



LOLA ÁLVAREZ BRAVO

Anarquía urbana de la ciudad de México

fotomontaje, plata sobre gelatina, 1952, 29.6 x 24.4 cms.,

impresión de Jesús Sánchez Uribe, 1989, colección particular, ciudad de México.

© Lola Álvarez Bravo

© Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation

TRÁNSITOS Y MUDANZAS DE LA FOTOGRAFÍA MODERNA EN MÉXICO

Laura González Flores

Proemio

1

*Cama blanca sobre una pared gris.
Sobre los paños surge un baile de números
13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta
que cubren la cama como hormigas diminutas.*

2

*Una mano invisible arranca los paños.
Federico García Lorca, 1929*

El anterior texto es el primer fragmento de “Viaje a la Luna”, un guión cinematográfico que Federico García Lorca escribió durante su estancia en Nueva York en 1929 en el estudio del artista mexicano Emilio Amero.¹ Según cuenta éste en una entrevista de los años sesenta, García Lorca se inspiró en *777*, una película suya de corte mecanicista cuya existencia sólo consta en referencias hemerográficas.² El guión intentó ser filmado años después, cuando Amero había regresado a la Ciudad de México y el poeta granadino ya había muerto.³ De aquel rodaje incluso se conocían unas fotos que hasta hace poco pudieron identificarse como de Lola Álvarez Bravo: en una de ellas se escenifica la imagería de las primeras líneas del guión, y en otra, se reconoce a los miembros del equipo de filmación, entre ellos Emilio Amero, Manuel Álvarez Bravo y los escultores Federico Canessi y Federico Marín.⁴

Si bien Amero fecha el rodaje en 1936, se sabe que regresó a Estados Unidos dos años antes, por lo que fue probablemente en 1931 y no en 1936 cuando se tomaron las fotografías: además, en ese año, él y otros intelectuales (Bernardo Ortiz de Montellano, Agustín Aragón Leiva, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Lola y Manuel Álvarez Bravo) fundaron el Cineclub mexicano, que, inspirado en su contraparte española, pretendía promover películas de vanguardia

europas, americanas y asiáticas, así como organizar conferencias “sobre la importancia estética, científica y social de la Cinematografía”, según constaba en el aviso publicado en la revista *Contemporáneos* en mayo de ese año.⁵

En el número anterior de esa revista se habían publicado tres de las fotografías experimentales de Amero: uno de sus famosos fotogramas abstractos de engranaje, un desnudo femenino en doble exposición y una composición constructivista de manos y taquetes de madera.⁶ Fotografías que conocemos impresas en revistas como *Contemporáneos* o *Revista de Revistas o Futuro*, mas no como copias de exhibición. Imágenes que, como los filmes “ausentes” de Amero, o como otras fotos de Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapí, Enrique Gutmann o José Renau, se han vuelto míticas a partir de su exclusiva presencia hemerográfica.

Uno: Modernidad(es) de la fotografía mexicana

Contar esta intrincada anécdota que involucra a varios protagonistas del medio intelectual en torno a la fotografía en el México de 1930 ha sido necesario porque dibuja cuán compleja era la práctica fotográfica en esos años. Analizar sus características en el contexto mayor del medio artístico e intelectual mexicano de la época permite interpretar mejor su carácter específico: hasta ahora, la historiografía de la fotografía mexicana ha

1. Federico García Lorca, “Viaje a la Luna. Guión cinematográfico”, *Revista de Occidente*, n° 211, Madrid, diciembre de 1998, p. 176.

2. James Oles, “El cine ausente de Emilio Amero”, *Luna córnea*, n° 24, México, 2002, p. 93.

3. Richard Diers, “Un guión cinematográfico de García Lorca”, *Revista de Occidente*, *ibid.*, pp. 182-185.

4. Fue Oles quien identificó las fotografías como de Lola Álvarez Bravo. Oles, *ibid.*

5. “Acera. Fundación del Cineclub”, *Contemporáneos*, n° 36, México, mayo de 1931, pp. 187-189.

6. *Contemporáneos*, n° 35, México, abril de 1931, pp. 36-37.



