de la cultura Visual a varios académicos relacionados con el estudio de las imágenes.

² Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, p.133.

reconocimiento de la heterogeneidad de las imágenes, las diferentes circunstancias de su producción y la variedad de funciones culturales y sociales a las que sirven.”³ Criticaban la prioridad que la Historia del Arte daba a las ideas de los artistas y la forma en la que éstas se plasmaban en el proceso creativo; en cambio buscaban basarse en “lo visual como un lugar en el que se crean y discuten significados”.⁴ En general, la Cultura Visual intentó ampliar el fenómeno de la significación más allá del proceso creador, defendiendo que “las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron.”⁵

Queda claro que no buscaremos incluir a las historietas con fotomontaje de José G. Cruz dentro del complejo conjunto de imágenes que pueden englobarse bajo la noción de “arte”, pues en principio pertenecieron a un ámbito que consideramos muy distinto al del arte, vinculado estrechamente con lo comercial y la producción en serie. Pero tampoco las interpretaremos como “cultura popular” ya que no coincidimos con la dicotomía, principalmente difundida por la Historia del Arte y la Estética, entre lo popular y lo culto, entre la “cultura popular” y el “arte”. Pues, como opina Nicholas Mirzoeff, tal distinción reduce la muy rica y diversa producción humana.⁶

Los Estudios Visuales nos son útiles esencialmente para justificar el valor de un estudio sobre un producto cultural como las historietas, ajeno al ámbito artístico, que desde nuestro punto de vista posee cualidades visuales que permiten conocer a su autor y una sociedad que las consumió de manera masiva. Ni la Historia del Arte ni los Estudios Visuales proporcionarán un modelo metodológico para el examen de nuestras historietas, ya que la presente investigación se estructuró de acuerdo a las necesidades particulares que sentimos que tenían. Sin embargo, es cierto que algunas estrategias de estos dos ámbitos disciplinares, así como referencias explícitas, podrán encontrarse en las siguientes páginas.

Para nosotros, las historietas constituyen documentos sumamente interesantes y ricos para acercarse a la sociedad de una época: sus gustos, miedos, fantasías, visión del mundo, estereotipos, etcétera. Las historietas mexicanas en particular, tienen un valor especial pues durante su “época de oro” (1934-1950s) acercaron a la lectura a millones de mexicanos que no sabían leer; produjeron personajes e historias que excedieron las fronteras del papel para invadir otros medios masivos de comunicación -como el cine, la radio y la televisión-, y ofrecieron un ámbito de visualidad para una sociedad anterior a la era de la televisión.

El objeto de estudio que nos concierne consiste en un conjunto de cinco historietas, que forman parte de uno de los géneros más utilizados por José G. Cruz, el melodrama; pero sobre todo

³ Moxey, *op. cit.*, p.127.

⁴ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la Cultura Visual*, Barcelona: Buenos Aires: México, Paidós, 2003, p.24.

⁵ Moxey, *op. cit.*, p.130.

⁶ Mirzoeff, *op. cit.*, p.34.

que pertenecen a la técnica que lo hizo destacar del resto de los historietistas de su época, el fotomontaje. Las razones por las que elegimos estas historietas no son tan importantes como el hecho de que las usamos como ejemplo para analizar la técnica y la estética del fotomontaje que aquí definiremos como *fotomontaje secuencial*. Aunque hubo también otros autores que utilizaron la técnica, nadie superó en producción, calidad e inventiva al extraordinario Cruz.

A través de un análisis de la técnica y estética de dichas historietas, el propósito del estudio es demostrar que gracias a la fotografía, el *fotomontaje secuencial* aportó a las historietas, y en concreto a los melodramas de los años cincuenta, particulares cualidades visuales y narrativas.

Para demostrar lo anterior tuvimos primero que conocer cuál fue la evolución de este medio de comunicación en nuestro país. Luego precisamos saber qué era un fotomontaje, para lo cual buscamos en el diccionario, en la historia artística occidental del siglo XX y en la tradición gráfica y plástica mexicana; apoyándonos para estos dos últimos campos en la práctica fotográfica. Para definir al *Fotomontaje secuencial* tuvimos que hacerlo dentro del ámbito del lenguaje del cómic y compararlo con la definición de fotomontaje de la historia del arte. Para contextualizar nuestra selección fue necesario averiguar quién era José G. Cruz y caracterizar su obra en las historietas. Sólo así pudimos llegar a nuestras cinco historietas de 1951-1952, analizar sus características principales y, usándolas como ejemplo, establecer cuáles fueron las cualidades narrativas y visuales que la fotografía aportó a la historieta a través del *fotomontaje secuencial*.

El primer capítulo está dedicado a la historieta mexicana, el más importante campo en el que está contenido nuestro complejo objeto de estudio. Ahí contextualizaremos la obra de José G. Cruz, quien fue uno de los más importantes autores mexicanos de historietas, pues su obra se extendió desde los años treinta hasta principios de los ochenta. Destacó también por haber creado, al mismo tiempo, personajes sumamente populares que aún persisten en el imaginario mexicano, como Santo, el enmascarado de Plata, e historias cotidianas que quizás pasaron desapercibidas, pero invitaron a la lectura a millones, cautivando su imaginación por décadas.

El primer apartado establece una breve historia de la historieta en México -mencionando a los autores y títulos más trascendentes- desde su aparición en las publicaciones ilustradas del siglo XIX, hasta la década de 1950, cuando se editaron las historietas que seleccionamos. Explicaremos el surgimiento de los autores y temas nacionales en lo que se conoce como la “época de oro” de la historieta mexicana, la cual abarcó el periodo de vida de las primeras revistas de historietas del país. Durante esta etapa veremos cómo los primeros “monitos” dibujados en “línea” y pertenecientes al género humorístico, dejaron luego su lugar a la historieta “seria” en la que se buscó una representación cada vez más realista a través del dibujo con sombras, el medio tono y finalmente la

introducción de la fotografía, que ilustró las historias de aventuras y melodrama. Así estableceremos el contexto específico de nuestras series: el melodrama fotomontajístico.

El segundo apartado sitúa a las historietas en la historia de la lectura en México y las campañas de alfabetización, pues a través de los cómics millones de mexicanos, sobre todo de las clases populares, comenzaron a leer. Además de los lectores, la inclusión de cifras de tiraje y de la reacción opositora contribuirá a representar en términos generales el fenómeno de la recepción de estos objetos de lectura-visión, en la sociedad mexicana de mediados de siglo pasado. El último apartado del capítulo 1 habla de los que se encontraban atrás del éxito comercial que tuvieron los tebeos, la industria de la producción, venta y distribución, sin las cuales el éxito no hubiera sido tal.

El capítulo segundo es el más técnico de todos y también el más extenso. Su objetivo central es establecer la definición de *fotomontaje secuencial*. Para eso partimos, en el primer apartado, de una noción genérica de fotomontaje, que incluye sólo las obras realizadas de manera física y excluye el fotomontaje digital y el que no involucra a la cámara fotográfica. En 2.2 hablamos del uso que esta técnica tuvo en la práctica artística occidental del siglo XX, en particular a través de las vanguardias artísticas europea y soviética. Este panorama sirvió para tomar los casos más importantes, el dadaísmo berlinés, el constructivismo ruso y el surrealismo como ejemplos para definir nuestros fotomontajes. El apartado 2.3 no intenta establecer una historia del fotomontaje en México, pues no existe suficiente documentación para hacerlo, sino hablar de la diversidad de usos que tuvo como una práctica muy vinculada a la edición de revistas ilustradas.

En 2.4 se establecieron las características más generales del lenguaje del cómic, incluyendo sus elementos gráficos y sus estrategias narrativas, pues nuestras obras son al mismo tiempo fotomontajes e historietas. Así, en el último apartado pudimos construir una definición personal de *fotomontaje secuencial*, mediante la comparación con el fotomontaje ordinario –que vimos en la definición, en la práctica artística occidental y en México- y de acuerdo con los lineamientos generales del lenguaje del cómic. Se explica que el fotomontaje secuencial consiste en una estructura narrativa como la del cómic, que conjuga texto e imagen, pero en la que se integran fragmentos fotográficos al dibujo para representar los elementos más importantes, como los rostros de los personajes y ciertos objetos.

El capítulo tres no está dividido en apartados porque estructura cronológicamente un relato sobre la vida, la obra y la prolífica carrera de José G. Cruz (historietista, dibujante, pintor, publicista, empresario, cantante, actor, etcétera) con especial atención en los elementos que lo llevaron, desde 1940, a crear y desarrollar como nadie el fotomontaje en las historietas. Para contextualizar la selección que se presenta en el último capítulo, destacamos la producción del autor en la revista

Pepín y la creación de su propia empresa, las Ediciones José G. Cruz. Hablamos de sus principales series, géneros favoritos e influencias.

El capítulo cuarto es el más importante del estudio. Comienza con una descripción detallada de la técnica del fotomontaje secuencial, un trabajo hecho en serie y en equipo. Luego se hizo una presentación general de las cinco historietas melodramáticas: “Griseta”, “Rayito de sol”, “Soñadora”, “Johny Buggy” y “Muñequita”, exponiendo sus tramas, sus diferencias y similitudes, influencias y estéticas. El apartado 4.3 constituye el centro de la tesis, pues en él se clasifican los 5 usos o efectos de la fotografía en el fotomontaje secuencial, que distinguen a la obra de Cruz tanto del resto de las historietas como del resto de los fotomontajes: 1. Retrato-artificio, 2. reproductibilidad-reciclaje, 3. Artefacto narrador, 4. No integración con el dibujo- incoherencia visual y 5. Influencia cinematográfica.

Demostraremos entonces que el fotomontaje de las historietas es una forma particular de fotomontaje que se distingue por su organización secuenciada, y que visualmente no puede entenderse de manera independiente a la estructura gráfica y narrativa del cómic. Veremos cómo estas cinco historietas reflejan la visualidad y gustos característicos del melodrama en las historietas de mediados de siglo XX, con el predominio del arrabal como espacio de las historias y las mujeres-víctimas como personajes principales. Pero probaremos, primordialmente, que en estas historietas, así como en otros fotomontajes secuenciales de José G. Cruz, el uso de la fotografía –clasificado en cinco efectos principales- aportó a las historietas nuevas impresiones visuales y narrativas que las convirtieron en publicaciones sumamente atractivas para los lectores.

CAPÍTULO 1. LAS HISTORIETAS, SUS LECTORES Y SUS MEDIOS.

1.1 La historieta en México, desde sus orígenes hasta los años cincuenta.

En México las primeras historietas surgieron en las publicaciones periódicas ilustradas de la segunda mitad del siglo XIX, cuando la litografía se había difundido. De influencia europea, consistían en breves narraciones con viñetas, en las que se integraba texto e imagen. Eran cortas y hubo muy escasas series fijas. Al igual que la caricatura, las historietas de esos años estaban al servicio de la sátira política y formaba parte de un periodismo militante, en el que el puro entretenimiento no tenía espacio. Hacia finales de siglo, las historietas se aligeraron y la mayoría se despolitizó. Surgió una nueva prensa comercial y una nueva gráfica, que ahora debía competir con la fotografía.⁷

A principios del siglo XX ocurrió un fenómeno que transformaría permanentemente a las historietas mexicanas: la introducción del modelo norteamericano de cómic, que llegó para quedarse. Las cadenas editoriales estadounidenses habían añadido a las narraciones en viñetas el color, los diálogos en globos, los personajes fijos y el dibujo de onomatopeyas y líneas de movimiento, convirtiéndolos en las convenciones del cómic moderno.⁸ Los suplementos de periódicos y revistas mexicanos de la época comenzaron a importar series norteamericanas ligeras dirigidas a un público mayoritariamente infantil.

Con la Revolución Mexicana la prensa en general volvió a politizarse y los caricaturistas tomaron partido. Las historietas de entonces acostumbraban retratar a personajes reales, usando trazos *art nouveau*.⁹ El lenguaje se simplificó y el público creció. En la década de 1920 la publicación de historietas se hizo sistemática y las convenciones del cómic norteamericano se arraigaron. Aunque en un inicio la mayoría eran tiras cómicas importadas, aparecieron las primeras historietas modernas mexicanas. Personajes y temas locales ganaron terreno en series como las de Juan Bautista Urrutia en la imprenta de la fábrica de cigarros *El buen tono*, y *Don Catarino y su apreciable familia* de Salvador Pruneda, que ya usaban el lenguaje y la estructura del cómic moderno.¹⁰ Este desarrollo de series mexicanas coincidía con una política cultural promovida por el Estado y la Secretaría de Educación Pública, para crear una cultura nacional moderna mediante el apoyo de los medios de comunicación y la cultura.¹¹

En esta época predominaban los personajes muy caricaturizados, la comedia, un tono bastante infantil en las tramas y un dibujo muy simplificado conocido como “línea”; por lo que las

⁷ Armando Bartra, “Piel de papel. Los *pepines* en la educación sentimental del mexicano”, en Esther Acevedo (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, tomo III, México, CONACULTA, 2002, pp.128-132.

⁸ *Ibíd.*, p.128.

⁹ *Ibíd.*, p.132; Raúl Andrés Vázquez- Barrón, *Caricartucho. El cambio revolucionario en la caricatura política en México 1911-1913*, tesis de licenciatura de historia, México, FFyL, UNAM, 2006, p.52.

¹⁰ Bartra, *op. cit.*, p.136.

¹¹ Anne Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*, México, FCE, 2004, p.82.

historietas se ganaron el nombre de “monitos”. Otros títulos del momento fueron *Adelaido el conquistador* (Juan Arthenack), *El Sr. Pestaña* (Andrés Audiffred), *Chupamirto* (Jesús Acosta Cabrera), *Chicharín y el sargento pistolas* (Armando Guerrero Edwards) y *Mamerto y sus conocencias* (Hugo Tilghmann).¹² Los años veinte marcaron también el inicio del desarrollo de la prensa nacional en periódicos como *El Universal*, *El Heraldo*, *El País* y *El Demócrata*.¹³

El incipiente desarrollo de la historieta mexicana fue interrumpido por una nueva entrada de tiras cómicas estadounidenses a través de los *Syndicates*, agencias de prensa que se encargaban de vender las más populares tiras norteamericanas a publicaciones periódicas de todo el mundo. En México la de mayor influencia fue la King Features Syndicate, que surtió a periódicos como *Novedades*, *El Sol de México*, *La Prensa*, *El Universal*, *Excélsior* y *El Nacional*.¹⁴ En los primeros años treinta, por lo tanto, las historietas mexicanas tuvieron poca fuerza, pero no debe olvidarse la importancia de los historietistas de la década precedente por su papel fundador. Sus personajes fueron principalmente charros mexicanos, que la Posrevolución transformó en emblemas nacionales y que años después serían protagonistas del cine nacional.¹⁵

En 1934, pocos años después del surgimiento del primer *comic book* norteamericano,¹⁶ aparecieron las revistas mexicanas dedicadas exclusivamente a la edición de historietas. Algunas continuaron importando tiras, pero en general comenzaron a impulsar a las series nacionales. Al inicio se imprimían en prensa plana y tinta negra, pero en poco tiempo se generalizó el rotograbado y nuevas tintas como la sepia.¹⁷ La industria editorial se convertía en un gran negocio, que gracias a las campañas de alfabetización del gobierno, contaba con un número creciente de lectores.

Apareció una nueva generación de “moneros” que daba así inicio al periodo de esplendor de la historieta mexicana (1934-1950s).¹⁸ Este periodo, en el que se masificó la lectura de historietas mexicanas, fue paralelo a un estallido demográfico que se extendió en realidad hasta 1970, pues la población mexicana pasó de dieciséis millones de habitantes, en 1930, a casi cincuenta millones en 1970. Asimismo entre 1940 y 1960 en México se vivió un periodo de bonanza económica y

¹² Rafael Barajas (El Fisgón), “Entre cómicos de barriada, tragediones y superhéroes tercermundistas”, en Carlos Monsiváis (et al.), *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, México, Museo del Estanquillo: CONACULTA: Editorial RM, 2009, p.66; Iram López Cruz, *José G. Cruz, artista del arte fantástico mexicano. Interpretación gráfica*, tesis de maestría en Artes visuales, México, UNAM-ENAP, 2008, p.73.

¹³ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. 1874-1934*, tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Museo Nacional de Culturas populares: Grijalbo, 1988, p. 179.

¹⁴ Fátima Fernández Chrislieb, *Los medios de difusión masiva en México*, México, Juan Pablos, 1987, p. 40.

¹⁵ Aurrecochea y Bartra, *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. 1934-1950*, tomo III, México, CONACULTA: Grijalbo, 1994, p.63. Algunos ejemplos son *Charro negro* (Raún de Anda), *Espuelas de Oro* (Agustín P. Delgado), *Ibid.*, p.155.

¹⁶ El primer comic book, de 1929, se llamó *The funnies*. López Cruz, *op. cit.*, p.350.

¹⁷ Aurrecochea y Bartra, *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. 1934-1950*, tomo II, México, CONACULTA: Grijalbo, 1993., p.16.

¹⁸ Armando Bartra, Juan Manuel Aurrecochea y Anne Rubenstein manejan este periodo como época de oro.

urbanización que permitió el crecimiento de la clase media.¹⁹ Las ventajas de la historieta eran muchas, pues era la forma más barata de entretenimiento.

Surgida en 1934, *Paquín* fue la primera revista de historietas del país.²⁰ Pronto fue alcanzada por *Paquito* (1935), *Chamaco* (1936) y *Pepín* (1936), las cuatro de dueños de importantes diarios nacionales. La ventaja que tomó la última explica que en adelante se les llamara “pepines” a este tipo de revistas. El año de 1934 significó tanto la independencia de las historietas de los periódicos y suplementos como el arranque de su impactante popularidad. Por otro lado, “al adaptarse al formato, extensión y periodicidad de los *pepines*”, las historietas observaron algunos cambios estructurales, como el gran crecimiento de sus textos y la sustitución del lenguaje pintoresco por uno más coloquial.²¹

En las revistas de historietas, los temas y técnicas de representación también comenzaron a diversificarse. Las historias de amor y aventuras sustituyeron al humor de los primeros monitos y la “línea” comenzó a cambiarse por un dibujo cada vez más realista, que derivó en la introducción del medio tono,²² y más adelante del fotomontaje y la fotografía.²³ Tema y técnica estaban vinculados, pues si al trazo caricaturesco correspondía el humor, el dibujo realista ilustraba aventuras y melodramas.²⁴

La tendencia hacia el realismo se vio también en los temas, pues se relataban historias cercanas a sus lectores, simulando casos de la vida real, emplazando las historias en algún punto de la República Mexicana, incluyendo problemas sociales y urbanos de actualidad o recuperando relatos tradicionales. Las publicaciones llegaban a otras ciudades del país, pero fueron principalmente un fenómeno capitalino. Surgió entonces la historieta “seria”, inspirada claramente en historietas norteamericanas como “Tarzán” o “Flash Gordon”, pero desarrollada como un producto original.²⁵

*...Desde su fundación en 1934 [...] y hasta los años cincuenta –en que el fotomontaje lleva a sus últimas consecuencias la propuesta del realismo gráfico a la mexicana, nuestros monitos han sido mucho más que una moda cultural importada, constituyéndose en una de las mayores fábricas de sueños del México contemporáneo, tan mexicana como sus lectores y tan aculturada o sincrética como nosotros mismos.*²⁶

El realismo en las historietas mexicanas tuvo, según Armando Bartra, tres grandes vertientes: la “aventura extrovertida”, el “melodrama romántico” y las “historias didácticas” portadoras de

¹⁹ Rubenstein, *op. cit.*, p.39.

²⁰ Adelaido *el conquistador*, serie nacida en el suplemento de *El Universal*, se editó como revista el mismo año unos meses antes, pero no tuvo éxito. *Ibid.*, p 46.

²¹ Aurecochea y Bartra, *Puros cuentos II...*, p.198.

²² Jorge Velasco (distribuidor) afirma que el introductor del medio tono a la historieta fue Antonio Gutiérrez con series como “Don Proverbio”. Jorge Velasco en *Moneros y monitos* [videograbación], volumen 6: “Lágrimas en sepia”, México, D. F., UNAM: TVUNAM : Calacas y Palmas, 1996.

²³ No obstante, grandes virtuosos de la línea perduraron, como Arturo Casillas, Francisco Flores y Antonio Gutiérrez. Aurecochea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.16. El monero más rescatado de la época es humorista, Gabriel Vargas.

²⁴ *Ibid.*, p.16- 18; Bartra “Piel de...”, p.151.

²⁵ Rubenstein, *op. cit.*, pp.18 y 63.

²⁶ Aurecochea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.19.

cultura general y mensajes edificantes.²⁷ No obstante hubo series de muy diversos géneros y temas como la ciencia ficción, que aquí fue particularmente delirante; las series de guerras, que dominaron los años cuarenta; historias de caballeros; westerns mexicanos; historias de charros y de terror.²⁸

El melodrama fue el género más frecuente; se gestó durante los años treinta, dominó los años cuarenta y cincuenta, y “con el avasallador dominio del corazón concluye el periodo más fecundo del cómic nacional” (1950s).²⁹ A diferencia del humor y la aventura, de series largas, personajes duraderos y estructura abierta, las series melodramáticas eran cortas, con personajes efímeros y tramas cerradas, por lo que tenían que leerse de principio a fin para entenderse. Para compensar la fugacidad de series y personajes, los directores de las revistas buscaron publicarlas en títulos genéricos como *Cumbres de ensueño* (Guillermo Marín) o la célebre *Lágrimas, risas y amor* (Yolanda Vargas Dulché). Artimaña que Cruz no necesitó pues “sus tremebundos melodramas, que ocupa[ba]n las páginas estelares de *Paquito*, *Pepín* y *Pinocho*, son inconfundibles”.³⁰ El fotomontaje fue la técnica representativa predilecta del melodrama, pero reservemos el tema para los siguientes capítulos.

La década de los cuarenta se caracterizó por la masificación de la lectura de historietas. Se calcula que durante estos años *Pepín* llegó a imprimir cerca de medio millón de ejemplares ocho veces por semana, con aproximadamente dos millones de lectores diarios.³¹ Lo que demuestra que los mexicanos de mediados del siglo pasado leían bastante. En este periodo las casas editoras de historietas competían fuertemente empleando estrategias y técnicas de mercado para ganarse a sus lectores: concursos y rifas, edición de series muy atractivas visualmente, publicación de fotografías y cartas de los lectores más asiduos.³² Incluso existió, en *Pepín* y *Chamaco*, una serie que convertía en historieta las vidas de los lectores, a través de un concurso por correo.³³

La masificación del cómic enriqueció a los dueños de las revistas y aumentó su poder. Ellos mantenían fuertes vínculos con los mandatarios y la élite política. En contraste, sólo algunos de los que escribían e ilustraban las historietas adquirieron fama; los nombres de Yolanda Vargas Dulché, Gabriel Vargas y el mismo José G. Cruz, por ejemplo, aparecían en letras grandes junto a los títulos de su autoría y se utilizaban en los anuncios de las nuevas series.

En la siguiente década ocurrió un fenómeno determinante para la historia de la historieta en México, que fue la fragmentación del mercado. Las cuatro principales revistas desaparecieron (*Paquín* y *Paquito* en 1951, *Chamaco* en 1955 y *Pepín* en 1956), cediendo su lugar a un gran número

²⁷ Aurrecochea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.21.

²⁸ *Ibid.*, p.67, 69, 127, 149 y 248.

²⁹ *Ibid.*, p.22.

³⁰ *Ibid.*, pp.333-335.

³¹ *Ibid.*, p. 47. Esta cantidad citada en “primer manifiesto monero” (boletín *El Gallito inglés*, julio de 1992) representa un cálculo común entre los actuales expertos mexicanos del cómic.

³² Bartra, “Piel de...”, p.150.

³³ Rubenstein, *op. cit.*, p.51 y 73.

de publicaciones que se dividían de acuerdo a públicos más especializados. El número de revistas aumentó, pero los lectores de cada una disminuyeron. En 1952 había por lo menos quince editores que publicaban más de cuarenta historietas diarias, semanales o quincenales.³⁴ Como veremos, el caso de Cruz ejemplifica a la perfección este fenómeno, pues a su salida de *Pepín* en 1952 fundó una editorial que publicó un gran número de revistas especializadas.

La caída de las revistas clásicas estuvo ligada al predominio del melodrama y a una pérdida de calidad; pero la ocasionó también “el agotamiento de una fórmula editorial, la transformación de los hábitos de lectura del público y el cambio de mentalidad de los dueños del negocio.”³⁵

A pesar de la fragmentación del mercado, las historietas de cada género no observaron cambios importantes en su estructura o temáticas, pues los quince años de esplendor de las cuatro revistas mencionadas fueron también los de la consolidación de las características generales de la historieta mexicana. Esta continuidad estructural en la imaginaria y los temas ayuda a explicar la prolongada popularidad de las historietas en las décadas siguientes.³⁶ En adelante, las revistas “sacrificaron a sus seguidores infantiles y masculinos para concentrarse en la otra mitad de los lectores, el público femenino,” que devoró libros de historietas como la *Novela sentimental*.³⁷

Las historietas mexicanas fueron un reflejo de la cultura popular del siglo XX:

El ripio, la imperfección y el talento naïf son signos de identidad de la cultura industrial popular mexicana, y los pepines en particular están marcados desde sus orígenes por la precariedad y la improvisación.

Con pocos recursos y sin el peso de la academia ni el lastre de la tradición, la imaginaria monera mexicana es culturalmente irresponsable. Pero también es ligera, desparpajada, libérrima. Frente a la mesurada armonía de la historieta europea y hasta del cómic norteamericano, nuestros monitos resultan excesivos, delirantes...³⁸

Entre 1950 y 1970 se emanciparon las editoras independientes de historietas, como las Ediciones José G. Cruz y la Editorial Vid (1956) de Yolanda Vargas Dulché y su esposo Guillermo de la Parra. En ellas comenzaron a editarse nuevos formatos, como las historietas noveladas de entre 200 y 300 páginas. Surgieron personajes que adquirieron mucha fama como *Santo* (1952), *Chanoc* (1959), *Kalimán* (1965) y *Hermelinda linda* (1968).³⁹ Durante los años sesenta renació la historieta de contenido político con autores como Rius, Jis y Magú; la SEP intentó lanzar historietas de contenido cultural, pero no pudo competir con los éxitos comerciales.⁴⁰ Los años setenta se caracterizaron por el dominio de la fotonovela romántica, que publicaba millones de ejemplares cada semana y que

³⁴ Rubenstein, *op. cit.*, p.49 y 75.

³⁵ Aurrecochea y Bartra, *Puros cuentos III...*, pp.335-336.

³⁶ Rubenstein, *op. cit.*, p. 49.

³⁷ Aurrecochea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.340.

³⁸ Bartra, “piel...”, pp.143-144.

³⁹ López Cruz, *op. cit.*, p.97.

⁴⁰ Se hicieron series de Historia y vidas ilustradas de grandes personajes. El escritor Paco Ignacio Taibo II estuvo a cargo del departamento de historietas. Intentaron frenar el impulso de la historieta comercial, pero al público no le interesaron los contenidos y el texto era demasiado extenso. *Moneros y monitos, op. cit.*, vol. 8: “Con olor a pupitre”.

inspiraría muchas de las posteriores telenovelas.⁴¹ Los años ochenta marcaron el inicio de la decadencia de la historieta mexicana con la paulatina vuelta a las series importadas y el predominio de los cómics con contenido sexual. De entonces a la fecha tuvo lugar el “boom” de los cómics norteamericanos de superhéroes importados por editoras como Marvel y DC y las series de “manga” japonesas, que dominan el mercado actual.⁴² Ante la caída de la compra de ediciones impresas, algunas series se refugiaron en el internet.

1.2 La masificación de la lectura de historietas y sus opositores

Los “pepines” marcaron un hito en la industria editorial mexicana y en la historia de la lectura en México, pues gracias a ellos

*...tiene lugar un acontecimiento cultural inédito: por primera vez en nuestra historia, decenas de miles primero, cientos de miles después y finalmente millones de mexicanos, se asoman simultáneamente a las mismas tramas, compartiendo alborozadas y en tumultuoso afán, las apasionantes narraciones que todas las mañanas aparecen en los cuadernillos popularmente llamados “pepines”.*⁴³

Más que libros o revistas, los mexicanos han leído historietas y son éstas las que han obtenido mayores ganancias para la industria editorial.⁴⁴

1.2.1 Las campañas de alfabetización

Entre 1930 y 1940 el número de adultos que visitaban los puestos de periódicos para comprar historietas aumentó considerablemente debido al impulso comercial que tuvieron las casas editoriales. Pero aumentó también gracias a las campañas de alfabetización emprendidas por el gobierno a través de la Secretaría de Educación Pública, las cuales permitieron el surgimiento de un nuevo público multitudinario que en general encontró en las historietas un material suficientemente atractivo para iniciarse en la lectura.

Los esfuerzos por alfabetizar a las masas y proporcionarles material de lectura tenían un fuerte impulso desde la década de los veinte, cuando José Vasconcelos estuvo a cargo de la SEP. La empresa educativa que organizó se convirtió en una de las principales metas del Estado y se difundió con una intensa campaña ideológica que invadió a la prensa. Se abrieron escuelas nocturnas, rurales y urbanas. La labor editorial más importante consistió en la traducción y edición de obras clásicas como *La Ilíada* y *La Odisea*; y publicaciones periódicas como *El libro y el pueblo* y *El Maestro*. No

⁴¹ Barajas, *op. cit.*, p.61.

⁴² *Moneros y monitos, op. cit.*, vol. 12: “Muchachas a punto de estallar”.

⁴³ Bartra, “Piel de...”, p. 141.

⁴⁴ Para 1975, los ingresos anuales por historietas y fotonovelas eran de mil millones de pesos, cuando los libros, revistas y folletos sólo ganaban 700 millones. Irena Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM: Editorial Nueva Imagen, 1979, p.84.

obstante, los adultos alfabetizados fueron muchos menos de los que se esperaba, el material no fue suficiente y se criticó la prioridad dada a lecturas que sólo interesaban a una élite intelectual.⁴⁵

El gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928) multiplicó las escuelas rurales, pues tuvo como prioridad el mejoramiento de la producción agrícola. A pesar de que surgieron nuevas modalidades educativas como las “escuelas al aire libre”, las “escuelas tipo”, el uso de la radio y la publicación de libros, folletos y manuales, se abandonaron los programas de alfabetización.⁴⁶ Con los gobiernos siguientes, agrupados bajo el nombre de “Maximato”, continuó el apoyo a la educación rural y la educación popular comenzó a radicalizarse. Siguieron apareciendo publicaciones periódicas en apoyo a la educación, como *El Sembrador* o *El Maestro Rural*.⁴⁷

El apoyo a las clases populares aumentó cuando Lázaro Cárdenas llegó a la presidencia y emprendió una reforma social y económica a gran escala. En el campo de la educación, el grupo radical del Partido Nacional Revolucionario transformó mediante una reforma constitucional la educación laica en “socialista” en 1934.⁴⁸ La alfabetización y educación de los adultos volvió a ser la preocupación principal del gobierno. El Cardenismo organizó dos grandes campañas de alfabetización, a cargo del Secretario de Educación Gonzalo Vázquez Vela. La primera, de 1936, no obtuvo los resultados esperados, por lo que en 1937 se impulsó la Campaña Nacional de Educación Popular de tres años, acompañada de campañas de limpieza, antifanáticas, antialcohólicas y de una fuerte propaganda ideológica y visual que nuevamente utilizó a los medios de comunicación.⁴⁹

En general, la educación de las masas, tanto del campo como de la ciudad, debía ser popular y extensiva; se amplió el radio de acción de las escuelas rurales y se dio prioridad a la educación de los obreros; los maestros fueron capacitados no sólo técnica sino políticamente y se aumentaron las escuelas nocturnas. La labor editorial oficial tuvo como fin dar a conocer a las masas la ideología socialista, para lo cual surgieron numerosos títulos revolucionarios. El estado fomentó el nacionalismo y manejó a la alfabetización como una cuestión política, que tenía como fin la emancipación del proletariado. La lectura se vio como un acto revolucionario y modernizador.⁵⁰

En el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940- 1946) el nuevo Secretario de la SEP, Jaime Torres Bodet, realizó una campaña en la que se presume que más de un millón de adultos fueron alfabetizados. Por primera vez había más letrados que iletrados.⁵¹ Según datos oficiales, en 1930 la

⁴⁵ Engracia Loyo, “Educación de la comunidad, tarea prioritaria 1920-1934” en *Historia de la Alfabetización y de la educación de adultos en México*, vol.2, México, SEP: El Colegio de México, [s.a.], pp. 343, 353 y 368.

⁴⁶ *Ibid.*, pp.372-373 y 380.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 386-407.

⁴⁸ Engracia Loyo, “La lectura en México. 1920-1940”, en *Historia de la lectura en México*, Seminario de Historia de la Educación en México, México, El Colegio de México, 1999, p.278.

⁴⁹ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, pp.19-22.

⁵⁰ Loyo, “La lectura...”, pp.283-285.

⁵¹ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, pp. 19-25.

tasa de alfabetización era de 33% entre los mexicanos de más de seis años, para 1940 ésta había subido a un 42%, a 56% en 1950, e incluso a 76% para 1970, en personas mayores a los diez años.⁵²

La reforma al artículo tercero constitucional, para abolir al socialismo de la educación, tardó casi todo el sexenio de Ávila Camacho en concretarse. Miguel Alemán, como otros presidentes posrevolucionarios, le apostó a la educación técnica para acelerar la industrialización del país. Continuó con la campaña de alfabetización iniciada por su predecesor, que instruyó a más de dos millones de personas.⁵³

Frente a este nuevo público, las historietas representaron una forma de entretenimiento bastante barata. Su precio se mantuvo en diez centavos hasta 1940 y fue subiendo después hasta llegar a un peso en 1950. Un cómic costaba solamente una tercera o cuarta parte de lo que ganaba un obrero regular por una hora de trabajo.⁵⁴ Además, se sabe que había mercados y sitios informales en donde las historietas se vendían a mitad de precio o podían rentarse por una baja cuota; que una misma historieta pasaba por muchas manos y que había lugares, como las peluquerías, en donde estas publicaciones tenían una impresionante circulación.⁵⁵

Por lo anterior, basarse en números de tiraje y ganancias de los editores resulta insuficiente para aproximarse al número de lectores y al fenómeno general de la recepción de las historietas. Lo mismo ocurre con las cifras oficiales sobre la alfabetización, pues los gobiernos que dirigieron las campañas, las politizaron y probablemente alteraron sus resultados. Lo cierto es que entre 1930 y 1950 aumentó considerablemente el número de lectores en la Ciudad de México, lo que posibilitó el desarrollo de la historieta y la masificación de su lectura.

1.2.2 La oposición conservadora

Desde la década de 1930, muchos grupos conservadores de la sociedad mexicana se declararon en contra de los *pepines* y su popularización, pues les parecía que eran inmorales, promotores de valores modernos y una verdadera amenaza para la educación infantil, ya que entre otras cosas representaban mujeres sexualmente muy atractivas. Estos grupos, conformados entonces por los industriales de ideología porfiriana, la jerarquía católica, los políticos del partido de oposición, los sinarquistas y otros, en general manifestaban el mismo desprecio ante la educación laica y los

⁵² Rubenstein, *op cit.*, p. 39. *Apud.* Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos, 1958-1959, Dirección General de Estadísticas, Secretaría de Industria y Comercio, México, 1960, p. 48.

⁵³ Tzvi Medin "El alemanismo en la educación" en *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Era, 1990., pp.142-146.

⁵⁴ Rubenstein, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 47; Loyo, "La lectura...", p.277.

medios de comunicación.⁵⁶ Por ello la aparición y masificación de las revistas de historietas se les presentaron como un gran peligro.

Esta oposición ejemplifica la existencia de dos modelos de la identidad mexicana que estaban en constante pugna. Por un lado el de modernización, progreso, industrialización y urbanización, y por el otro el de tradición conservadurismo, vida rural y catolicismo. Uno u otro, y en ocasiones ambos, estaban presentes en el imaginario colectivo y en el ideal que el Estado promovía de la cultura nacional, para lo cual se apoyó en las artes, la educación y los medios de comunicación. Las historietas fueron un espacio en donde se expresaron ambos modelos.⁵⁷ Sin embargo, para los conservadores eran sólo promotores de la modernidad, y una mala influencia para los mexicanos.

