

33  
2e

# Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



Datos históricos y conceptuales de la fotografía de prensa  
— estudio preliminar —

Héctor García o la mirada errante: Un fotógrafo mexicano  
de nuestro tiempo  
— reportaje —

## TESIS

que para obtener el título de

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta

Iván Carrillo Pérez

Director de Tesis  
Mtro. Alberto Dallal

26058/10

México, D. F.

1998

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Índice

**ESTUDIO PRELIMINAR  
PRIMERA PARTE**

**Capítulo 1: Datos sobre el nacimiento y desarrollo de la fotografía.(p.13)**

*Leyenda, mito y ciencia ficción*

*La cámara oscura*

*Química y física*

*La silueta y el fisionotrazo como precursores ideológicos*

*Contexto social del nacimiento de la fotografía*

*Los pioneros*

*Niepce y Daguerre: Una historia compartida*

*Daguerromanía*

*Los nuevos procesos*

*No es lo mismo el arte que el oficio de hacer fotografía*

*El nacimiento de la industria*

*Arte y fotografía*

*La agonía del realismo pictórico*

**Capítulo 2: Hacia una definición de la fotografía (p. 49)**

*El mundo de lo visual y las imágenes icónicas*

*¿Qué es la fotografía?*

*Leer las fotografías*

*Clasificar es definir*

**Capítulo 3: Algunos fundamentos históricos de la fotografía de prensa (p. 75)**

*Las primeras fotografías de guerra*

*La fotografía social*

*La fotografía directa*

*El nuevo objetivismo*

*El nacimiento del fotoperiodismo moderno*

*Nuevamente la guerra como factor catalizador*

*La agencia Magnum*

*Comentario final*

**Capítulo 4: Breve recuento historiográfico de la fotografía en México. (p. 109)**

*México no fue la excepción*

*El arribo del invento*

*Los primeros pasos de la fotografía en México*

*La arqueología y el paisaje: blancos fotográficos*

*El retrato: rostro de una sociedad burguesa*

*Aubert, el Segundo Imperio y los nuevos usos de la fotografía*

*Rasgos de la fotografía durante el porfiriato*

*La Revolución fotografiada*

*Weston, Modotti y Álvarez Bravo*

*Residuos del pintoresquismo y la preocupación por la forma del CMF*

*La fundación del fotoperiodismo moderno*

*Héctor García y Nacho López*

*La generación de los Cincuenta y el nuevo fotoperiodismo mexicano*

**REPORTAJE  
SEGUNDA PARTE**

**Capítulo 5: Héctor García o *La mirada errante*: Un fotógrafo mexicano de nuestro tiempo (p.161)**

**Prólogo: El archivo de Jiménez**

**Semblanza de un fotógrafo I**

**Primera parte: un candelario de camino torcido**

*El revelado y las revelación*  
*La Candelaria, el barrio querido*  
*Anedotario infantil*  
*El silabario Galván*  
*Justicia inmanente: el tribunal de menores*

Semblanza de un fotógrafo II

**Segunda parte: imágenes e historias**

*Visita al archivo I*  
*Don Manuel y los muralistas*  
*El monstruo de dos cabezas*  
*Otros maestros*  
*Dos temas recurrentes*  
*La oportunidad del diablo*  
*La cena*

Semblanza de un fotógrafo III

**Tercera parte: el andar de un fotógrafo**

*Visita al archivo II*  
*Ojo num. 2*  
*Ojo num. 1*  
*Memoria de papel*  
*El cumpleaños*  
*Perfil del fotoperiodista*

Semblanza de un fotógrafo IV

**Última parte: periodismo a través de la luz**

*Visita al archivo III*  
*Los gatillos mentales*  
*Compendio crítico*  
*Informar, lo demás son «ojeteces»*  
*Informador y artista*

**Epilogo**

Bibliografía

Hemcografía

Entrevistas

Referencias fotográficas

Anexo 1

Anexo 2

## Introducción

Dos objetivos fundamentales persigue el presente trabajo. Sobre el primero de ellos me referiré de manera breve, tan sólo para señalar que la investigación que he titulado *Héctor García o la mirada errante* representa a manera de tesis el requisito último para concluir el ciclo académico que durante cuatro años cursé en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM para obtener la licenciatura en la carrera de Ciencias de la Comunicación. El segundo de ellos, mucho más complejo y vehemente, tiene su origen en el particular interés que experimento por toda la actividad fotográfica en tanto que constituye un eficaz vehículo informativo, periodístico, documental y artístico; asimismo, responde a mi sólida idea de que la larga tradición fotográfica que se ha desarrollado en nuestro país —prácticamente desde que el invento fuera anunciado al mundo en 1839— y que ha abarcado a través de los años y en sus distintas etapas históricas todos los ámbitos antes mencionados, reclama hoy en día una mayor labor de investigación que marque la pauta para un análisis cada vez más profundo que, a su vez, se convierta en el eje en torno al cual surja una mejor discusión, crítica y difusión del tema que nos compete.