EMILIO AMERO
Fotografías publicadas en
Contemporáneos 35, abril de 1931,
pp. 36 - 37.

explicado su modernidad en relación con la fotografía “pura” estadounidense (básicamente Weston y Strand), o bien, con las vanguardias europeas (fundamentalmente, el constructivismo y el surrealismo). Entender a la fotografía mexicana de esas décadas como una práctica discursiva compleja en la que intervienen múltiples factores de producción y difusión facilita comprender sus características específicas como vanguardia: la mudanza de sus autores entre estilos aparentemente contradictorios (como el pictorialismo y el constructivismo), y su tránsito por géneros artísticos distintos, como la fotografía, la gráfica, la pintura y el cine.

Algunos de los autores que realizaron fotografías significativas de tendencia vanguardista fueron principalmente fotógrafos, como Manuel y Lola Álvarez Bravo, Luis Márquez Romay, Juan Crisóstomo Méndez, Aurora Eugenia Latapí y Raúl Estrada Díscua. Otros, como Amero, transitaron por la fotografía temporalmente, como Agustín Jiménez, Jesús H. Abitia y Carlos Orozco Romero. A este grupo se incorporarán posteriormente otros autores extranjeros que llegaron a México entre 1935 y 1939 en calidad de exiliados, como Enrique Gutmann, Kati Horna, José Renau, Faustino del Castillo, y Cándido y Francisco Souza (estos últimos tres conocidos como los “Hermanos Mayo”, nombre de la agencia que fundaron y a la que se integraron después Julio Souza y Pablo del Castillo).

Del ejemplo de Amero pueden deducirse algunas características propias de la práctica fotográfica de aquellos años, como: 1) su carácter

colaborativo, derivado de la relación entre fotógrafos entre ellos y con otros intelectuales, como García Lorca, Villaurrutia, Eisenstein, etc., 2) la retroalimentación de la sintaxis fotográfica con la de otros géneros artísticos –básicamente, la pintura, la gráfica y el cine–, 3) el uso de un vocabulario común, centrado en la fragmentación, la superposición o montaje de imágenes, aplicado a diferentes intenciones estéticas y políticas, 4) la fuerte vinculación de las propuestas estéticas con el entorno urbano, y 5) la asociación –cuando no dependencia– de la producción artística con respecto a las condiciones locales y temporales de difusión masiva y/o política.

Tanto la elección de los motivos temáticos como los recursos sintácticos utilizados para tratarlos (*i.e.*, la fragmentación, la doble exposición, el montaje) apuntan hacia un sentir común que podría definirse como *dislocación de la experiencia*: parece como si el optimismo existencial y la utopía política que se asociaron a la primera cultura posrevolucionaria hubieran cedido el paso, a principios de los años treinta, a la desilusión, el desengaño y la desvinculación de la comunidad intelectual con respecto a la política cultural de los gobiernos influidos por Plutarco Elías Calles.

Entre 1930 y 1931 se marca una fuerte inflexión en el desarrollo de la incipiente modernidad de la fotografía mexicana, que inaugurarían unos años antes Edward Weston, Tina Modotti y una primera generación de fotógrafos “modernos” conformada por Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Emilio Amero y Aurora Eugenia Latapí. Al apogeo de un primer momento *constructivo* de modernidad fotográfica, premiado sintomáticamente en 1931 en el concurso convocado por la cementera La Tolteca, seguirá un segundo momento de vanguardia *deconstructiva* caracterizada por una sintaxis y unos objetivos aparentemente antitéticos a la primera propuesta.

Me explico: en términos generales, se entiende la modernidad fotográfica como el alejamiento consciente de la temática y los recursos pictorialistas (o “pintoresquistas”, como la fotografía de Hugo Brehme publicada en 1923 en *México pintoresco*), y como el uso exclusivo de los medios propios de la fotografía, a saber, la sintaxis derivada de la cámara y de su limpia impresión en el papel fotográfico. En el nivel temático, se asocia con la inclusión de formas de la vida urbana, mecánica e industrial. En la fotografía mexicana, esta concepción de modernidad se vincula con la fotografía geométrico-purista que Edward Weston comenzó a hacer en México, con las primeras obras de Tina Modotti (primordialmente, las realizadas

entre 1924 y 1927, como *Escaleras o Tanque*) y, posteriormente, con las obras ganadoras del concurso de La Tolteca: *Tríptico de cemento n° 2*, de Álvarez Bravo, *Síntesis y Vidente*, de Agustín Jiménez, *Cemento forma*, de Lola Álvarez Bravo, y dos tomas de Aurora Eugenia Latapí.⁷

Ideado por el publicista Federico Sánchez Fogarty y fuertemente vinculado con la promoción industrial, el concurso pretendía orquestar una campaña de publicidad en torno a la construcción de la nueva planta de cemento Portland en Mixcoac. Aunque incluía las categorías de pintura, dibujo y fotografía, fue esta última la que generó una participación sustancial por una razón obvia: la perfecta integración de la retórica de modernidad industrial del certamen con la sintaxis mecánica de la fotografía.