A diferencia de su antecesor, Manuel Ávila Camacho no continuó los esfuerzos por construir una cultura nacionalista y revolucionaria para las masas mediante el arte, la lectura y la prensa, sino que se concentró en el control de los medios de comunicación.⁵⁸ “En *Pepín* y sus competidores el nivel de nacionalismo y afiliación implícita con el gobierno y el partido gobernante se elevó notablemente en 1943...” A partir de 1944 las publicaciones periódicas quedaron bajo la supervisión del Estado. Después “las revistas comenzaron a publicar al pie de cada página lemas pro-militares, antinazis y patrióticos...”⁵⁹ En *Pepín* encontramos también frases sobre la educación:

“EL PAÍS EN QUE HAYA MENOS EDUCACIÓN SERÁ APLASTADO POR LOS DEMÁS”
“EL ESTUDIO Y LA PREPARACIÓN IGUALAN A LOS HOMBRES POR ENCIMA DE DIFERENCIAS DE RAZA, DE CREDO Y DE NACIONALIDAD.”⁶⁰
“MÉXICO TIENE EL HONOR DE CONTAR CON UNA DE LAS MÁS ILUSTRES UNIVERSIDADES DEL NUEVO MUNDO. CONTRIBUYA CON SU APORTACIÓN AL ÉXITO DE LA CAMPAÑA DE LOS DIEZ MILLONES QUE LLEVA A CABO LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.”
“LA MEJOR COSECHA QUE OBTIENE EL PAÍS EN LA ACTUALIDAD ES LA OBTENIDA POR LOS SEMBRADORES DEL ALFABETO”
“ADQUIERE LA LUZ QUE IRRADIA EL ALFABETO, CON ELLA ILUMINARÁS TU CAMINO HACIA METAS DE VENTURA Y SERENIDAD.”
“EL VERDADERO HUÉRFANO ES EL QUE NO HA RECIBIDO INSTRUCCIÓN ALGUNA.”⁶¹

Cuando Ávila Camacho llegó a la presidencia y declaró públicamente su catolicismo y su preocupación por la moralidad de la educación, el discurso tradicionalista ganó más peso y los opositores a las historietas cobraron fuerza.⁶² Anualmente se reunían en ciudades de todo el país organismos como la Legión Mexicana de la Decencia, el Comité de Padres de Familia y Acción Social para discutir sobre las publicaciones que salían a la venta. Estos últimos, por ejemplo, llevaron en 1942 sus quejas contra las historietas ante la Procuraduría General de Justicia. La Legión tenía un boletín semanal llamado *Apreciaciones* que clasificaba las revistas en aceptables e inmorales.⁶³

⁵⁶ El incendio de escuelas rurales y el asesinato de maestros fueron los signos más visibles de la oposición conservadora al proyecto de la educación socialista, mismos que se expresaron en el conflicto cristero de finales de los veinte, *Rubenstein*, *op. cit.*, pp 43 y 143-145.

⁵⁷ Esta es una de las tesis centrales de la obra de Anne Rubenstein.

⁵⁸ Rubenstein, *op. cit.*, p.160.

⁵⁹ *Ibid.*, p.174.

⁶⁰ *Pepín*, 1946, no. 2815, pp. 2-7, Hemeroteca Nacional. (páginas de la serie *Volveré* de José G. Cruz).

⁶¹ *Pepín*, 1947, no. 2866 y 2869, pp.5, 7, Hemeroteca Nacional. (páginas de la serie *Sol de Media noche* de José G. Cruz).

⁶² Rubenstein, *op. cit.*, p.160. El cómic fue uno de los pocos medios que se resistieron al cambio.

⁶³ *Ibid.*, pp.148 y 163-166.

El conservadurismo y las campañas antimodernistas se hicieron más visibles a partir de 1940. La primera campaña abierta contra las historietas atrajo la atención internacional y en países como Cuba, Colombia y Venezuela se crearon movimientos similares. El gran triunfo de los enemigos de las historietas fue la creación de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas en 1944, que se definía como un comité interdepartamental, cuyos miembros podían provenir de distintos ramos del Gobierno, pero en realidad dependía de la SEP. Según el Reglamento de Revistas Ilustradas en lo Tocante a la Educación, publicado como ley en el mismo año, el objetivo de la Comisión era acabar y censurar las historietas que desalentaran la entrega al estudio.⁶⁴

A pesar del impacto que ocasionó su creación, la Comisión no tenía demasiada fuerza y poco podía hacer frente al negocio de las historietas, pues si bien podía imponer multas, no podía asegurar que los jueces llevaran a cabo los cobros y sanciones. Durante el mandato de Miguel Alemán la Comisión perdió tanta fuerza que desapareció (1947). Pero una segunda campaña contra las historietas se desarrolló entre 1952 y 1956, cuando el Estado mismo a cargo de Adolfo Ruiz Cortines, la reinstauró. La campaña consistió en una revisión y mejoramiento de las labores de esta institución. En esos años las historietas podían publicarse sólo si contaban con dos licencias, la de contenido y la de título. Hubo una tercera campaña entre 1971 y 1976, que fue la que menos impacto tuvo, aunque en ella participaron muchos más mexicanos que nunca.⁶⁵

Entre 1940 y 1970, es decir, en el mismo periodo en que aparecieron las principales cruzadas contra los cómics mexicanos, el público de las revistas de historietas creció descomunalmente, la producción mejoró, el mercado se diversificó y surgieron más editoriales. El éxito de la Comisión fue casi nulo frente al enorme triunfo comercial de los *pepines*. Si la Comisión tuvo algún papel fue el de amortiguador entre las corporaciones de historietas y sus críticos, mediador entre los modernistas y tradicionalistas y protector de las publicaciones mexicanas frente a las extranjeras, pues sus miembros fueron especialmente severos con las publicaciones estadounidenses.⁶⁶

Los defensores de los pepines, además de los millones de lectores que seguían comprándolos día con día, fueron evidentemente sus dueños, pero también los que se encargaban de su venta y distribución. Además de un excelente negocio, estos hombres defendían a las historietas como fuerzas moralizantes, promotores de la unidad nacional y el progreso de los mexicanos.⁶⁷

1. 3 La industria y el negocio de las historietas.

1.3.1 Las editoriales de historietas

⁶⁴ Rubenstein, *op. cit.*, pp.179 y 199.

⁶⁵ *Ibid.* pp.179-189.

⁶⁶ *Ibid.*, pp.199 y 232

⁶⁷ *Ibid.*, p. 244.

A partir de la década de 1930 las historietas se convirtieron en un impresionante éxito comercial. Sus ganancias beneficiaban primero a sus dueños, luego a las organizaciones que se encargaban de distribuir las y por último a los escritores e ilustradores.⁶⁸ Su desarrollo fue parte del progreso de la prensa en general, palpable en los principales diarios y revistas del momento (*Novedades, El Universal, Excélsior, Futuro, Hoy, Revista de Revistas, Jueves de Excélsior, Todo, México al día*).⁶⁹

Al inicio, las historietas usaban las rotativas de los grandes diarios pagándoles una renta. Sin embargo, conforme se popularizaron, sus ganancias les permitieron hacerse de sus propios medios y lograr su total independencia económica. De hecho, algunas de estas revistas llegaron a financiar proyectos editoriales mayores. El diario *Novedades* se fundó con 10 millones de pesos de utilidades de *Chamaco Chico*, y *Pepín* proporcionó la inversión inicial para el tabloide diario *Esto*.⁷⁰ Las historietas desarrollaron entonces su propia industria.

El principal costo fijo para producir historietas era el papel, que fue caro y difícil de conseguir hasta que en 1940 el gobierno creó un monopolio mayorista de papel, la Productora e Importadora de Papel, S.A. (PIPSA). En un principio, las historietas compartían la asignación de papel con los periódicos, pero pronto adquirieron el suyo y llegaron a tener un trato preferencial por parte de algunas impresoras, debido a que ahora ellas rentaban sus rotativas.⁷¹

Como vimos, la primera revista de historietas de éxito comercial fue *Paquín*, publicación cuyo nombre hacía referencia al dueño de su editora, Francisco Sayrols. Este “semanario infantil ilustrado” de la Editorial Sayrols se publicó de 1934 a 1947. Pronto amplió el rango de edad de sus lectores para incluir a los adultos y mantuvo durante sus años de vida una predilección por las historietas importadas. Su éxito en 1934 fue rotundo, pero no alcanzó las cifras de sus sucesoras.⁷²

La Editorial Juventud, de José García Valseca, sacó al mercado la competencia de *Paquín* con una revista que se presentaba abiertamente como una copia en todos los sentidos. *Paquito* salió a la luz en 1935 y también daba prioridad a las historietas importadas. Como su antecesora, era una publicación semanal, pero su popularidad entre el público mexicano la convirtió en una revista diaria, que llegó a imprimir 300 mil ejemplares cada día.⁷³ Ambas fueron víctimas del auge de *Pepín*, de la misma Editorial Juventud, por lo que *Paquito* se vio forzada a incursionar en el melodrama, que dominó los años siguientes. A pesar de que tuvo series mexicanas como la célebre “La Familia

⁶⁸ José G. Cruz fue la excepción.

⁶⁹ La industria editorial de libros también creció en este periodo pues el Estado favoreció a autores mexicanos y auspició la fundación, por ejemplo, del Fondo de Cultura Económica (1934). Loyo, “La lectura...”, pp.270-277.

⁷⁰ Rubenstein, *op. cit.*, pp. 45-46n.

⁷¹ *Ibid.*, p. 44. En el AGN, Fondo Presidenciales, Ruiz Cortinez, exp. 545.22/36; editores: F. P. Ávila Camacho, exp. 136.1/11 hay quejas de periódicos regionales de que las historietas se imprimían en papel subsidiado por el gobierno.

⁷² *Ibid.*, p. 46.

⁷³ Loyo, “La lectura...”, p.277.

Burrón” de Gabriel Vargas, *Paquito* nunca abandonó las historietas norteamericanas y vivió hasta mediados de la década de los cincuenta.⁷⁴

Pepín fue la principal revista mexicana de historietas. Surgió en 1936 como una revista semanal, a partir de 1938 se editaba tres veces por semana, y desde 1940 aparecía diario, con dos ediciones distintas los domingos. Aunque comenzó también con tiras proporcionadas por los Syndicates, en sus páginas la historieta mexicana alcanzó su máximo desarrollo y a partir de 1940 su material fue exclusivamente nacional.⁷⁵ Al igual que *Paquito*, *Pepín* hacía referencia al nombre del dueño de la editorial, José García Valseca. Esta publicación incluía temas nacionales y mundiales, modernos y tradicionales; así como historietas realizadas con línea, medio tono y fotomontaje. Los “pepines” se convirtieron en un fenómeno único en el mundo, pues ningún otro *comic book* llegó a ser diario ni alcanzó tirajes de casi medio millón de ejemplares por día.

Pepín fue la primera revista que usó el rotograbado en papel periódico, proceso que disminuía enormemente los costos de producción.⁷⁶ Las ganancias que García Valseca juntó con *Paquito*, *Pepín* y *Pepín Chico* (una revista de menor extensión), lo llevaron a convertirse en un gigante de los medios impresos, crear la Editorial Panamericana y hacerse de hasta 37 publicaciones en el país. No obstante, el género informativo fue invadiendo las publicaciones de su editorial y las historietas perdieron fuerza, hasta que *Pepín* desapareció en 1956.

Chamaco, del periodista deportivo Ignacio, “El Chamaco” Herrerías, fue la cuarta revista de historietas mexicana, también de 1936. Originalmente fue el suplemento del semanario *Novedades taurino* de Publicaciones Herrerías. En 1937 se convirtió en el primer diario de historietas del mundo (seguida por *Pepín*), y dio lugar a una revista gemela llamada *Chamaco chico*, cuya edición, la primera en tamaño bolsillo, inspiró la creación de *Pepín chico* y *Paquito chico*. Pero el asesinato de Herrerías marcó el inicio de la decadencia de la revista que cayó definitivamente en 1955.⁷⁷

Los dueños de las revistas de historietas contaron casi siempre con el apoyo estatal y mantenían fuertes lazos con personajes de la élite política. En algunas series llegaron incluso a imprimirse fotografías de los editores con figuras del gobierno. Y se sabe, por ejemplo, que el coronel García Valseca apoyó, a través de sus publicaciones, a Ávila Camacho en su campaña en el Partido de la Revolución Mexicana e incluso en la presidencial.⁷⁸

El nacionalismo y la legitimación del gobierno que mostraban los pepines es evidencia de estos vínculos. En los concursos a los que convocaban algunas series se daba preferencia a temas o

⁷⁴ Rubenstein, *op. cit.*, pp.46-52.

⁷⁵ *Ibid.*, pp.46-52.

⁷⁶ Loyo, “La lectura...”, p.277.

⁷⁷ Rubenstein, *op. cit.*, pp.46-52.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 175 y 255

motivos mexicanos, las series ilustraban en ocasiones relatos históricos del pasado y se ponía en boca de los protagonistas lemas patrióticos.

1.3.2 Distribución y venta

La distribución de las historietas dependió, como aún lo hace en nuestros días, de la Unión de Voceadores y Expendedores, órgano fundado en 1923 para organizar a los voceadores como gremio. La Unión tuvo el poder de decidir sobre cuáles publicaciones hacer circular y cuáles no. Desde su nacimiento, formó parte de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), y a partir de 1946 dependió de la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP). Sus vínculos con el partido, y por lo tanto con el régimen, la convirtieron en un organismo de control y represión de las publicaciones disidentes u opositoras.⁷⁹

La distribución no funcionaba de acuerdo con las demandas del mercado, sino de acuerdo con un sistema de “asignación por cuotas” en el que, supuestamente, se beneficiaba a voceadores, lectores y medios, en ese orden. Se sabe que la Unión estuvo exenta del pago de impuestos hasta 1990, y que a cambio de votos en las elecciones gubernamentales, el régimen le ofreció una serie de facilidades. Los artículos 6° y 7° constitucionales defendían a sus trabajadores de encarcelamiento por delitos de prensa; estaban protegidos también por la Ley de Imprenta (de 1917) y sus deberes estaban estipulados en el Código de Comercio de la Ley General de Sociedades Mercantiles.⁸⁰

En la jerarquía de la Unión estaban primero los despachadores, luego los expendedores y luego los voceadores. De las rotativas y talleres, los impresos pasaban directamente a los despachadores. Los despachos eran centros de control, en donde las publicaciones se almacenaban y separaban por tema. Luego, el material pasaba a los expendios, cuya función era preparar los paquetes que se llevarán los voceadores. Cada mañana los voceadores llevaban las publicaciones de los expendios a los puestos. La distribución terminaba alrededor de las nueve de la mañana, hora en la que los voceadores comenzaban a almacenar el material que sería devuelto a las editoras.⁸¹

Pero anterior a la distribución, la Unión debía certificar la aprobación de la Comisión Calificadora, para el contenido de cada publicación. Ésta, que debía haber sido el verdadero filtro de contenidos para las publicaciones, no tuvo la fuerza de la Unión para frenar la edición de algún diario

⁷⁹ Hacia fines del siglo XIX, los voceadores eran principalmente niños. Se les llamaba así por la manera en la que anunciaban las noticias, voceándolas. La distribución de publicaciones tuvo desde entonces tintes monopólicos. Gabriela Aguilar y Ana Cecilia Terrazas, *La prensa en la calle: los voceadores y la distribución de periódicos y revistas en México*, México, Grijalbo, 1996, p.11-13 y 27-28.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸¹ *Ibid.*, p.47-54.

o revista. Las series de la Ediciones José G. Cruz provocaron muchas reclamaciones y críticas del sector más conservador de la sociedad a la Comisión.

Se ha dicho que “el destino de las historietas mexicanas no lo definen los *moneros* o los lectores, sino la industria editorial” y, junto con ella o quizás detrás, el centralizado sistema de distribución. Ya que “entre los hombres que imprimieron historietas, o que las distribuyeron, no hubo apóstoles de la educación popular ni intencionados promotores de la alienación masiva”, sino hombres de negocios que idearon un sistema eficiente y rentable de producción.⁸² También que la forma y contenido de las historietas “están desde un principio determinados no por sus posibilidades como medio de comunicación, sino por las leyes del mercado”.⁸³ Sin embargo, como lo muestra el ejemplo de José G. Cruz, dicho destino también estuvo definido por ciertas personalidades, personajes y temas; por el uso de determinadas técnicas de representación y por un intercambio con el imaginario del público lector.

⁸² Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, pp.82 y 85.

⁸³ Herner, *op. cit.*, p.9.

CAPÍTULO 2. DEL FOTOMONTAJE DE DICCIONARIO AL FOTOMONTAJE SECUENCIAL.

2.1 Definición general de fotomontaje.

En términos generales, un fotomontaje es una imagen compleja compuesta principalmente de otras imágenes de naturaleza fotográfica, ya sean en positivo o en negativo;⁸⁴ fragmentadas o enteras y de uno o diversos orígenes. Para su elaboración, estas imágenes o elementos del fotomontaje, son primero aislados o descontextualizados de su lugar de procedencia y luego colocados en un nuevo soporte por uno o más autores, por lo que dan lugar a un nuevo sentido, tanto en sí mismos como en relación al resto de los elementos que configuran la composición.⁸⁵

Las unidades que conforman un fotomontaje pueden o no ser producidas por su autor. En el fotomontaje es muy frecuente la apropiación de fotografías impresas en periódicos, revistas y libros; pero también es posible que cada uno de los elementos que lo componen sea realizado por un mismo creador, con el propósito explícito de usarlos luego para el montaje. Esta técnica puede integrar también elementos de origen no fotográfico, como dibujos, pinturas, grabados, textos, números, signos, etcétera.

El fotomontaje se diferencia del collage porque en él la fotografía tiene un papel rector en la sintaxis de la imagen, o en su significado. Hay *collages* que utilizan fotografía (que pueden ser llamados también fotocollages), pero un fotomontaje se distingue por la preponderancia que en él tiene la fotografía. El uso de imágenes fotográficas por encima de dibujos o pinturas, le da ciertamente al fotomontaje un efecto distinto del collage. El particular vínculo de la fotografía con la realidad visual, confieren a estas composiciones de un impacto peculiar en el espectador.

La forma de combinar los elementos varía entre la yuxtaposición, el ensamblaje, la superposición o cualquier otro ordenamiento. Y la manera de realizarlo puede ser física, mediante el recorte de los fragmentos y su posterior fijación con pegamento; fotográfica, por la múltiple exposición de un material fotosensible o la ampliación de varios negativos juntos; digital, con la ayuda de algún software de manipulación de imágenes; natural, por la fijación de imágenes en el

⁸⁴ El negativo es una imagen que se obtiene –a partir de la toma de una cámara fotográfica- sobre un material fotosensible, generalmente una película, en el cual hay una inversión tonal y cromática que se corrige al positivarse. En esta inversión, las zonas con mayor luminosidad son las más oscurecidas por las sales de plata, y las zonas menos iluminadas se convierten en zonas claras o transparentes; cromáticamente cada color aparece representado por su complementario. El positivado ocurre cuando la imagen del negativo se proyecta sobre otro material, regularmente papel, en donde los tonos se reinvierten de nuevo y quedan como en la imagen original. <http://www.motivarte.com/diccionario.htm#n>

⁸⁵ Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003, (Cuadernos Arte Cátedra), p.183

material fotosensible sin el uso de una cámara;⁸⁶ o por la proyección múltiple de varias imágenes, con el uso de aparatos de proyección.⁸⁷

El fotomontaje hace posible crear imágenes que la cámara fotográfica nunca podría registrar, ni siquiera al realizar exposiciones múltiples. El contraste entre los tamaños, escalas, colores, definición e iluminación de los fragmentos utilizados –que en gran parte de las ocasiones pretende ser explícito-, así como su ordenamiento en una superficie plana, dan lugar a efectos muy particulares que de otra forma no podrían lograrse.

Han existido muchas y muy variadas formas de fotomontaje. Puede encontrarse en la publicidad, el periodismo, el arte, la industria editorial, la propaganda política, el cine, la televisión y la computación; lo cual dificulta los intentos por establecer ideas generales sobre él. Para analizar cada tipo de fotomontaje es necesario tener en cuenta el contexto en donde fue producido, el procedimiento que le dio origen, las intenciones de sus autores, el soporte en que se daba a conocer, etcétera. Las vertientes de fotomontaje más conocidas, la artística y la publicitaria, en general han tenido como soporte más usual las revistas ilustradas y carteles de todo tipo. Por lo cual no es extraño que se le relacione con el diseño gráfico.⁸⁸

Este capítulo, y la tesis en general, abordarán únicamente los fotomontajes realizados de manera física, mediante el recorte de fragmentos fotográficos y su fijación en una superficie plana. Por lo que las técnicas digitales o de alteración de los materiales sensibles, ya sea con la cámara o sin ella, quedarán excluidos. El fotomontaje del que aquí hablaremos, desarrollado en historietas mexicanas de los años cincuentas, utiliza fragmentos de fotografías en positivo –la inmensa mayoría-realizadas explícitamente para el montaje, pero también utiliza otro tipo de fragmentos y, como veremos más adelante, los integra todos con dibujo.

A continuación referiremos una serie de fotomontajes –y a sus creadores- que algunos historiadores del arte han englobado dentro del amplio y complejo grupo de imágenes conocido como Arte. Esta alusión no se justifica por la cercanía de dichas obras a nuestras historietas, sino porque son los fotomontajes sobre los que más historias e ideas se han escrito. Un breve recorrido por lo que se ha dicho de los orígenes del fotomontaje artístico -fundamentalmente relacionados con las vanguardias artísticas de principios de siglo XX- puede servirnos como referencia para definir y

⁸⁶ Esta práctica se remonta a los orígenes de la fotografía y consiste en dejar que el material fotosensible se imprima mediante el contacto de la luz y la cercanía de ciertos objetos, sin el uso de la cámara. En los años veinte Man Ray, Christian Schand y Lazlo Moholy-Nagy la desarrollaron con sus “fotogramas”. En México, Emilio Amero experimentó con esta técnica en la década de 1930.

⁸⁷ Esta clasificación se basa en ideas de Tom Ang, pero fue aumentada con conceptos propios. Tom, Ang, *Dictionary of Photography and Digital Imaging. The Essential Reference for the Modern Photographer*, New York, Amphoto Books, 2000, p.265; Tausk, *op. cit.*, p.89.

⁸⁸ Getsemaní Barajas, *El fotomontaje de propaganda política en la revista Futuro (1933-1946)*, tesis de licenciatura de Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, nov. 2009, p.19.

analizar, mediante comparaciones o contrastes, al *fotomontaje secuencial*. El fotomontaje como práctica artística abarca los campos de la práctica artística, la pintura y las artes gráficas.

2.2 El fotomontaje como práctica artística

El montaje y la manipulación físicos de imágenes fotográficas existen desde la época en que se inventó la fotografía, alrededor de 1840.⁸⁹ Algunos de los primeros ejemplos son la composición monumental de retratos en calotipo de los más de 400 ministros de la iglesia escocesa que David Octavius Hill elaboró desde 1843;⁹⁰ la obra que Oscar G. Rejlander realizó en 1857 (*Los dos caminos de la vida*) con 30 negativos;⁹¹ o las combinaciones de negativos que Camille Silvy (*Valley of the Huisne*) y otros fotógrafos del paisaje hicieron en 1858 para integrar tomas del cielo y la tierra, que lograban representarse mejor en exposiciones independientes.⁹²

Desde entonces existía también el retoque de fotografías, la doble exposición de los materiales sensibles, el mal lavado de las placas y la reimpresión de negativos para incluir nuevas figuras. Recortar y pegar fotos era una práctica común en las postales cómicas y álbumes de la época. Y en el cine, estos trucos encontraron un espacio muy natural para desarrollarse.⁹³ No obstante, todos estos manejos se desarrollaron al margen de la práctica profesional de la fotografía y del canon fotográfico comercial del momento.

La tendencia general durante las primeras décadas de la fotografía fue el desarrollo de técnicas cada vez más precisas para registrar la realidad visible (técnicas de reproducción, reducción de tiempos de exposición, mejora de las lentes, utilización de placas con colodión, papeles salados y de albúmina para obtener mejores imágenes).⁹⁴ La fotografía, presentada por Daguerre como un invento científico, superaba los esfuerzos de los medios representativos que la precedieron al crear imágenes miméticas del mundo. Los fotógrafos profesionales buscaron documentar con la cámara, uno de los más novedosos artefactos de la era industrial, todo lo que fuera posible. Sin embargo, esta visión objetivista de la fotografía convivió con otras que querían verla como un arte, y ponían el acento en la intención del fotógrafo y su libertad de imaginar y crear.

A finales del siglo XIX, cuando el uso de la cámara fotográfica se había extendido, apareció el Pictorialismo, movimiento que buscaba superar el simple registro de la realidad, para dotar a la

⁸⁹ Aunque el invento se dio a conocer en 1839, un antecedente importante es la primera imagen negativa obtenida con una cámara oscura por el científico francés Nicéphore Niepce en 1816, con quien colaboró Daguerre en sus investigaciones. En 1840 William Henry Fox Talbot crea el calotipo y con él la posibilidad de imprimir la fotografía en una hoja de papel.

⁹⁰ Armando Bartra, "traficantes de imágenes", en Aurrecoechea [et. al.] *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Madrid: México, Comunidad de Madrid: CONACULTA: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005, p.30.

⁹¹ Dawn Ades, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p.11

⁹² Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York, Abbeville, 1989, p.107.

⁹³ Ades, *op. cit.*, p.11.

⁹⁴ Rosenblum, *op. cit.*, p.94 y 105.

fotografía de una artisticidad propia, que la diferenciara además del resto de las artes plásticas. Esta corriente intentaba separarse de la fotografía “de estudio” (objetiva) mediante el uso de filtros, desenfoques y una serie de recursos de impresión; dando lugar a imágenes subjetivas, singulares e irreproducibles.⁹⁵ Sin embargo, en ninguna de las dos tendencias que dominaron los inicios de la fotografía, la objetiva y la subjetiva, tenía cabida el fotomontaje al que haremos referencia.

Al margen de la tradición artística, debería hacerse también una consideración del uso del fotomontaje en el fotoperiodismo. Desde fines del siglo XIX la prensa en todo el mundo usó imágenes cada vez más realistas gracias a la introducción del medio tono y la fotografía. En la puesta en página de periódicos y revistas resultó natural el empleo de prácticas fotomontajísticas: “imágenes de diferentes tamaños y formas comenzaron a ser deliberadamente dispuestas, a veces en patrones de superposición y, en ocasiones, incluso cruzando hasta la página de al lado.”⁹⁶ En ocasiones la fotografía predominaba en el fenómeno de la comunicación: “Se esperaba que el fotógrafo tomara secuencias que podían ser recortadas, editadas y arregladas para formar una narración en imágenes con sólo un mínimo de texto...”⁹⁷ provocando casi que se olvidara la lectura. Ambos efectos se relacionan íntimamente con el uso que nuestras historietas hacen de la fotografía, pero dejémoslos para más adelante y continuemos con la historia del fotomontaje artístico.

Si bien en adelante los fotomontajes no fueron en general obra de fotógrafos, es importante considerar que a principios del siglo XX el lenguaje fotográfico sufrió fuertes transformaciones y comenzó a desarrollarse lo que se conoce como la fotografía moderna. Ésta buscó alejarse de la manipulación de materiales e imágenes y del uso de recursos artísticos, abogando en cambio por una “fotografía directa” y una “nueva visión”. La mayoría de los fotógrafos se rehusaron a hablar de sí mismos como artistas. Esta modernidad se desarrolló principalmente en Estados Unidos, donde la “Fotografía Pura” era resultado de una experimentación con el encuadre y un repudio por la manipulación a favor de la objetividad (con fotógrafos como Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston y Ansel Adams);⁹⁸ y en Europa donde las vanguardias artísticas influyeron a varias corrientes de la fotografía (el surrealismo con Man Ray, la Nueva Objetividad alemana con Albert Renger-Patzsch, el Constructivismo ruso con Alexander Rodchenko, y por su parte el fotógrafo húngaro Lázló Moholy-Nagy) que compartieron la ruptura con los esquemas naturalistas de representación, la introducción de la abstracción y una fascinación por la mecánica de la cámara.⁹⁹

Contemporáneo al arranque de la modernidad fotográfica, fue el surgimiento y desarrollo del fotomontaje como práctica artística, también desde el contexto de las vanguardias. Es ésta, y no la

⁹⁵ Laura González, *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p.181.

⁹⁶ Rosenblum, *op. cit.*, p.461. La traducción es mía.

⁹⁷ *Ibid.*, p.464.

⁹⁸ González, *op. cit.*, pp.187-188, Rosenblum, *op. cit.*, p.428.

⁹⁹ Rosenblum, *op. cit.*, p.400, González, *op. cit.*, pp. 193-198; Barajas, *op. cit.*, p.28.

época de las postales y álbumes del siglo XIX, la que la Historia del Arte y la Historia de la Fotografía reconocen cuando hablan de la historia del fotomontaje. La historiografía de ambas disciplinas¹⁰⁰ debate sobre si la técnica nació en el dadaísmo berlinés o en el constructivismo ruso, y cada una de estas vanguardias se reserva para sí el mérito de tal creación.¹⁰¹ Sea cual sea el lugar en donde se usó por primera vez, sus orígenes pueden datarse entre 1915 y 1920 tanto en Berlín como en Rusia.

En su estudio sobre el fotomontaje, Dawn Ades explica que éste debió surgir independientemente en ambos movimientos. Los dos buscaban alejarse de la tendencia artística dominante, la abstracción, sin tener que volver a una forma de arte figurativo. Conocían ya el *collage* cubista, que había usado fotografías,¹⁰² y criticaban la exclusividad artística de la pintura. A diferencia de ella, la fotografía pertenecía al mundo de la tecnología y la comunicación de masas, pues podía reproducirse innumerables veces. “Estos artistas también consideraron que la yuxtaposición de materiales diferentes podía servir para despertar sentimientos en el espectador que las vistas fotográficas convencionales ya no tenía el poder de evocar”, amparando preocupaciones políticas y sueños privados a la vez.¹⁰³ No obstante, tuvieron objetivos y características muy distintos.¹⁰⁴

Se cree que fueron los dadaístas de Berlín los que acuñaron el término fotomontaje para nombrar a su nueva técnica de producción de imágenes.¹⁰⁵ Con ese nombre sus primeros creadores intentaban alejarse de las formas de arte más prestigiadas del momento, en su caso del expresionismo alemán, al grado que en lugar de artistas preferían ser llamados ingenieros, pues no “creaban” sus obras, sino que las “construían”, “ensamblaban” o “montaban”.¹⁰⁶ Los más conocidos fotomontadores dadaístas fueron John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann y Hannah Höch. Junto a la fotografía, muchos de ellos usaron también recortes de dibujos, grabado y textos.

El dadaísmo berlinés fue un movimiento sumamente politizado; la mayoría de sus integrantes se afilió al partido comunista y los que no, se identificaban con la extrema izquierda. En los fotomontajes, los mensajes contra sus opositores políticos, la República de Weimar y el fascismo

¹⁰⁰ Aunque las visiones más tradicionales de ambas disciplinas no incluyen al fotomontaje en sus historias.

¹⁰¹ Alrededor del dadaísmo hay varias leyendas sobre la invención. Los historiadores que reconocen a Raoul Hausmann como padre del fotomontaje cuentan que se le ocurrió durante unas vacaciones en el otoño de 1918, cuando en una tabla colocó fotos de sus hijos y una serie de símbolos patrios. Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p.89; Ades, *op. cit.*, p.20. El autor Alfred Durus señala que el inventor fue John Heartfield y que comenzó a usar el fotomontaje ya durante la guerra para evadir la censura militar, que prohibía las opiniones críticas en la correspondencia. Con el fotomontaje integraba sus textos, fotografías y recortes para expresar su oposición sin ser descubierto. Tausk, *ibidem*. Dawn Ades menciona que en una exposición dedicada al fotomontaje en 1969 en Ingolstadt, se fechó en 1919 el origen de éste, con una portada de John Heartfield para la revista *Jeedrmann sein eiger Fussball* (15 de febrero de 1919). Ades, *op. cit.*, p.23.

¹⁰² Carrà, *Oficial francés observando movimientos enemigos*, 1915; Malévich, *Mujer junto a un poste*, 1914 en Ades, *op. cit.*, p.11 En estos collages, la fotografía no juega un papel más importante que el dibujo o la pintura.

¹⁰³ Rosenblum, *op. cit.*, p.397. La traducción es mía.

¹⁰⁴ Ades, *op. cit.*, p.15 y 64.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.11.

¹⁰⁶ Raoul Hausmann, *Currier Dada*, Paris, 1952, p. 4, en *Ibid.*, p. 12; Rosenblum, *op. cit.*, p.397.

hitleriano, fueron fundamentales en la representación.¹⁰⁷ La forma de hacer fotomontaje de la mayoría de los autores era similar a otra forma de expresión dadaísta, el poema dada, que consistía en el empleo aleatorio de frases recortadas de otros textos. Como los poemas, los fotomontajes se publicaron en las revistas dadaístas -como *Der DADA*-, órganos de difusión del movimiento.¹⁰⁸

El fotomontaje fue la aportación más reconocida de la vertiente berlinesa del dadaísmo. Hacia 1920 su uso ya estaba bastante generalizado dentro de la vanguardia, pero el término no era aún muy conocido.¹⁰⁹ Muchos de los fotomontajes dadaístas carecían de sentido claro, pero algunos otros utilizaron la sátira política como medio de expresión de su inconformidad con la situación de Alemania y el inicio de la Primera Guerra Mundial.

John Heartfield fue quizás el creador más importante de fotomontajes. Al desaparecer el dadaísmo (ca. 1920), continuó su obra en revistas y carteles. Intervino activamente en la Guerra Civil de España, en donde su técnica tuvo mucha influencia. A diferencia de la mayoría de los dadaístas, el sentido ideológico y político de las obras de Heartfield era muy claro.¹¹⁰ Como muchos otros fotomontajistas, Heartfield mandaba a hacer sus fotografías, dando indicaciones muy precisas con esbozos a lápiz. También reutilizaba fotografías de otros autores y material recortado de revistas. Sus obras funcionaron como propaganda política. Fiel a las críticas vanguardistas al arte culto, subrayó la amplitud del público de sus obras, por lo que junto a cada uno de sus fotomontajes expuestos, colocaba el número de la revista en donde se había publicado.¹¹¹

En Rusia el fotomontaje constructivista nació en un contexto muy distinto.¹¹² Desde inicios de la Revolución, y debido al bajo grado de alfabetización en la población, la propaganda visual había sido una herramienta muy usada por los bolcheviques en el poder. Gracias a ella, podía persuadir o informar al pueblo de sus objetivos y logros.¹¹³ El uso de fotografía en estas composiciones pro-estatales alcanzó gran popularidad.

De acuerdo con los ideales de la vanguardia, los fotomontajes constructivistas tuvieron un carácter utópico y visionario. El mensaje del nuevo estado socialista se apoyaba en la idea de la construcción de un nuevo mundo; la fotografía, por su realismo, podía otorgarle mayor credibilidad al mensaje.¹¹⁴ Como el fotomontaje dadaísta, el del constructivismo ruso estaba sumamente

¹⁰⁷ Ades, *op. cit.*, p.26.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.37.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.24.

¹¹⁰ Ades, *op. cit.*, p.45.

¹¹¹ G. Barajas, *op. cit.*, p.35.

¹¹² Getsemaní habla de dos principales corrientes del fotomontaje en el siglo XX, la persuasiva (política y publicitaria) y la dadaísta surrealista. La primera precisaba de un mensaje claro, pues esperaba un efecto en el espectador, en la segunda se alude a una realidad subjetiva y en ocasiones inconsciente. Su uso de la fotografía es distinto: en la primera como documento realista, en la segunda como documento subjetivo. *Ibid.*, p.22.

¹¹³ Ades, *op. cit.*, p.63; Rosenblum, *op. cit.*, p.397.

¹¹⁴ Ades, *op. cit.*, p.63.

politizado, pero ahora eran las fuerzas políticas en el poder quienes controlaron su contenido, utilizándolo con fines persuasivos. Los principales fotomontadores soviéticos fueron Gustav Klutskis, El Lissitski, Serguéi Mijáilovich Tretiakov, Alexander Rodchenko, Vladimir Maiakovski y Osip Brik.