Hemos sido en México los afortunados herederos de riquísimos acervos fotográficos tan grandes y renombrados como el de A. V. Casasola, los Hermanos Mayo, Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Nacho López y el del propio Héctor García por mencionar algunos de los más vastos y difundidos; y de otros más pequeños y no por ello menos valiosos que apenas en años recientes y gracias a la investigación que se ha ido desarrollando en el campo, nos han permitido acercarnos a los rostros y modos de nuestros ancestros, que al igual que nosotros se plantaron frente a la lente sin una conciencia clara —quizá— de hasta dónde podrían llegar a trascender aquellas imágenes cuyo valor doméstico quedaba establecido de antemano, la más de las veces, como único y primordial. Sobresalen en este rubro el material de Romualdo García, José Antonio Bustamante y Rutilo Patiño entre algunos otros recientemente descubiertos y tantos más aún por encontrar.

Así, pues, corresponde a nosotros, los habitantes de este fin de milenio, justipreciar la dimensión histórica y estética contenidas en estas «rebanadas de vida» —como llama a las fotografías Elena Poniatowska— y asegurar, al mismo tiempo, su estudio, conservación y permanencia. Cobremos conciencia de que nuestro legado fotográfico es historia viva que habla del pasado inmediato y, por lo tanto, hace referencia al presente ... a nuestro presente, o sea, a lo que somos nosotros mismos. Recordemos la importancia de no olvidar que una nación desmemoriada es un ente propenso a desaparecer. La fotografía contrarresta implacable esta tendencia.

*Héctor García o la mirada errante* es un trabajo conformado por dos partes esenciales. El título de la tesis hace referencia a la segunda de ellas contenida en su totalidad en el capítulo V. *Héctor García o la mirada errante* —un fotógrafo mexicano de nuestro tiempo— es el resultado del esfuerzo por reunir y organizar la información que a manera de reportaje nos permita tener un mayor acercamiento y, en última instancia, una

mejor comprensión de la vastísima obra y la no menos prolongada e intensa labor periodística del decano de los fotógrafos de prensa que es Héctor García. Para llevar a cabo este objetivo me he valido de diversas técnicas de investigación y documentación como han sido la investigación de campo, la observación directa, la investigación documental, la entrevista, la investigación bibliográfica y hemerográfica y la investigación iconográfica, siempre con el apoyo, el consejo y bajo la constante dirección del tutor académico de esta tesis.

De alguna manera, lo que espero es que, al leer los relatos de Héctor García, el lector descubra que las imágenes del fotógrafo —amparadas siempre por el lema «panchovillaniano» que reza «primero disparo y después *virgiño*»— son, en realidad y sobre todo, páginas de una larguísima y polifacética autobiografía que ha sido minuciosa y pacientemente *escrita con la luz* durante toda una vida. De ahí que el rescate y el registro de algunas de esas historias y anécdotas contadas de viva voz por este «vagabundo con *rolleflex*» —como lo llamó alguna vez Antonio Rodríguez— sirvan para delinear su vida y obra y como aval de este trabajo de investigación.

Y aquí cabe la advertencia: el reportaje *Héctor García o la mirada errante* no ha pretendido ser una biografía en cuestión, ni mucho menos abarcar la gran totalidad del tema tratado; por el contrario, el capítulo V aspira a convertirse en una convocatoria para acercarnos por medio del testimonio del mismo Héctor García al mundo de los millones de imágenes irónicas y contradictorias —a veces— y cruentas o alegres las otras, que él ha sabido recrear y rescatar de la realidad que le ha tocado vivir. De esta suerte, incluyo en el trabajo la ingerencia de mis interpretaciones de algunas de sus imágenes y son éstas y las palabras mismas de Héctor García las que extienden la invitación para que a través de su experiencia —y sobre todo de su ojo experto— podamos aprender acerca del complicado y peligroso oficio del periodismo gráfico y también ¿por qué no decirlo?, sobre el aún más laborioso arte de vivir la vida trotando el mundo.