Aunque en aquel tiempo fueron calificadas despectivamente como “fotografías raras que vienen en los magazines”,⁸ las imágenes ganadoras del concurso no sólo marcan la cúspide de una primera fase de modernidad constructiva y purista, sino su evolución hacia una vanguardia deconstructiva y crítica que subrayará la condición de comunicación social de la práctica fotográfica. La diferencia entre ambas fases –la modernidad y la vanguardia– es bastante sutil, sin demarcaciones temporales o autorales demasiado precisas; depende, más bien, de modos diversos de asumir la práctica fotográfica, flexibles en cada autor. No obstante, podemos observar una evolución análoga en Álvarez Bravo, Jiménez y Amero, quienes como Modotti parten de un estilo constructivo tendiente a lo formal y abstracto para evolucionar –cada uno de ellos en su modo particular– hacia un lenguaje fotográfico más complejo y simbólico, afín a las necesidades del espacio público-social mexicano: Álvarez Bravo, hacia una intención estética “fotopoética”,⁹ Jiménez, hacia una experimentación comunicativa heterogénea vinculada con la publicidad y la fotografía editorial (y, eventualmente, hacia la cinefotografía) y Amero, hacia la gráfica y la documentación antropológica à la Eisenstein.

Más que una oscilación dialéctica de valores, este cambio es en realidad un proceso evolutivo continuo que no necesariamente implica una ruptura evidente en el vocabulario o la temática utilizada: del mismo modo como en un primer momento moderno se observan algunas imágenes que todavía no abandonan el lenguaje pictorialista pero ya procuran un purismo geométrico o constructivista (i.e., los *Juegos de papel* de Álvarez Bravo), en el segundo momento vanguardista percibiremos esa voluntad geométrica coincidente con una dislocación de las formas (las piernas

“cortadas” de Juan Crisóstomo Méndez, el violín desarmado de Jesús H. Abitia, el autorretrato en doble exposición de Carlos Orozco Romero, las abstracciones desconcertantes de Raúl Estrada Díscua y de Agustín Jiménez).

Si bien se describe este proceso como propio a la fotografía mexicana de principios de los años treinta, un fenómeno similar puede advertirse en la fotografía española de los mismos años: el primer período constructivo correspondería a los bodegones de Josep María Lladó, a las abstracciones formales de Emili Godés y Gabriel Casas y a los desnudos de Otto Lloyd, y el segundo –el de la vanguardia deconstructiva–, a los fotomontajes de Nicolás de Lekuona y de Pere Catalá-Pic, éstos directamente relacionados con la propaganda de la República española.

Esta diferencia sutil entre modernidad y vanguardia permitirá distinguir dos caminos distintos que tomará la fotografía mexicana a mediados de los años treinta: el primero hacia una expresión artístico-estética asociada a la difusión museística de la fotografía, y el segundo, 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. La primera opción se asociará con la obra “surrealista” de Manuel Álvarez Bravo, mientras que la segunda se vinculará con una vanguardia fotográfica mexicana dispersa en las revistas, publicidad, propaganda y cine de la época. Dos caminos diversos, pero complementarios, de la fotografía moderna en México.¹⁰

Dos: Extrañamiento o surrealidad

México tiende a ser el país surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de las razas, así como en sus aspiraciones más altas.

André Breton

7. Carlos Córdova, “Más allá de la genealogía: la vanguardia mexicana” en *Huesca Imagen*, Huesca, Diputación de Huesca, 2004, pp. 62-65.

8. Nota anónima en *Helios*, n° 18, México, enero de 1932, pp. 2-4.

9. Antonio Rodríguez, “El maestro de la fotopoesía” en *Así*, México, 28 de julio de 1945, en *Alquimia*, México, n° 19, pp. 42-43.

10. A estos dos caminos habría que agregar un tercero, constituido por la fotografía profesional que se desvincula del todo de la intención estético-artística y que se manifiesta en múltiples formas de la cultura industrial, urbana y de masas: la fotografía de cine, de prensa, de publicidad, industrial, topográfica, de reproducción y archivo, de deportes, científica, pornográfica, etc. Corresponde esta tercera orientación a la mayor parte de la fotografía producida en cualquier época. Dado que el enfoque de nuestro tema es la artísticidad moderna, no estamos considerando esa vía.