El fotomontaje soviético observó en su desarrollo distintas facetas que han sido identificadas por Margarita Tupitsyn en tres etapas principales.¹¹⁵ La primera (1919- 1928) se caracteriza por el desarrollo del fotomontaje en revistas ilustradas (como la revista *Lef*), carteles de cine e ilustraciones de libros, y se contextualiza en la política económica de Lenin y el auge de la industria editorial.¹¹⁶ La segunda (1928- 1933) implicó una mayor politización. Gustav Klutskis escribió en 1931 en Moscú:

*El fotomontaje en un nuevo tipo de arte de agitación [...] al ser el método más reciente de las artes plásticas, está estrechamente vinculado con el desarrollo de la cultura industrial y de las formas de los medios culturales de comunicación de masas [...] Surge la necesidad de un arte cuya fuerza sea una técnica fortalecida por las máquinas y la química a la altura de la industria socialista.*¹¹⁷

Una representación realista aseguraba que el mensaje político fuera recibido como verdadero. La última etapa (1933- 1941) se caracterizó por la censura y la imposición de la figura de Stalin. Para los años veinte, el fotomontaje era el medio constructivista por excelencia. Al igual que el dadaísta, tuvo mucho impulso en las revistas, como *Lef*. El fotomontaje fue vigente en la Unión Soviética hasta fines de los treinta, pero tras el estalinismo no pudo renacer del todo.¹¹⁸

Como se dijo ya, John Haertfield estuvo en España y allí influyó a varios artistas y fotógrafos que comenzaron a realizar fotomontajes. Los casos más conocidos son los de Josep Renau, cuya importancia en México será analizada más adelante, y Kati Horna. El fotomontaje de la Guerra Civil Española se realizó también con fines político-propagandísticos y predominó especialmente en el cartel. Fue una de las herramientas de lucha de los republicanos.

El futurismo también usó el fotomontaje; “Los violentos cambios de escala y las percepciones simultáneas de elementos diferentes que formaban parte de la visión futurista de la ciudad fueron una materia prima ideal para el fotomontaje”.¹¹⁹ Paul Citroën desde la Bauhaus en Alemania, y en contacto con el dadaísmo berlinés, hizo sus primeros montajes en 1919 con recortes de fotografías y postales y logró su fotomontaje más conocido, *Metrópolis*, en 1923. Desde la Bauhaus, László Moholy-Nagy, hizo fotomontajes muy variados y dentro de su teoría fotográfica reflexionó sobre sus posibilidades espaciales. La idea de secuencia fotográfica fue fundamental en muchas de sus obras.¹²⁰ En aquella escuela de diseño fue seguido por discípulos como Herbert Bayer.¹²¹

¹¹⁵ Aquí me adapto a la interpretación de Getsemaní, Barajas, *op. cit.* pp.37-40.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.37

¹¹⁷ Ades, *op. cit.*, p.63.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.95.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.99.

¹²⁰ *Ibid.*, p.151.

¹²¹ Tausk, *op. Cit.*, p.92.

En el surrealismo, el collage y después el fotomontaje fueron utilizados como algunas de las técnicas –como la escritura automática- para alcanzar su principal objetivo, la expresión de un pensamiento libre de la razón; la manifestación de lo inconsciente y lo irracional.¹²² La reunión de imágenes yuxtapuestas, de distinta escala, color y tamaño, y la desorientación que provocaban en el espectador, sin duda remitían a aquel mundo maravilloso que los surrealistas buscaron representar y exteriorizar con muy diversos métodos. En los primeros años del surrealismo (1924 -1929), hubo poco fotomontaje pero algunos artistas, como Man Ray, Raoul Ubac, Dora Maar y David Hae, usaron ampliamente la fotografía y experimentaron con ella. Poco a poco, el collage y el fotomontaje se volvieron prácticas comunes para los artistas, escritores y poetas del grupo.¹²³

Max Ernst se inició como artista en el dadaísmo francés, pero sus fotomontajes han sido contados como obras que anunciaban el surrealismo, pues fue de los primeros en explorar el poder desorientador de las imágenes fotográficas combinadas. A diferencia de la fragmentación de los fotomontajes dadaístas, las composiciones de los surrealistas tenían una notable continuidad.¹²⁴ Otros artistas de este movimiento que utilizaron el fotomontaje, fueron Paul Eluard y Karel Teige.¹²⁵ En contraste con el dadaísmo, el fotomontaje surrealista siguió vivo durante y después de la guerra gracias a una nueva generación de artistas como Barbara Morgan, Jarry Uelsmann y Jordi Cardà.¹²⁶

El collage y el montaje de fotografías fueron también una herramienta usual de los artistas pop de la posguerra como Eduard Paolozzi y Richard Hamilton.¹²⁷ Existieron también otros usos del fotomontaje más vinculados con el diseño gráfico pues no tenían fines objetivos ni utilizaban figuras del mundo visible. Fotógrafos como Man Ray descubrieron que el recorte y manipulación del material fotográfico, al descontextualizarse, podía sugerir nuevas formas y crear composiciones mediante su repetición. Pues como ocurre en el diseño, la repetición de una figura elimina su singularidad permitiéndole formar parte de una composición mayor. Este fue también el caso de algunos fotomontajes constructivistas.¹²⁸

2.3 El fotomontaje en México.

En México, el fotomontaje existe también desde el siglo XIX y su espacio más natural de desarrollo fueron también las revistas ilustradas y diarios políticos.¹²⁹ Durante la primera mitad del siglo XX dicha técnica se usó en publicaciones como *Rotofoto*, *Hoy*, *Futuro* y *El maestro rural*, entre otras. Este

¹²² Ades, *op. cit.*, p.116.

¹²³ *Ibid.*, p.132.

¹²⁴ *Ibid.*, p.136.

¹²⁵ Tausk, *op cit.*, p.89.

¹²⁶ Ades, *op. cit.*, p.140.

¹²⁷ *Ibid.*, p.140.

¹²⁸ *Ibid.*, p.153.

¹²⁹ José Antonio Rodríguez, "Otras construcciones" en *Alquimia*, año 9, no. 26, enero-abril 2006, pp.4-5.

tipo de impresos publicaron cada vez más fotos gracias al vertiginoso desarrollo de las técnicas fotográficas y de impresión. Los pocos textos escritos sobre el fotomontaje en México advierten que la práctica estuvo generalmente dominada por la crítica socio-política,¹³⁰ y alcanzó su etapa de esplendor en el periodo cardenista, cuando se convirtió en una de las principales herramientas de expresión visual de los grupos simpatizantes con la izquierda.

Sin embargo, veremos que el área de acción del fotomontaje en nuestro país ha sido en realidad más amplia. A partir de la segunda mitad del siglo XIX puede encontrarse fotomontaje en la práctica fotográfica, la prensa, la publicidad, la crítica sociopolítica, la pornografía, los carteles de cine, las historietas y muchos otros casos que desconocemos. La variedad de estos fotomontajes, y la de sus fines, usos y técnicas, dificulta la elaboración de ideas generales y, más aún, de una historia del fotomontaje en México. Por lo anterior, se intentará revisar a vuelo de pájaro una serie de casos en que se ha utilizado el fotomontaje, incluyendo los más conocidos y las tendencias más observables, pero haciendo énfasis en la diversidad. Así, el terreno quedará listo para valorar los fotomontajes de las historietas como uno más de los usos que esta técnica tuvo en nuestro país.

Uno de los primeros fotomontajes que se conocen en México lo realizó Adrián Cordiglia con el tema del fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía en 1867. A François Aubert, fotógrafo oficial del segundo emperador mexicano, se le prohibió registrar el acontecimiento y sólo hizo tomas del lugar tras la ejecución.¹³¹ En el montaje de Cordiglia, la foto de las tres víctimas se encuentra en el centro, evidentemente superpuesta sobre la fotografía del muro de fusilamiento (tomada por Aubert); sobre la que a su vez se había colocado a un pelotón en los extremos.¹³² Con el recurso del fotomontaje, Cordiglia pudo así crear una imagen del evento dentro de los códigos del medio que se convertía en el predilecto para documentar cualquier suceso de carácter histórico, la fotografía.

Ahora bien, como la mayoría de los casos que mencionaremos tuvo como soporte a alguna revista ilustrada, será importante hablar un poco de estas publicaciones en nuestro país. Según Armando Bartra, las primeras fotografías impresas aparecieron alrededor de 1894 en la revista *El Mundo ilustrado*, con un reportaje sobre las etapas de construcción del Teatro de la Paz.¹³³ Desde fines del siglo XIX, también, ésta y otras revistas como *El Tiempo Ilustrado*, *Arte y Letras*, *Semanario literario Ilustrado*, *Revista Social Ilustrada* y *La Semana Ilustrada*, difundieron fotos trucadas, secuencias fotográficas, ftohistorietas y reportajes fotográficos.¹³⁴ Los *magazines* de Europa y Estados Unidos que se basaron en la fotografía, ya en pleno siglo XX, como *Vu*, *LIFE* y *Look* tuvieron

¹³⁰ Rodríguez, *op. cit.*, pp.4-5.

¹³¹ Sin embargo Aubert asistió al fusilamiento y lo registró a lápiz. Hans-Michael Koetzle, "Emperor Maximilian's Shirt, 1867", en Koetzle, *Photo Icons. The Story behind the pictures*, vol. 1, London, Taschen, 2002, p.82.

¹³² Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM:IIIE, 2001, p.53.

¹³³ Armando Bartra, "Traficantes de imágenes" en *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Madrid-México, Comunidad de Madrid: CONACULTA: SRE, 2005, p.30.

¹³⁴ *Ibid.*, p.27.

eco en México con revistas como *Rotofoto, Futuro Todo, Hoy, Mañana, Impacto y Siempre*, que usaron la fotografía con fines periodísticos o artísticos. Otras revistas con fotos fueron las de cine, las pornográficas, deportivas y de nota roja.¹³⁵

Los montajes que se publicaron en revistas como estas reflejan la experimentación que los editores hicieron con un medio con el que cada vez se familiarizaban más. La fotografía se prestaba a la manipulación y plasticidad al formar parte del diseño gráfico de portadas y páginas internas:

*Se trata de pluralidades articuladas cuya gestación supone cuando menos dos momentos: el registro o acopio de la materia prima fotográfica y el proceso de selección, de ordenación o traslape, y eventualmente de retoque. Y el segundo es, con mucho el "momento decisivo". No porque hacer tomas o localizar imágenes sea irrelevante, sino porque el sentido surge precisamente del calculado encuentro de los diversos.*¹³⁶

En los primeros años del siglo XX se desarrollaron composiciones fotográficas dominadas por el comentario social, que se politizó cada vez más hacia 1911 en revistas como *La Semana Ilustrada*, que en 1913 cubrió la Decena Trágica con fotomontajes hechos con fotografías recortadas.¹³⁷

Entre fines de los años veinte y principios de los treinta, surgió en México lo que se conoce como la fotografía moderna, cuyo análisis es importante para conocer el destino del fotomontaje, que aquí si fue obra de muchos fotógrafos. Tal modernidad ha sido analizada por la historiografía de la fotografía en México en función de su relación con la "fotografía pura" estadounidense o las vanguardias artísticas europeas de las que hablamos en el apartado anterior. Es verdad que ambas tuvieron un gran impacto en la fotografía mexicana de los años treinta, ya que muchos impresos extranjeros eran leídos aquí, como lo prueba José Antonio Rodríguez:

*No se puede eliminar al fotomontaje de este marco de propuestas que exaltaban la vida moderna (la máquina, la herramienta, el trabajo, la fábrica y aún los objetos genéricos) desde la experimentación visual, porque de ellas se alimentó y fue parte. No por nada serán los vanguardistas de la fotografía mexicana (Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, Antonio y Rafael Carrillo), y con el antecedente de Modotti, quienes harán uso y difusión del fotomontaje.*¹³⁸

Sin embargo, Laura González habla de la necesidad de analizar el contexto intelectual y artístico propiamente mexicano de aquellos años para comprender la especificidad de nuestra modernidad fotográfica, que en realidad fue bastante inestable.¹³⁹ Según la autora, en esta modernidad puede observarse la existencia de dos caminos seguidos por la fotografía cuyas diferencias, no obstante, no resultan demasiado evidentes. Los fotógrafos que inauguraron la primera tendencia modernista fueron Edward Weston, Tina Modotti, Manuel y Lola Álvarez Bravo,

¹³⁵ Bartra, "Traficantes...", p.30.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ José Antonio Rodríguez, "El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica" en *La arqueología del régimen, 1910-1955. Los pinceles de la historia*, México, CONACULTA: UNAM: IIE, 2003, p.42.

¹³⁸ *Ibid.*, p.43.

¹³⁹ Laura González, "Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna mexicana", versión digital en http://www.lauragonzalez.com/FOTOG_MEX.pdf, pp.23-24.

Agustín Jiménez, Emilio Amero, etcétera, quienes fueron premiados en concursos de fotografía como los organizados por la cementera “La Tolteca”. Esta tendencia estará en general encaminada “hacia una expresión artístico-estética asociada a la difusión museística de la fotografía”.¹⁴⁰

La segunda fase, en oposición, se dirigió “hacia una retórica estético-política ligada al concepto discursivo del muralismo, el cine, la publicidad y la propaganda, y, por lo tanto a los medios masivos de comunicación”.¹⁴¹ Esto último, la introducción de la fotografía vanguardista a las publicaciones periódicas mexicanas, fue un fenómeno fundamental tanto para la historia de las revistas ilustradas del país, como para la de la fotografía mexicana y el fotomontaje.

Varios de los fotógrafos que pertenecieron a la primera fase, como Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Emilio Amero, formaron también la segunda, al lado de extranjeros que llegaron a México como el alemán Hans Gutmann (quien cambió después su nombre a Juan Guzmán), la húngara Kati Horna, el valenciano Josep Renau y los españoles Faustino del Castillo, y Cándido y Francisco Souza (conocidos como los “Hermanos Mayo”).¹⁴² Es dentro de esta vertiente “estético-ideológica” de la fotografía, donde se desarrollará el fotomontaje de crítica y propaganda política que presentamos al principio de este apartado y desarrollaremos más adelante.

No obstante, muchos de los casos que se mencionarán a continuación, harán palpable el hecho de que las fronteras entre ambas vertientes de la modernidad fotográfica mexicana son movedizas y fáciles de cruzar. El mejor ejemplo quizás sea el de Agustín Jiménez, cuya obra se movió equilibradamente entre la ideología, la estética y la publicidad. Como veremos, el fotomontaje mexicano no sólo se desarrolló en un campo mayor al de la modernidad y la vanguardia fotográficas de nuestro país, sino que existió en un ámbito más extenso incluso que el de la fotografía misma.

Tina Modotti fue una de las primeras fotógrafas en realizar experimentos fotográficos con temas sociales. Hacia fines de la década de 1920 unió pares de fotografías enteras cuyos temas, al interactuar en un mismo espacio, mostraba una contradicción social (como *Pobreza y elegancia*, ca. 1928, que conjuga una foto de un anuncio de trajes elegantes, con otra de un obrero que viste un overol desgastado).¹⁴³ Esta sencilla técnica cumple con la función descrita en nuestra definición de fotomontaje, pues otorga a la composición un nuevo sentido a partir de la reunión de imágenes fotográficas de diversa naturaleza; aunque esta diversidad pareciera querer ocultarse.

¹⁴⁰ González, “Tránsitos...”, p.25.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibid.*, p.24.

¹⁴³ Rodríguez, “El fotomontaje...”, *op. cit.*, p.42.

El fotomontaje mexicano no ha sido sólo obra de fotógrafos. Entre fines de los años veinte e inicios de los treinta, artistas plásticos y gráficos como Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, experimentaron con la fotografía y elaboraron fotomontajes.¹⁴⁴

En 1931, Manuel Ramos, fotógrafo profesional y pionero del fotoperiodismo mexicano, creó una serie de fotomontajes con motivo de la conmemoración de los 400 años de la aparición de la Virgen de Guadalupe. Se trata de imágenes idílicas en las que la virgen se aparece en sitios como el Valle de México o la Piedra del sol. Estos fotomontajes mostraron sus habilidades como paisajista, ilustrador y pintor aficionado. En la obra de este afamado fotógrafo, que ya había realizado montajes sobre el conflicto cristero, había un espacio para la fotografía posada u orquestada, mucha de la cual formaría luego parte de los fotomontajes.¹⁴⁵

En el mismo año hubo un concurso de fotografía de “La Tolteca” en el que se dieron a conocer fotógrafos de vanguardia, como Manuel Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapí, Agustín Jiménez y Walter Lipkau. Algunos hicieron anuncios para publicaciones y Jiménez fue contratado por la cementera para realizar su publicidad. En 1933 publicó junto con Guillermo de Lizariaga en *Revista de revistas* el texto “Nuevos recursos de la publicidad” y hablaba del fotomontaje como una “Fuerza gráfica suficiente para hacernos pensar no sólo en aquello que haya sido capturado por la mirada cristalina de la cámara, sino en lo que el anunciante desea incrustarnos en la memoria”.¹⁴⁶

También de 1931 data una revista que hizo un uso muy distinto del fotomontaje. *Detectives, una revista del exceso* fue una publicación de nota roja que documentaba los asesinatos, crímenes, tragedias y revelaciones de la sociedad de entonces.¹⁴⁷ Para ilustrar sus notas, esta revista usó todo tipo de recursos gráficos; el fotomontaje destacó por su capacidad para narrar y por su maleabilidad para la reconstrucción de los eventos. Los fotomontajes, en su mayoría anónimos,¹⁴⁸ se retocaban con dibujo buscando un mayor dramatismo en la representación. Los personajes eran colocados junto con imágenes de pistolas, jeringas o cuchillos, para hacer más clara la forma en que se habían dado los hechos. *Detectives* es ejemplo de un uso documental-sensacionalista del fotomontaje.

En 1932 apareció una revista, dirigida por Gregorio Ortega y coeditada por Agustín Jiménez, dedicada a la vida nocturna en México y bautizada como uno de los cabarets predilectos de los intelectuales de la época, *Molino Verde*. La revista publicó testimonios sobre este ámbito capitalino

¹⁴⁴ G. Barajas, *op. cit.*, p.49.

¹⁴⁵ Alfonso Morales, “Manuel Ramos, milagros y apariciones”, en *Iconofagia... op. cit.*, pp.36-41. Daniela Delgado Uribe realiza actualmente una tesis de licenciatura en Historia sobre esta serie de fotomontajes.

¹⁴⁶ *Revista de revistas*, núm. 1192, 19 de marzo de 1933, citado por Rodríguez, “El fotomontaje...” *op. cit.*, p.43. En el mismo año Jiménez publicó en la revista el fotomontaje “Cuidado con el tren”.

¹⁴⁷ “Detectives” tuvo un tiraje de 23 mil ejemplares semanales, fue dirigida por Salvador Martínez Mancera. Costaba 10 centavos, mientras que otras como *Todo*, costaban 15 centavos o 25 (*Revista de revistas*). “Detectives, una revista del exceso” en *Alquimia, op. cit.* p. 25. Nota del editor

¹⁴⁸ Entre los pocos colaboradores que se conocen estaba Máximo Bretal, pseudónimo de Febronio o Gregorio Ortega, periodista que convivió con figuras como Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez. *Ibidem*.

ilustrados con fotomontajes de Jiménez de músicos, y sobre todo bailarinas: piernas y torsos desnudos que provocaron la censura de la publicación, que sólo editó un número.¹⁴⁹

Futuro y *El maestro rural* fueron sin duda las revistas mexicanas más importantes en las que se publicaron fotomontajes y el espacio por excelencia del fotomontaje de crítica y propaganda política. *Futuro* (1933 y 1946) estaba dirigida a lectores de la clase media y obrera identificados con la izquierda. Al ser Vicente Lombardo Toledano su director, se convirtió en el órgano informativo de la Confederación de Trabajadores Mexicanos. En sus páginas se publicaron estudios sobre la situación social y política del país, textos de discurso marxista que apoyaban al régimen cardenista y de Ávila Camacho y, en especial, notas sobre la evolución del movimiento obrero en México. Su director manifestó su apoyo a la República Española y al socialismo soviético. El diseño gráfico estuvo por unos años a cargo Emilio Amero, y Agustín Jiménez se encargó de la fotografía. El uso que ellos y los demás colaboradores hicieron del fotomontaje convirtió a *Futuro* en una revista muy innovadora.¹⁵⁰ Entre sus fotomontajistas más destacados estaban Modotti, Gutmann, Jiménez, Lola Álvarez Bravo y Renau.

Futuro usó también al fotomontaje para representar el liderazgo de Lombardo Toledano en la Comisión y los actos de las figuras de la “revolución hecha gobierno”. Publicó fotomontajes de propaganda soviética, antifascistas y en apoyo a los republicanos españoles, algunos incluso eran de Heartfield y Hausmann.¹⁵¹ El fotomontaje se convirtió en una de las herramientas de expresión favoritas de la izquierda mexicana los años treinta y cuarenta, cuando tuvo lugar su mayor auge en el país. En revistas como *Futuro* la fotografía mexicana vanguardista que se había desarrollado desde los veintes, tomó tintes políticos,¹⁵² y se dio a conocer en las publicaciones periódicas.

Una vertiente menos conocida en la historiografía del fotomontaje fue la erótica que, aunque tuvo antecedentes en los primeros años del siglo XX,¹⁵³ alcanzó su difusión masiva con la revista *Vea. Semanario moderno*, publicada entre 1934 y 1939. Los fotomontajes se publicaban tanto en la portada como en las páginas interiores y consistían en la superposición de fotografías de mujeres en paños menores o semidesnudas sobre fotografías de edificios importantes (como Bellas Artes o el Castillo de Chapultepec), o de paisajes mexicanos. Algunos de los montajes se han atribuido a Enrique Yáñez, y César Cervantes era uno de los fotógrafos de la revista. Este último tenía un estudio en la calle de Tacuba donde posaban las modelos, muchas de ellas estrellas de teatro y cine. Algunas

¹⁴⁹ Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005, pp.184-188.

¹⁵⁰ Rodríguez, “El fotomontaje...”, *op. cit.*, p.43.

¹⁵¹ Estos fotomontajes habían sido publicados en revistas europeas. Rodríguez, *Ibíd.*, p.45.

¹⁵² G. Barajas, *op. cit.*, p.82.

¹⁵³ Guillermo Valletto y Antonio Garduño hicieron fotomontajes eróticos en los años veinte. Miguel Ángel Morales, “Fotomontaje erótico”, en *Alquimia*, *op. cit.*, p.31.

de las fotos de fondo eran de fotógrafos reconocidos, como Hugo Brehme, pero no se les hacía ningún tipo de reconocimiento. La técnica fue también utilizada para los anuncios de la revista.

En 1935 la revista de la SEP, *El Maestro Rural*, comenzó a usar fotomontajes en sus portadas. Sus fotomontajes estuvieron sujetos a la “problemática discursiva” del Cardenismo, cuyo proyecto de nación intentaba conformar una ideología coherente sobre el papel de la educación, primordialmente en el sector campesino e indígena.¹⁵⁴ Muchos de los fotomontajes fueron realizados por Lola Álvarez Bravo. En los fotomontajes realizados para la revista, los temas de la industria y el trabajo, presentes ya en otras publicaciones, fueron integrados con el de la salud.¹⁵⁵

Hubo otras publicaciones proestatales durante el cardenismo que fueron ilustradas con fotomontaje, como el folleto de temática socialista “La Revolución en una etapa de madurez social”, cuya ilustración fue encargada directamente por la SEP a Fermín Revueltas en 1935.¹⁵⁶ El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939), organizó actividades de difusión masiva del gobierno de Cárdenas y usó el fotomontaje para realizar carteles propagandísticos.

En abril de 1935, un grupo de maestras del Departamento de Bellas Artes organizó la “Primera exposición de carteles y fotomontajes”, en la ex iglesia del Corpus Christi. Participaron: Lola Álvarez Bravo, Celia Arredondo, Helena Huerta, María Izquierdo, Esperanza Muñoz Hoffman, Regina Pardo, Aurora Reyes, Francisca Sánchez, Celia Torres y Cordelia Urueta, entre otras.¹⁵⁷

Otros ejemplos de la vertiente de crítica y propaganda política fue, primero, la revista *Frente a frente* (1934-1937), de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. En esta publicación, a partir de 1936, aparecieron varios fotomontajes: unos de Heartfield y otros de propaganda republicana y soviética. En segundo lugar está *El Rotográfico*, suplemento dominical de *El Nacional*, que utilizó desde 1936 el fotomontaje para reflexionar sobre su tema principal: el régimen cardenista. Los grupos de izquierda parecían dominar a tal grado el recurso fotomontajístico que, al fundarse el Partido Acción Nacional en 1939, Manuel Gómez Morín decidió usarlo también en las contraportadas del boletín del partido, para así poder competir visualmente con la propaganda de la izquierda.¹⁵⁸

Tras la derrota definitiva de la Segunda República Española en 1939, el artista valenciano Josep Renau escogió exiliarse en México. Su encuentro con David Alfaro Siqueiros en España (1937) lo había impactado profundamente, pues su pintura mural de intenciones políticas y técnicas

¹⁵⁴ Abraham Navarro García, “Fragmentos de una revolución en rojo. Fotomontajes en portadas de *El maestro rural* (1935-1936).”, en *Alquimia*, *op. cit.* pp.19-21.

¹⁵⁵ Rodríguez, “El fotomontaje...”, *op. cit.*, pp.48-49.

¹⁵⁶ G. Barajas, *op. cit.*, p.50.

¹⁵⁷ Rodríguez, “El fotomontaje...”, *op. cit.* p.44.

¹⁵⁸ G. Barajas, *op. cit.*, p.50 y 163.

modernas le parecía muy cercana a su proyecto estético.¹⁵⁹ Además de realizar su deseo de trabajar con el muralista,¹⁶⁰ Renau elaboró en nuestro país una gran cantidad de carteles y fotomontajes de diversa naturaleza, con los que ganó fama a nivel internacional. Así, daba continuidad a una práctica que había desarrollado durante la década de 1930 en su país -influenciado por los dadaístas berlineses- como miembro del Partido Comunista Español, fundador y editor de un par de revistas y después Director General de Bellas Artes de la República Española.

El trabajo fotomontajístico de Renau en México fue muy diverso y prolífico. Desde su llegada al país en 1939 realizó su primer cartel para cine, y su constante producción para este medio -para el cual trabajaba con su esposa, la pintora Manuela Ballester y sus dos cuñadas- lo convirtieron en “el más influyente diseñador” de la publicidad cinematográfica mexicana.¹⁶¹ Los carteles eran creados a base de dibujo y pintura, y el innovador aerógrafo que utilizó con Siqueiros le dio a sus carteles un toque especial. Algunos integraban también fotografías de los protagonistas de las películas. Renau elaboró también fotomontajes de contenido político e ideología socialista que se publicaron en *Futuro*. En el estudio que fundó fue armando un impresionante archivo de imágenes que utilizaba para crear sus muy diversas obras.¹⁶² En 1947 inició su serie de fotomontajes más importante, *The American Way of Life*. El trabajo de Renau es un ejemplo de la versatilidad del fotomontaje mexicano, su obra siempre estuvo vinculada con la producción comercial.¹⁶³

Un caso aparte fue el de Arno Brehme, que entre 1943 y 1944, registró el nacimiento del volcán Parícutín en Uruapan, Michoacán, mediante montajes hechos con dobles y hasta triples exposiciones y la ampliación de distintos negativos. Como Cordiglia en el siglo XIX, Brehme pudo a través de esta técnica crear una historia ficticia que representaba las reacciones de los habitantes de Uruapan, con mayor dramatismo que la que pudo haber circulado con fotografías no alteradas.¹⁶⁴

Emparentada con *Futuro* y *Frente a frente* surgió *1945*, que un año después pasó a llamarse *1946*. Su objetivo fue promover “el progreso social de México”. Era una revista de crítica política

¹⁵⁹ “Opté, naturalmente, por México. Mi vocación por la pintura mural y mi encuentro con Siqueiros fueron decisivos a ese respecto”, citado por Armando Bartra, “Josep Renau. La enciclopedia visual”, en *Iconofagia*, *op. cit.*, p.113.

¹⁶⁰ Con Siqueiros y otros artistas realizó el mural *Retrato de la burguesía* en la sede del Sindicato Nacional de Electricistas, en el que diseñó el techo y uno de los muros. Para su elaboración recurrió a material fotográfico que recortó de las revistas norteamericanas *Look* y *LIFE*. Apud Laurence Hulburt, en Bartra, “Josep...”, p.113. Después presentó una serie de bocetos basados en fotomontajes para elaborar otro mural en el vestíbulo del edificio, pero el proyecto nunca se realizó.

<http://www.jornada.unam.mx/2009/12/28/index.php?section=cultura&article=a32n1cul>. Años más tarde, con Manuel Suárez, dueño del Casino de la Selva en Cuernavaca como mecenas, Renau realizó un mural de 126 m2. *Ibid.*, p. 115.

¹⁶¹ Bartra, “Josep Renau...”, p.114.

¹⁶² El catálogo estaba clasificado con un complejo y muy personal código, elaborado con una serie de números a la que seguía una serie de letras y que acomodaban las imágenes por tema. González, “Tránsitos...”, *op. cit.*, p.29.

¹⁶³ Armando Bartra, “Josep...” pp. 112-116.

¹⁶⁴ La serie fue publicada en *Atlantis*, una revista suiza, en el año de 1948. “La ficción fotográfica de Arno Brehme”, *Alquimia op. cit.*, pp. 26-27. Nota del editor.

fundada y elaborada por artistas como Federico Silva, David Alfaro Siqueiros,¹⁶⁵ Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Raúl Anguiano y el escritor José Revueltas. Era una publicación hecha a base de imágenes; una revista de gran formato que consistía en un “catálogo de carteles y manifiestos” desprendibles. Los fotomontajes realizados en 1945 y 1946 utilizaron fotografías de los Álvarez Bravo y los Hermanos Mayo y muchas veces eran retocados con pintura y dibujo. Como el resto de las obras de la revista, los fotomontajes no tenían firma pues eran de autoría colectiva.¹⁶⁶

Como *Futuro*, 1945 y 1946 se vincularon con los sectores de izquierda, que mostraron su apoyo por el candidato Miguel Alemán -quien pagó parte de los gastos de imprenta- y se expresaron en contra de sus enemigos políticos. Otro de sus propósitos era el combate contra “el hambre ancestral, la carestía de la vida, el analfabetismo y la ignorancia; luchar contra la corrupción, los líderes oligarcas y neofascistas, defender la libertad religiosa y la tradición democrática”.¹⁶⁷ Al igual que *Frente a frente*, esta revista se distribuyó de manera informal y algunos de sus fotomontajes se colgaron como carteles en las calles. Durante el gobierno de Alemán, que sorprendió a los grupos de izquierda que lo apoyaron con un “giro a la derecha”¹⁶⁸, el poder político del fotomontaje fue disminuyendo paulatinamente. Por falta de interés de los editores, 1945 y 1946 desaparecieron.

Hacia 1951, en la misma línea de *Vea*, el fotomontaje erótico observó el surgimiento de *Vodevil*. Como había ocurrido también en *Vea*, en la nueva revista aparecieron en los fotomontajes personajes masculinos en dibujo, que interactuaban de diversas formas con la modelo. De los años cincuenta son también una serie de postales en las que,¹⁶⁹ sobre la fotografía del cuerpo desnudo de una mujer anónima (que en ocasiones era retratada mientras tenía relaciones sexuales con un hombre vestido), se colocaban los rostros de actrices de Hollywood. En la misma época, un sujeto aún no identificado, manipuló imágenes de *Vea*, *Vodevil* y *Pigal*, para amputar senos, sacar ojos y colocar cicatrices a las modelos.¹⁷⁰ No por nada Bartra lo bautizó como “el gran interventor”.¹⁷¹

Los grupos conservadores no tardaron en reaccionar. En esos mismos años se comenzó a expulsar a las actrices que posaran para postales o revistas de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). Para 1955 se organizó la incineración de revistas como *Vea* y *Vodevil* en la Plaza Mayor. Pero

¹⁶⁵ Es posible que el contacto de Siqueiros con el trabajo y obra de Josep Renau, hayan influido en su interés y uso del fotomontaje. Bartra, “Josep Renau...”, p.113.

¹⁶⁶ Rodríguez, “El fotomontaje...”, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁷ 1945, año 1, núm. 1, México, 1945, página editorial en tercera de forros, en Laura González, “Epopeya de una revista de imagen y palabra:1945-1946”, en *Alquimia*, *op. cit.* p.11.

¹⁶⁸ Frederich Katz, “Las guerras internacionales, México y la hegemonía de Estados Unidos” en *Nuevos ensayos mexicanos*, México, Era, 2007, p.450.

¹⁶⁹ Las postales fotográficas pornográficas se habían difundido en México masivamente desde la década de 1910, por empresas como Fotografía Industrial Mexicana y otras que funcionaban de manera clandestina. Hacia los años treinta la industria de la postal cedió frente a las revistas ilustradas, pero las postales pornográficas conservaron su popularidad. Armando Bartra “Anónimos. Fetichismos de papel”, en *Iconofagia... op cit.*, p.138.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 138-149.

¹⁷¹ Ver Armando Bartra, “El interventor”, *Luna Córnea*, Núm. 11 “Intolerancia”, enero-abril de 1997.

pronto el impulso que el cine dio al desnudo artístico aligeró las reacciones contra las imágenes eróticas.¹⁷² Además, sobrevivieron gracias a un público que las compraba asiduamente.¹⁷³

Muy poco conocida es una serie de 1952 que usó el fotomontaje de manera muy distinta a los casos que hemos visto. Se trata del folleto de la campaña publicitaria del gobierno alemanista con motivo de la edificación de Ciudad Universitaria. Los fotomontajes fueron preparados por el arquitecto Augusto Pérez Palacios a partir de diversas series fotográficas de Saúl Molina, fotógrafo de Carlos Lazo durante la construcción de CU. Las composiciones expresaban las ideas de la retórica oficial de la edificación de CU, como la visión de esta ciudad como ícono del progreso y capital del país. Los fotomontajes yuxtaponían planos arquitectónicos, vistas aéreas, elementos con los colores primarios y fotografías de edificios.¹⁷⁴

Esta multiplicidad de usos del fotomontaje, contemporáneos a nuestras historietas, comprueba que la técnica rebasó el campo de acción de la fotografía moderna mexicana y el de la fotografía a secas. Asimismo confirma que ha sido un recurso gráfico utilizado también por artistas, editores y publicistas y que ha estado muy ligado a los medios de comunicación impresos, y por lo tanto al diseño y al trabajo de edición.

2.4. Generalidades del lenguaje del cómic

Para comprender la clase de fotomontajes que nos ocupa es necesario partir de sus diferencias con los montajes mencionados en los apartados segundo y tercero de este capítulo, fundamentalmente para admitir que los nuestros son híbridos, pues son fotomontajes pero también historietas. Esto implica que el fotomontaje no adquiere sentido sino como la técnica compositiva usada por el cómic; pero también que se trata de un tipo particular de cómic, que al usar fotomontajes adopta características distintas a los cómics regulares, hechos a base de dibujo. Para resolver este enredo intentaremos, primero, partir de definiciones muy amplias tanto de fotomontaje –que ya hicimos al inicio del capítulo- como de cómic -lo que será el objetivo de este apartado-; para después construir una definición más concreta que las fusione, la de *fotomontaje secuencial*.

El punto de partida de este apartado es que el cómic constituye un lenguaje en sí mismo y no un género. Y como lenguaje se fundamenta en un código de comunicación que tiene sus propias normas y particularidades. Podría decirse que los cómics “...son un ambiente donde se producen discursos, y no son un tipo de discursos.”¹⁷⁵

¹⁷² M. A. Morales, “Fotomontaje...”, *op. cit* pp. 31-34.

¹⁷³ Armando Bartra se hizo de dos colecciones en el mercado de La Lagunilla.

¹⁷⁴ Santiago Pérez García, “El fotomontaje en Ciudad Universitaria”, en *La arqueología...*, *op. cit*, pp. 51-53.

¹⁷⁵ Daniele Barbieri, *Los lenguajes del cómic*, Barcelona: Buenos Aires: México, Paidós, 1993, p.207.

Para construir la definición de este lenguaje haremos uso principalmente de las ideas de dos autores que han estudiado la forma de expresión del cómic, Román Gubern, y Daniele Barbieri.¹⁷⁶ En *El lenguaje de los cómics*, tras una breve historia del cómic mundial, Gubern explora y clasifica las características gráficas y los elementos narrativos del cómic. Barbieri, en *Los lenguajes del cómic*, establece una serie de analogías entre ese y otros lenguajes, como los de la caricatura, la pintura, la poesía, la fotografía y el cine, para definir algunas de las cualidades del cómic. Las estrategias de ambos autores influyeron en la redacción de nuestro texto, pues partiremos de un análisis de los elementos gráficos del cómic, para luego examinar sus características narrativas, comparando al cómic con otros medios.