Además, el trabajo cuenta con cuatro capítulos (I, II, III, IV) adicionales que en conjunto conforman la primera parte de la tesis. Este estudio sobre la fotografía no es otra cosa que la ubicación del género fotográfico en el que se inserta la labor de Héctor García en el tiempo, en el espacio y en la historia de la fotografía. De tal suerte, tres de estos cuatro capítulos (I, II y IV) han sido concebidos y elaborados como esbozos históricos que estudian el impulso y la necesidad de la humanidad de reproducir gráficamente su realidad y los «ires y venires» que de esta magnífica empresa sobrevinieron a mediados del siglo pasado y principios de éste; tal es el tema tratado en «Algunos datos sobre el nacimiento y desarrollo de la fotografía» (Cap. I)

Con tono similar es abordado el tema en el capítulo III, «Fundamentos históricos de la fotografía de prensa». En efecto, el proceso histórico y científico que desembocó al fin en el nacimiento de la técnica fotográfica fue largo y arduo para todos aquellos que participaron en él. El capítulo narra cómo a través de los años, la técnica fotográfica se diversificó para encontrar siempre nuevos usos y aplicaciones hasta llegar a ser —en una de sus más importantes ramificaciones— un indispensable medio de comunicación y documentación. Se

trata de entender el proceso mediante una exposición menos difícil y complicada. Me interesa destacar el fenómeno por el cual la fotografía se afianzó como medio de expresión independiente y en el que intervinieron de manera directa e indirecta desde artistas, editores, periodistas hasta políticos y militares y sobre todo, fotógrafos y hombres y mujeres conscientes del gran valor potencial que poseía el medio. Es a grandes rasgos el tema tratado en el capítulo III. El capítulo IV, construido a partir de la relativamente poca información bibliográfica y hemerográfica que se ha publicado en nuestro país acerca de nuestra historia fotográfica, pretende ser, como su nombre lo indica, un «Breve recuento historiográfico de la fotografía en México». En él se encontrarán algunos datos básicos sobre los acontecimientos históricos que resultaron fundamentales en el desarrollo y evolución de la fotografía mexicana. Asimismo, he pretendido reunir en esta sección los nombres de los más sobresalientes fotógrafos y fotógrafas —nacionales y extranjeros— que han aportado a lo largo de los años su trabajo y su inteligencia para consolidar los conceptos y las técnicas que, en definitiva, nos permiten hablar actualmente de la existencia de una sólida tradición fotográfica mexicana

Hasta este punto he relegado la presentación del capítulo II, por diferir éste de los anteriores en el sentido de que no pretende ser un esbozo histórico. «Hacia una definición de la fotografía» —como su título lo indica— es un punto de partida y no de arribo. Esto es, el inicio de una discusión que lejos de pretender ser concluyente busca, basándose en lo que algunos investigadores de la talla de Roman Gubern, Walter Benjamin y Raúl Beceyro han dicho acerca del tema, establecer conceptos y términos primarios que nos permitan acercarnos a la respuesta de nuestra interrogante básica: ¿Qué es la fotografía? De la misma manera se presenta en este segundo capítulo una propuesta clasificadora construida a partir de la opinión de algunos fotógrafos e investigadores que han visto en la necesidad de clasificación un conducto eficaz no sólo para encasillar a la fotografía según sus usos y características más comunes, sino también, y esto de forma contundente, una manera de conocerla mejor, identificarla y, por lo tanto, definirla. «Clasificar es definir»; la frase sintetiza la propuesta de la segunda parte de este capítulo que de este modo nos acerca nuevamente a la respuesta de nuestra pregunta fundamental: ¿Qué es la fotografía?

*Grosso modo* ésta es la información que se encontrará en el trabajo. Creo de manera muy positiva que la información aquí vertida puede llegar a ser útil y funcional para quien, como yo y tantas personas más, se interese por el apasionante e infinito universo, en la teoría y en la práctica, que es la fotografía de prensa y la fotografía documental. En caso de ser así, este trabajo habrá cumplido su principal cometido.

Por último deseo agradecer a todos aquellos amigos, compañeros, maestros y familiares sin cuya motivación y apoyo simplemente este trabajo no existiría. Especialmente estoy en deuda con mis padres Héctor y Edith y con mis queridos hermanos Ili, Tito y Alex, de quienes tanto cariño y comprensión he recibido. Igualmente extendiendo mi agradecimiento a Greta, cuyos comentarios acerca del texto fueron de gran valía en su elaboración y a quien debo, sobre todo, el gran impulso y sostén que ha significado su afecto y compañía. Asimismo, he de mencionar la generosidad de la periodista Liliana de Icaza y del poeta tabasqueño Dionicio Morales