AMERO (detalle)

Mucho se ha hablado de México como un país “surrealista”: al menos así se ha tendido a describir la imagen incongruente, disonante o de “pastiche” de su cultura híbrida y heterogénea. De los fotógrafos mexicanos, es Manuel Álvarez Bravo quien desarrolló un estilo a partir de esas conjunciones extrañas de objetos y situaciones naturales a un México a medio camino entre lo



Portadas de 1945 (diciembre) y 1946 (enero), “una revista mensual hecha por pintores, grabadores, escritores, dibujantes y fotógrafos” dirigida por Federico Silva.

rural y lo urbano, lo prehispánico y lo moderno: “imitador de Tina” (según *Helios*), de Atget (por elección propia), “surrealista” (según André Breton), maestro de la “fotopoesía” (según Antonio Rodríguez) o “del extrañamiento” (Horacio Fernández), Álvarez Bravo consolidó su fotografía artística a base de promover exclusivamente aquella obra que se asociaba con una propuesta artística (y rehuyendo, en cambio, mostrar su trabajo profesional).¹¹ A pesar de que, como otros fotógrafos de su época, hizo fotos de arquitectura y publicidad, reproducciones de obras y murales, e incluso participó en publicaciones de crítica política como *Frente a Frente* y 1945, fue su concentración *centrípeta* en una práctica artística autónoma o “desinteresada” (como llamó Villaurrutia a las tendencias no-políticas del arte de su época),¹² así como su tenaz y persistente exhibición en importantes galerías nacionales e internacionales, lo que le valió ser reconocido, con el tiempo, como un solitario y poderoso representante de la fotografía artística mexicana. Consideración que últimamente está cambiando a raíz de la revisión historiográfica de otros autores como Jiménez y Amero, quienes, como Álvarez Bravo, también tuvieron una importante actividad en México y en el extranjero, al menos en esa época.¹³

En otro lado he explicado con detalle el proceso de “artisticación” de la fotografía documental por parte de los surrealistas.¹⁴ Baste con decir aquí que a Álvarez Bravo le sucedió lo mismo que a Atget y Blossfeldt: su fotografía encajaba con las prescripciones de Breton descritas en sus *Manifiestos surrealistas*. Después de ser incluido en la muestra *México* que Breton organizó en la Galería Renou et Colle en París en 1938, así como en la *Exposición internacional del surrealismo* de la Galería de Arte Mexicano en 1940, a Álvarez Bravo quedó la etiqueta de autor “surrealista”.

En nuestra opinión, más interesante que discutir el surrealismo de Álvarez Bravo es estudiar la resignificación de sus imágenes por su colocación intencional en uno u otro medio de difusión. Imágenes como *Maniquí tapado*, *Caballo en aparcador*, *Segunda* y *Parábola óptica* se perciben de diferente modo en el contexto del concurso de escaparates que convocó la nueva administración del presidente Ortiz Rubio en 1931 con el fin de reactivar el consumo nacional después del estrepitoso colapso financiero de 1929,¹⁵ que cuando acompañan ? y subrayan? el motivo del texto “Un joven en la ciudad”, de Xavier Villaurrutia, en la revista *Imagen* en 1933:¹⁶ la desorientación perceptual derivada de la confusión visual de objetos, reflejos y palabras propias del entorno urbano cotidiano. Efecto que, sobre todo, está presente en las dos versiones de *Caballo en aparcador*.

Por otro lado, la imaginería del escaparate y el maniquí de *Maniquí tapado* (y por extensión, del títere y la muñeca) era común al surrealismo y *dadá*, pero en México, también a la poesía de estridentistas y “contemporáneos”. Otros fotógrafos de la misma época también hicieron imágenes con esta temática: en México, Agustín Jiménez y Kati Horna (las de esta última realizadas todavía en España); en la Argentina, Horacio Coppola y Grete Stern,¹⁷ y en España, Eduardo Chicharro y Gregorio Prieto.¹⁸ Y si bien puede asociarse esta temática a la

11. Laura González Flores, “Agustín Jiménez y la modernidad de la fotografía mexicana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVII, n° 86, México, primavera 2005, pp. 235-240.