2.4.1 Los elementos gráficos del cómic

Para Gubern un cómic o historieta es una “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética”¹⁷⁷ -seguiremos esta definición pero consideraremos a la escritura un componente fundamental de los cómics, sin negar la existencia de casos puramente gráficos-. En esta “estructura narrativa”, la composición y los elementos del cómic están ceñidos a una especie de “programa”: la trama de la historia. Esto significa que la planeación de los cuadros está dada en cierto modo *a priori* y que el dibujante o realizador debe acomodar los diálogos en cada cuadro y representar de la manera más eficaz cada momento o escena. Cada uno de los cuadros es importante en sí mismo, pero lo es más como un eslabón en la cadena que es la historia completa.¹⁷⁸

Los géneros de la historieta son la comedia, las aventuras, el terror, de vaqueros, sentimentales, de superhéroes, de crítica social, pornográficas, etcétera. Las técnicas más usadas varían entre el dibujo en blanco y negro, con escalas de grises, o con color, y hay unos muy caricaturizados y otros más realistas. Aunque se hacen cómics en todo el mundo, es la tradición estadounidense la que más impacto e influencia ha tenido en la historia del cómic mundial, por haber desarrollado, durante la primera mitad del siglo XX, las características más importantes del cómic moderno, difundidas ahora en todo el globo.

Como estructura narrativa, el cómic puede dividirse en ciertos elementos que están dotados de significado. Gubern habla de «macrounidades significativas», «unidades significativas» y «microunidades significativas». Las primeras “hacen referencia a la globalidad del objeto” pues

¹⁷⁶ Román Gubern es un investigador español experto en medios de comunicación de masas cuyos estudios sobre cine, pornografía y cómic han sido pioneros en su país y el resto del mundo. <http://www.romangubern.com/index.php>. Daniele Barbieri es un semiólogo italiano que se ha preocupado por el fenómeno de la narración con imágenes, el de la recepción de los textos y el desarrollo de los recursos de multimedia. <http://www.danielebarbieri.it/currframe.htm>.

¹⁷⁷ Román Gubern, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Ediciones Península, 1979, p.107.

¹⁷⁸ Barbieri, *op. cit.*, p.152.

dependen del tipo de publicación en donde aparezcan. En periódicos, suplementos y revistas los cómics se presentan en tiras o en láminas, y en las revistas de historietas o *comic books*, en páginas completas. Una tira es una sucesión horizontal de entre 2 y 5 cuadros o viñetas y una lámina contiene normalmente 3 o 4 tiras.¹⁷⁹

La tira y la lámina se integran a la página de una publicación junto con otros elementos que le son ajenos, por lo que forman parte de un diseño gráfico más general. En cambio, en las páginas de un *comic book* lo único que está impreso en la hoja es una lámina, por lo cual, el sentido está otorgado por la publicación en su totalidad; el diseño está dedicado exclusivamente a la presentación de historietas y hasta la publicidad usa elementos de su lenguaje. Según Gubern, forman también parte de estas macrounidades características muy generales del estilo y técnica de cada cómic, como el dibujo, el blanco y negro o el color, y en nuestro caso el fotomontaje.

La elaboración de una página de cómics está muy cerca del trabajo de edición de cualquier tipo de publicación periódica. “Tanto para el historietista como para el grafista, el problema central es el de organizar sobre una página un mensaje compuesto; un mensaje que tiene dimensiones espaciales y temporales, pero que debe ser reducido a una sola dimensión.”¹⁸⁰

Las «unidades significativas» son los cuadros. Aunque su forma puede variar, normalmente son rectangulares; y pueden ser llamados cuadros, pictogramas o viñetas. Las viñetas son sumamente importantes pues la estructura narrativa está compuesta por una secuencia de ellas. En otras palabras, la trama de cada historia está formada por cierto número de viñetas, que representan cada una un momento de la historia, porque son las unidades narrativas del cómic. La forma y tamaño de cada viñeta pueden variar, pero su orden marca el rumbo de la lectura.

Por último, las «microunidades significativas» son todos los elementos que configuran una viñeta (personajes, textos, fondos, objetos, hasta los decorados y todo tipo de trazos). Las principales son los personajes. Lo fundamental en cada serie es que su representación sea estable, es decir, que conserve ciertos “signos esenciales, que les individualizan fuertemente y les hacen fácilmente reconocibles al lector, pudiendo variar en cambio de un modo muy amplio sus signos secundarios”.¹⁸¹ Los dibujantes de cómics, especialmente los de cómics muy caricaturizados, han desarrollado un código para representar algunos gestos y reacciones de los personajes. Este código ha tomado el carácter de convención, pues sus signos son ahora fácilmente reconocibles, y muchos pasaron a la televisión y al cine con las caricaturas animadas. En él ciertas formas de representar a los personajes corresponden a algún estado de ánimo:

¹⁷⁹ Barbieri, *op. cit.*, p.154.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.152.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.134.

cabello erizado= terror, cólera
cejas altas= sorpresa
cejas fruncidas= enfado
cejas con la parte exterior caída= pesadumbre
mirada ladeada= maquinación
ojos muy abiertos= sorpresa
ojos cerrados= sueño
ojos desorbitados= cólera, terror
nariz oscura= borrachera, frío
boca muy abierta= sorpresa
boca sonriente= complacencia, confianza¹⁸²

Resulta fundamental hablar de lo que Román Gubern define como «convenciones específicas del cómic», que son los *balloons*, las *onomatopeyas* y los *movimientos cinéticos*.¹⁸³ La gran mayoría de las historietas utiliza *balloons*. Pueden definirse como textos delimitados por figuras similares a un globo, de diverso tamaño, ancho y largo (aunque hay casos en que el texto aparece sin delimitación), mediante los cuales los personajes se comunican o conversan entre sí. Estos globos se caracterizan también por tener una especie de cuña para indicar de cuál de los individuos proviene el diálogo.¹⁸⁴ Un tipo de *balloons* son los que expresan, mediante un texto escrito regularmente en primera persona, el estado de ánimo, un pensamiento, sueño o deseo de algún personaje. Los más de los casos estos *balloons* usan nubes en lugar de globos, y se “sustituye el rabo o delta del *balloon* por una sucesión de nubecitas circulares.”¹⁸⁵ Otra forma de expresar el estado psíquico de los personajes es a través de figuras y signos que funcionan como «metáforas visualizadas» en los globos –como la introducción de un foco para expresar la ocurrencia de una idea-.¹⁸⁶

Existen otros tipos de textos, contenidos regularmente en cuadros y colocados en la parte superior o inferior de la viñeta, que reproducen la voz del narrador –como “la voz en off” del cine– para relatar un momento de la historia o describir una imagen. Este recurso, que puede llamarse cartela, cartucho o didascalía, tiene un valor fundamental en la narración.

Por su parte, las *onomatopeyas* consisten en “fonemas con valor gráfico que sugieren acústicamente al lector el ruido de una acción o de un animal”, las cuales acompañan a los personajes en las viñetas y son independientes de los *balloons*.¹⁸⁷ La mayoría de las *onomatopeyas* están en inglés, idioma en el que muchas palabras tienen un origen onomatopéyico (como los verbos: ring, smash, knock, click, crack, crash, squeak, blow, boom o splash). De los cómics norteamericanos, muchos de estos recursos fueron exportados a otros países, aún cuando ciertas

¹⁸² Gubern, *op. cit.*, p.137.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 110-111.

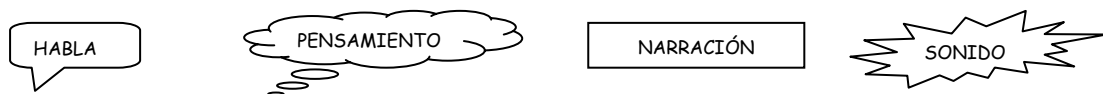
¹⁸⁴ *Ibid.*, pp.140-143.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.147.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.148.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.151.

combinaciones de letras y sonidos fueran completamente ajenas a la lengua local,¹⁸⁸ aunque en México se crearon algunas como ¡cuaz!, ¡soc!, ¡pácatelas!, ¡mole!, etcétera.¹⁸⁹ En ocasiones estos sonidos aparecen en una especie de nubecilla de bordes estrellados.¹⁹⁰



En el capítulo primero hablamos ya de los *Syndicates*, exportadores de cómics norteamericanos. Para cada país cambiaban el idioma de los textos de *balloons* y cartuchos, pero la traducción de las onomatopeyas era técnicamente irrealizable, ya que forma parte del dibujo. A raíz de la enorme propagación del cómic americano en el resto del mundo, y su importancia, como en el caso de México, para el desarrollo de las historietas nacionales, resulta natural inferir que este medio de comunicación ha sido –como más adelante sería la televisión– fundamental en la difusión de una serie de elementos culturales (entre ellos personajes, lugares y situaciones) propios del *American way of life*. Pero esa es otra historia.

Es crucial apuntar también que las onomatopeyas son un recurso auditivo que permite a la narrativa de la historieta ser más “animada” que aquellas que no apelan a los sonidos. Más que cualquier otra “estructura narrativa” impresa, el cómic apela a la sonoridad para representar sus escenas y enfatizar la acción y los movimientos de los personajes. Gracias a las onomatopeyas un lector de historietas puede casi «escuchar» los golpes que dos jóvenes se propinan en una pelea callejera o el resbalón de un monito que pisa una cáscara de plátano.

Los *signos cinéticos* son líneas o pequeños trazos que expresan “la ilusión de movimiento o la trayectoria de los móviles”.¹⁹¹ Como las onomatopeyas, estas líneas forman parte de la representación gráfica de los personajes. Una de las características del lenguaje del cómic es que opera a través de síntesis, pues una situación completa debe ser representada en muy pocos o en un solo cuadro, en el que el dibujo busca mostrar el momento más climático de dicha situación. Para expresar la duración de cada acción, los *signos cinéticos* ayudan al espectador a entender dónde empezó y dónde concluyó un movimiento que él ve congelado. Entre los signos pueden incluirse las líneas, nubecillas, la deformación de las figuras, su multiplicación y todos aquellos trazos o efectos que intenten representar gráficamente el movimiento.¹⁹² Los signos cinéticos también contribuyen a “animar” la narración y acentúan ante todo la acción, pues la del cómic es, a diferencia de otras ilustraciones, una imagen de acción y de lectura rápida.¹⁹³

¹⁸⁸ Gubern, *op. cit.*, p.154.

¹⁸⁹ Herner, *op. cit.*, p.50.

¹⁹⁰ Will Eisner, *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma, 2002, p.28.

¹⁹¹ Gubern, *op. cit.*, pp-154-155.

¹⁹² Barbieri, *op. cit.*, pp. 225-230.

¹⁹³ *Ibid.*, p.22.

Ahora bien, las microunidades pueden ser presentadas en las viñetas de tan distintos modos que no puede hablarse de convenciones. No obstante, existen ciertos efectos reconocibles en las composiciones, que en muchas ocasiones delatan la influencia de, o la relación con otras tradiciones representativas, como la pintura, la fotografía, la animación y en especial el cine. Muchos de los efectos son difíciles de percibir, debido a que están ya integrados en el lenguaje general del cómic y están presentes en otro tipo de imágenes que nos son muy familiares.

En primer lugar, los personajes, lugares y objetos se acomodan en varios tipos de encuadres: primer plano, plano medio (de la cintura para arriba), plano tres cuartos (de las rodillas para arriba), o en plano general (cuerpo completo).¹⁹⁴ Estos encuadres pueden representarse de frente o a partir de ciertas “angulaciones”, como la picada o contrapicada, para hacer algún tipo de énfasis. También el nivel de iluminación (sombras, contrastes y claroscuros) es un efecto que puede otorgar dramatismo. Pero es claro que “...los cómics no comenzaron a utilizar tales efectos hasta que fueron ampliamente difundidos por el cine.”¹⁹⁵ Los efectos de iluminación, por ejemplo, fueron desarrollados por el cine alemán de los primeros años veinte y luego por otros países.¹⁹⁶ La influencia del cine explica también el uso de términos propiamente cinematográficos para referirse a distintos elementos del cómic, como los ya mencionados: encuadre, plano, iluminación, ángulo y el *flash back* que mencionaremos próximamente.

2.4.2 La estructura narrativa del cómic

Para empezar, partiremos de que la *estructura narrativa* del cómic comparte “las convenciones de la escritura y la lectura occidentales”, que establecen un orden de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Román Gubern lo llama «línea de indicatividad»: o sea una “línea ideal que ordena el trayecto de la lectura”;¹⁹⁷ y rige la lectura del cómic completo y la de cada uno de sus cuadros. Este orden, determinado por la presencia del texto y la estructura reticular, dirige la mirada del lector para que comprenda la estructura de la narración.

Como advertimos en la definición de cómic, éste consiste en un relato de estructura secuencial; es decir, que su historia está fragmentada en unidades narrativas (las viñetas) y por lo tanto la narración no es continua; lo cual implica que ciertos detalles del relato se omiten porque

¹⁹⁴ Gubern, *op. cit.*, p.12.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.133.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.123. El autor no habla, como nosotros, de los elementos narrativos, sino del montaje, que define como el resultado de la relación de las unidades significativas. En principio porque esta noción no nos pareció muy clara, y además porque podía provocar confusiones al usarse junto a “fotomontaje”, decidimos no utilizar esta parte de su análisis, esperando no mal interpretarlo y no hacer mal uso de alguna de sus ideas.

pueden sobreentenderse.¹⁹⁸ Esto obliga al dibujante a escoger el momento más significativo de la escena y representarlo. Cada viñeta corresponde a un fragmento de la historia que aquí podemos definir como situación o escena.

La cantidad de información omitida, o la cercanía narrativa entre las viñetas consecutivas, marcan el ritmo de la narración. Éste puede ser controlado por el historietista al avanzar muy poco en la historia de viñeta en viñeta, contando muy lentamente un suceso y atrapando la atención del lector; o al contar una escena de manera muy veloz, ya sea para expresar el dinamismo de un evento, o para no darle demasiada importancia en la narración. El ritmo de cada serie depende también del estilo de su autor y de su eficacia como narrador.

Lo cierto es que el cómic maneja un lenguaje híbrido para narrar. La mayoría de las escenas se relatan tanto con recursos escritos -con *balloons* o cartuchos-, como con recursos gráficos -el dibujo-, lo que provoca que la situación sea contada dos veces o de dos formas, pues es indiscutible que los lenguajes del texto y la imagen son muy distintos entre sí y nunca expresan lo mismo.¹⁹⁹

Con los globos, el texto reproduce una conversación que al leerse genera una temporalidad; mientras que con los cartuchos, tiene la capacidad de describir lo que ocurre en la escena completa, además de que puede referirse a elementos no presentes en la viñeta.²⁰⁰ Las imágenes, al contrario, tienen la facultad únicamente de representar un solo momento por viñeta, el cual, como señalábamos, suele ser el más climático de la situación. La selección de este momento determina la efectividad visual de cada cuadro y la habilidad del historietista para narrar. El dibujo puede provocar la sensación de duración con signos cinéticos y onomatopeyas, pero el tiempo que narra es sin duda más breve que el que narra el texto. Y éste es a su vez más breve que el periodo real en el que transcurre la historia, por lo que Barbieri sugiere la distinción entre el “tiempo presentado” y el “tiempo relatado”.²⁰¹ Por su parte, Gubern habla de la existencia de una especie de asincronía entre la imagen congelada y el dinamismo del diálogo.²⁰²

En el cómic, la relación entre la imagen y el texto es sumamente interesante. Para narrar una serie, las características expresivas de ambos lenguajes se complementan, pues si el texto permite introducir el contexto de una escena y desarrollar un encuentro entre dos personajes, el dibujo nos obliga a poner atención en la parte más importante de la escena, en el aspecto, los gestos, posiciones y reacciones de los personajes. En ocasiones la imagen ilustra lo que el texto declara; en otras el

¹⁹⁸ Gubern hace referencia a la noción de “elipsis”, que define como una “figura de construcción que consiste en omitir en la oración una o más palabras, cuyo sentido puede sobreentenderse”. Gubern, *op. cit.*, p.117.

¹⁹⁹ Barbieri, *op. cit.*, p.198

²⁰⁰ Como una referencia a un evento del pasado o a la situación de un personaje que no esté involucrado en esa viñeta.

²⁰¹ Barbieri, *op. cit.*, p. 253.

²⁰² Gubern, *op. cit.*, p.119.

texto explica lo que ocurre en la imagen, pero el mensaje se vale siempre de estos dos códigos para comunicarse.

Se trata entonces de un fenómeno de lectura y percepción. Pero el nivel de participación del receptor es distinto cuando se enfrenta al lenguaje icónico, que cuando lo hace al textual. En el primero, no hay mucho espacio para la imaginación pues la escena ya está representada visualmente. Sólo en el caso de los signos cinéticos, la imagen nos invita a proyectar la trayectoria completa de los movimientos. Pero en el segundo, la existencia de globos y onomatopeyas invita a cada individuo a traducir mentalmente el texto en habla, a añadirle a los diálogos matices de volumen, voz, tono e incluso efectos psicológicos que están ausentes en la escritura.²⁰³ Pues, como hemos dicho ya, el cómic es una forma narrativa que apela, más que cualquier otra, a la sonoridad.

Indudablemente existe algo que podría llamarse “tiempo de lectura del cómic”. Si bien este tiempo es de duración variable y difícil de determinar (ya que la mirada de los lectores-espectadores es bastante arbitraria), aquí asumiremos que está determinado fundamentalmente por la extensión del texto, es decir, por el lapso que el lector tarda en leer los globos y cartuchos, pues regularmente éste dedica poco tiempo a mirar la imagen.²⁰⁴ La longitud de los diálogos establece un ritmo que puede alentarse cuando se quiere hacer énfasis en alguna escena o acelerarse si se quiere agilizar la secuencia. En ocasiones, las didascalias dilatan la atención del espectador en el cuadro, obligándolo a detenerse en una imagen que quizás hubiera pasado rápidamente.

El relato del cómic suele ser lineal, sin embargo en muchas ocasiones se observan cortes temporales, o historias que se desarrollan de manera paralela. Los cortes temporales, como los *flash backs* o *flash forward*, que son recursos que trasladan la narración al pasado o al futuro,²⁰⁵ son introducidos casi siempre de manera violenta o repentina.²⁰⁶ El desarrollo de estas líneas alternativas en la historia tiene que ver también con la adopción de ciertas estrategias de lenguaje cinematográfico para contar una historia.

Otra de las principales características de la narrativa de la historieta es su inmediatez. El tiempo verbal más utilizado es el presente del indicativo, pues tanto los *balloons* como las imágenes de las viñetas reproducen una acción que ocurre en el momento. Incluso los *flash backs* y relatos paralelos se estructuran en presente, de ahí el gran uso de la palabra “mientras”. El uso de este tiempo verbal es también visible en los cartuchos, principalmente en los que explican lo que ocurre

²⁰³ Gubern, *op. cit.*, p.118.

²⁰⁴ Barbieri, *op. cit.* p.243- 247.

²⁰⁵ La duración de un *flash back* o un *flash forward* puede variar mucho, al ser de una sola escena o volverse tan larga que confunda al lector.

²⁰⁶ Gubern, *op. cit.*, p.171.

en una escena o describen la imagen.²⁰⁷ El tiempo constituye una dimensión esencial en un arte secuencial como el del cómic.²⁰⁸

Las particularidades narrativas del cómic pueden variar según el tipo de soporte o macrounidad significativa. Pues aunque el lenguaje es el mismo, la estrategia de la narración de una tira, una lámina y una revista, cambia. En la tira, la trama es sumamente sintética, pues cuenta con menos espacio. En la lámina, el historietista cuenta con más cuadros, pero también tiene que ser sintético. En ambos casos, si se trata de una serie publicada en algún diario o periódico, el autor debe dejar al lector intrigado para que busque la continuación de la trama al día siguiente. Con el álbum de historietas, en contraste, se tienen varias páginas, por lo que surge “otro tipo de necesidades narrativas”. El el suspenso se vuelve menos importante y la acción se hace fundamental desde el inicio.²⁰⁹ Veamos ahora lo que le ocurre al cómic al introducir el fotomontaje en sus imágenes.

2.5 El *fotomontaje secuencial* en las historietas de José G. Cruz.

Este breve apartado pretende definir en términos muy generales el fotomontaje de las historietas como *fotomontaje secuencial*. Explicaremos sus características principales para, 1. contrastarlo con la definición general de fotomontaje que establecimos al inicio del capítulo, y 2. considerarlo como un método de representación que se integra al lenguaje general del cómic. Es necesario advertir al lector que habrá después un análisis más detallado de la técnica del fotomontaje secuencial, y que aquí nos mantendremos en el plano de los conceptos y las definiciones.

Empezaremos por reconocer la deuda que el concepto de *fotomontaje secuencial* tiene con las ideas que el experto en la obra de José G. Cruz, Armando Bartra, ha usado para definir su trabajo. En varios de sus textos,²¹⁰ Bartra se refiere a la técnica como “fotomontaje narrativo”, pero no se detiene mucho a establecer una definición concreta, y en ocasiones usa como sinónimos “fotonovela”, “fotohistorieta” o “collage”.

Debido a la importancia en este estudio de la parte técnica y visual del fotomontaje, consideramos importante establecer una definición lo más detallada posible. En principio, y retomando algunas ideas de los apartados anteriores, hablaremos de fotomontaje y no de collage pues la mayoría de los fragmentos integrados en nuestras historietas son de fotografía, y ésta juega un papel hegemónico en la composición. Distinguiremos “fotomontaje secuencial” de “fotohistorieta” para enfatizar que los elementos gráficos fueron objeto de un montaje. Y

²⁰⁷ Gubern, *op. cit.*, p.109.

²⁰⁸ Eisner, *op. cit.*, pp.24 y 129

²⁰⁹ Barbieri, *op. cit.*, p.209.

²¹⁰ Ver Bartra, “Traficantes...” y Aurrecochea y Bartra, *Puros cuentos II...*, *op. cit.*

finalmente, lo diferenciaremos también de “fotonovela”, por ser éste el nombre más usual de las historietas de los años sesenta y setenta, en las que cada viñeta era una fotografía completa.²¹¹

Entonces, el fotomontaje secuencial consistirá en una técnica utilizada en las historietas mexicanas, de entre los años cuarenta y setenta aproximadamente, en la que ciertos elementos de la representación de las viñetas -elaboradas a base de dibujo-, son sustituidos por fragmentos fotográficos. La función principal de estos fragmentos es representar a los personajes, pero también a otros elementos presentes en la historia: coches, animales, teléfonos, pistolas, etcétera.

La noción de “fotomontaje narrativo” es muy efectiva para definir un tipo de fotomontaje que construye un relato. Sin embargo podría referirse a una imagen única, mientras que *fotomontaje secuencial* genera más exactamente la idea de una imagen formada por una serie de fotomontajes secuenciados, así como la historieta está formada por una serie de viñetas. Por sutil que parezca, si cambiamos el calificativo “narrativo” por “secuencial”, hacemos referencia a una serie de elementos que, juntos y en sucesión, configuran una narración. Pues a diferencia de como ocurre en otros fotomontajes, cada cuadro o página de nuestras historietas carece casi por completo de sentido si no se le percibe como una parte de una historia. Es por esto que el fotomontaje secuencial es una técnica que no puede definirse fuera de la estructura narrativa del cómic.

Ahora bien, a continuación señalaremos algunas diferencias y coincidencias entre el fotomontaje que podríamos llamar ordinario o “a secas”, y el *fotomontaje secuencial*:

1. Ambos tipos de fotomontaje descontextualizan los fragmentos fotográficos que utilizan, al recortarlos, separarlos de su soporte original (un viejo retrato, un anuncio, una página de revista, etcétera) y colocarlos en uno nuevo. El fotomontaje secuencial usa fragmentos de fotografías publicadas en otros medios, como periódicos y revistas. No obstante, la mayor parte de sus fotografías fueron tomadas especialmente para la historieta, retratando las expresiones y poses de los personajes principales para cada momento de la historia. Por lo anterior, decir que aquellos fragmentos fueron descontextualizados es relativo, pues las fotografías originales las tomaban fotógrafos que colaboraban con las editoriales, incluso con la ayuda de los creadores de cada serie.
2. Al colocar los fragmentos de fotografía en una nueva composición, los autores de fotomontajes ordinarios buscan exaltar las diferencias (de escala, color, iluminación, tamaño

²¹¹ Las fotografías de este tipo de publicación eran tomadas en un set, que reproducía el sitio en donde se desarrollaba cada escena y en donde los actores representaban un momento de la historia. Al imprimirse, en el formato del cómic, lo único que se montaba eran los *balloons* con los diálogos. Alfonso Morales ha estudiado estas historietas y en especial la contribución del fotógrafo Antonio Caballero. *Antonio Caballero. Las rutas de la pasión*, texto de Alfonso Morales, París: México, Toluca Project: Galería López Quiroga, 2005; Morales, “Antonio Caballero, las rutas de la pasión” en *Iconofagia, op. cit.*, pp.154-167.

y tema) entre los elementos seleccionados; pues la nueva imagen sólo adquiere su sentido mediante la conjunción forzada de estos elementos dispares. El autor de un fotomontaje secuencial, en cambio, intenta que la escala, iluminación, tono y tamaño coincidan de tal forma que el espectador vea una imagen lo más realista posible. Aunque más adelante descubriremos que no siempre lo lograban.

3. Muchos fotomontajes integran dibujo entre los recortes que recopilan, pero la relación del fotomontaje secuencial con el dibujo es muy peculiar. El que una viñeta logre dar la sensación de realismo de la que hablábamos en el punto anterior, es posible gracias al dibujo, que establece el fondo y el escenario (la mayoría de las veces) e integra los recortes fotográficos retocándolos casi hasta esconderlos. En ocasiones es difícil distinguir entre lo que es fotografía y lo que no, pues los dibujantes de nuestras historietas habían desarrollado una técnica muy naturalista con el medio tono.
4. Es común que el fotomontaje utilice fragmentos de textos entre sus elementos, los cuales a veces dan sentido a la obra;²¹² pero el texto en el fotomontaje secuencial tiene otro valor. El texto como guión de una serie es el “programa” que configura la narración y la representación; y el texto como diálogos en *balloons*, o como relato en los cartuchos aporta el significado de cada cuadro.

Después de estas reflexiones pareciera que el fotomontaje secuencial se aleja cada vez más del fotomontaje ordinario. Sin embargo, uno de los resultados del análisis en el capítulo cuarto contribuirá a posibilitar el efecto contrario, pero tendremos que esperar hasta entonces. Por ahora es importante dejar claro que

La fotehistorieta mexicana no es obra de fotógrafos que incursionan en el género narrativo, es una ampliación del lenguaje del cómic, desarrollada por moneros profesionales que encuentran en el collage fotográfico una fructífera extensión de la pluma y el pincel. Y es también, sobre todo, un esfuerzo por introducir el máximo verismo posible en las historietas, apropiándose de la proverbial fidelidad a lo real de la fotografía.²¹³

Aunque resulta en realidad un dato difícil de documentar, es muy probable que Cruz y los primeros fotomontajistas mexicanos de la historieta se hayan inspirado en la gran variedad de revistas y publicaciones que usaron el fotomontaje en nuestro país. Revistas con montajes como *Futuro* y *El maestro rural* tenían bastante circulación, y es posible que los historietistas conocieran a través de ellas el trabajo de los fotógrafos modernos mexicanos. Incluso podría aventurarse la teoría

²¹² Como el fotomontaje dadaísta de Raoul Hausmann, *ABCD*, (1923-1924, Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris) en donde las primeras letras del abecedario aparecen entre los dientes de su propio autorretrato. El texto introducido establece el título y tema de la obra, en la que Hausmann despoja a la lengua de sentido, poniéndola en juego con otros elementos visuales. Ades, *Ibid.*, p.39.

²¹³ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, p.194.

de que pudieron haber visto obras de Heartfield, si no en las publicaciones mexicanas, a través de la influencia de Renau en nuestro país, tanto en las revistas como en los carteles. No obstante, ninguna de estas relaciones se pudo confirmar y encontramos una fuente de inspiración mucho más clara que se revelará en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 3. JOSÉ GUADALUPE CRUZ, PEPÍN Y LAS EDICIONES JOSÉ G. CRUZ.

La vida de José Guadalupe Cruz merece un estudio completo y detallado que sin duda atraparía hasta al más desinteresado lector, ya que fue un personaje excepcional de su época y su obra influyó en la cultura popular de mediados del siglo pasado en México. No obstante, para contextualizar la selección de historietas de las que nos ocuparemos en el siguiente capítulo, excluirémos detalles de su vida personal y familiar de carácter más bien biográfico para concentrarnos en su amplia y versátil obra, en su trayectoria en *Pepín* y en la producción y estructura de la editorial que fundó en 1952.²¹⁴ En consecuencia, el presente capítulo tiene por objeto establecer un panorama general de la labor de Cruz como creador de imágenes, personajes e historias. En este panorama, estructurado cronológicamente, se pondrá especial atención en la variedad de géneros y técnicas que utilizó en sus historietas, así como en los factores que lo llevaron a crear y desarrollar el *fotomontaje secuencial*.²¹⁵

José G. Cruz, como él mismo abreviaba su nombre para firmar sus obras, nació en Teocaltiche, Jalisco en 1917. Los peligros e inestabilidad ocasionados por la Guerra Cristera (desatada entre 1926 y 1929), llevaron a su familia a mudarse a Estados Unidos, al sur de California, en Orange County. El joven Cruz, de once años, continuó ahí su educación básica y mostró gran interés y talento en el dibujo. De adolescente fue lector de historietas y vivió en aquel país, cuna del cómic moderno, el nacimiento de las series de aventuras, como “Wash Tubbs” (Roy Crane, 1924) y el clásico “Tarzán” (Harold Foster, 1929), con el paralelo desarrollo del dibujo naturalista.²¹⁶ Autores como Foster y Alex Raymond (“Flash Gordon, 1934) lo influyeron profundamente.²¹⁷

En 1934 los Cruz regresaron a México, pero ahora al Distrito Federal. Aunque el plan inicial de José Guadalupe era cantar,²¹⁸ comenzó a trabajar como ilustrador comercial. Con ese año se iniciaba en el país el periodo de esplendor de la historieta mexicana (1934-1950), a partir de la aparición de las revistas de historietas. Al año siguiente, con 18 años de edad, Cruz publicó en *Paquín* su primera historieta, “Doctor Brenton”, bajo el pseudónimo de “Rolf Stein”. En 1936 ingresó a la Editorial Juventud de José García Valseca y escribió para *Paquita* “El misterio del rubí” y para *Paquito*

²¹⁴ El análisis de *Pepín* será más extenso y profundo que el de las Ediciones debido a que está mejor documentado y a que tuvimos la oportunidad de consultar muchos más de sus números, que de cualquier revista de la editorial J.G.C.

²¹⁵ Además de las fuentes escritas que citaremos a lo largo del capítulo, la información biográfica que se recopila en este capítulo proviene de las entrevistas realizadas entre abril y octubre del 2010 a José Gustavo Cruz Ayala, hijo de José G. Cruz; a Horacio Robles (23 de febrero) y Ramón Valdiosera (2 de septiembre), colaboradores y amigos del historietista.

²¹⁶ http://www.homines.com/comic/comic_01/index.htm

²¹⁷ López, *op. cit.*, p.134.

²¹⁸ Llegó a la Ciudad de México al lado de Fernando Fernández, quien si logró una carrera en el mundo de la música, al ser reconocido como el primer “crooner” con éxito radiofónico en México.

<http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/muspofefernandez.php>

“Los Hermanos Landers” y “Adelita y las guerrillas”.²¹⁹ Para *Pepín* creó en 1937 “El monje negro”, “Brenty y el monje negro” y “Nancy y la banda escarlata”, firmadas ya con su nombre.²²⁰

Fue en *Pepín* donde Cruz se formó como autor, pues trabajó para ella durante 15 años. Cada número de *Pepín*, de aproximadamente 12 x 15 centímetros, costaba primero 10, luego 15 y hasta 25 centavos y tuvo un número total de páginas variable (en 1940 tenía 67, en 1951 48). Dentro de éstas, se incluían distintas series (en 1940 17, en 1951 5 ó 6) divididas por entregas.

Algunos de los creadores más importantes de la historieta mexicana llenaron las páginas de *Pepín* con sus series más memorables. Gabriel Vargas comenzó ahí la célebre historia de la Familia Burrón con “El Señor Burrón o vida de perro” (1949-1953) y mantuvo durante 10 años a los “Superlocos” (1939-1949), quizás la serie más duradera de la revista. Germán Butze tuvo una única serie de dos años (“Pepe el inquieto”, 1946-1948); Alfonso Tirado creó 16 aventuras entre 1936 y 1948; Yolanda Vargas Dulché, quien saltaría a la fama con “Memín Pinguín”, elaboró para *Pepín* alrededor de 24 títulos, algunos de los cuales usaron fotomontaje. Su esposo Guillermo de la Parra hizo 16 series para *Pepín*, y otros autores como Ramón Valdiosera (13 títulos) y el gran dibujante Arturo Casillas (14 títulos) destacaron en la revista por su numerosa producción.²²¹

La elaboración de casi medio millón de historietas diarias en *Pepín* requería un gran esfuerzo. En los años noventa en Estados Unidos un equipo de tiempo completo tardaba un mes en “bocetar, delinear, colorear, redactar, escribir y editar un cómic de 24 páginas...”;²²² en los años cuarenta, Vargas y Cruz producían 10 páginas todos los días, con muy pocos colaboradores. Las ganancias que el “Coronel” Valseca hizo con *Pepín* y *Paquito* permitieron que fundara la Editorial Panamericana, y se convirtiera en uno de los más poderosos editores del país, al controlar alrededor de 37 diarios en toda la República, como *ESTO* y *El Sol de México*.²²³

A pesar de que Cruz publicó la mayoría de sus obras en *Pepín*, nunca firmó un contrato de exclusividad con Valseca, y escribió series para otras revistas. Los autores y dibujantes de historietas, en general, eran trabajadores con sueldos bajos y cuyos méritos quedaban casi siempre bajo el nombre de los grandes editores. Aunque Cruz vivió ese trato -pues incluso fue secuestrado por órdenes del ex militar para trabajar sin parar durante dos días-,²²⁴ fue uno de los poquísimos autores

²¹⁹ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos III...*, op. cit., p.191.

²²⁰ Los datos sobre las series fueron extraídos de tres fuentes principales: el catálogo digital de la Hemeroteca Nacional (elaborado en 2007 por Aurrecoechea), el Catálogo de la historieta mexicana del siglo XX (editado en cd-room por Bartra, Aurrecoechea y Jacinto Barrera en 1999), y las fuentes escritas ya citadas. Además, algunos de ellos los pude confirmar yo misma en la Hemeroteca. Estas fuentes presentan contradicciones y cada una maneja distinta información. Por lo cual intenté recopilar la más posible y corregir algunos errores.

²²¹ Datos del catálogo http://www.pepines.unam.mx/index.php?vl_salto=1&seleccion=Presentacion.

²²² Rubenstein, op. cit., p. 53-54 (Nota 25), apud Elisabeth Vincentelli (comunicación personal, 3 de junio de 1996).

²²³ <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2007/11/05/index.php?section=cultura&article=009n2cul>.

²²⁴ Cruz estuvo encerrado en un cuarto, aunque lo dejaban salir y hasta llevar mujeres. Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, p.95.

que revirtió su situación. No solo se hizo millonario con sus historietas y fundó su propia editorial, sino que se convirtió en una celebridad cuyo nombre e imagen eran conocidos por todos los lectores, la gente de la prensa, publicistas e incluso por los artistas y directores de cine de su época. En un artículo que hizo sobre Cruz la revista *Novelas de la Pantalla, cine, teatro y radio*, en 1949, se afirmaba sin reservas que él era “el hombre más popular del país”.²²⁵

Por otro lado, Cruz nunca dejó de hacer publicaciones e ilustraciones por su cuenta para todo tipo de clientes; entre ellos se contaban el Sindicato de Petroleros, el Partido Comunista Mexicano, la Legión Mexicana de la Decencia y el candidato a la presidencia Adolfo López Mateos.²²⁶ Elaboró también calendarios tanto religiosos como semi-eróticos, publicidad diversa (para la Cruz Roja, la cervecera Carta Blanca y una historieta para la empresa Nestlé), ilustraciones para libros y publicaciones completas como el periódico local “El Herald de las Lomas”.²²⁷ Este mosaico de trabajos desmotiva cualquier iniciativa por buscar en la labor gráfica de nuestro personaje alguna evidencia de postura política o tendencia ideológica clara, y lo descubre más precisamente como un incansable trabajador, que aprovechó el mayor número de oportunidades posible; mostrando siempre la estima que tenía por su trabajo, pues firmaba siempre que se lo permitían.²²⁸

Sus familiares y conocidos lo describen como un trabajador incansable, que se despertaba diario casi de madrugada y tenía listos para muy temprano los argumentos para las historietas del día (a veces hasta 3). Para evitar perder tiempo escribía en un rollo continuo en su máquina de escribir, y luego lo cortaba. Tenía una vida social muy activa y en las noches disfrutaba asistir a bares y cabarets, especialmente en “ambientes de barrio” y “lugares de medio pelo” donde, además de sentirse más cómodo que en lugares de más categoría, se inspiraba para crear sus personajes.²²⁹

El trabajo de Cruz en *Pepín* fue excepcional pues publicó más de 46 títulos distintos, algunos de los cuales aparecieron simultáneamente. El promedio de duración de una serie en la revista era de 2 años,²³⁰ y hubo series longevas como las de Vargas; pero la mayoría de los títulos de Cruz duraron sólo unos meses [ver tabla 1]. En su trabajo en la revista se observa el desarrollo general que siguieron las historietas mexicanas entre 1930 y 1950. Comenzó con series de aventuras ilustradas en línea de los más diversos temas (policíacas, de charros, ciencia ficción, aventuras en países exóticos), y paulatinamente introdujo el medio tono y el fotomontaje para representar los melodramas que dominaron el final de aquel periodo. Su obra se caracteriza por la preeminencia de personajes

²²⁵ “La interesante vida de José G. Cruz”, *Novelas de la Pantalla, cine, teatro, radio*, no. 375, 1 de junio de 1949. Material proporcionado por José Gustavo Cruz Ayala en entrevista del 14 de abril de 2010.

²²⁶ Para quien hizo un folleto sobre su vida que se repartió gratuitamente durante la campaña presidencial.

²²⁷ Bartra, “Del cath...”, p.48; José G. Cruz Ayala, comunicación verbal del 12 de mayo y 9 de junio de 2010.

²²⁸ Algunas de las historietas no sólo venían firmadas al inicio, sino que en cada última página de las emisiones para *Pepín*, aparecía una pequeña firma al pie.

²²⁹ López, *op. cit.*, p.129, *apud.*, Ramón Valdiosera, comunicación verbal del 3 de abril de 2008.

²³⁰ Rubenstein, *op. cit.*, p.60.

femeninos -cuyo protagonismo es evidente por lo menos en 18 de sus títulos- [ver tabla 2], y la tendencia a llevar personajes de una serie a otra.

De los primeros años de Cruz en *Pepín* destaca “Adelita y las guerrillas” de 1940,²³¹ su serie más larga en la revista (2 años 5 meses) y una de las más populares de toda su carrera, pues se reeditó en los años cincuenta. La historia de esta heroína-soldadera inicia en la Revolución Mexicana pero se transforma constantemente, sobre todo con la entrada de algunos protagonistas de series anteriores como Nancy (detective internacional y chica moderna por la que Adelita se vuelve investigadora y con la que mantiene una relación un poco lésbica). Juntas, el par de “hembras rudas”,²³² vencen a todo tipo de villanos y villanas, como la Tigresa del Bajío.²³³ Adelita y la mayoría de las mujeres de la serie eran dibujadas con gran sensualidad y para su representación Cruz comenzó a usar calcas de dibujo.²³⁴ Su hermana Josefina no sólo prestó su imagen a la protagonista, sino que escribió muchos de los diálogos femeninos y diseñó los vestuarios.²³⁵

Con Adelita inició una década de gran experimentación, producción y crecimiento para Cruz, pues produjo 35 títulos [ver tabla 1], y casi siempre hizo tanto el argumento como la gráfica. Anterior a Adelita, menos popular pero casi igual de longeva (2 años 3 meses), “Brenty”, la historia de un aventurero internacional asediado por las mujeres, se distingue por su duración pero sobre todo porque fue en ella donde, a partir de octubre de 1940, se originó el fotomontaje secuencial.²³⁶

La gráfica de Brenty comenzó a destacar visualmente del resto de las series de la revista por su uso del medio tono, cuyos grises daban mucho más realismo a las imágenes.²³⁷ Cruz mismo evidenciaba estas diferencias mediante comentarios integrados en las viñetas: “COMPARE LOS

²³¹ La serie en realidad nació en *Paquito* en 1935. López, *op. cit.*, p. 172.

²³² Bartra, “Del cath...”, p.48.

²³³ Rubenstein, *op. cit.*, p. 54-56. Bartra habla de un desarrollo paralelo del cine de mujeres campiranas. Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, p. 188, 229; <http://www.pepines.unam.mx/index.php>; López, *op. cit.*, pp. 171-182.

²³⁴ <http://www.pepines.unam.mx/index.php>; “Los forzados escorzos, las posturas dislocadas y el extremo dinamismo con que se abordan los cuerpos femeninos constituyen el sello visual de la serie, y finalmente devienen clichés. Incluso en sentido técnico, pues un repertorio relativamente corto de posturas se calca infinidad de veces para ahorrar trabajo.” Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.229.

²³⁵ Rubenstein, *op. cit.*, p.72.

²³⁶ Así lo afirma Aurrecoechea en la sinopsis de “Brenty” para el Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nal. <http://www.pepines.unam.mx/index.php>, y lo confirmé yo misma en sala de consulta. No obstante, en su bibliografía publicada los autores citados afirman que fue hasta 1943 cuando se creó el fotomontaje, con “Pókar de ases” de Ramón Valdiosera (*Pinocho*) y “Remolino” de Cruz (*Pepín*). Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, p.195, *Puros cuentos III...*, p.451-452. En otro texto, Bartra atribuye el invento solo a Valdiosera, “Del cath...” p.49. La divergencia entre los datos de estos libros y los ofrecidos en el catálogo tal vez pueda explicarse por el tiempo que pasó entre ellos (*Puros cuentos* 1993 y 1994; *Iconofagia* 2005; Catálogo: 2007). Pero en entrevista con Ramón Valdiosera el 2 de sep del 2010, éste aceptó que para cuando hacía “Pókar de ases”, “Pepe había ya caminado un camino largo con el fotomontaje”. Los autores apuntaban también que Valdiosera se había adelantado 4 años a los editores italianos Rizzoli, Mondadori y Del Duca, creadores de los *fummeti*. Que eran una transformación de las cinenovelas (fotogramas de películas con los diálogos propios del guión), a fononovelas (con diálogos adaptados). Fernando Curiel, *Fotonovela rosa fotonovela roja*, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural, 2001. p.32. Pero en realidad se trata de dos técnicas muy distintas.

²³⁷ Para 1936, Alfonso Tirado y Cecil V. Law usaban esta técnica en *Pepín*. <http://www.pepines.unam.mx/index.php>

DIBUJOS QUE ILUSTRAN ESTA HISTORIETA CON TODOS LOS DIBUJOS DE OTRAS HISTORIETAS... ¿DIFERENTES NO?”²³⁸

A partir de octubre de ese año, Cruz empezó a introducir también pequeñas fotografías, para representar los retratos que colgaban de las paredes en las casas de los personajes, e incluso el fondo de una escena; lo que aquí consideraremos como origen del fotomontaje. Sin embargo, la técnica aún convivía con páginas realizadas solo con línea o medio tono, y tendría que esperar de par de meses más para aparecer en toda su plenitud y poco a poco adueñarse de las series crucianas, del *Pepín* y de gran parte de las historietas mexicanas de años posteriores. [1]²³⁹

Los títulos de nuestro autor en los primeros años cuarenta estuvieron dominados por aventuras de los más diversos temas y fuera de Adelita la mayoría ya usaba el medio tono. Entre 1942 y 1945 la producción de Cruz en *Pepín* disminuyó [ver tabla 2].Tuvimos la oportunidad de revisar algunas de las series que durante esos mismos años publicó para *Paquito*, la hermana y predecesora de *Pepín*. Se trató de varias adaptaciones de películas del momento al formato de la historieta. Estas publicaciones diferían de los fotomontajes pues cada viñeta contenía una foto completa, o más precisamente un fotograma cinematográfico, al que se le agregaban después globos con los diálogos adaptados para cómic, por lo que se convierten en un antecedente de las fotonovelas de los años setenta.

Había películas estadounidenses, cuyos rollos se habían enviado desde Hollywood, y películas nacionales. Algunos ejemplos son: “Sahara” (Zoltan Korda, 1943), “The Constant Nymph” (Edmund Goulding, 1943) traducida como “Tuya hasta la muerte” (1943) para los lectores mexicanos; o el filme mexicano “Noches de Ronda”, de Ernesto Cortázar.²⁴⁰ Este fenómeno resulta interesante por varias razones. En primer lugar, se trata de uno de los primeros contactos entre dos medios que en México estuvieron muy vinculados, combinando sus lenguajes, técnicas y estéticas. En segundo lugar, habla de una necesidad de la industria fílmica de Estados Unidos por buscar difundir las pocas películas que se produjeron durante la Segunda Guerra Mundial en el mercado latinoamericano. También llama la atención que al pie de estas historietas, la revista publicó frases nacionalistas como las de años anteriores, pero ahora con un tono bélico; lo cual revelan un acuerdo quizás desconocido entre el gobierno y las grandes editoras, o incluso la ideología del Coronel Valseca.²⁴¹

²³⁸ *Pepín*, no. 595, lunes 28 de octubre de 1940. Hemeroteca Nacional.

²³⁹ En adelante, los números entre corcheas indican el número de la imagen al que se hace referencia.

²⁴⁰ Archivo personal de José G. Cruz Ayala.

²⁴¹ Frases como las siguientes: “El ejército unificará a la juventud mexicana bajo la única consigna: SERVIR Y DEFENDER A LA PATRIA”; “Arropados en la Bandera Nacional llegan al Ejército los jóvenes nacidos en 1924”; “MORIR ES POCO CUANDO POR LA PATRIA SE MUERE... Morelos”; “Padres: no hagáis de vuestros hijos unos traidores, enseñadles a servir a la Patria”; “Al Ejército irán sólo jóvenes fuertes y sanos, de cuerpo y espíritu”; “Nadie debe olvidar que la paz del país descansa en la confianza del pueblo a su ejército.” Muchas de estas frases acompañaban adaptaciones de películas bélicas, como Sahara. Archivo personal José G. Cruz Ayala.

Fundamentalmente, el fenómeno nos resulta interesante porque durante esos años Cruz estuvo en contacto directo con el lenguaje cinematográfico, con la estética de ciertos directores de cine y con la fotografía. La idea de integrar material fotográfico al formato de la historieta seguramente bebió mucho de esta experiencia. Por otra parte, mucho del material que sobró de este trabajo se quedó en manos de Cruz y fue reutilizado en los fotomontajes de años posteriores.²⁴²

En 1943 Cruz crea *Ventarrón*, que para los expertos en su obra constituye su primera historieta de fotomontaje. Esta historia de un ladrón de buen corazón, relata cómo se hizo de su fortuna. Existe poca información sobre la gráfica de la serie.²⁴³ Del mismo año es la primera versión en radionovela de un título de Cruz, “Tenebral” (*Pepín*, 1944), que él mismo narró en la XEOY.²⁴⁴

A partir de 1945 comenzó el avasallador dominio del fotomontaje y el melodrama en *Pepín*. La técnica, que fue perfeccionándose con los años, consistía en la integración de fragmentos fotográficos, principalmente de rostros, objetos y en ocasiones cuerpos completos o fondos, al dibujo realista del cómic (al que también llegaron a integrarse recortes de periódicos, revistas y dibujos). Las fotografías tomadas a cada personaje, hechas *ad hoc* para las series, buscaban que éste representara con gestos y movimientos los distintos momentos de la historia, para luego ser colocados en la viñeta correspondiente. No sabemos con certeza si en *Pepín* se hacían las fotografías o si se mandaban a hacer con algún estudio fotográfico, pero en algunas series de Cruz se reconoce la colaboración de fotógrafos como Germán Cartaya, José Duharte y Miguel y Humberto Gloria.

Con el fotomontaje, Cruz resolvió casi la totalidad de sus series a partir de entonces. Entre las de mayor calidad gráfica y cuyos personajes se convirtieron en unos de los principales héroes del autor tapatío, destacan “Carta Brava” y “Percal”. El primero era sobre un detective-criminal de los barrios bajos y el arrabal, cuyas intrigas inspiraron obras posteriores;²⁴⁵ el segundo cuenta la historia de una mujer llegada de provincia a la ciudad, en donde sólo encuentra problemas y violencia.²⁴⁶ Como veremos, ambas fueron adaptadas al cine. Otros fotomontajes sobresalientes fueron *Tango*, *Tenebral*, *Adorable Espejismo*, *Encadenados*, *Remolino*, *Dancing*, *Revancha*, *Niebla*, *Duke AS*, *Señora* y *Sin Rumbo*.²⁴⁷

Por lo visto el melodrama fue un género que dominó varios medios de expresión de mediados del siglo XX. José Luis Barrios afirma que el cine nacional argumental durante su época de oro, fue esencialmente melodramático, y distingue varios tipos de melodrama, como el social o el

²⁴² José G. Cruz Ayala, comunicación verbal del 12 de mayo de 2010.

²⁴³ En el catálogo de la Hemeroteca no está y los autores consultados no señalan en qué revista se publicó.

²⁴⁴ López, *op. cit.* p.279.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.204-206.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.208-212

²⁴⁷ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p. 436.

nacional, así sus principales tipologías.²⁴⁸ El melodrama dominó las historietas mexicanas desde los años cuarenta, mostró el poder del corazón en la fantasía popular y el paulatino crecimiento de un público lector mayoritariamente femenino. Tanto en *Pepín* como en el resto de las revistas, las series de este género se volvieron muy fugaces comparadas a las de humor de la década anterior,

*Para compensar la condición efímera de los protagonistas, los directores de las revistas buscan darle estabilidad a los autores, y algunos especialistas en historietas del corazón comienzan a publicar sus trabajos bajo un solo título genérico. [...] [el mejor ejemplo es el Lágrimas y risas de Yolanda Vargas Dulché y Antonio Gutiérrez] [Pero] José G. Cruz- que en todo se cuece aparte- no necesita cobijar sus relatos románticos bajo nombre genérico alguno, pues sus tremebundos melodramas, que ocupan las páginas estelares de Paquito, Pepín y Pinocho, son inconfundibles.*²⁴⁹

El melodrama fue el género más abordado por nuestro romántico autor, y ciertos espacios urbanos, entre el barrio, el cabaret y el arrabal, se convirtieron en los ambientes más usuales de sus historias [ver tabla 1]. Regularmente, los personajes de sus melodramas se enredaban en triángulos amorosos y conflictos morales. Cruz fue un excelente narrador de melodramas; recicló personajes pues fue “saqueador de novelas, películas, canciones, leyendas, mitos...”²⁵⁰ Sin embargo, “pese a que adapta, imita y copia sin medida ni clemencia, Cruz no se parece a nadie.”²⁵¹

En las series de Cruz, como en las de ningún otro autor de *Pepín*, se incluía entre las páginas de sus historietas anuncios de próximos títulos. El nombre de Cruz y su equipo, o el de alguno de los modelos del fotomontaje, era usado como gancho para atraer a los lectores: “¿RECUERDA ESTA CARA QUE SACUDIÓ LOS CORAZONES FEMENINOS DE LATINO AMÉRICA? ¡ES CARTA BRAVA! JOSÉ G. CRUZ LO HA CONTRATADO EN EXCLUSIVA PARA INTERPRETAR UNA SERIE DE HISTORIAS QUE SE INICIA TRIUNFALMENTE CON LA OBRA *CORAZÓN ENCADENADO* QUE DESDE EL DÍA 30 DE ENERO PUBLICARÁ PAQUITA DE JUEVES”; o “SERÁ OTRO CAÑONAZO MÁS DE PEPÍN Y JOSÉ G. CRUZ”.²⁵² Estos anuncios, en los que se llegó a utilizar fotografías de Cruz y su equipo,²⁵³ muestran la gran popularidad del autor.

Otros fotomontajistas destacados de *Pepín* fueron Jesús Santillán, quien realizó la gráfica de 7 series, y el argumento de 3; Miguel Gloria (fotógrafo) quien se encargó de la gráfica de 8 títulos y José Trinidad Romero, quien colaboró con José G. Cruz en 3 de las series que analizaremos de 1951.²⁵⁴ Los tres ilustraron argumentos de la prolífica autora de historietas Yolanda Vargas Dulché, quien destacó en la revista como escritora de melodramas. Pero de las cincuenta series que usaron fotomontaje en *Pepín*, alrededor de 30 fueron de José G. Cruz y a diferencia de otros él hacía tanto la

²⁴⁸ José Luis Barrios, “El cine mexicano y el melodrama” en Acevedo, *op. cit.*, pp.217-251.

²⁴⁹ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos III*, p.335.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 193

²⁵¹ *Ibid.* p.434.

²⁵² *Pepín*, No. 2910, domingo enero 1948, p.2. Con “Carta Brava” se refería a Roberto Romaña, actor de cine que llenó las páginas de los fotomontajes de Cruz.

²⁵³ Rubenstein, *op. cit.*, p.57.

²⁵⁴ http://www.pepines.unam.mx/index.php?vl_salto=1&seleccion=busquedas.

gráfica como el argumento. Así que además del inventor, José G. Cruz fue el más productivo creador de fotomontajes en historietas mexicanas.

Tanto en sus series en línea, como en los medios tonos y el fotomontaje, Cruz privilegió la representación de espacios urbanos. Pero si en algún lugar prefirió localizar a sus personajes fue en los “barrios bajos”, cuya tipificación “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.”²⁵⁵ La influencia de estas dos fuentes extranjeras en la obra de Cruz se analizará en la selección del siguiente capítulo.

Hacia fines de los años cuarenta, Cruz desarrolló otra de las facetas de su versátil carrera al entrar al mundo del cine nacional, que se encontraba en plena “época de oro”. A partir de 1948 y hasta 1954, participó como argumentista, guionista, adaptador o incluso actor en más de 30 películas. Trabajó con directores consagrados como Agustín P. Delgado, Chano Urueta, José Díaz Morales y Juan Orol. Con este último se identificó de manera particular por su gusto por el género de cabaret y de gánsteres, la influencia del cine negro norteamericano y la “vocación de querer estar en todas partes”, pues como Cruz en sus historietas, Orol fue director, actor y productor de sus filmes.²⁵⁶ Alrededor de 11 de las películas en las que participó eran adaptaciones cinematográficas de series de historietas de su autoría; entre las que destaca la trilogía basada en “Percal”, uno de los proyectos más ambiciosos de Orol. [ver tabla 3].

Por si fuera poco, Cruz realizó también carteles promocionales de películas. La publicidad cinematográfica de este tipo –litografías en las que se integraron el fotomontaje y el aerógrafo– acompañó al cine mexicano en su época de oro y vivió su apogeo en los primeros años cincuenta, cuando se imprimían cerca de 3000 ejemplares por película. Las ilustraciones de Cruz convivieron en ese medio con las de excelentes cartelistas como Ernesto García Cabral o Josep y Juan Renau, pero a diferencia de algunos de ellos, Cruz firmó siempre sus obras. Hizo carteles, por ejemplo, para los filmes “Espuelas de oro” (1947, Agustín P. Delgado, actor J.G.C.), “Cabaret Shanghai” (1949, Juan Orol, una historia de J. G. C.) y “Juan Charrasqueado” (1948, Ernesto Cortázar).²⁵⁷

Para fines de la década de 1940, había mucho trabajo en la Editorial Panamericana y es posible que Cruz haya entrado en el cine para escapar de la presión que ejercía el Coronel Valseca sobre él.²⁵⁸ Lo que es seguro es que esta segunda experiencia, ahora desde adentro, acercó aún más las historietas con el cine, y llevó a la pantalla grande historias que habían conmovido ya a los

²⁵⁵ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.433.

²⁵⁶ Juan Orol en *Cuadernos de la Cineteca Nacional no.2*, citado por Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México, CONACULTA: Cineteca nacional, 2000, pp.459-460.

²⁵⁷ Rogelio Agrasánchez, *Cine mexicano. Carteles de la época de oro 1936-1956*, San Francisco, California, Chronicle Books, 2001, pp. 22-50.

²⁵⁸ Esto es lo que especula José G. Cruz Ayala.

lectores de a pie. El trabajo y admiración de Cruz por el cine influyeron también en las tramas y composiciones de algunas de sus series posteriores, que analizaremos en el capítulo cuarto.

José Guadalupe tenía ya cierta fama como historietista, pero el cine lo convirtió en una celebridad; pues además era un hombre atractivo. Muchos actores buscaron aparecer en sus fotomontajes para ampliar su popularidad y ser vistos por millones de mexicanos. Tal fue el caso de María Antonieta Pons, esposa de Juan Orol; Roberto Romaña, un galán de la pantalla grande que dio vida “Carta Brava” y Angélica María, que inició su carrera a los 5 años en “Rayito de sol”. No sorprenderá al lector saber Cruz posó para sus fotomontajes en “Ventarrón” (1943), “Perca” (1946) “Sol de media noche” (1947), “Griseta” (1951) y “Muñequita” (1952). Mostrándose casi siempre en poses interesantes y vestido muy elegante; “Estaba fascinado con la moda de Gardel [...] el sombrero de lado, la mirada caída, el traje bien puesto, la pierna cruzada, la actitud de *perdonavidas* y el cigarro entre los dedos.”²⁵⁹ Estos autorretratos, que también llegaron a aparecer en series de dibujo, son una muestra más del obstinado esfuerzo de nuestro autor por hacerse promoción.

Hacia los primeros años cincuenta, la producción de Cruz en *Pepín* se redujo y su relación con Valseca se había complicado. En enero de 1952 terminó su última serie en la revista (“Johny Bugy”) y meses después fundó su propia empresa. Para esto, se asoció con Everardo Flores, entonces jefe de la Unión de Voceadores, asegurando su éxito en el mercado.²⁶⁰ Se llevó consigo a algunos de sus colaboradores, creó un equipo de trabajo que pronto creció y se instaló en un edificio de 4 pisos en Polanco, en la calle de Homero no.544.²⁶¹ Ahí contaban con “...un largo galerón con decenas de restiradores para los dibujantes; enormes armarios para la documentación, cartones, negativos y originales; un moderno laboratorio fotográfico equipado con los últimos adelantos técnicos; un amplio foro para las tomas que emula un set cinematográfico y, desde luego, una cómoda y glamorosa suite-oficina-estudio para el director de la empresa.”²⁶² En febrero, cuando el registro de las “Ediciones José G. Cruz” en el Correo aún estaba en proceso, comenzó a circular *Muñequita*, la primera revista de la editorial.²⁶³

Las Ediciones José G. Cruz vivieron de 1952 a 1982 y publicaron más de 50 revistas de historietas. Experimentaron la fragmentación del mercado y la división de las publicaciones por géneros (revistas románticas, de temas musicales y de aventuras) en los años cincuenta.²⁶⁴ A su

²⁵⁹ López, *op. cit.*, p. 129. *Apud* comunicación verbal con Valdiosera 3 de abril de 2008.

²⁶⁰ El caso de Cruz es ejemplo de cómo los que se encargaron de la distribución tuvieron un papel determinante en el negocio de las historietas. La cercanía que Cruz mantuvo con la Unión de Voceadores fue un acierto en su carrera comercial.

²⁶¹ Edificio de 4 pisos en la esquina de Homero y Arquímedes. La planta baja eran oficinas, los pisos 2 y 3 casa de Cruz, y los 4 y 5 estudios. A 2 casas sobre Arquímedes vivía la madre de Cruz.

²⁶² Aurrecochea, “José Trinidad Romero. El carnaval de las imágenes” en *Iconofagia...*, p.71.

²⁶³ Revisé el número 7 de *Muñequita*, del martes 25 de marzo, lo cual significa que el número 1 salió el 12 de febrero de 1952. Archivo personal José G. Cruz Ayala.

²⁶⁴ Rubenstein, *op. cit.*, p.49.

salida de la Editorial Panamericana, Cruz logró acordar con Valseca quedarse con gran parte de los originales, gracias a lo cual pudo reeditar varias de sus más exitosas series, recuperando a viejos lectores y mostrando aquel material a los nuevos.²⁶⁵ El rotundo éxito de la editorial demostró la cantidad de seguidores que tenía nuestro autor. El surgimiento de la primera historieta de luchadores, *Santo, el enmascarado de plata*, cuando la lucha libre comenzaba a transmitirse en la televisión, aseguró el triunfo de Cruz hasta los años ochenta.

En 1952 surgieron alrededor de 10 revistas. *Muñequita, la revista de las historietas románticas* continuó con el género de las últimas series publicadas en *Pepín*: el fotomontaje melodramático. Se editaba una vez por semana (martes), costaba 80 centavos y, como otras revistas de la editorial, publicó tanto series de Cruz como de otros autores. Algunas de sus primeros títulos fueron “Muñequita” (J. G. C.), “Cruz de una madre” (Manuel del Valle) y “20 abril” (Manuel del Valle). Tenía secciones como la “Galería de lectoras” –donde, como en el *Pepín* de 1942, las lectoras mandaban sus fotos y Cruz dibujaba una de ellas-, “Secciones amenas y variadas” y “El semanario de la juventud” y artículos como “Aprenda a bailar”.²⁶⁶ Los lectores, o mejor dicho, lectoras, tenían una participación activa en la revista, pues contaban con una página a su servicio. José G. Cruz hijo relata que la correspondencia para la editorial llegaba en enormes costales.²⁶⁷

El registro legal de la empresa se consiguió en abril, y a partir de entonces surgieron otras revistas: *Adelita y las guerrillas* (junio), que amplió la serie de los años 30s, *Clavillazo* (junio), con una serie estelarizada por el actor cómico mexicano; *Canciones inolvidables* (septiembre) que con canciones de compositores como José Alfredo Jiménez y Agustín Lara creaba pequeñas historias en fotomontaje; *Los Pardaillan* (septiembre), *Rosita Álvarez* (septiembre), serie promocional de la película “Yo maté a Rosita Álvarez” (1947),²⁶⁸ *El vampiro tenebroso* (septiembre), *La pandilla* (septiembre) y la célebre *Santo, el enmascarado de plata, una revista atómica*, cuyo fotomontaje dio lugar a las más excéntricas composiciones.

El fotomontaje se desarrolló de manera exhaustiva en la editorial. La mayoría de las fotografías que se montaba eran tomadas y reveladas en el estudio fotográfico de la editorial, y los actores o modelos posaban para sesiones fotográficas dirigidas por el mismo Cruz en una especie de set. La materia prima para las fotocomposiciones, compuesta por fotografías, rollos de negativos o recortes de impresos, ahora con más espacio que en *Pepín*, era guardada y clasificada en un cuarto lleno de cajoneras. Este gran archivo estaba clasificado por personajes y por temas como: hombres, mujeres, coches, perros, calles, etcétera, que se registraba en una libreta elaborada por Cruz.

²⁶⁵ Archivo que hoy guarda su hijo.

²⁶⁶ Ejemplos del no. 7 del 25 de marzo de 1952, archivo personal de José G. Cruz Ayala.

²⁶⁷ José G. Cruz Ayala, comunicación verbal del 12 de mayo del 2010.

²⁶⁸ Armando Bartra afirma que tras el éxito de la película no se le dio reconocimiento a Cruz. Aurrecochea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.232.

La empresa se estructuró con varios equipos de trabajo, uno de ellos dirigido por José Trinidad Romero, quien trabajó con Cruz en los fotomontajes de *Pepín* desde 1951. Era el único empleado que contaba con un estudio particular y a su cargo estaban los fondos de viñeta y la puesta en página de varios de los montajes. Su contribución en *Santo* fue fundamental hasta 1957 cuando se independizó de la editorial.²⁶⁹ Entonces, cuando la empresa se encontraba en su mejor momento, lo relevó Horacio Robles, quien se haría director artístico de la editorial.²⁷⁰ Otros colaboradores, viejos historietistas de *Pepín*, fueron Francisco Casillas, escritor de historietas y jefe de Cruz en *Pepín*, el fotomontajista Manuel del Valle y los fotógrafos Germán Cartaya y Miguel Gloria. Entre entintadores, trazadores y fondistas se contaba también a Arturo Casillas, Ignacio Sierra, Leopoldo Zea Salas, Guillermo Marín, Delia Larios, Benjamín López, Juan Tovar y Arturo Dávila.²⁷¹

La idea de llevar a las historietas a un luchador de “carne y hueso” que comenzaba a volverse popular en las arenas desde los años treinta y cuyos combates podían verse en el Canal 2 de la televisión desde mayo de 1951,²⁷² fue uno de los mayores triunfos de nuestro ingenioso autor. Para entonces muy pocos mexicanos tenían televisor y no todos podían ver las luchas en vivo. Cruz tomó a un personaje real y lo convirtió en un héroe de aventuras y ciencia ficción, capaz de derrotar a todo tipo de monstruos. Una técnica tan verosímil y plástica a la vez como el fotomontaje, lo hizo posible. “Santo, el enmascarado de Plata” fue una serie excepcional en la historia del cómic, pues tiraba más de 1 millón 500 mil ejemplares por semana, publicando cada lunes, jueves y sábados 32 páginas.²⁷³ A diferencia de las series del *Pepín*, *Santo* y otras revistas de las E.J.G.C. publicaron sus portadas a color, hechas con acrílico y óleo.

“El Santo” (Rodolfo Guzmán, 1917-1984)²⁷⁴ acordó posar para la serie de las Ediciones José G. Cruz, en donde se le puso el sobrenombre de “el enmascarado de plata”.²⁷⁵ Fue el único personaje de los fotomontajes crucianos cuyas fotografías fueron siempre de cuerpo completo, ya apareciera corriendo a salvar a algún inocente, escapara volando de algún aprieto o estuviera amarrado en un calabozo. Esta serie, que duró 30 años, ha sido denominada por Armando Bartra como una “Biblia ficción”,²⁷⁶ ya que el héroe se encomendaba siempre a la Virgen del Tepeyac:

EL ENMASCARADO DE PLATA TUVO SIEMPRE COMO ÚNICA GUÍA EN LA VIDA, A LA REINA Y PATRONA DE LOS MEXICANOS, A LA QUERIDA Y BONDADOSA SOBERANA DE AMÉRICA, LA VIRGEN DE GUADALUPE. INSPIRADO POR ELLA Y ENCOMENDÁNDOSE A SU PROTECCIÓN, EL HÉROE VALEROSO Y TEMERARIO SE LANZÓ POR LA VIDA SIN TEMOR A NADA NI A NADIE, DESPRECIANDO EL PELIGRO Y

²⁶⁹ Aurrecoechea, “José Trinidad...”, p.71.

²⁷⁰ José G. Cruz Ayala, comunicación verbal del 14 de abril de 2010.

²⁷¹ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.204.

²⁷² Bartra, “Del cath...” p.48.

²⁷³ En *Pepín* Cruz publicaba máximo 80 páginas semanales, en el *Santo* 96.

²⁷⁴ Curiosamente Cruz y El Santo nacieron el mismo año, comenzaron su carrera como historietista y luchador en 1934 y se retiraron en 1982. Rodolfo murió en 1984 y Cruz 5 años después.

²⁷⁵ Horacio Robles comunicación verbal del 23 de febrero de 2010.

²⁷⁶ Bartra, “Del cath...”, p.50.

EXPONIENDO SU VIDA POR SERVIR A SUS SEMEJANTES... LA VOZ POPULAR LO BAUTIZÓ POR ESO COMO "SANTO, EL ENMASCARADO DE PLATA" Y NADIE LOGRÓ JAMÁS CONOCER SU CARA, PERO EN CAMBIO TODO EL MUNDO CONOCÍA SU NOBLE CORAZÓN.²⁷⁷

El impacto visual de *Santo* fue avasallador. Horacio Robles, encargado de la gráfica tras la salida de Trinidad Romero, posó en varias ocasiones como el Santo, cuando Rodolfo se encontraba de gira o estaba demasiado ocupado. Robles relata que la gente lo confundía con el luchador y multitudes de niños lo buscaban en su hogar; cuenta también que las aventuras del luchador impactaron a tal grado, que hubo niños que se accidentaron intentando volar como el héroe.²⁷⁸ En 1974 la imagen del luchador tuvo que cambiar, pues el señor Guzmán demandó a Cruz por no darle el crédito que esperaba en la serie. Cruz se vio forzado a cambiar de modelo y usó al fisicoculturista, y "Mr. México" en 1969, Héctor Pliego, quien tuvo que colocar una "S" en su máscara.

A partir de esta serie el fotomontaje secuencial se diversificó en temas. Fue más allá del melodrama y el realismo de las series de *Pepín* y *Muñequita* para dar vida a las más extravagantes fantasías. Con el impulso de la televisión, esta historietita creó al primer ídolo-luchador mexicano de la cultura popular en los medios de comunicación masiva, pero no fue el único. Después de Santo, Cruz llevó a "Black Shadow" a las revistas de historietas (1953), y su ejemplo fue seguido por otros autores: Rafael Araiza crea "A batacazo limpio" con la Tonina Jackson (1953, *Pepín*), Manuel del Valle "El misterio del médico asesino", la Editorial Duval a "Blue demon. Demonio azul. Una revista tabú", entre otros. Y una vez más ocurrió lo esperado, pues los luchadores de cuadrilátero saltaron a la pantalla grande en 1953 con "La bestia magnífica" (Chano Urueta), "Huracán Ramírez" (Joselito Rodríguez) y "El enmascarado de plata" (1954, René Cardona), única de la saga del luchador (54 películas) en la que colaboró Cruz y en la que no actuó Rodolfo Guzmán.²⁷⁹

Otras revistas de la editorial fueron *Juan sin miedo*, *Carta Brava*, *El Valiente*, *Apolo*, *La India María*, *Tango*, *El Plebeyo*, *Extra*, *El Vampiro Tenebroso*, *Dancing*, *El Caballo Blanco*, *Gracias doctor*, *La Tigresa*, *Los Pardaillán* y *Percal*, entre otras; pero las más populares y constantes de la empresa fueron *Santo* y *Adelita*. Durante los años sesenta y setenta Cruz se dedicó sólo a la editorial, redactando los argumentos de sus series, colaborando en ocasiones con la gráfica y revisando el trabajo de todos los colaboradores. Las Ediciones José G. Cruz realizaron varias recopilaciones de historietas, publicadas en tomos gruesos: *El libro verde*, *el libro rosa*, *El libro rojo* y *El libro estrella*.

Durante los años sesenta surgieron nuevos proyectos editoriales, como la serie de la "Tigresa del Bajío", personaje recuperado de "Adelita y las guerrillas" personificado por la actriz Irma Serrano,

²⁷⁷ *Santo, el enmascarado de plata. Un semanario atómico*, No. 1, 3 de septiembre de 1952, p.2. Archivo personal de José G. Cruz Ayala.

²⁷⁸ Horacio Robles comunicación verbal del 23 de febrero de 2010.

²⁷⁹ Bartra, "Del cathc...", p.50.

que adoptó como nombre artístico, el título de la historieta.²⁸⁰ Otro proyecto fue el impulsado por José Gustavo Cruz, hijo de José Guadalupe, que consistió en la elaboración de 9 números sobre “La historia del Rock and Roll” con fotografías y textos sobre músicos mexicanos y norteamericanos.

Cuando José G. Cruz tenía 65 años y estaba cansado de la editorial decidió regresar a California. Tras su partida Horacio Robles y Manuel Flores (entonces director de la Unión de Voceadores) formaron la editorial HOMA, que no gozó de mucho éxito en los años siguientes. A partir de entonces, cuando la historieta mexicana vivía una época de plena decadencia, las series de las Ediciones José G. Cruz comenzaron a olvidarse poco a poco. En su casa cerca de Hollywood, Cruz se dedicó a pintar los últimos años y murió en 1989 en Los Ángeles.