12. Villaurrutia, cit. por Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 276-277.

13. Ver Salvador Albiñana y Horacio Fernández, eds., *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM, Generalitat Valenciana, 1998; José Antonio Rodríguez, “Una moderna dialéctica. La vanguardia fotográfica mexicana 1930-1950” y Carlos Córdova, “Más allá de la genealogía: la vanguardia mexicana” en *Huesca Imagen*, Huesca, Diputación de Huesca, 2004.

14. Laura González Flores, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2004, pp. 212-222.

15. Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo*, New York, The Museum of Modern Art, 1997, p. 26; Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005, p. 62.

16. *Imagen*, n° 3, México, mayo de 1933.



LOLA ÁLVAREZ BRAVO (atribuida)
 Filmación de *Viaje a la luna*, película basada en un guión de Federico García Lorca, Cd. de México, ca. 1931. Se reconoce a Federico Canessi (segundo a la izquierda), Federico Marín (de saco y corbata), Emilio Amero (con boina) y Manuel Álvarez Bravo (detrás de Marín).

fotografía surrealista, también puede vincularse simplemente con la fotografía publicitaria popular que en esa época invadía progresivamente los periódicos y revistas ilustradas de varios países.

De las tres imágenes, el caso de la *Parábola óptica* es especial, pues cambia radicalmente impresa al derecho (como se publicó en *Imagen* en 1933) o invertida, tal y como decidió difundirla Álvarez Bravo desde la exposición organizada por la Sociedad de Arte Moderno en 1945: no sólo se vuelve una afirmación paradójica de la confluencia de la visión natural y óptica característica de la fotografía, sino en un ejemplo de cómo la ambigüedad sintáctica de la fotografía moderna abre un potencial de múltiples ámbitos de difusión –y resignificación– para las imágenes.

El uso de este tipo de recursos “estéticos” mereció a Álvarez Bravo la descalificación de Siqueiros, quien lo acusaba de sumarse “al esteticismo de los asociales, de los pseudoapolíticos, de los partidarios del arte-placer íntimo... a los partidarios técnicos del llamado ‘factor poético’, del ‘subconsciente’”, de lo fantasmal... que conformaron la doctrina ramplona del surrealismo ‘rotondiano’ generado por el París de la preguerra”.¹⁹ Dirigida en parte su diatriba contra el crítico Antonio Rodríguez, quien dos semanas antes había

calificado a Álvarez Bravo como “el maestro de la fotopoesía” en el mismo periódico,²⁰ Siqueiros está puntualizando la diferencia entre dos opciones ético-políticas de difusión de la obra artística. Dos posiciones que, lejos de caer en la oposición arte *versus* documentación, o Álvarez Bravo *versus* Casasola (como sugería Gina Zabudovsky en los años setenta, preguntándose por la existencia de la fotografía artística en México),²¹ representan dos posibilidades diferentes, no necesariamente excluyentes, de entender y promover el trabajo fotográfico por parte de sus autores: una asociada a un ejercicio “desinteresado” de la fotografía como arte basado en la sola consideración de su potencial estético, y otra condicionada a una “servidumbre objetiva de ese movimiento continuamente renovado de la ósmosis emocional entre el

17. *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa*, Buenos Aires, Ediciones Fundación CEPPA, 2004, p. 13.

18. Joan Naranjo (coord.), *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya, 1925-1945*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1997, pp. 130-135.

19. Siqueiros, en *Así*, agosto 18 de 1945, cit. por José Antonio Rodríguez, “Los años decisivos”, en Manuel Álvarez Bravo, *Los años decisivos, 1925-1945*, México, Museo de Arte Moderno, 1992, p. 18.

20. Antonio Rodríguez, *ibid.*

21. Gina Zabudovsky, “¿Ha existido la fotografía artística mexicana?”, en *Artes Visuales*, n° 1, México, Museo de Arte Moderno, invierno de 1973.



JOSÉ RENU
 Archivo de materiales para
 fotomontaje.
 Col. Guadalupe Gaos Ballester

individuo creador y las masas”, como defenderá José Renau en *Función social del cartel publicitario*.²² Ligada a los medios de comunicación masivos, esta fotografía intentará incrementar su potencial de transmisión de contenidos sociales y políticos a través de diversas estrategias narrativo-discursivas entre las que destaca el montaje.