Autor versátil y muy sensible al gusto de la gente, José G. Cruz fue un extraordinario reciclador de personajes, historias, estilos y técnicas; pues aprendía y copiaba ideas de cualquier fuente aprovechable, para crear después las suyas propias. En las tramas de sus historietas confluyen

*tres fuentes primordiales de la cultura popular mexicana posrevolucionaria: el olor a naftalina de la provincia migrante, el aturdiendo fragor de los medios de masas yanquis y el deslumbramiento por los neones de la gran ciudad. Y quizás por esto su obra se abrió paso tan fácilmente en el imaginario colectivo de los mexicanos rasos.*²⁸¹

Cruz fue un hombre que vivió por, para y en sus historietas, en un país muy distinto al que conocemos en la actualidad. Ya que él, junto con algunos de sus compañeros, se inauguró en la vida creativa y laboral en la adolescencia y pronto se convirtió en un titán, dando forma y contenido a las publicaciones periódicas de “monitos”, y así a las fantasías a las que se asomaron como nunca antes millones de mexicanos. Este logro fue posible en un periodo (1930-1950) en el que coincidieron varias “épocas de oro”: la de la historieta, el cine, la lucha libre, el bolero, el tango, los personajes de la ciudad y la atmósfera cabaretera;²⁸² así como una relativa bonanza económica y estabilidad política. En el capítulo siguiente analizaremos con detalle algunas imágenes del fotomontaje secuencial, producto visual y narrativo en el que Cruz integró muchas de las facetas de su miscelánea y sumamente rica carrera.

²⁸⁰ López, *op. cit.*, p.249 y 250.

²⁸¹ Bartra, “Del cath...”, p.48.

²⁸² Carlos Monsiváis, “De la lucha libre como Olimpo enmascarado”, en *Espectacular de lucha libre*, selección de Alfonso Morales [et. al], México, Trilce, 2006, p.7.

CAPÍTULO 4. EL USO DE LA FOTOGRAFÍA EN “GRISETA”, “RAYITO DE SOL”, “SOÑADORA”, “JOHNY BUGY” Y “MUÑEQUITA”.

El presente capítulo, en el que profundizaremos sobre los aspectos técnico y estético del fotomontaje secuencial, se divide en tres apartados. En el primero se analiza el proceso de producción del fotomontaje secuencial. En el segundo se presentan las 5 historietas que formaron parte de la selección para el análisis de este capítulo, examinando las tramas, textos y características más importantes de cada una. Y en el tercero se analizan 5 funciones o efectos de la fotografía en el fotomontaje secuencial. Con las reflexiones de estos tres apartados, y principalmente con las del último, intentaremos demostrar que, gracias a la fotografía, el fotomontaje secuencial fue una técnica que produjo efectos visuales y narrativos particulares, que lo distinguieron del resto de las técnicas utilizadas en las historietas, así como del resto de los fotomontajes.

4.1 El proceso de producción.

El fotomontaje fue una técnica que aceleró y facilitó la producción de historietas. Pero era también el resultado de un proceso complejo de elaboración en el que intervenían varios colaboradores: argumentista, planeador, fotógrafo, dibujante, entintador, letrista y pegador. La descripción de este trabajo, que se realizaba en cadena, nos permitirá acercarnos de manera material a las obras de José G. Cruz y perfeccionar nuestra definición de *fotomontaje secuencial*. A partir de esta descripción adquiriremos también las herramientas necesarias para el análisis de las historietas seleccionadas y la reflexión sobre el uso que hicieron de la fotografía. El breve examen de la manufactura de fotomontajes que a continuación se presenta, generaliza las condiciones de trabajo de *Pepín* y las *Ediciones José G. Cruz*, sin perder de vista que eran empresas con características y capacidades muy distintas.

El principio de todo era la creación de una historia. Sabemos ya que Cruz se inspiró en otras historietas, en la literatura, el cine, la música, casos de la vida real y en fuentes de todo tipo para escribir. La duración de cada serie dependía de su propia trama y del éxito con los lectores, pero la carga de trabajo que implicaba producirlas nunca dejó de ser cuantiosa. Es difícil calcular el número de series que produjo Cruz, pues de algunas no se tiene ningún registro, pero calculamos que durante sus 43 años de trabajo, creó más de 100 títulos, entre los que predominan los géneros de aventuras y melodrama.²⁸³ [ver tabla 1]

²⁸³ Entre los que encontramos en el catálogo digital de la Hemeroteca y el que Bartra y Aurrecochea hicieron en cd-room, contamos cerca de 85. Pero calculamos que hay muchas series que no están en ambos archivos, como por ejemplo la serie “Muñequita” por lo que decidimos redondear el número a 100, aunque podrían ser todavía más.

Las únicas restricciones físicas de las historietas eran en realidad el tamaño y extensión de las publicaciones. En México, las medidas de las revistas de cómics variaron, pero siempre mantuvieron un tamaño cercano a los 12 x 15 cm. El dibujo no podía ser demasiado detallado, ya que la reducción del original al tamaño del cuadernillo implicaría una pérdida de detalle, además de que el papel no era de muy buena calidad. El número de páginas para cada serie en *Pepín* no era mayor a 10, mientras que la revista *Muñequita* dedicaba 26 a la serie homónima. “Santo, el enmascarado de plata” (1952-1982, Ediciones José G. Cruz) fue la revista que publicó más páginas por semana, pues sus 96 (32 cada lunes, jueves y sábado) superaron a las 80 que llegó a imprimir Cruz en *Pepín*.

Después de haber surgido la idea para la historia, el primer paso en la producción era la redacción de los argumentos. Cruz escribió la mayoría y sus colaboradores le ayudaron con unos cuantos. En los argumentos incluía indicaciones para los dibujantes sobre cómo organizar y presentar la historia. En tiempos de *Pepín*, Cruz hacía entre 1 y 3 argumentos por día; en su empresa la carga diaria no disminuyó pues mantenía varias revistas a la vez, que se publicaban en distintos días de la semana. En 1952, por ejemplo, los martes eran de “Muñequita”, los miércoles de “Clavillazo”, los lunes, jueves y sábados de “Santo” y los domingos de “Adelita”, “Canciones inolvidables” y “La pandilla”.

Con base en las instrucciones y el argumento, el planeador (en muchos casos era Cruz también) decidía cómo colocar a los personajes, objetos, globos y cuadros de texto en la viñeta. De acuerdo con su plan, se tomaban las fotografías de los modelos, que eran actores, amigos, familiares y gente de muy diversa procedencia. En ocasiones, de acuerdo con exigencias de la trama, eran necesarias tomas con vestuarios particulares u objetos, así como la de varios personajes juntos [2]. Es evidente también que hubo objetos que se retrataron en el estudio [3] y que las fotografías del archivo fueron completadas con recortes de periódicos y revistas. Los negativos eran clasificados en el banco de imágenes, donde cada foto tenía un número que correspondía a la viñeta en donde debía ir. La ampliación de las fotografías era un paso importante,²⁸⁴ pues según la escena, los fragmentos debían tener determinado tamaño [4]. Además, los personajes que aparecieran juntos debían guardar una relación realista de escala y a veces, siendo uno mayor que el otro, generar la sensación de profundidad [5]. El tamaño de los fragmentos fotográficos era tan importante que marcaba la escala del dibujo en cada viñeta.

A partir de ese momento se comenzaba a trabajar en cartones de aproximadamente 30 x 35 cm, en donde se representaba cada una de las páginas, con una numeración propia que se observa en la esquina inferior izquierda de las mismas. En *Pepín* cada cartón tenía entre una y tres viñetas,

²⁸⁴ Se conoce como ampliación a la obtención de copias de mayor formato que el negativo. Se logra con una máquina llamada ampliadora, que no pudo perfeccionarse sino con el uso de la energía eléctrica. Sougez y Pérez, *op. cit.*, p.35.

mientras que algunas publicaciones de las Ediciones J.G.C. llegaron a tener hasta seis, como *Santo* [6]. En muchos casos se jugó con la composición y acomodo de las viñetas [7]. Tras ser recortadas, las fotografías pasaban a manos de los dibujantes o fondistas, que las colocaban sobre la viñeta previamente delimitada, dibujaban su contorno y las retiraban. De acuerdo a ese contorno, realizaban el fondo y el dibujo de la viñeta, normalmente con carboncillo, así como los globos y cuadros de texto.

Una vez que el dibujo estaba listo, el cartón pasaba al letrista, que a mano llenaba globos y cuadros con textos en mayúsculas y en estilo *sans serif*. Los énfasis en el texto se marcaban con letras en negritas o de mayor tamaño [8]. El cartón pasaba al entintador, que usaba tinta china para marcar los trazos y los contornos de las viñetas y con *gouache* blanco corregía los errores y ayudaba a dar mayor contraste a los dibujos. Así, el cartón pasaba al pegador, que fijaba las fotos en su lugar [9]. Finalmente, a este original se le tomaba una foto, que se imprimía cierto número de veces según el tiraje [10].

Cualquier selección de fotomontajes de Cruz daría cuenta de la riqueza de su archivo fotográfico; en la nuestra podemos observar que en cada viñeta se busca ofrecer la mayor cantidad de elementos fotográficos posible para reproducir una escena. En las reprografías destaca una gran diversidad de fotografías de personajes y objetos que acompañan a los protagonistas [11]. En varias ocasiones el fondo de la imagen no es un dibujo, sino otra fotografía [12] y hay fotografías que, íntegras, toman el lugar de una viñeta [13]. No obstante hay también viñetas que carecen por completo de fotografías [14].

4.2 La selección

La selección que a continuación se analizará reúne un conjunto de imágenes de 5 series de José G. Cruz. Las cuatro primeras se publicaron en el *Pepín* de 1951 (“Griseta” de febrero a marzo, “Rayito de sol” de marzo a junio, “Soñadora” de julio a agosto, “Johny Bugy” de noviembre a enero de 1952) y la última en las Ediciones José G. Cruz de 1952 (“Muñequita” febrero -).²⁸⁵ La elección de dichas series no tuvo que ver con su calidad estética o narrativa y quizás ninguna destaque del resto de las historietas del autor.

Fueron elegidas por tres razones principales: en primer lugar por su fecha de publicación, ya que pensamos que un estudio justo del fotomontaje secuencial de Cruz debía incluir tanto su trabajo en *Pepín* (1937-1951), como en su editorial (1952-1982), abarcando el periodo más breve que se pudiera (1951-1952); pues además el análisis de más de 5 series haría el trabajo demasiado largo

²⁸⁵ Más adelante explicaremos las particularidades de la revisión de “Muñequita”.

para una tesis de licenciatura. En segundo lugar, resolvimos trabajar sólo series de melodrama, el género más constante de Cruz, que en esos años se encontraba en uno de sus mejores momentos. Finalmente elegimos este conjunto de series porque se publicaron una tras otra, y porque todas tuvieron una extensión menor a 6 meses, lo cual hizo posible su revisión cabal y el mejor manejo de sus números.

El verdadero objetivo, o la motivación profunda, era encontrar un conjunto coherente de historietas, como éste, como pretexto para hacer un análisis del uso que el fotomontaje secuencial hizo de la fotografía -tema del apartado 4.3-. No obstante, consideramos también necesario hacer un análisis del contenido y temas de estos cómics –de lo que se ocupa el apartado 4.2-, aunque el estudio del uso de la fotografía constituye nuestro principal tema de estudio.

Las cuatro historietas de *Pepín* fueron revisadas en la Hemeroteca Nacional; la última en el archivo que guarda José Cruz Ayala, hijo de José Guadalupe. En dicho archivo pudimos ver y fotografiar los primeros números de la serie más célebre del autor, “Santo, el enmascarado de plata”, y algunos de sus cartones originales de los años sesenta, que nos sirvieron para conocer mejor el proceso de producción del fotomontaje secuencial. El material de “Santo” fue útil también como referencia para nuestra selección, ya que fueron las series de aventuras (y en concreto las de luchadores mexicanos convertidos en súper héroes) las que comenzaron las que compitieron con el melodrama durante las siguientes tres décadas.

Un dato interesante es que en 4 de estos 5 títulos colaboró José Trinidad Romero como fondista y fotomontador, y en 3 el fotógrafo Germán Cartaya. Lo cual habla de una labor gráfica colectiva, de un grupo que se originó en *Pepín* y que formaría la base del principal equipo de trabajo de las Ediciones José G. Cruz durante sus mejores años. La selección nos permitirá acercarnos de manera más concreta que en el capítulo anterior a algunos de los temas tratados por el autor en sus ficciones, a las principales influencias en su trabajo, a su estilo y también al gusto del público lector de ese periodo.

Antes de hablar de las series es importante hacer alguna referencia al género que todas comparten, el melodrama. Originalmente la palabra hacía referencia a una obra de teatro acompañada por música; luego se usó para definir a un género de teatro, cine y televisión. El diccionario lo define como una “especie de drama de acción complicada y jocosería, con objeto de provocar en el auditorio vulgar curiosidad y emoción.”²⁸⁶ El melodrama de las historietas no ha sido

²⁸⁶ *Diccionario Porrúa de la lengua española*, preparado por Antonio Raluy Poudevida, decimocuarta edición, México, Porrúa, 1978, p.475.

tratado a detalle,²⁸⁷ pero cabe dentro de esta concepción, a excepción de que no es la “jocosería” sino un exagerado sentimentalismo el que se usa para atraer a los lectores.

En México, el melodrama de las historietas fue sinónimo de lo romántico, se centró en temas amorosos y se caracterizó por tener a un público predominantemente femenino. Según algunos autores es un género básico en el imaginario popular mexicano, ya que “En forma de tango o de telenovela, de “cine mexicano” o de consultorio radical, el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario.”²⁸⁸

Al ser una representación, aunque sea ficcional, las historietas construyen un discurso propio sobre la realidad. No obstante ha quedado claro ya que la finalidad de esta investigación no ha sido preguntarse sobre cómo las historietas, y en concreto las de José G. Cruz generan este discurso; es decir, sobre qué dicen sobre los mexicanos de manera literal. No, no pretendemos analizar el significado de estos objetos, ni la forma en la que representan sus temas e historias, sino únicamente sus cualidades visuales. Sin embargo, este apartado versa sobre ese tema, sobre el contenido de las historietas y su relación con otras representaciones de las que tomaron elementos.

“Griseta” es una historia típica del realismo melodramático en la historieta mexicana de mediados del siglo XX pues, para empezar, el trágico destino de su protagonista se inspira en un caso de la vida real: “LA HISTORIA QUE VAMOS A RELATAR ES VERDADERA... TUVIMOS LA SUERTE DE CONOCER Y TRATAR A LA HERMOSA PROTAGONISTA DE ESTE DRAMA CONMOVEDOR Y HUMANO...”, afirma Cruz en la primera página. La historia se sitúa en una ciudad fronteriza (suponemos que del norte) y es estelarizada por Griseta (Lulú Belches), una mujer rubia y atractiva, que se ve en la necesidad de robar para mantener a su hija en un internado. Al inicio de la narración Griseta regala a un niño pobre los últimos pesos que le quedaban, y Jorge, otro ladrón que la observaba, conmovido por su acto la sigue a su hotel y comienza a conocerla. La guapa rubia frecuentaba cabarets y “TUGURIOS” similares, en donde se lanzaba “A LA AVENTURA Y A GANAR EL DINERO COMO SE PUEDA.”²⁸⁹ Sufría la extorsión de un mafioso llamado Alex, al que veía con cierta regularidad para darle dinero. Jorge y Griseta comienzan a enamorarse pero un día, sin que ella se dé cuenta, la policía detiene y encarcela al delincuente.

²⁸⁷ Fernando Curiel hace una reflexión sobre el melodrama en *Fotonovela rosa fotonovela roja*, México, UNAM, 1980.

²⁸⁸ Jesús Martín Barbero, “Memoria narrativa e industria cultural, en *Comunicación y cultura*, (UAM-Xochimilco), no. 10, agosto de 1983, p. 67, citado por Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen. 1939-1952*, México, Colmex: IMCINE, 1998, p.18.

²⁸⁹ Griseta, número 4341, cartón 1-2, pp, 2-3, *Pepín*, Hemeroteca Nacional, 6 de abril. Las referencias futuras se abreviarán como la que sigue (Inicial de la serie, número, cartón, página, acervo: Hemeroteca Nal., fecha de consulta. Referencia de la segunda cita textual en el párrafo: G, no. 4346, c. 45, p.6. *Pepín*. H. N., 6 de abril, 2010.

Tiempo después, pensando que Jorge la había abandonado, Griseta se casa con Bruno, el padre de una compañera de su hija en el internado y comienza a corregir su indeseable estilo de vida. Pero pronto vuelve a ser presa de las extorsiones de Alex. Al salir de la prisión, Jorge localiza a Griseta e irrumpe un día en la habitación en donde se encontraba con Alex. Ambos comienzan a golpearse, Alex saca su pistola y mata a Jorge, por lo que Griseta toma un cuchillo y sin pensar lo mata a él. Los periódicos del día siguiente acusaban a Griseta de doble homicidio y de mantener relaciones amorosas con dos peligrosos maleantes, un “ESCÁNDALO SOCIAL SIN PRECEDENTE” que la llevó a la cárcel. Bruno le hace prometer que nunca más buscaría a su hija, de cuya educación él se haría cargo. La historia termina cuando, 10 años después, la ahora “VIEJA OJEROSA Y MARCHITA” es liberada, va mendigando por las calles e intenta robarle el bolso a una joven sin saber que se trata de su propia hija. La joven la perdona y Griseta y Bruno se reconocen, pero ella desaparece en la oscuridad de los callejones, en donde “NADIE NUNCA VOLVERÁ A VERLA.”²⁹⁰

Desde una perspectiva actual, Griseta está lejos de ser ejemplo de liberación femenina, pues si bien se le presenta como una mujer astuta y autosuficiente, se vuelve siempre dependiente de algún hombre: ya sea su amante, esposo o extorsionista. Jorge, que no casualmente está interpretado por el mismo Cruz, se sorprende de sus habilidades, pero pareciera querer “ponerla en su lugar” (en posición de inferioridad con respecto a él), y afirmar la vigencia del machismo en la cultura popular mexicana de entonces, al decir que es muy lista, “MUCHO MÁS DE LO QUE DEBIERA SER”. Le reclama también el que asista a lugares de esa categoría, cuando “TENIENDO ESA FIGURA Y ESE PORTE [...] PODRÍA ANDAR EN LO MEJOR”; a lo que Griseta le responde: “ME SIENTO MUCHO MÁS CÓMODA EN ESTOS LUGARES”.²⁹¹

En “Griseta” está muy presente uno de los ambientes más dominantes en las ficciones melodramáticas crucianas, que invade las tramas, los argumentos y la representación por igual: el Tango. Este género musical y dancístico urbano, originado en Buenos Aires y Montevideo entre 1880 y 1920 a raíz de la mezcla de cantos y bailes de diversos grupos migrantes y colonizadores,²⁹² tuvo un fuerte impacto en México a partir de los años veinte,²⁹³ y era uno de los mayores goces del tapatío. Cruz se preciaba de cantar muy bien tango y de haber compuesto un par de letras.²⁹⁴ La deuda más evidente de esta historieta con el tango está en su nombre, pues “Griseta” titula también un tango

²⁹⁰ G, N.4391, c.340-341, pp.22-23; G, N.4392, c.348-349, pp.34-35; G, N.4395, c.368, p.12, *Pepín*, H.N., 6 y 7 de abril, 2010.

²⁹¹ Es curioso que Ramón Valdiosera emitiera exactamente el mismo juicio sobre los gustos de Cruz al salir de noche, pues me aseguró que siempre que lo invitaba a lugares de mayor categoría, el contestaba que era en los cabarets de barriada donde se sentía más cómodo. Comunicación verbal del 2 de septiembre de 2010. G, N.4347,c.53, p.16; G, N.4346,c.45,p.6, *Pepín*, H.N, 6 y 7 de abril, 2010.

²⁹² Simon Collier [et. al], *Tango, el baile, el canto, la historia*, Barcelona: México, Paidós, 1997, pp.21-61.

²⁹³ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Zapopan, Jalisco, México, Universidad Panamericana, 2007, p.1625.

²⁹⁴ Comunicación verbal del 30 de septiembre de 2010.

escrito en 1924;²⁹⁵ lo cual ocurre asimismo con “Remolino”, “Percal”, “Malevaje”, “Don Juan”, “Rayito de sol”, “Carta brava” y “Ventarrón”, además de aquella serie titulada “Tango”. Griseta sustituía el nombre del personaje real que inspiró la historia, y el mismo Cruz confiesa: “RECORDÁBAMOS UN LINDO TANGO SOMBRÍO Y SUBYUGANTE QUE UNA NOCHE SACUDIÓ CON HONDA INQUIETUD SU CORAZÓN Y EL MÍO”.²⁹⁶

El tango comparte características con el melodrama, pero aportó a las historietas de Cruz algunos aspectos concretos. Para empezar, las contagió del tono general de tristeza, el dramatismo, el resentimiento y la desdicha.²⁹⁷ Aquel “pensamiento triste que se baila”²⁹⁸ prestó a las series de papel espacios para emplazar sus historias, como el arrabal, los burdeles, los cabarets y prostíbulos. Les compartió también temas como el deseo sexual, la pobreza, el amor, la amistad y la traición; y personajes como hombres pendencieros y mujeres que prefieren la prostitución a la pobreza.²⁹⁹

Griseta, el tango, habla de una mujer pero no parece relacionarse con la historia de Cruz, pues alude a distintos aspectos de la cultura francesa.³⁰⁰ No obstante, la Griseta del fotomontaje secuencial se parece a la del tango porque, como ella, era una mujer “pizpireta, sentimental y coqueta”, a quien “la fría sordidez del arrabal” “secó su corazón”.³⁰¹ Los ambientes del tango están presentes en la historieta de esta mujer, que acaba sus días “CAMINANDO POR UN SÓRDIDO BARRIO DE LOS ARRABALES”.³⁰²

En la historia de esta madre sacrificada puede también observarse otra de las grandes influencias en los fotomontajes secuenciales de Cruz: el Cine Negro, que para 1950 vivía su “punto culminante”, con más de 30 producciones de estudio.³⁰³ Este género desarrollado en Estados Unidos que tuvo su periodo clásico entre 1941 y 1958, se caracteriza por retratar eventos criminales en los que se enrollan delincuentes, detectives, *femmes fatales* y una sociedad violenta y corrupta. Visualmente se define por su gran uso de claroscuros, escenas nocturnas o poco iluminadas, y lugares oscuros y solitarios, que generan un ambiente misterioso.³⁰⁴

²⁹⁵ Escrito por José González Castillo, con música de Enrique Delfino, y grabada por Carlos Gardel el mismo año. http://www.todotango.com/english/las_obras/letra.aspx?idletra=377.

²⁹⁶ G, N.4341, c.1-2, pp, 2-3, *Pepín*, H.N., 6 de abril, 2010.

²⁹⁷ Gustavo Varela, *Mal de tango*, Buenos Aires: Barcelona: México, Paidós, 2005, p.26.

²⁹⁸ Cita del compositor de tangos Enrique Santos Discépolo en Varela, *op. cit.*, p.28.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 25-29; Collier, *op. cit.*, p.133.

³⁰⁰ Habla de una “francesita”, la “flor de parís” y “Grisette” era un término dado en Francia a las costureras y obreras, por la tela gris de sus vestidos, y que en el siglo XIX nombraba a las jóvenes burguesas que se dejaban galantear fácilmente. Menciona también a personajes de novelas de afamados escritores franceses como Henri Murger (*Escenas de la vida bohemia*), Antoine François Prévost (*Historia del caballero Des Grieux y Manon Lescaut*) y Alejandro Dumas (*La dama de las camelias*). José Gobello en <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/griseta.asp>

³⁰¹ http://www.todotango.com/spanish/las_obras/letra.aspx?idletra=377.

³⁰² G, N.4393, c.352-353, pp.40-41, *Pepín*, H.N., 6 de abril, 2010.

³⁰³ Alain Silver, *Cine negro*, Köln, Taschen, 2004, p.187.

³⁰⁴ *Ibid.* pp.15-20.

Como en la mayoría de los filmes negros, en *Griseta*, “la psicología, la casualidad e incluso las estructuras de la sociedad pueden, en último término, anular las posibles buenas intenciones o las esperanzas de los protagonistas”.³⁰⁵ Pues aún en contra de su voluntad (“YO EN EL FONDO SOY UNA MUJER QUE LO ÚNICO QUE DESEA ES VIVIR TRANQUILA Y DECENTEMENTE...”), *Griseta* encuentra problemas con la justicia y con la sociedad, y sobre ella siempre “...EL DRAMA SE CERNÍA CON CRUEL INCLEMENCIA”. Por lo que para ella, no queda otra explicación que la determinación del destino: “ESTÁ ESCRITO QUE LA MALA SUERTE SIEMPRE ME PERSEGUIRÁ.”³⁰⁶ Igual que en el cine negro, esta historieta tiene un final trágico y retrata a una pareja fugitiva (*Griseta* y *Jorge*), que en el cine negro se definen como “parejas marginales, fuera de la ley, perseguidas y sin esperanza, [que] solían encontrar la muerte o la agonía al final de la historia.”³⁰⁷

Griseta podría acercarse a las *femmes fatales* cinematográficas, pues usa su belleza para engañar y robar. Pero como vimos ya, es una mujer subordinada a los hombres y, en realidad, una figura débil. Físicamente, sin embargo, con su cabellera rubia, labios pintados y lunar en la mejilla –a veces de un lado y a veces del otro–, podría si cumplir con ese estereotipo [15]. Se asemeja también a ciertas figuras del cine mexicano. Julia Tuñón en su estudio sobre las mujeres en esta industria nacional nos advierte que “si vemos una vampiresa de pelo oxigenado y actitud descarada, seguramente veremos también una avidez por el poder y el dinero y una actitud descuidada ante la casa y los hijos.”³⁰⁸ *Griseta* es una oxigenada, descuida a su hija y aparenta ser descarada y ambicionar el dinero, pero no embona del todo con este modelo, pues le falta fuerza para ser una vampiresa y Cruz la presenta más bien como una víctima.

En términos visuales, en esta historieta predominan algunas de las características visuales más generales del cine negro señaladas por Alain Silver: los claroscuros [16], el paisaje urbano (círculos de luz bajo las farolas, oscuros callejones, calles húmedas y mugrientas) y la cámara en movimiento [17].³⁰⁹ Este último recurso es bastante usual en Cruz pues, como las cámaras de los filmes negros, los cuadros de las viñetas siguen a los personajes. En repetidas ocasiones el autor dedica cuadros enteros al traslado de los protagonistas de un lugar a otro, motivando que los lectores tuvieran una relación más íntima con ellos, y que hubiera mayor suspenso en la historia.

“Rayito de sol” ejemplifica la tercera vertiente del realismo gráfico en las historietas mexicanas según Armando Bartra, que es la de las “historias didácticas”, portadoras de “mensajes

³⁰⁵ Silver, *op. cit.*, p.15.

³⁰⁶ G, N.4354,c.117,p.36; G, N.4380,c.278,p.36b; G, N.4354,c.117,p.36, *Pepín*, H.N. 6 y 7 de abril, 2010.

³⁰⁷ Silver, *op. cit.*, p.97.

³⁰⁸ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen. 1939-1952*, México, Colmex: IMCINE, 1998., p.75.

³⁰⁹ Silver, *op. cit.*, p.19.

edificantes”.³¹⁰ Relata las vivencias de Florecita (Angélica María), una niña de 5 años que con su bondad y recta moral, ayuda a pobres y desafortunados y corrige la conducta de los adultos. Su título es también el de un tango de 1922, pero la trama de la historieta no guarda ninguna relación con su letra. Florecita y sus padres, una familia muy pobre, heredan la casa de su rico tío Don Arnoldo, donde continúan su vida. Florecita y su perro Pinto un día descubren que el viejo estaba en realidad escondido en su sótano y en secreto la niña lo visita y va poco a poco ablandando su amargo corazón. Mientras, se dedica a salvar a niños, darles dinero a madres solteras y ayudar a quien lo necesite. Sin embargo, padece siempre el castigo de sus padres y el engaño de personajes aprovechados (de una maldad incomprensible); pero su bondad vence todos los obstáculos que se le presentan.

La pobreza es uno de los principales problemas de los personajes; y el sacrificio, la solución que encuentran Florecita y sus amigos.³¹¹ La historia pone énfasis en la bondad y la dulzura, como “DOS SENTIMIENTOS GENEROSOS QUE SON POR SI SOLOS CAPACES DE LLEVAR A TODOS LOS CORAZONES UN RAYITO DE SOL”. Es una historia dedicada a la gente “SENCILLA Y MODESTA QUE TODAVÍA CONSERVAN EN SUS CORAZONES UN POCO DE AMOR HACIA SUS SEMEJANTES... Y FE, CONFIANZA Y ESPERANZA EN DIOS”. La historia parte de un relato existente: “ALGUIEN NOS CONTÓ UNA NOCHE ESTE RELATO EXTRAORDINARIO Y APASIONANTE... NO PUDIMOS RESISTIR A LA TENTACIÓN DE REALIZARLO EN UNA HISTORIETA, SEGUROS DE QUE CAUTIVARÁ A LOS LECTORES EN LA MISMA FORMA QUE NOS MARAVILLÓ A NOSOTROS...”.³¹²

Una lucha constante entre el bien y el mal estructura este melodrama, pero a diferencia de Griseta aquí es el primero el que vence. La narración lineal se altera en numerosas ocasiones, con una serie de clímax o situaciones límite, que van resolviéndose satisfactoriamente gracias a la bondad y religiosidad de Florecita. “Rayito de sol” difiere también de la historieta que la precedió en publicación porque se ubica en un contexto rural (“UN SENCILLO Y PINTORESCO PUEBLITO DE AGUASCALIENTES”),³¹³ lugar ideal en donde, quizás, las personas de buen corazón si pueden encontrar un final feliz y burlar a la mala suerte que las persigue. La infancia está manejada como una edad -y un agente- de inocencia y pureza. La caridad de la protagonista se exagera al grado de la mojigatería, pero satisface tal vez una función pedagógica al estar dirigida a lectores adultos. Otro sello de la serie son sus recurrentes auto-referencias, pues cada vez que un problema se resuelve aparece inexplicablemente en la escena un “rayito de sol”.

Nuestra segunda serie se relaciona con el cine de un modo más general que la primera. Usa herramientas del lenguaje cinematográfico como el *flash back* para introducir, en historias paralelas,

³¹⁰ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos III...*, p.21.

³¹¹ Florecita, roba en muchas ocasiones dinero de su casa para dárselo a personas aún más pobres. Al hablar con su abuelito piensa, “... YO Y PINTO SOMOS UNA CARGA MUY BROMOSA... QUISIERA MORIRME PARA NO CAUSARLES GASTOS NI PREOCUPACIONES A MIS PAPÁS...” RS, N.4412, c.106, p.4, *Pepín*, H.N., 8 de abril, 2010.

³¹² RS, N.4396, v.3-4, pp.2-3 ; RS, N.4527, c.1035, p.20 ; RS, N.4396, v.3-4, pp.2-3, *Pepín*, H.N., 8 de abril, 2010.

³¹³ RS, N.4399, v.27, p.23

recuerdos de algún personaje. Establece un nuevo vínculo con este medio, pues lo hace parte de su trama: hacia los últimos números de la serie, Florecita se convierte en actriz de cine y se hace famosa. El episodio permite introducir imágenes de estudios cinematográficos, sets de filmación, estrenos en el cine y de actores, directores y fotógrafos en acción [18]. Es evidente que Cruz conoce el lenguaje técnico y el modo de filmar, pues para entonces llevaba ya varios años trabajando en la industria fílmica nacional. Además de que paradójicamente, el episodio presagia el futuro en la pantalla grande de Angélica María.

“Soñadora” es una historia trágica de amor; “DEDICADA A LAS ALMAS QUE AÚN CREEN EN EL AMOR”, a quienes “ANHELAN AMAR Y SER AMADOS CON GRAN PASIÓN PARA ASÍ PODER DESAFIAR LO MISERABLE DE LA VIDA COTIDIANA”. La historia empieza cuando Alfredo recibe una llamada de una vieja novia advirtiéndole que su marido iba hacia su casa para matarlo. Pero cuando éste llega es Alfredo quien lo mata y huye, por lo que el policía Rizo (un viejo enemigo) comienza a perseguirlo. Alfredo, que en el pasado había tenido “LÍOS SERIOS CON LA POLICÍA” llega a Panamá, y cuando estaba a punto de volar a Brasil, Rizo lo intercepta y lo sube a un barco con rumbo a San Francisco. Un accidente provoca el naufragio del barco “FRENTE A LAS COSTAS DE GUERRERO”, Rizo cae al agua pero no sabe nadar, Alfredo decide salvarlo, pues “SU NOBLEZA TRIUNFA” y lo deposita inconsciente en la playa. Después continúa su fuga y llega a Acapulco.³¹⁴

En aquel “PARAÍSO DEL PACÍFICO” Alfredo se enamora de Katy (una hermosa joven que oculta una extraña enfermedad) a quien encuentra todos los días junto a un risco. Rizo se entera del paradero del prófugo y Elsa, una antigua enamorada de Alfredo, intenta advertirle yendo al puerto, pero no logra frenar la captura. Alfredo muere en la silla eléctrica unos días después y a la misma hora, la extraña enfermedad le quita la vida a su amada Katy. De labios de Elsa, Rizo se entera de la verdadera historia y arrepentido acude al sitio donde los amantes se encontraban. Al verlos abrazados sobre el horizonte, enloquece y se tira al precipicio.

Aún cuando esta historia inicia en una “POPULOSA CIUDAD NORTEAMERICANA”, en un “MODERNO Y CÉNTRICO EDIFICIO”, la mayoría de las escenas no ocurren en ámbitos urbanos ni en Estados Unidos, sino en cabarets y diversos sitios de Acapulco.³¹⁵ Es la única de nuestras 5 series firmada sólo por Cruz y es también la serie más corta de la selección (duró poco más de un mes). Sus temas centrales son el amor, la tragedia, la venganza y el arrepentimiento. Aún cuando no es una historia plenamente urbana y con imágenes oscuras, “Soñadora” comparte con el cine negro elementos de la trama, en especial la presencia de un “pasado angustioso”,³¹⁶ pues por su oscuro pasado Alfredo tiene que vivir como fugitivo. Como en los filmes negros, el relato presenta “...

³¹⁴ S, N.4528, v.1-2, pp.2-3; S, N.4536, v.85, p.29, *Pepín*, H.N., 9 de abril, 2010.

³¹⁵ S, N.4528, c.3, p.4, *Pepín*, H.N., 9 de abril, 2010.

³¹⁶ Silver, *op. cit.*, p.53.

extrañas sincronías, sucesos inexplicables y encuentros casuales, que crean una cadena de acontecimientos que arrastran a sus desafortunados protagonistas a un final anunciado.”³¹⁷

El episodio del naufragio nos pareció lo más interesante de la historieta, pues para representarlo, Cruz despliega una gran habilidad compositiva y crea fotomontajes subversivos, conjugando figuras de distinto tamaño y orientación en un espacio caótico, lleno de movimiento y de ejes cruzados. La catástrofe marítima permite al autor abandonar los estándares realistas de concordancia entre espacios y escalas, y da lugar a imágenes sumamente expresivas. Como los fotomontajes dadaístas y surrealistas, estas imágenes usan la incongruencia formal entre sus elementos como su fundamento visual [19]. Pero como veremos más adelante, no serán estos los únicos casos.

“Johny Buggy” es un “PRECOZ DELINCUENTE”, escapado del reformatorio, que enamora a jóvenes ricas para robarles. Al comienzo de la historia, el padre de una de ellas lo descubre y el ladrón tiene que ocultarse en un pequeño pueblo. Ahí conoce a Flor de Luz, una hermosa e inocente provinciana que le da comida y dinero, pues éste le inventa una historia conmovedora. Ella le roba los ahorros de su tío (que siempre intentaba abusar de ella [7]) y escapa con Johny a la ciudad. Pronto Johny la abandona y vuelve a la vida delictiva “EN LOS TURBIOS Y SOMBRÍOS ANTROS DEL HAMPA”. Flor de Luz se vuelve institutriz pero como “PARA UNA MUJER JOVEN Y BONITA, LA TURBULENTA Y AGITADA METRÓPOLI OFRECE LOS MÁS INSOSPECHADOS Y VARIADOS PELIGROS ACECHANDO EN CADA MOMENTO, EN CADA ESQUINA”, decide volver al rancho con sus tíos. Johny entra a la cárcel, piensa en Flor de Luz y se arrepiente de todos los delitos que ha cometido. Así que al salir, convertido por el amor de Flor en un hombre bueno, devuelve todo lo robado y regresa con su amada, para empezar de nuevo su vida. Al final, agradece a Dios: “ME HA ABIERTO LOS OJOS Y ME HA PERMITIDO REHACER MI VIDA”.³¹⁸

Cruz advierte a los lectores al inicio: “SI SUPIÉRAMOS APRECIAR LA BELLEZA Y EL ENCANTO DE LAS COSAS SENCILLAS QUE NOS RODEAN, SERÍAMOS ÍNTEGRAMENTE FELICES, Y ES CASI SEGURO QUE JAMÁS NOS PASARÍA LO QUE A ESTE HOMBRE”. La de Johny Buggy es una historia más de delincuentes y líos amorosos, pero, como pocos, su protagonista logra la redención. El agente que hace posible esto es el amor, pero no el de cualquiera sino el de Flor de Luz, que podríamos definir como la personificación del campo como la inocencia (presente también en Rayito de sol), frente a la imagen de la ciudad como la perversión. El machismo está presente en ambos ambientes, pero sólo la mujer del campo es una figura pura.