Tres: La retórica del mural, el cine y el fotomontaje

Hemos enumerado algunas de las características de la fotografía de estos años, entre las que resaltamos su carácter colaborativo, su temática urbana, su retroalimentación sintáctica con otros géneros artísticos y, sobre todo, el uso de un vocabulario centrado en la fragmentación, superposición o montaje de imágenes. Si bien el camino anterior representado por la fotografía de intención estética vinculada con el constructivismo (la de La Tolteca) o con el surrealismo (la de Álvarez Bravo) ya manifiesta estas características, es otra corriente —la fotografía con una fuerte vinculación política y una intención de difusión masiva— la que las convertirá en un programa estético-ideológico.

Un factor importante que promovió el desarrollo de este tipo de estrategias discursivas fue la estancia de Eisenstein en México. En su influyente texto “Principios de la forma filmica”, traducido por Agustín Aragón Leiva y publicado en 1931,²³ Eisenstein defendía el impacto semántico producido por el “conflicto” dialéctico y dinámico de los elementos contrapuestos en el montaje (condición que podría considerarse como una versión dialéctica de lo “bello maravilloso” surrealista). En razón de

este tipo de premisas, el cine fue considerado, en esa época, como el género revolucionario por excelencia, por lo que varios de los fotógrafos —Amero, Jiménez, Lola y Manuel Álvarez Bravo— tuvieron devaneos más o menos serios o permanentes con la cinematografía. Sin entrar en detalles de esas experiencias, lo significativo para nuestro análisis será subrayar cómo la retórica del cine, fundamentada en una narratividad lineal determinada por el ritmo del montaje, se sumará a la ya existente de la pintura mural para influir en el uso de diversas estrategias estéticas y discursivas por parte de una fotografía basada en el montaje.

Llamado indistintamente *Foto-Graphik*, *Foto-Satire*, *Foto-Plakat* o *Foto-Einbände*, el término “fotomontaje” fue defendido por Raoul Hausmann porque, según él, era el que mejor representaba el espíritu del recurso por su doble sentido de ensamblaje y de construcción ideológica.²⁴ Si se comparan los fotomontajes con las fotos de doble exposición (*i.e.*, las fotos “surrealistas” de Kati Horna o la cinefotografía de Agustín Jiménez para *La mancha de sangre*, película de Adolfo Best Maugard), se observarán grandes diferencias sintácticas y semánticas: la doble exposición tiene una sintaxis espacial *continua* (o analógica) en la que se juxtaponen tiempos o acciones diferentes, mientras que el fotomontaje contrapone información icónica fragmentada perteneciente a espacios *discontinuos*.

En fotomontajes de Enrique Gutmann de los años treinta, como *La huelga del sindicato mexicano de electricistas* o *Confederación de trabajadores de México*, así como en otros posteriores como *Anarquía arquitectónica*, de Lola Álvarez Bravo, este tipo de “conflicto” semántico-espacial del fotomontaje es evidente: de su orquestación caótica de fragmentos de distintos tamaños, perspectivas e iluminación se deriva su impacto estético y comunicativo.

La estrategia discursiva de los trabajos de fotomontaje de José Renau es radicalmente diferente, pues está íntimamente relacionada con la retórica mural. Cuando conoció a Siqueiros en Valencia en 1937, Renau no sólo era director general de Bellas Artes del gobierno de la República, sino un artista precoz que tres años antes había pintado un mural con aerógrafo, medios fotográficos y acrílicos en su ciudad natal. Recordar estos datos es importante porque permiten interpretar mejor su intercambio con Siqueiros a raíz de la colaboración de ambos en el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, iniciada al poco

22. José Renau, “Servidumbre del artista”, en *Función social del cartel publicitario*, Valencia, Tipografía Moderna, 1937, p. 35.

23. Eisenstein en *Contemporáneos*, *ibid.*

24. González Flores, *op. cit.*, p. 210.

tiempo de llegar Renau a México en calidad de exilado en 1939 y descrita en el texto “Mi experiencia con Siqueiros”.²⁵

Aunque también colaboraron con Siqueiros Luis Arenal, Antonio Pujol, Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna, fueron las ideas y la técnica de Renau las que resultaron instrumentales en la conceptualización y realización del mural. Tocó a Renau el estudio de circulación de flujo y de dinamismo óptico de la iconografía de éste, cuestión que resolvió con fotomontajes proyectados sobre el espacio físico de los muros.²⁶ A diferencia de Siqueiros, quien había utilizado proyecciones fotográficas como herramienta de trazado “poliangular” en sus murales de Los Ángeles, Chile y Nueva York,²⁷ Renau replicaba la estructura narrativa de sus muy complejos fotomontajes proyectándolos sobre los muros.

El hallazgo de *El hombre domestica la naturaleza*, ca. 1940, un fotomontaje preparatorio de un mural no realizado por Renau, permite apreciar su impresionante tarea de búsqueda de elementos fotográficos propios para tal tarea, así como su adaptación y organización visual de los elementos de diversa procedencia y naturaleza en el espacio de la imagen. En este fotomontaje de Renau es evidente la coherencia visual de los diversos elementos icónicos de la imagen, lograda mediante la “agilidad en la combinación de las diferentes fotos que integran la composición, y el equilibrio o dinamismo que preside el conjunto”.²⁸ Esa suave transición entre las imágenes resultaba de un vínculo gráfico logrado mediante el aerógrafo, que permitía unir los elementos que previamente habían sido reducidos o ampliados para lograr una composición armónica. A diferencia de los montajes de Gutmann o Lola Álvarez Bravo –y de manera análoga a los de Kati Horna realizados en Barcelona–, los fotomontajes de Renau proponen un discurso visual y espacialmente coherente en el que la retroalimentación entre los recursos gráficos y pictóricos y los fotográficos es tan intensa como patente.

Como fuente imprescindible de sus fotomontajes y murales Renau tenía un archivo de imágenes positivas de diversa procedencia (revistas, periódicos, libros) encoladas en cartones de doble carta, meticulosamente organizados e identificados gracias a una complejísima nomenclatura ideada por él: a una serie de números (0, 1, 2, 3 ... 9) seguía una serie de letras (A, B, C, D), que, a su vez, se subdividía en otra serie numérica consecutiva. La nomenclatura respondía a una lógica semántica de clasificación de las imágenes, 0 para Cosmos, 1 para Tierra, 2 para Vida, 3 para Hombre, 9 para Cultura, y así sucesivamente. El apartado “Hombre” podía contener una sección de

manos, mientras que “Cultura” podía derivar en *herramientas*: un complejo pero eficiente sistema taxonómico de organización de imágenes que recuerda tanto el Atlas *Mnemosyne*, de Aby Warburg, como el “museo imaginario” de Malraux y que todavía queda como una tarea pendiente de análisis y estudio.²⁹

No sólo sus fotomontajes, sino sus carteles de cine, cromos y calendarios hacen de Renau un artista prototípico del uso vanguardista y deconstructivo de la fotografía en México entre los años treinta y los cuarenta. Un uso comunicativo social y político del medio se debilitará hacia 1945, al iniciarse el gobierno de Miguel Alemán. Coinciden en ese tiempo las imágenes de propaganda en pro del gobierno realizadas por Francisco Souza y los fotomontajes de sátira publicados en la revista 1945. Compuestos colectivamente por sus editores (Siqueiros, Luis Arenal y Federico Silva) a partir de retacería que aportaban voluntariamente los fotógrafos (inclusive Álvarez Bravo), algunos de los fotomontajes de 1945 llegaron a encolarse en las paredes de la ciudad como carteles. Desaparecida la energía inicial por la pérdida de interés de los integrantes del equipo de edición –y no por una censura del gobierno, que paradójicamente pagaba la impresión de la revista por un acuerdo tácito entre el presidente y Lombardo Toledano, quien promovía el proyecto–,³⁰ la publicación cierra poco después de cambiar el año –y su nombre– a 1946. Un hecho que marca también el fin de una época: un prolífico tiempo para una fotografía mexicana que, entre los años treinta y los cuarenta, consolidó su lenguaje moderno a través de sus tránsitos y mudanzas por lo real y lo surreal.

25. José Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, en *Artes Plásticas*, n.º 25, Nueva época, enero-febrero 1976, pp. 2-25.

26. *Ibid.*, p. 14.

27. Maricela González Cruz Manjarrez, “Siqueiros y la fotografía”, en *Siqueiros en la mira*, México, Museo de Arte Moderno, 1996, pp. 20-28.

28. Juan Renau, “Técnica del fotomontaje” en *Técnica aerográfica (La brocha de aire)*, México, Ed. Centauro, 1946, pp. 139-143.

29. Investigación en curso de Alfonso Morales Carrillo y de la autora en el Archivo Guadalupe Gaos Ballester.

30. Entrevista personal a Federico Silva, 30 octubre de 2005.