³¹⁷ Silver, *op. cit.*, p.39.

³¹⁸ JB, N.4689, v.333, p.37; JB, N.4720, v.595-596, pp.32-33, *Pepín*, H.N., 9 de abril, 2010.

Con “Muñequita” tuvimos un problema técnico que puede ocurrirle a cualquier interesado en estudiar la historieta mexicana, pues nos enfrentamos a la falta de material. Ya avanzado el trabajo de análisis de la (que fue la primera historieta de la revista homónima dedicada al melodrama durante varios años) en el archivo de José Cruz Ayala, nos percatamos que los números en los que ésta finalizaba estaban extraviados. Sin embargo, decidimos no eliminar esta historieta de la selección porque su inclusión nos permitía abarcar los primeros momentos de las Ediciones José G. Cruz y porque en su contenido y representación encontramos aspectos muy interesantes. Se omitirán, pues, los detalles de cómo finaliza su trama, pero se examinará la forma en la que usa la fotografía.

En “Muñequita”, Sandra (María Antonieta Pons) es una huérfana que “CRECIÓ REBELDE Y SALVAJE EN EL ARRABAL” pues su madre al morir, la dejó encargada a una vieja mujer. Al convertirse en una atractiva joven encuentra el amor pero también el sufrimiento, pues su novio la abandona para casarse con otra. Un día, Nick Nelson, “HOMBRE LICENCIOSO Y DE UNA VIDA TURBULENTA” la descubre mientras bailaba en su barrio y, deslumbrado por su belleza y talento, comienza a invitarla a centros nocturnos elegantes. Pero una noche, Nick es asesinado misteriosamente y Sandra es acusada, por lo que pasa dos años en la cárcel; al cabo de los cuales la dejan salir por buen comportamiento y por haber salvado a una pequeña de un incendio ocurrido en la cárcel. Chatita, que perdió a su madre en el siniestro, es adoptada después por Sandra. La protagonista encuentra a Maxim (José G. Cruz), quien según las últimas palabras de Nick, era el único que podría resolver el caso de su asesinato; juntos atrapan al verdadero asesino de Nick, y Maxim la invita a bailar a su bar, el Maxim’s. Ella le agradece profundamente pues es el “SUEÑO DE TODA MI VIDA! NECESITO SER ALGUIEN!”.

El tío de Chatita, Clemen, “BASTANTE CONOCIDO EN LOS BAJOS FONDOS POR SUS SUCIAS ACTIVIDADES DE TAHÚR SIN ESCRÚPULOS” se hace pasar por su padre para cobrar una fortuna, e intenta casarse con Sandra. Pero Maxim descubre la verdad y detiene la boda. Por un trágico accidente Chatita muere y Sandra entra en una profunda depresión. Para el último número que pudimos consultar (no. 32, 29 de julio de 1952)³¹⁹ Sandra está en las manos de maleantes que quieren atrapar a Maxim.

La vocación de Sandra, visible también en muchas protagonistas de películas del cine mexicano, pareciera identificar el ideal femenino de independencia y superación durante los años cincuenta, con el abandono del ámbito rural para convertirse en bailarinas o vedettes. La idea de un talento oculto y desperdiciado en los ambientes de barrio, que puede ser explotado en un lugar

³¹⁹ La serie tuvo que terminar entre esa fecha y diciembre, pues en el siguiente número existente en la colección (no.44), del 6 de diciembre de 1952, ya no aparece.

“adecuado”, es muy fuerte en esta serie. “Muñequita” podría confirmar que, en el ámbito del *dancing* mexicano, “bailar fue (junto con fumar) el primer acto liberador de la mujer.”³²⁰

María Antonieta Pons era una actriz cubana consagrada ya en la industria fílmica mexicana, cuyos extravagantes vestuarios y bailes con vertiginosos movimientos de cadera, le hicieron ganar el apodo de “el Ciclón del Caribe”, dentro de un género que contribuyó a desarrollar, “el cine de rumberas”. En nuestro país actuó en más de 54 películas, muchas de ellas de rumberas: *Siboney* (1938), *Noches de ronda* (1942), *Rosalinda* (1945), *La reina del trópico* (1945), *La mujer del Puerto* (1949), *El ciclón del Caribe* (1949), *La reina del mambo* (1950), *Sandra, la mujer del Fuego* (1954), *La Odalisca no.13* (1958), *Caña brava* (1964), etcétera.³²¹ El uso de su imagen en las historietas seguro fue un éxito, y se explica no sólo porque era famosa, sino porque era la esposa de Juan Orol, con quien Cruz trabajó de cerca. Lo que resulta curioso de “Muñequita” es que en los cuadros en los que Sandra aparece bailando, sale una mujer claramente distinta a Maritoña Pons [20].³²²

Las historietas que presentaron vínculos con este género cinematográfico, como “Muñequita” y “Dancing, salón de baile”, de 1950, muestran como éste figuras femeninas de gran sensualidad y a los espacios de baile como lugares de vicio y corrupción. Juan Orol explica en un testimonio: “Lo que yo incorporaba en mis películas no era sexo. Eran bailes de rumberas meneadoras, pero no sexo. Para aquella época, sin embargo, la rumba era sexo, pues ver a una mujer moviendo el cuerpo y la cintura ya lo consideraban.”³²³ No obstante, en muchos casos, “se trata de demostrar que, a pesar de sus bailes, ellas son buenas muchachas que padecen su destino. Existe, en esos casos, un desfase entre circunstancia y esencia femeninas...”³²⁴

A pesar de sus diferencias, podemos encontrar similitudes y ciertas continuidades en las cinco series. Para empezar, todas tienen mensajes edificantes para los lectores e invitan a la reflexión, sobre todo hacia un comportamiento moral correcto y un estilo digno de vida, según la mentalidad y moralidad de Cruz y tal vez la de gran parte de la sociedad de 1951 y 1952. Griseta es una madre sacrificada a quien la mala suerte persigue y quien paga con su vida por el estilo de vida que se vio forzada a llevar. Rayito de sol es una historia pedagógica basada en la compasión donde la inocencia, la bondad y la dulzura de una niña son capaces de resolver hasta los más serios conflictos sociales, y ablandar hasta al corazón más amargo. Soñadora es un drama amoroso que invita a

³²⁰ Alberto Dallal, *El “dancing” mexicano*, México, Editorial Oasis, 1982, p.129.

³²¹ Información obtenida en “The International Movie Database” <http://www.imdb.com/name/nm0690512/bio>. (La traducción es mía).

³²² María Antonieta Pons “posee una dosis de sexualidad que le salta por todos los poros y emite corrientes magnéticas hacia el espectador y lo hace dormir sueños exaltados durante el transcurso de la siesta y mientras dure el recuerdo de las rumbas vertiginosas en que las caderas truífan de [sic] la vorágine musical. ¡Sopla!” José de la Sombra, “Los amos de la taquilla”, en *Anuario de cine gráfico*, 1945-47, julio 1947, no. 794-b, pp.111-112, citado por Tuñón, en *op. cit.*, p.237.

³²³ Tuñón, *op. cit.*, p.239.

³²⁴ *Ibid.*, p.84.

reflexionar sobre la crueldad de la venganza y enaltece al amor. Johny Bugy es un relato en el que la redención es posible gracias al arrepentimiento y al amor de una mujer pura. Y “Muñequita” es la historia de una mujer, que aún después de estar encarcelada, logra emanciparse al convertirse en rumbera profesional.

En las cinco está presente la ciudad como un lugar de corrupción, crimen y desgracia. Estos “barrios bajos”, no obstante, tienen un morboso atractivo tanto para los personajes como para el mismo Cruz, y seguramente para los lectores, que resulta bastante revelador. El campo, cuando aparece, se retrata como un lugar más puro, sobre todo en los personajes femeninos. Cuatro de las cinco historietas tienen a una mujer como protagonista, y en la que no (“Johny Bugy”) es una mujer la que permite la redención del protagonista. La selección demuestra que el melodrama fue un género primordialmente para mujeres, que acudían cada vez con mayor frecuencia a los puestos de periódicos. La exageración que el melodrama hace del sentimentalismo está más que clara en estas cinco historietas, que representan sucesos sumamente trágicos y dramáticos.

La representación de las mujeres muestra también cierta continuidad en las cinco series. Julia Tuñón señala que los principales arquetipos femeninos en el cine mexicano son, por encima de todas, la devoradora (personificada magistralmente por María Félix) y la madre generosa, junto con la novia, la rumbera, la prostituta y la esposa desvalida.³²⁵ La devoradora es una mujer muy fuerte que no sucumbe ante el amor,³²⁶ y la maternidad es el paradigma del sentimiento amoroso femenino,³²⁷ no obstante las mujeres de nuestras historietas no cumplen cabalmente con ninguno de estos modelos; no son “ni del todo santas ni del todo putas”.³²⁸ Las que se acercan al mundo del cabaret y la perdición, como Griseta y Sandra no son devoradoras, sino víctimas de una circunstancia particular que las lleva a esos sitios. Ambas son también madres, pero a medias, pues la familia central no parece ser uno de los temas de Cruz. Katy no es madre y es una mujer completamente inocente, Flor de Luz es una mujer pura pero sumamente coqueta y Florecita es sólo una niña.

La selección demuestra también la gran influencia del tango y el cine negro en la obra de Cruz. Estas historias dedicadas a los lectores mexicanos de a pie, quizás buscaban cierta identificación con ellos o alguna forma de denuncia social, pues están escritas siempre desde la perspectiva del perdedor, el criminal, el desafortunado o el pobre.

4.3 Análisis visual. El uso de la fotografía.

³²⁵ Tuñón, *op. cit.*, p.78.

³²⁶ *Ibid.*, p.115.

³²⁷ *Ibid.*, p.81.

³²⁸ Bartra, “Del Catch...”, p.48.

Si bien a lo largo de todo el capítulo se han hecho apreciaciones de tipo formal, a partir de este momento nos dedicaremos a reflexionar exclusivamente sobre las características visuales del fotomontaje secuencial, como una técnica que sacó provecho de la fotografía de varios modos. El análisis que sigue hará transparente nuestra experiencia frente a estos híbridos objetos visuales desde la primera vez que los vimos. Será como exteriorizar, describir y sistematizar los impulsos de nuestra mirada; los cuales nos llevaron en primer lugar a elegir al fotomontaje secuencial de José G. Cruz como tema de tesis, y después a registrar, mediante reprografías, unas imágenes sobre otras. Tenemos claro que dichas imágenes fueron seleccionadas sobre todo porque en ellas percibimos un uso interesante de la fotografía, pero ahora hará falta describir y analizar ese uso.

Como los apartados anteriores, éste no tiene sentido sino junto con las imágenes que lo acompañan, pues el valor de su análisis consiste no tanto en la descripción textual sino en la selección de una serie de imágenes que la ejemplifiquen.

Las imágenes que se muestran aquí son reproducciones fotográficas de las historietas consultadas en la Hemeroteca Nacional y el archivo personal de José Cruz Ayala. En ellas puede observarse el estado de conservación de las publicaciones y los distintos tonos y texturas que han tomado el papel y las tintas con los años. Los gruesos tomos de la Hemeroteca, que encuadernan entre 10 y 12 números del *Pepín*, ocasionaron en muchas ocasiones que las páginas salieran con cierta curvatura en las fotografías, pues los libros no se abrían del todo.

Las fotografías fueron tomadas con 2 cámaras digitales y se intentó no modificarlas mucho en los procesos de manipulación con software. Pareciera que trabajamos con un material “meta-fotográfico”, pues los fragmentos fotográficos de los fotomontajes de Cruz han pasado a través de una lente por lo menos tres veces: una cuando el modelo y el fotógrafo se encontraron frente a frente en el estudio fotográfico, dos cuando, ya integradas al cartón original, se les retrató para su impresión masiva, y tres, ahora a través de una cámara digital.

El criterio de selección de imágenes fue tal vez caprichoso, pero a partir de las imágenes pudimos clasificar distintas funciones o efectos de la fotografía en el fotomontaje secuencial, las cuales hacen referencia a algunas de las características más generales de la fotografía misma:

1. La fotografía, y el retrato fotográfico en especial, es artificio. El fotógrafo construye un sujeto al elaborar un retrato, y el modelo se construye un modelo a sí mismo. En las historietas, este fenómeno está acentuado pues se trata explícitamente de una actuación.

2. La fotografía es un recurso reproducible y reciclable que facilitó la producción de historietas.

3. En ocasiones, la imagen tomó un papel preponderante en la narración, y la fotografía, por su carácter mimético, dio a la imagen un peso aún mayor.

4. La fotografía nunca logró integrarse del todo al dibujo, y en la gran mayoría de los casos, la naturaleza diversa de los fragmentos fotográficos perpetuó la incongruencia visual del fotomontaje. Lo cual generó efectos visuales sumamente expresivos.

5. La forma de narrar del fotomontaje, y el uso particular de la fotografía, denotan una gran influencia del lenguaje cinematográfico.

Al distinguir al fotomontaje secuencial del fotomontaje ordinario hablábamos ya de las diferencias existentes entre su material fotográfico. Mientras que el fotomontaje “a secas” reutiliza las más de las veces fotografías que le son completamente ajenas, los creadores del fotomontaje secuencial elaboran la parte más importante de su material, los retratos. En un retrato siempre hay una doble construcción de un personaje, la del fotógrafo, que con el encuadre, la iluminación y demás herramientas fotográficas crea una imagen del sujeto que tiene enfrente; y la del modelo, que al posar, busca también generar una imagen de sí. Roland Barthes diría que el modelo se fabrica instantáneamente un cuerpo y se transforma por adelantado en imagen.³²⁹

Pero los retratos de las historietas construyen a un personaje que en principio no es obra ni del fotógrafo ni del modelo, sino de Cruz. Así, la gran mayoría de las fotografías que configuran el fotomontaje, están fabricadas dentro de un mismo código, que es la historia que cuenta cada serie. La efectividad de estas figuras depende tanto de las cualidades histriónicas de los modelos, como de la capacidad del fotógrafo para capturarlas; pero más aún de la conexión que existiera entre ambos y Cruz. El fotomontaje secuencial tiene, en consecuencia, un grado mayor de artificio que el resto de los fotomontajes.

La segunda función de la fotografía es evidente en gran número de casos en nuestras cinco historietas [21]. La repetición del material habla de la importancia del archivo de imágenes de Cruz, pues no era necesario hacer una imagen distinta de los modelos para cada vez que aparecieran en una viñeta, sino que en muchas ocasiones se reutilizaban poses y gestos, aunque no siempre fueran los más adecuados para la escena. El no tener que dibujar a los personajes, sin duda representó un alivio para los dibujantes, que aceleraron el tiempo de elaboración y no se vieron en la constante dificultad de representar siempre igual a un mismo personaje para que fuera identificable. La repetición muestra en varios ejemplos cierta variación en el tamaño o los contrastes lumínicos de un

³²⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona-Buenos Aires- México, Paidós, 1992, p.41.

mismo fragmento, por lo que puede asegurarse que los negativos, al revelarse, eran ampliados de distintos tamaños y modificados en términos de brillo y contraste [22].

La reproductibilidad de la fotografía en el fotomontaje secuencial sin duda nos remite a una idea presentada en los capítulos anteriores. Definitivamente, la mesa de trabajo del fotomontajista es similar a la mesa de cualquier editor, que en la puesta en página de su publicación se ocupa de acomodar de la mejor manera posible los elementos visuales en un soporte plano, en el que puede también repetir y reciclar. La labor que se ejecuta en ambas mesas debe ser veloz e ingeniosa y se vincula con el diseño gráfico.

Argumentábamos en el apartado 2.5, dedicado al lenguaje del cómic, que el mensaje de las historietas se vale siempre de dos códigos para comunicarse, el del texto y el de la imagen, que tienen cualidades distintas. No obstante, en varias escenas de las historietas seleccionadas observamos el tercer efecto de la fotografía en el fotomontaje secuencial, es decir, la preeminencia de la imagen sobre el texto en la narración. Se trata de un efecto bastante frecuente en las series de Cruz, visible también en los ejemplos que dimos para la influencia del cine negro, por el movimiento de sus cámaras [17]. En estos casos la imagen juega un papel central en la narración de la historia, mientras que el texto se limita a describirla o introducirla mediante frases como “VEAMOS LO QUE OCURRE”. Es decir, que en esos casos, el texto suspendía por un momento su función comunicativa y articuladora de la historia para darle mayor peso a la imagen, y a la visualidad.

Pero ¿cuál es el papel concreto de la fotografía en dicho fenómeno? La fotografía, por su particular carácter mimético, otorga a la narrativa de la historieta un valor de verosimilitud que contribuye fuertemente en la narración de un evento. El efecto es acentuado aún más con el uso de acercamientos fotográficos, principalmente de manos, pies y objetos [23]. Veámoslo en un ejemplo, en la quinta imagen del conjunto [23]. La escena relata el momento en el que Griseta, al salir de la cárcel, roba el bolso de su hija. En el apartado 2.5 hablábamos también de que la estrategia de la imagen en cada viñeta consiste en escoger el momento más importante de la acción y representarla. ¿Cómo se podría presentar mejor el robo, que con una mano discreta tomando el bolso y escabulléndose? ¿y qué mejor que una mano y un bolso “reales”? El texto en este cuadro se limita a decir “Y DE PRONTO...!” dejando que la fotografía, que seguramente se tomó en el estudio de *Pepin*, se encargue de comunicar a los lectores lo que ha ocurrido.

La relación entre el texto y la imagen de dicho ejemplo podría explicarse con la noción de signo deíctico de Charles S. Peirce, pues se trata de una especie de signo indicial que se dedica a señalar o indicar un objeto o un evento. Así, la breve frase que aparece en el cartucho permite que la imagen se encargue de la narración, pero no ausentándose, sino precisamente señalándola. Esta *deixis*, que el mismo Peirce ejemplifica con la figura de la flecha, es observable también en la séptima

imagen del conjunto [23], en la que ahora es la imagen la que señala una dirección, con la fotografía de unos pies que caminan, “HASTA OTRO LUGAR DE LA GRAN CIUDAD.”³³⁰

Ahora, aún cuando la intención aparentemente explícita de Cruz y sus colaboradores era esconder las diferencias entre dibujo y fotografía para mostrar una imagen lo más coherente y realista posible, las imágenes del fotomontaje secuencial en general resultan un tanto forzadas -unas más que otras-. En algunas imágenes el contraste entre dibujo y fotografía es demasiado evidente [24], en otras los fragmentos fotográficos están colocados de manera muy forzada o no guardan coherencia visual entre ellos [25].

Al pasar a formar parte de un fotomontaje, el código de la fotografía se altera. “La imagen fotográfica «espaciada» de este modo se ve privada de una de las ilusiones de la fotografía más poderosas. Se ve despojada de la sensación de presencia”.³³¹ Pues aún cuando el uso de fotografías de los personajes pudiera percibirse como su presencia, su relación con su entorno es artificial y genera una incongruencia visual. Para nosotros, el encanto del fotomontaje secuencial reside justamente en esta contradicción, pues cada montaje parece traicionar la búsqueda de realismo que tan desesperadamente persiguieron los autores de historietas -a partir del medio tono, el fotomontaje y luego la fotonovela-, para crear algo distinto y muy sugestivo a la vista. “Así, la búsqueda de realismo se muerde la cola. La técnica que debía darle mayor verdad a la historieta, al someterla a las exigencias de una imaginación afieltrada, permite crear mundos alucinantes donde los fragmentos de “realidad” fotográfica resultan doblemente subversivos.”³³²

Es por eso que desde nuestra perspectiva, el fotomontaje secuencial constituye un capítulo excepcional en términos visuales dentro de la historia de la historieta en México y el mundo. Pues aún si sus misceláneas composiciones buscaban un realismo a ultranza, ofrecieron a la narrativa de la historieta un recurso sumamente expresivo: en especial en aquellos casos en los que -como en el episodio del naufragio en “Soñadora” o el incendio en “Muñequita [26]- Cruz y sus colaboradores dieron rienda suelta a sus fotocomposiciones, permitiendo que el caos natural de cualquier fotomontaje se expresara en toda su amplitud.

Podría decirse que el objetivo del fotomontaje secuencial era similar al del fotomontaje constructivista, que aprovechó el realismo de la fotografía con fines persuasivos, pues los historietistas querían *persuadir* a los lectores-espectadores de que sus historias ocurrieron de cierta

³³⁰ Peirce distingue tres tipos de signos: los *símbolos* (que relacionan arbitrariamente al significante y al referente, como las palabras), los *íconos* (que representan al referente por medio de la similitud o parecido visual, como los cuadros) y los *índices* (que evocan al referente por medio de un rastro, como las huellas de pasos). Los índices se dividen a su vez en signos deícticos, sincategoremas (palabras como “esto” o “aquello”), síntomas (como los síntomas médicos) y las huellas. Resumen elaborado por Rosalind Krauss, *op. cit.*, p.148.

³³¹ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p.118. La autora habla de este fenómeno de “espaciamiento” al referirse al fotomontaje surrealista.

³³² Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, pp. 197-198.

forma, e incluso que éstas se basaban en casos “reales”. Sin embargo los efectos del fotomontaje secuencial nos parecen más cercanos a las obras fotomontajísticas dadaístas y surrealistas, pues sus forzadas composiciones se asemejan en ocasiones a lo absurdo del dadá, y lo onírico o inconsciente del surrealismo. No obstante, es claro que nuestros fotomontajes son algo distinto, son composiciones en transición entre el realismo y el expresionismo que no pueden sino percibirse como un caso aparte y que carece de sentido si se olvida que son a la vez fotomontajes e historietas.

Hemos analizado ya cómo nuestra selección de historietas muestra la presencia particular del cine negro estadounidense, tanto en los temas, como en los personajes y la estética. En términos visuales, el principal efecto que a través de la fotografía aportó el cine negro a la historieta fue la oscuridad de los ambientes y el uso de retratos en alto contraste, los cuales contribuyeron principalmente a representar la criminalidad del arrabal y crear un ambiente de suspenso. No obstante, vimos que el alcance del cine en este género fotomontajístico, supera los límites de esta corriente fílmica y se vincula más íntimamente con su lenguaje, su forma de narrar y su polisemia, lo cual constituye la quinta y última función de la fotografía en la técnica que nos ocupa.

Las relaciones del fotomontaje secuencial y el cine son muchas, pues para empezar, compartían la experiencia de la actuación en estudios y sets, en donde los modelos interpretaban los argumentos, como los actores de cine los guiones, ofreciendo sus mejores caras y ángulos según las órdenes de un director. Además, muchos de los modelos que posaron para las historietas eran actores de cine. En nuestra selección destaca María Antonieta Pons y el propio Cruz.

Ciertas estrategias en la forma de presentar las escenas, gracias a la fotografía, denotan una influencia en la forma de narrar del cine; tal es el caso de las viñetas dedicadas al movimiento de los personajes de las que hemos hablado. Así como el de las imágenes [27] en las que, para iniciar la historia de “Soñadora”, Cruz presenta un principio muy cinematográfico. La primera escena de la serie es una vista aérea de una moderna ciudad, la siguiente es un acercamiento a la ventana del departamento de uno de los edificios, y la tercera un teléfono sonando en una mesa. Por otro lado, hay un uso similar al del cine de encuadres, pues los personajes de las viñetas a veces no se presentan de frente, sino con ciertas “angulaciones”, y hay un juego interesante de los planos.

La selección casi azarosa de estas historietas demuestra que casi cualquier fracción de la producción de nuestro extraordinario autor se presta para hacer un análisis interesante de la técnica y la estética; pues exhibe la riqueza y versatilidad del archivo fotográfico que acumuló por años, la presencia de influencias estéticas y la forma de narrar del fotomontaje secuencial.

CONCLUSIONES

Al ser tantos y tan diversos los campos que tuvimos que abarcar para elaborar este trabajo: la historia de la historieta en México, la de la lectura y la alfabetización, la de la industria de venta y distribución de publicaciones periódicas; la definición de fotomontaje, la historia del fotomontaje en el arte del siglo XX, la historia del fotomontaje en México, el lenguaje del cómic; la vida y obra de José G. Cruz, la historia de la revista *Pepín*; la invención del fotomontaje en la historieta mexicana e incluso aspectos generales sobre el cine mexicano, el Tango argentino y el Cine Negro norteamericano, creemos que además del cumplimiento de nuestro objetivo, obtuvimos también otros resultados que a continuación presentaremos resumidos. Incluiremos también una serie de vetas que podrían estudiarse a partir de nuestro objeto de estudio.

Las historietas mexicanas alcanzaron su máximo desarrollo, a través de las revistas de historietas, entre las décadas de 1930 y 1950, cuando una serie de factores permitieron que su lectura se masificara y que por primera vez en el país millones de mexicanos las compartieran como uno de sus pasatiempos favoritos. Observamos que en ese periodo, las historietas mostraron una insistente búsqueda de realismo, que se expresó tanto en temas como en sus imágenes y lenguaje. Hacia finales de dicho periodo, el melodrama se convirtió en el género dominante, lo cual pudo observarse también en otros medios de comunicación como el cine y, unos años después, la televisión. El dominio del melodrama mostró el gusto de los mexicanos por el sentimentalismo y el crecimiento del público femenino. El fotomontaje, a su vez, se presentó como el resultado lógico en la evolución hacia el realismo de las técnicas de representación, pasando por el dibujo y el medio tono.

Resulta casi imposible aproximarse al fenómeno de recepción de estos impresionantes productos. Las cifras de cuántos ejemplares llegaron a tirarse, de los millones que ganaron sus dueños, o del número de mexicanos que el gobierno alfabetizó, son insuficientes para aproximarnos al número de lectores de las historietas. La existencia de grupos opositores contribuye a conocer a la otra parte de la sociedad y las razones por las que las historietas les desagradaban tanto. Para un estudio posterior sería muy interesante revisar los documentos existentes en el AGN y el Archivo de la Secretaría de Educación Pública, sobre la Comisión Calificadora de Publicaciones Periódicas y hacer un análisis de las cartas que mandaron los conservadores, buscando quizás quejas directas contra algún título de José G. Cruz; así como si alguna de ellas tuvo algún efecto o resultado. Por lo que pudimos observar en nuestra investigación, en general las quejas de los opositores a las historietas tuvieron poca influencia.

Los pocos autores que han hablado sobre el fotomontaje en México han puesto atención casi exclusivamente en las obras de crítica política, corriente en la que ciertamente muchos creadores,

especialmente fotógrafos, encontraron una herramienta sumamente subversiva durante las décadas que mediaron el siglo pasado. En sus estudios, por otro lado, se examina al fotomontaje como obra de fotógrafos mexicanos o extranjeros, inmersos en los problemas de lo que se consolidaba como la fotografía moderna en nuestro país. No obstante, nosotros pudimos confirmar que el fotomontaje mexicano fue un recurso gráfico practicado en muy diversos ámbitos, independientes a la crítica política, y que no sólo fue obra de fotógrafos, sino de artistas, diseñadores, editores e incluso historietistas. Fue una técnica que siempre se mantuvo ligada a las publicaciones periódicas y, por lo tanto, al trabajo de edición.

Confirmamos que el fotomontaje secuencial es una imagen compleja, pues integra las cualidades plásticas y expresivas del fotomontaje ordinario con las características gráficas y narrativas del cómic, así como algunas de las características más esenciales del medio fotográfico: como su íntimo vínculo con la realidad visual, su reproductibilidad y su capacidad deíctica. En el caso de Cruz, integró además elementos de la forma en que el cine presenta sus historias.

El fotomontaje secuencial fue una técnica utilizada por algunos historietistas mexicanos desde 1940 hasta los años ochenta del siglo pasado. Consistía en la integración de fragmentos fotográficos –especialmente para representar los rostros de los personajes y ciertos objetos de importancia en la historia- en la estructura y lenguaje del cómic. Los expertos en la historieta defienden que José G. Cruz no fue su inventor, pero aquí se hizo un esfuerzo, por medio de ejemplos y entrevistas orales, por confirmar lo contrario. No obstante, descubrir quién fue el verdadero creador de la técnica no fue tan importante –pues además nunca podremos estar completamente seguros-, como explicar cuáles pudieron ser sus posibles influencias y antecedentes. En el caso de Cruz, resultó fundamental el trabajo de adaptar películas del momento al formato de la historieta, así como su labor en más de 30 filmes nacionales. Experiencias que vincularon a sus historietas con el cine y la fotografía de manera permanente.

Las influencias que percibimos en las obras de Cruz, a partir del análisis detallado de las cinco historietas de la selección: el Tango, el cine negro y algunos modelos del cine mexicano en su época de oro, se conjugaron en la preferencia del autor por representar espacios urbanos, especialmente el arrabal, el cabaret y los barrios bajos; donde los hampones abundan y la criminalidad amenaza hasta a los más inocentes y pulcros personajes. La representación de este ambiente es evidencia clara de los gustos de nuestro autor, pero también del gusto de millones de lectores, del cual Cruz fue un gran conocedor. Se trata de un espacio entre lo real y lo ficticio en el que quizás José Guadalupe buscaba identificarse con su público.

Un trabajo que tuviera como objetivo hablar de la forma en la que las historietas representaron a la sociedad a la que pertenecían, podría enfocarse a un tema que aquí apenas

rozamos. El melodrama y las series con temas y personajes femeninos serían de gran utilidad para hacer un estudio sobre la representación de la mujer en las historietas de los años cincuenta. En el capítulo cuarto, cuando intentamos comparar nuestros personajes femeninos con los del cine mexicano encontramos, sin embargo, que los de papel no son modelos tan fáciles de definir. Griseta, Katy, Flor de Luz y Sandra no son ni madres abnegadas, ni mujeres independientes, o como afirmaría Bartra, no son “ni del todo santas ni del todo putas”. Así que un estudio de estos estereotipos femeninos sería interesante en término de figuras ambiguas y en transición, y no exactamente en los términos de modernidad y tradición con que autores como Anne Rubenstein se han aproximado a las historietas.

Pero sobre todo, gracias al análisis visual que llevamos a cabo con las cinco historietas que seleccionamos, confirmamos aquella idea que presentamos como hipótesis de trabajo: la introducción de la fotografía y el consecuente desarrollo del fotomontaje secuencial en la historieta mexicana implicó la creación de por lo menos 5 efectos visuales y narrativos particulares. En primer lugar, la elaboración de los retratos, como imágenes posadas y creadas subraya la cualidad de artificio del fotomontaje. En segundo, la reproductibilidad de la fotografía dio al fotomontaje secuencial gran plasticidad y facilitó su mecanismo de producción, gracias a la creación de un impresionante banco de imágenes. En tercero, la fotografía en ocasiones tomó un papel preponderante en la narración, dotando al cómic de un recurso visual muy persuasivo, por su insuperable realismo. En cuarto, esta misma fotografía las más de las veces no logró integrarse del todo con el dibujo y dio lugar a imágenes forzadas, cuyo impacto y encanto reside justamente en la supervivencia de cierta incongruencia visual. Por último, la introducción de la fotografía en la historieta facilitó la influencia de recursos cinematográficos no existentes en otro tipo de historietas, como el encuadre, la iluminación, los acercamientos, y la capacidad de seguir a los personajes.

Las historietas con fotomontaje de José G. Cruz fueron productos de lectura y visualidad, - resultado de la hibridación de varios lenguajes en una estructura narrativa-, que a setenta años de su aparición nos parecen objetos casi efímeros. La gran mayoría de ellas sufrieron las consecuencias de su naturaleza, pues nacieron y se desarrollaron como publicaciones comerciales prácticamente desechables, por lo que resulta complicado recuperarlas como documentos históricos. No obstante, existe un par de archivos, como la Hemeroteca Nacional y la colección privada de José G. Cruz hijo – este último con un número impresionante de originales- que esperan para ser catalogados, analizados e interpretados desde muy diversas disciplinas de estudio. Estas historietas con fotomontaje, como vimos, dicen mucho sobre la sociedad de mediados de siglo pasado. Aquí se analizaron esencialmente las cualidades visuales y técnicas de una pequeña selección de 1951-1952, no obstante, confirmamos que son obras susceptibles a muchas más perspectivas de investigación.

ANEXOS:

Tabla 1. Duración de las historietas de Cruz en *Pepín*.³³³

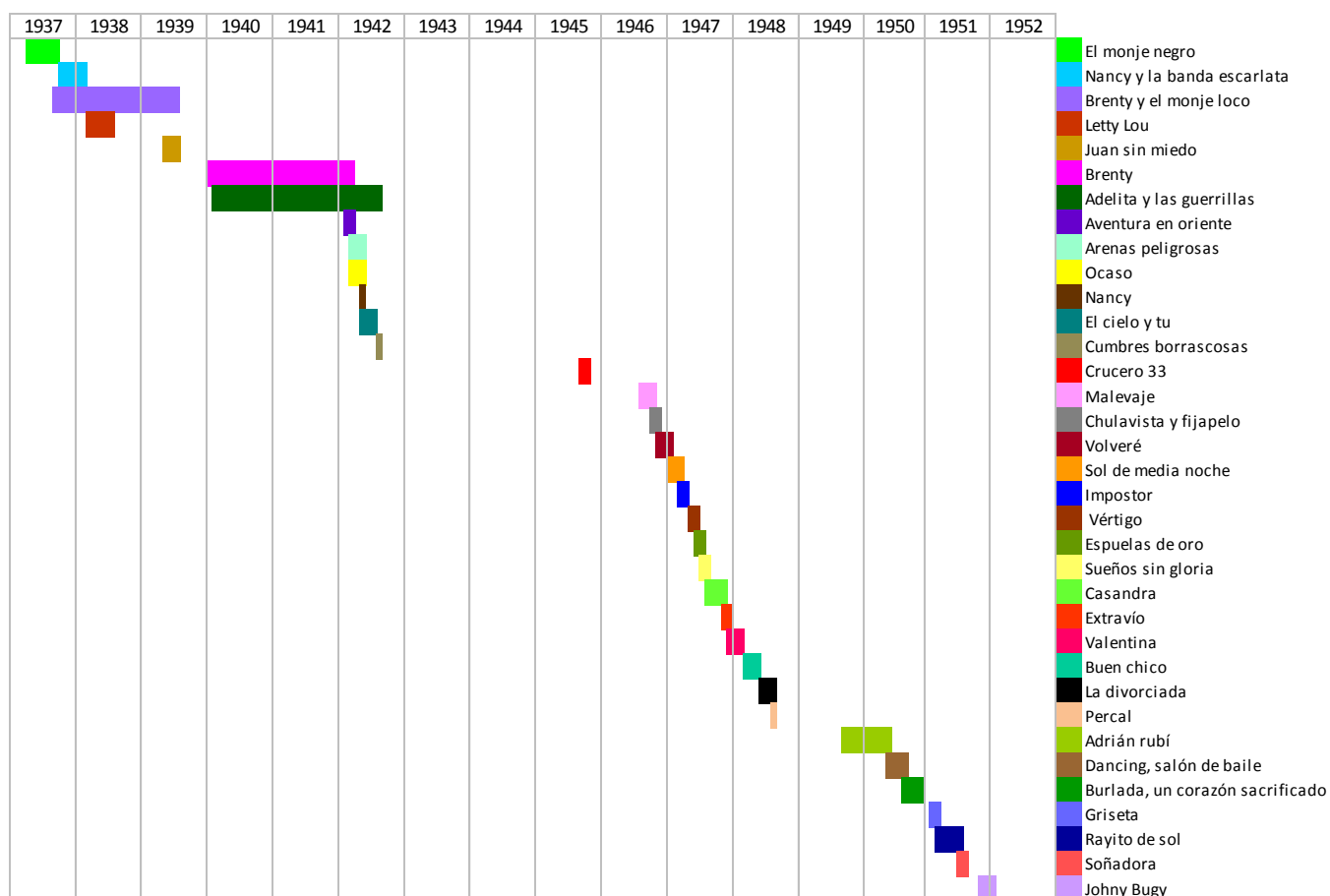


Tabla 2. Historietas de José G. Cruz³³⁴

Aparición/duración	Título	Revista/números	Argumento	Gráfica	Género	Técnica	Tema	Reedición/reutilización	F
1935	<i>Doctor Brenton</i>	<i>Pepín</i>	"Rolf Stein"	"Rolf Stein" Pseudónimo de	ciencia ficción	línea			3

³³³ Esta tabla no representa siempre el periodo real de duración de las series, ya que se basa en el catálogo digital de las historietas de la Hemeroteca Nacional, que registra las existencias del acervo. Fue imposible comprobar las fechas reales de duración de cada serie, pero decidimos utilizar esa información, quizás imprecisa, para dar una idea más o menos verosímil de cómo trabajaba nuestro autor, de cómo sus series eran cortas y se seguían unas a otras inmediatamente. Además, las fechas de inicio y conclusión de las historietas que analizamos aquí: "Griseta", "Rayito de sol", "Soñadora" y "Johny Bugy", si coincidían con las registradas en el catálogo; por lo que imaginamos que ocurre lo mismo con muchos otros títulos.

³³⁴ Esta tabla presenta disparidades en la información que recopila pues para hacerla se tomaron datos de tres fuentes distintas (referidas en la última columna: 1. el catálogo digital de la Hemeroteca Nacional, 2. el catálogo en CD-room elaborado por Bartra, Aurrecoechea y Barrera y 3. la tesis de maestría en Artes Visuales de Iram López. La primera fuente ofrece la información más completa y actualizada, pero no registra el total de títulos de nuestro autor, sino el disponible en la Hemeroteca. Con el catálogo en cd-room obtuvimos información de series no elaboradas para *Pepín*. Y la tesis de Iram López sólo habla de las series que para su gusto fueron las más importantes. Aún cuando estas tres fuentes presentan contradicciones, decidimos reunir la información de cada una para dar una idea general de la producción de historietas de José G. Cruz. La tabla permite observar fenómenos generales de la historia de la historieta mexicana, como la preeminencia del melodrama y el fotomontaje hacia los años cincuenta y, como veremos, la constancia de los temas favoritos de nuestro autor. Existe muy poca información sobre las revistas publicadas en las Ediciones José G. Cruz.

				Cruz					
1935	<i>Adelita y las guerrillas</i>	<i>Paquito</i>	José G. Cruz	José G. Cruz	aventura	línea	Charros, Revolución Mexicana, mujeres intrépidas	1. <i>Pepín</i> (1936-1942); nos. 381-1253). 2. <i>Ade...</i> E. J. G. C.(1952-è) 3. <i>Adelita y Juan sin miedo</i> E. J. G. C. (1983-è)	1 2 3
1937- 19/04 1937- 01/09	<i>El monje negro</i>	<i>Pepín</i> 61 - 79	Guillermo González / J.G.C.	J.G.C.	aventura	línea	Misterio, horror	1. <i>Paquita</i> , 1937	1
1937- 05/10 1938- 08/02	<i>Nancy y la banda escarlata</i>	<i>Pepín</i> 84 - 102	J.G.C.	J.G.C.	aventura	línea	Policíaca, detectives, misterio		1
1937- 08/09 1939- 26/07	<i>Brenty y el monje negro</i>	<i>Pepín</i> 80 - 239	Guillermo González / J. G. C.	J.G.C.	aventura	línea, medio tono	Misterio, romance		1
1937	<i>El beso que da muerte</i>	<i>Paquita</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	línea			2
1937	<i>La dama del rubí</i>	<i>Paquita</i>	J.G.C.	J.G.C.	aventura	línea			2
1938- 01/03 1938- 26/07	<i>Letty Lou</i>	<i>Pepín</i> 105 - 135	J.G.C.	J.G.C.	aventura	línea	Ciencia ficción, infantil.		1
1939- 11/05 1939- 27/07	<i>Juan sin miedo</i>	<i>Pepín</i> 218 - 240	J.G.C.	J.G.C.y Horacio Robles	aventura	línea	Rural, charros	1. <i>Paquito</i> , 1940. 2. <i>Juan sin miedo</i> , E. J. G. C., 1963-1970.	1
1940- 17/01 1942- 04/08	<i>Brenty</i>	<i>Pepín</i> 351 - 1239	J.G.C.	J.G.C.	aventura	línea, medio tono, fotomontaje	Policíaca, ladrón generoso, , países exóticos.	1. <i>Brenty, el aventurero del romance</i> , E. J. G. C., 1955.	1 2
1940	<i>Chico Durán</i>	<i>Paquito</i>	J.G.C.	J.G.C.	aventura	línea	Rural		2
1940	<i>Los hermanos Landers</i>	<i>Paquito</i>	J.G.C.	J.G.C.	aventura	línea	Aventuras exóticas		2
1942- 24/02 1942- 29/03	<i>Aventura en Oriente</i>	<i>Pepín</i> 1078 - 1111	J.G.C.	J.G.C.	aventura	medio tono	adaptación de película		1
1942- 13/03 1942- 01/05	<i>Arenas peligrosas</i>	<i>Pepín</i> 1095 - 1144	J.G.C.	J.G.C.	aventura	medio tono	Guerra, romance, países exóticos		1
1942- 20/03 1942- 07/05	<i>Ocaso</i>	<i>Pepín</i> 1112 - 1150	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono	Romance		1
1942- 01/05 1942- 08/05	<i>Nancy</i>	<i>Pepín</i> 1144 - 1151	J.G.C.	J.G.C.	aventura	medio tono	Policíaca, detectives		1
1942- 28/05 1942- 12/07	<i>El cielo y tu</i>	<i>Pepín</i> 1171 - 1216	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono	adaptación de película de E.U.		1
1942- 05/08 1942- 18/08	<i>Cumbres borrascosas</i>	<i>Pepín</i> 1240 - 1253	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono	adaptación de película		1
1943	<i>Carta brava</i>	<i>Pepín</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje		-Película <i>Carta brava</i> (Agustín P. Delgado, 1948)	3
1943	<i>Cita en Mocambo</i>	<i>Pepín</i>	J.G.C.	J.G.C.	aventura	fotomontaje	Guerra		2
1943-45	<i>Cuando habla el corazón</i>	<i>Paquito</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama		Adaptación de película homónima (Juan José Segura, 1943)		2
1943	<i>Noches de ronda</i>	<i>Paquito</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	melodrama	Adaptación de película homónima (Ernesto Cortázar, 1943)		2
1943	<i>Revancha</i>	<i>Pinocho</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2
1943	<i>Tuya hasta la muerte</i>	<i>Paquito</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2

1943	Ventarrón	¿?	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Ladrón bondadoso	1. <i>El libro estrella</i> , E.J.G.C., 1957.	3
1944	Amakro		J.G.C.	J.G.C.	aventura	fotomontaje	Guerra		2
1944	Duda en tu corazón	Pepín	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2
1944	Remolino	Pepín	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje		-Película: <i>Qué idiotas son los hombres</i> , (Juan Orol, 1950)	2
1944	Tenebral	Pepín	J.G.C.	J.G.C. y Faustino Buendía	melodrama	fotomontaje/línea		1. <i>Muñequita</i> , E.J.G.C., 1952. - Radionovela	2
1945. 26/09 1945- 08/10	Crucero 33	Pepín 2388 - 2400	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono, fotomontaje	Barrio, romance, abuso sexual	-Película: <i>Sangre en el barrio/ Crucero 33</i> (Adolfo Fernández Bustamante, 1952)	1
1945	Adorable espejismo		J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2
1945	Cita en Berlín	Paquito	J.G.C.	J.G.C.	aventura	fotomontaje	Adaptación de película		2
1945	Dama de noche	Pepín	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Horror		2
1945	Duke As	Pepín	J.G.C.	J.G.C. y Juan Reyes Beiker	melodrama	fotomontaje/línea		1. <i>Muñequita</i> , E. J. G. C., 1954.	2
1945	Encrucijada	Pinocho	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2
1945	Niebla	Pepín	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2
1945	Tango	Pepín	J.G.C.	J.G.C., Manuel del Valle y Horacio Robles	melodrama	fotomontaje		1. <i>Muñequita</i> , E.J.G.C., 1952. 2. <i>El libro estrella</i> , E.J.G.C., 1964. 3. <i>Tango, alma de barrio</i> , E.J.G.C., 1975. 4. Película: <i>Dos almas en el mundo/Tango</i> (Chano Urueta, 1949)	2
1946- 01/08 1946- 17/08	Percal	Pepín 2693 - 2708	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono, fotomontaje	Barrio, policíaca, redención cabaret.	1. <i>Muñequita</i> , E.J.G.C.,1953-54./ 2. Radionovela 3. Trilogía filmica (<i>El infierno de los pobres, Perdición de mujeres y hombre sin alma</i>) (Juan Orol, 1951)	1
1946- 21/08 1946- 01/10	Malevaje	Pepín 2712 - 2754	Ícaro Cisneros	J.G.C.	melodrama	medio tono, fotomontaje	Barrio		1
1946- 02/10 1946- 17/11	Chulavista y fijapelo	Pepín 2755 - 2801	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono, fotomontaje	Barrio, humos, picaresca		1
1946- 19/11 1947- 10/01	Volveré	Pepín 2803 - 2855	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Romance	1. <i>Muñequita</i> , E.J.G.C., 1952.	1
1946	Don Juan	Pepín	J.G.C.	J.G.C. y Benjamín López	melodrama	fotomontaje		1. <i>Muñequita</i> , E. J. G. C., 1952. 2. <i>El libro rosa</i> , E. J. G. C., 1955.	2
1946	Rosita Álvarez	Pepín	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	¿			3
1947- 12/01 1947- 12/03	Sol de media noche	Pepín 2857 - 2914	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono	Romance, intriga , hampa		1
1947- 13/03 1947- 16/04	Impostor	Pepín 2915 - 2949	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono, fotomontaje	Romance		1
1947- 02/05 1947- 23/06	Vértigo	Pepín 2965 - 3017	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono, fotomontaje	Intriga, romance, policíaca, mujeres fatales		1

1947- 09/06 1947- 11/07	<i>Espuelas de oro</i>	<i>Pepín</i> 3003 - 3035	Eduardo Galindo, Ernesto Cortázar	José G. Cruz	aventura	medio tono, fotomontaje	Charros, México rural, bandido generoso	-Película <i>Espuelas de oro</i> (Agustín P. Delgado, 1951)	1
1947- 13/07 1947- 12/08	<i>Sueños sin gloria</i>	<i>Pepín</i> 3037 - 3067	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono, fotomontaje	Barrio, cárcel.		1
1947- 14/08 1947- 11/11	<i>Cassandra</i>	<i>Pepín</i> 3069 - 3158	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	medio tono, fotomontaje	Rural, adulterio, amor trágico		1
1947- 12/11 1947- 21/12	<i>Extravío</i>	<i>Pepín</i> 3159 - 3198	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Misterio, terror, romance		1
1947- 22/12 1948- 09/02	<i>Valentina</i>	<i>Pepín</i> 3199 - 3277	J.G.C.	J.G.C.	aventura	fotomontaje	Charros, revolución, mujeres bravías		1
1947	<i>Mujer</i>	<i>Paquita</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	¿			2
1947	Sheik Jaliva	<i>Paquito grande</i>	J.G.C.	J.G.C., Julián Díaz, José Duharte, Gloria Micaela	melodrama	fotomontaje			2
1948- 10/03 1948- 20/05	<i>Buen chico</i>	<i>Pepín</i> 3278 - 3349	Cándida Violeta	J.G.C.	aventura	medio tono, fotomontaje	Romance, países exóticos, héroe anglosajón		1
1948- 01/06 1948 -10/08	<i>La divorciada</i>	<i>Pepín</i> 3361 - 3431	Francisco Casillas	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Madre abnegada, divorcio.		1
1949- 28/09 1950- 06/05	<i>Adrián Rubí</i>	<i>Pepín</i> 3845 - 4065	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Aventurero, orfandad, intriga, hampones.	- Película: <i>La ciudad perdida</i> , (Agustín P. Delgado, 1950)	1
1950- 04/05 1950- 02/08	<i>Dancing, salón de baile</i>	<i>Pepín</i> 4063 - 4153	J.G.C.y Francisco Casillas	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Cabaret, descarriadas, hampones, crimen.	1. <i>Colección Cunneti</i> , E. J. G. C., 1957. 2. Película: <i>Salón de baile</i> (Miguel Morayta, 1952).	1
1950- 03/08 1950- 06/11	<i>Burlada, un corazón sacrificado</i>	<i>Pepín</i> 4154 - 4249	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Mujeres bravías, barrio, cabaret	-Película: <i>Burlada</i> , (Fernando A. Rivero, 1950)	1
1951- 04/02 1951- 24/03	<i>Griseta</i>	<i>Pepín</i> 4341 - 4395	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Hampones, maternidad, cárcel, crimen,		1
1951- 25/05 1951- 17/07	<i>Rayito de sol</i>	<i>Pepín</i> 4396 - 4527	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Infancia, inocencia, ricos y pobres		1
1951- 18/07 1951- 26/08	<i>Soñadora</i>	<i>Pepín</i> 4528 - 4573	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Crimen, romance		1
1951- 08/11 1952- 02/01	<i>Johny Bugy</i>	<i>Pepín</i> 4657 - 4720	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	descarriados, redención.		1
1952-1953	<i>Jungla negra</i>	<i>Muñequita</i>	J.G.C.	J.G.C., Leopoldo Zea Salas, Arturo Casillas, Francisco Flores	melodrama	línea y medio tono			
1952	<i>Mujeres en blanco</i>	<i>Muñequita</i>	J.G.C.	J.G.C., Fausto Buendía, José Sánchez	melodrama	¿	Policiaca		2
1952	<i>Prisión de sombras</i>	<i>Muñequita</i>	J.G.C.	J.G.C., Benjamín López	melodrama	fotomontaje	Horros		2
1952-1982	<i>Santo, el enmascara do de plata</i>	<i>Santo... Una revista atómica</i> , E.J.G.C.	J.G.C.	J.G.C., Trinidad Romero, Horacio Robles	aventura	fotomontaje	Luchadores, ídolos, fantástica	- Película: <i>El enmascarado de plata</i> , (René Cardona, 1952)	2
1954	<i>Black Shadow, el príncipe negro</i> , E. J. G. C.	<i>Black Shadow</i> , E.J.G.C.	J.G.C.	J.G.C.	aventura	fotomontaje	Luchadores, ídolos, fantástica		2
1955	<i>Caín</i> , E. J. G. C.	<i>El libro verde</i>	J.G.C.	J.G.C., Marco Antonio Campuzano	melodrama	fotomontaje			2
1955	<i>Mano a</i>	<i>El libro verde</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2

	<i>mano</i>								
1955	<i>Desamparada</i>	<i>El libro rosa</i> , E. J. G. C.	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	¿			2
1955	<i>Sandra</i>	<i>El libro verde</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2
1955	<i>Señora</i>	<i>El libro verde</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			2
1956	<i>Colección inmortal</i>	<i>Colección i.</i> , E. J. G. C.	J.G.C.	J.G.C.	edificante	línea	Adaptación		2
1957	<i>Hampa</i>	<i>El libro estrella</i> , E. J. G. C.	Ícaro Cisneros	J.G.C.	melodrama	fotomontaje	Policiaca		2
1957	<i>Pobre mariposa</i>	<i>El libro estrella</i>	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	¿			2
1960	<i>Castillo de nubes</i> , E. J. G. C.	<i>Siempre viva</i>	José G. Cruz	José G. Cruz	melodrama	fotomontaje			2
1962	<i>Santos del siglo XX. San Martín de Porres</i>	<i>Santos...</i> , E.J.G.C.	J.G.C.	J.G.C.	edificante	fotomontaje	Religiosa		2
1960s	<i>La tigresa del Bajío</i>	¿	J.G.C.	J.G.C.	melodrama	fotomontaje			3
1971	<i>La basura hippie</i>	<i>Paquita</i>	J.G.C.	J.G.C.	edificante	línea	De divulgación		2
1972	<i>El ombligohitl de latón murgoso</i>	<i>Mundo Juvenil</i> , E. J. G. C.	J.G.C.	J.G.C.	humor	línea			2
1972	<i>Traición a la Patria</i>	<i>Traición...</i> , E.J.G.C.	J.G.C.	J.G.C.	edificante	línea	Política, de divulgación.		2
1973	<i>Ciclón de Jalisco</i>	<i>Ciclón ...</i> , E. J. G. C.	J.G.C.	J.G.C.	aventura	fotomontaje	Rural		2
1975	<i>La isla de los hombres solos</i>	<i>La isla de los hombre solos</i>	Mimí Bachalau	J.G.C.	melodrama	¿	Adaptación de película homónima (René Cardona, 1974)		2

Tabla 3. Participación de José G. Cruz en el cine mexicano.³³⁵

Título	Estreno/cine	Director	Intérpretes	Participación Cruz	Adaptación historieta
<i>Espuelas de oro</i>	15/may/1948	Agustín P. Delgado	José G. Cruz, Fernando Soto, Consuelo Guerrero de Luna, Pepe Nava	Actuación	<i>Espuelas de oro</i> (1947)
<i>La bandida</i>	14/oct/1948	Agustín P. Delgado	José G. Cruz, Georgina Barragán, Rosa Carmina, Felipe Flores	Argumento y actuación	
<i>En los altos de Jalisco</i>	10/dic/1948	Chano Urueta	Tito Guízar, Blanca Estela Pavón, Tito Junco	Argumento	
<i>Carta Brava</i>	25/may/1949	Agustín P. Delgado	José G. Cruz, Jorge Arriaga, León Barroso, Leopoldo Blum, Antonio Bravo, Germán Cartaya, Olga Chaviaco	Argumento, adaptación y actuación	<i>Carta Brava</i> (1943)
<i>El gran campeón</i>	03/jun/1949	Chano Urueta	José G. Cruz, Luis Villanueva "Kid Azteca", María Luisa Zea, Alfredo Varela	Actuación	

³³⁵ La tabla 3 deja ver la estrecha relación que hubo entre las historietas y el cine. Las once películas basadas en series de nuestro autor lo demuestran y manifiestan también su influencia en este medio. La asociación de Cruz con importantes directores y actores habla de su popularidad y tal vez de sus cualidades histriónicas. Muchos de los actores con los que trabajó en películas, como Roberto Romaña (conocido incluso como Carta brava), David Silva y María Antonieta Pons participaron también en sus fotomontajes.

<i>Dos almas en el mundo/ Tango</i>	13/jul/1949	Chano Urueta	José G. Cruz, Fernando Fernández, alma Delia Fuentes, Emilia Guiú, Esperanza Issa, Arturo Soto Rangel	Argumento y actuación	Posiblemente. <i>Tango</i> (1945)
<i>No me quieras tanto</i>	15/jul/1949	Chano Urueta	José G. Cruz, David Silva, Martha Roth, Arturo Martínez, Joaquín Cordero	Actuación	
<i>Ventarrón</i>	28/dic/1949	Chano Urueta	David Silva, Martha Roth, Alberto Mariscal, Isabel del Puerto, Tana Lynn	Argumento	p. <i>Ventarrón</i> (1943)
<i>Amor salvaje</i>	06/abril/1950 Palacio Chino	Juan Orol	Rosa Carmina, Víctor Junco, Dalia Íñiguez, José Pulido, Wolf Rubinski	Guión	
<i>Cabaret Shangai</i>	31/ago/1950 Atlas	Juan Orol	Juan Orol, Rosa Carmina, Roberto Romaña, Amparito Arozamena	Guión	
<i>Pecado de ser pobre</i>	11/nov/1950 Mariscala	Fernando A. Rivero	Ramón Armengod, Guillermina Green, Tito Junco, Roberto Soto, Pedro Vargas	Guión (con Fer. A. Rivero) y argumento	
<i>La ciudad perdida</i>	22/nov/1950 Teresa	Agustín P. Delgado	José G. Cruz, Roberto Romaña, Martha Roth, Esperanza Issa, Arturo Soto Rangel	Guión y actuación	<i>Adrián rubí</i>
<i>Burlada</i>	04/abril/1951 Teresa	Fernando A. Rivero	Jorge Mistral, Guillermina Green, Lilia Del Valle, Mercedes Soler, Pedro Vargas	Guión (con Fer. A. Rivero) y argumento	p. <i>Burlada, un corazón sacrificado</i> (1950)
<i>Qué idiotas son los hombres</i>	14/jun/1951 Teresa ó 4 abril	Juan Orol	Rosa Carmina, Víctor Junco, Aurora Segura	Guión	<i>Remolino</i> (1944)
<i>Manos de seda</i>	04/jul/1951 Nacional	Chano Urueta	David Silva, Rita Macedo, Roberto Romaña, Lylí Aclemar, Fernando Casnova	Argumento	
<i>Los amantes</i>	11/jul/1951 Teresa	Fernando A. Rivero	Emilia Guiú, David Silva, Rodolfo Acosta, Luis Aldás, Angélica María, Trío Calaveras, Los Panchos, Pedro Vargas	Guión (con Fernando A. Rivero) y argumento	
<i>El papelerito</i>	25/oct/1951 Mariscala	Agustín P. Delgado	Sara García, Domingo Soler, Poncianito, Jaime Jiménez Pons, Amanda Del Llano	Guión y argumento	
<i>El infierno de los pobres</i> (1/3)	01/nov/1951 Maya, Mitla, Soto, Primavera	Juan Orol	Rosa Carmina, Conchita Gentil Arcos, Arturo Soto Rangel, Laura Álvarez, Jorge Atristán, Lupe del Castillo, Víctor Junco	Historia	<i>Percal</i>
<i>Perdición de mujeres</i> (2/3)	16/nov/1951 Maya, Mitla, Soto, Primavera	Juan Orol	José G. Cruz, Rosa Carmina, Tana Lynn, Tito Junco, Juan Orol, María Luisa Zea, Arturo Martínez	Historia y actuación	<i>Percal</i>
<i>Salón de belleza</i>	16/nov/1951	José Díaz Morales	Emilio Tuero, Rita Macedo, Andrea Palma, Elda Peralta, Liliana Durán	Argumento	
<i>Hombres sin alma</i> (3/3)	07/dic/1951 Maya, Mitla, Soto, Primavera	Juan Orol	José G. Cruz, Rosa Carmina, Tana Lynn, Tito Junco, Arturo Martínez	Historia y actuación	<i>Percal</i>

<i>Paco, el elegante</i>	03/ene/1952	Adolfo Fernández Bustamante	José G. Cruz. Antonio Badú, Amilia Guiú, Carlos Cores, Ramón Gay	Actuación	
<i>Salón de baile</i>	05/feb/1952 Teresa	Miguel Morayta	José G. Cruz, Fernando Fernández, Meche Barba, Roberto Cobo, Manolo Fábregas, Bárbara Gil, Gonzalo Curiel, Pérez Prado	Historia y actuación	<i>Dancing, salón de baile (1950)</i>
<i>Sangre en el barrio/Crucero 33</i>	03/abril/1952 Nacional	Adolfo Fernández Bustamante	Antonio Badú, Esther Fernández, Víctor Junco, Fanny Schiller, Julio Villarreal, Elda Peralta	Argumento	<i>Crucero 33 (1945)</i>
<i>El enmascarado de plata</i>	02/abril/1952 Nacional ó 14 de abril *	René Cardona	Crox Alvarado, Víctor Junco, Aurora Segura, Luis Aldás, El Médico Asesino	Argumento	<i>Santo, el enmascarado de plata (1952)</i>
<i>Casa de perdición</i>	12/jul/1956	Ramón Pereda	José G. Cruz, María Antonieta Pons, Fernando Fernández, Julio Villarreal, José Baviera	Argumento y actuación	



[1] La primera imagen tiene sólo medio tono, las siguientes muestran los primeros usos de fotografías



[2] Personajes de "Griseta" y "Soñadora" posan con objetos o en fotografías colectivas.



[3] fotografía de un diario (original)



[4] Personajes con distinto tamaño



[5] El tamaño marca profundidad



[6] Página con 6 viñetas de "Santo"



[7] Formatos sui generis de viñetas.



[8] Letras en negritas enfatizan forcejeo entre dos personajes de "Johny Bugy".



[9] Original de "Santo" con un fragmento fotográfico desprendido.



[10] Originales de "Santo" (ca. 1960) muestran diferencias entre fotografía y dibujo.





[12] Viñetas en las que el fondo es una fotografía.



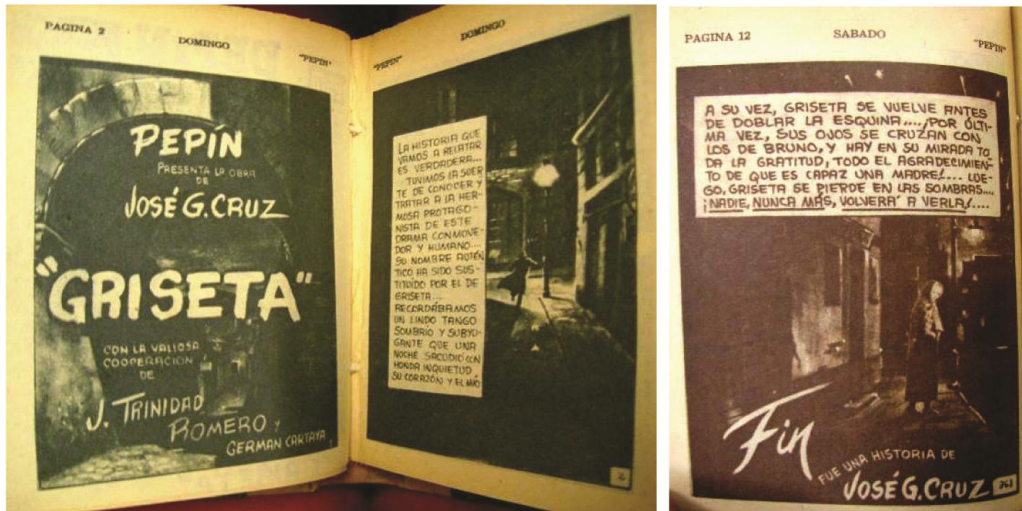
[13] Viñetas ocupadas por fotografías completas



[14] Viñetas sin fragmentos fotográficos.



[15] Griseta (Lulú Belches) posando para distintas escenas.



[16] Escenas del inicio y el final de "Griseta" que muestran imágenes sumamente oscuras.



[17] Pasajes de "Griseta" en los que, como en el cine negro, pareciera que la cámara sigue a los personajes.





[18] Episodio de "Rayito de sol" en el que Florecita se vuelve actriz. Se observan cámaras y directores y salas de cine



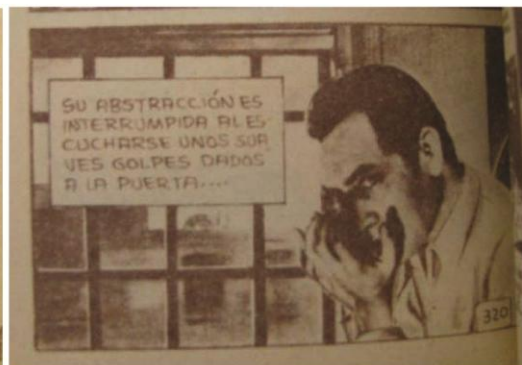
[19] Las viñetas del naufragio en "Soñadora" son fotomontajes subversivos, con gran movimiento y diversidad de escalas.



[20] María Antonieta Pons (izquierda) y una doble para escenas de baile (derecha)



[21] Viñetas de todas las series en las que se reutilizaron fragmentos fotográficos.



[22] fotografías de José G. Cruz (como Jorge en "Griseta") con distinta orientación y niveles de contraste.



[23] Escenas en las que la imagen (la fotografía) tiene un papel primordial en la narración.



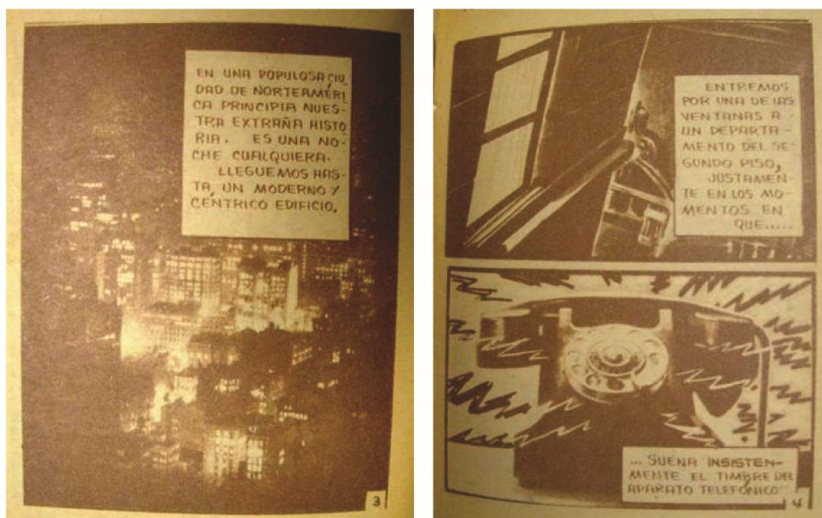
[24] La diferencia entre fotografía y dibujo es muy notoria en estas imágenes.



[25] Los fragmentos fotográficos están colocados de manera forzada



[26] fotomontajes del incendio en "Muñequita" con gran movimiento y poder expresivo.



[27] Comienzo de "Soñadora" con una estrategia cinematográfica de acercamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes impresas

Libros

- Agrasánchez, Rogelio, *Beauties of Mexican Cinema= Bellezas del cine mexicano*, México, Agrasánchez Film Archive, 2001.
- , *Cine mexicano. Carteles de la época de oro 1936-1956*, San Francisco, California, Chronicle Books, 2001.
- Aguilar Ochoa, Arturo, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM: IIE, 2001.
- Aguilar, Gabriela, *La prensa en la calle: los voceadores y la distribución de periódicos y revistas en México*, México, Grijalbo, 1996.
- Ang, Tom, *Dictionary of Photography and Digital Imaging. The Essential Reference for the Modern Photographer*, New York, Amphoto Books, 2002.
- Aurrecochea, Juan Manuel [et. al.], *Iconofagia. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Madrid-México, Comunidad de Madrid: CONACULTA: SRE, 2005.
- Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. 1874-1934*, tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Museo Nacional de Culturas populares/ Grijalbo, 1988.
- , *Puros cuentos. Historia de la historieta en México. 1934-1950*, tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Grijalbo, 1993.
- , *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México. 1934-1950*, tomo III, México, CONACULTA: Grijalbo, 1994.
- Barajas, Getsemaní, *El fotomontaje de propaganda política en la revista Futuro (1933-1946)*, (tesis de licenciatura de Estudios Latinoamericanos), México, UNAM: FFy L, 2009.
- Barajas, Rafael (El Fisgón), "Entre cómicos de barriada, tragediones y superhéroes tercermundistas (La historieta en México)", en Carlos Monsiváis (et al.), *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, México, Museo del Estanquillo: CONACULTA: Editorial RM, 2009.
- Barbieri, Daniele, *Los lenguajes del cómic*, Barcelona: Buenos Aires: México, Paidós, 1993.
- Barrios, José Luis, "El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, México, CONACULTA, 2002.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona-Buenos Aires- México, Paidós, 1992.
- Bartra, Armando, "Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano" en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, México, CONACULTA, 2002.
- Camacho Morfin, Thelma, *Imágenes de Mexico : las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia, 1909-1912*, Mexico, Instituto Mora, 2002.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México, CONACULTA: Cineteca nacional, 2000.
- Collier, Simon [et. al], *Tango, el baile, el canto, la historia*, Barcelona: México, Paidós, 1997.
- Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005.
- Curiel, Fernando, *Fotonovela rosa fotonovela roja: una historia*, México, UNAM, 1980.
- Dallal, Alberto, *El "dancing" mexicano*, México, Editorial Oasis, 1982.

- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1998, (Lecturas mexicanas).
- Diccionario Porrúa de la lengua española*, preparado por Antonio Raluy Poudevida, decimocuarta edición, México, Porrúa, 1978.
- Eisner, Will, *El cómic y el arte secuencial. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*, Barcelona, Norma, 2002.
- Fernández Chrislieb, Fátima, *Los medios de difusión masiva en México*, México, Juan Pablos, 1987.
- Frederich Katz, "Las guerras internacionales, México y la hegemonía de Estados Unidos" en *Nuevos ensayos mexicanos*, México, Era, 2007.
- González, Laura, *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Ediciones Península, 1979.
- Herner, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Editorial Nueva Imagen, 1979.
- Koetzle, Hans-Michael, *Photo Icons. The Story behind the pictures*, vol. 1, London, Taschen, 2002.
- Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- López Cruz, Iram, *José G. Cruz, artista del arte fantástico mexicano. Interpretación gráfica*, (tesis de maestría en Artes visuales), México, UNAM-ENAP, 2008.
- Loyo, Engracia, "Educación de la comunidad, tarea prioritaria 1920-1934" en *Historia de la Alfabetización y de la educación de adultos en México*, vol.2, México, SEP: El Colegio de México, [s.a.].
- Loyo, Engracia, "La lectura en México. 1920-1940", en *Historia de la lectura en México*, Seminario de Historia de la Educación en México, México, El Colegio de México, 1999.
- Medin, Tzvi "El alemanismo en la educación" en *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Era, 1990.
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la Cultura Visual*, Barcelona: Buenos Aires: México, Paidós, 2003.
- Morales, Alfonso (selección e investigación), *Espectacular de lucha libre*, México, Trilce, 2005.
- Moxey, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Zapopan, Jalisco, México, Universidad Panamericana, 2007.
- Pérez García, Santiago, "El fotomontaje en Ciudad Universitaria", en *La arqueología...*
- Rodríguez, José Antonio, "El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica" en *La arqueología del régimen, 1910-1955. Los pinceles de la historia*, México, CONACULTA: UNAM: IIE, 2003.
- Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, New York, Abbeville, 1989.
- Rubenstein, Anne, *Del Pepín a los Agachados. Cómics y censura en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, (Colección popular, 648).
- Silver, Alain, *Cine negro*, Koln, Taschen, 2004.
- Sougez, Marie-Loup y Helena Pérez Gallardo, *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003, (Cuadernos Arte Cátedra).
- Tausk, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen. 1939-1952*, México, Colmex: IMCINE, 1998.

Varela, Gustavo, *Mal de tango*, Buenos Aires: Barcelona: México, Paidós, 2005.

Vázquez- Barrón, Raúl Andrés, *Caricartucho. El cambio revolucionaria en la caricatura política en México 1911-1913*, (tesis de licenciatura de historia), México, UNAM, 2006.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Espacio y moral en el cine mexicano de los años cuarenta*, (tesis de licenciatura en Historia), México, UNAM: FFyL, 1997.

Revistas

Alquimia, año 9, No. 26, enero-abril 2006, "Fotomontaje", México, revista cuatrimestral, Sistema Nacional de Fototecas, Editor: José Antonio Rodríguez.

Luna Córnea, No. 18, mayo-agosto 1999, "La máquina de narrar", revista cuatrimestral, México, Centro de la imagen: CONACULTA, Editor: Alfonso Morales.

"La interesante vida de José G. Cruz", *Novelas de la Pantalla, cine, teatro, radio*, no. 375, 1 de junio de 1949.

Fuentes digitales y audiovisuales

Laura González, "Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna mexicana", versión digital en http://www.lauragonzalez.com/FOTOG_MEX.pdf

Catálogo de historietas en la Hemeroteca Nacional (2007):

http://www.pepines.unam.mx/index.php?vl_salto=1&seleccion=busquedas

Catálogo de la historieta mexicana del siglo XX (1999) en cd-room, elaborado por Armando Bartra, Juan Manuel Aurrecochea y Jacinto Barrera.

Best, Leopoldo, Juan Manuel Aurrecochea (guión) [et al], Serie de TV-UNAM: *Moneros y monitos*, México : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Televisión Universitaria, 1996. Se revisaron los volúmenes: 2. *Los pioneros, la aventura humorística*, 5. *El rey del arrabal*. (dedicado a José G. Cruz) ,6. *Lágrimas en sepia.*, 8. *Col olor a pupitre*, 12. *Muchachas a punto de estallar*, 14. *El legado de Valdiosera*.