quienes aportaron de sus archivos invaluable material documental acerca de la vida de Héctor García. No menos le debo a mis amigos Canek, Juan, Fernando y Carlos «cadaver» que más de una vez me ayudaron con sus propuestas y comentarios. Por supuesto, no he dejado para después dar las gracias a Héctor y María García, quienes pacientemente contestaron mis muchas interrogantes y me permitieron a la vez entrometerme en sus vidas, en su casa y en su archivo para la elaboración del reportaje. También quiero dar las gracias a mi primo Emiliano Sandoval quien planeó y diseñó la presentación final de este trabajo y a Blanca Estela Díaz que mecanografió gran parte del texto original; a Protein-Apotex; a la Revista de la Universidad y a Proimagen S. A. de C. V. por el apoyo otorgado al permitirme usar sus instalaciones; a los bibliotecarios del Centro de la Imagen que me dieron la mano en la búsqueda hemerográfica y a todos los entrañables compañeros de la Facultad con quienes compartí la magnífica experiencia de pertenecer a la UNAM. Por último, queda por hacer el mayor reconocimiento al maestro Alberto Dallal quien aportó su método de investigación, su biblioteca, su gran experiencia como investigador, historiador y periodista y, sobre todo, su inteligencia y amistad en cada una de las etapas por las que hubo de pasar esta investigación. Con todos ellos estoy en deuda y les externo mi más profundo y sincero agradecimiento.

---

*Pero, como se sabe, los ojos los creó la luz  
para que hubiera seres que la vieran.*

Ernesto Cardenal

---

*A mis abuelos José Luz, Paulita, Manuel y Edith.  
A mis padres, Héctor y Edith. Con Cariño.*

## Capítulo 1: datos sobre el nacimiento y desarrollo de la fotografía

En 1970 se fabricaron tan sólo en Japón 5.813,236 cámaras fotográficas y dos años después se calculaba que en los Estados Unidos se habían hecho más de cinco millones de fotografías, mientras que los franceses hacían uso, ese mismo año, de unos 10 millones de aparatos fotográficos. Para 1980 prácticamente no existió turista, de los 300 millones deambulantes por el mundo, que no incluyera una cámara en su equipaje. En la actualidad, la industria de la fotografía se ha consolidado como una de las más fuertes en el mundo y su campo de acción se ha expandido extensamente abarcando, incluso, el ámbito cibernético donde desarrolla con celeridad nuevas y diversas posibilidades para el procesamiento de la imagen.

Estas cifras, que nos da a conocer Raquel Tibol<sup>1</sup>, son apenas un viso numérico de lo que para la sociedad moderna representa el hallazgo de la técnica fotográfica. El filósofo alemán Vilém Flusser en su libro *Hacia una filosofía de la fotografía*<sup>2</sup>, considera que a lo largo de su historia cognoscitiva, el ser humano ha experimentado dos momentos de cambios esenciales. A saber: el primero de ellos puede ubicarse en la invención de la escritura lineal, alrededor de dos mil años antes de la era cristiana, y el segundo, del cual somos testigos, es la invención de las imágenes técnicas, entre las cuales, el nacimiento y la consolidación de la fotografía son fundamentales.

En la actualidad, prácticamente no existe área del quehacer científico que no utilice de manera directa o indirecta la técnica fotográfica para su desarrollo y evolución. Enumerar el aprovechamiento fotográfico sería crear una copiosa lista que recorrería la gama más amplia del conocimiento humano que va desde la medicina, la biología y la botánica, hasta la astronomía; sin excluir, por supuesto, usos como la fotografía de prensa, publicitaria, artística, turística, antropológica, documental y un vastísimo etcétera.

Basta con dar un vistazo a los mecanismos de nuestra imaginación *reproductora*<sup>3</sup> para darnos cuenta de la gran cantidad de representaciones que almacenamos en nuestro acervo mental de imágenes, el cual, de no ser por la aplicación fotográfica, sería considerablemente menor. Sirva como ejemplo la imagen de nuestro planeta flotando, fotografiado desde algún punto en el universo por los astronautas del Apolo X; o aquellas imágenes

---

<sup>1</sup> Tibol, Raquel: *Episodios fotográficos*. Ediciones Proceso. 1989. p. 11

<sup>2</sup> Flusser, Vilém: *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas. 1980. p. 14.

<sup>3</sup> El término *imaginación reproductora* lo utiliza Gubern para designar aquellas imágenes que tenemos en nuestro acervo mental como producto de una experiencia sensorial concreta producto de la estimulación directa de la retina y de la memoria inmediata. Distinguiendo así del término *imaginación creativa* que se refiere a las imágenes producidas por la evocación mental.



Embrión humano fotografiado por Neil Armstrong, 1969.

publicadas por la revista *Life* en 1965, donde se aprecia un embrión humano durante sus primeras dieciséis semanas de crecimiento<sup>4</sup>.

Poco más de siglo y medio ha transcurrido desde el día en que se logró la primera placa fotográfica, aunque, ciertamente, esta historia tiene su origen desde el momento mismo en que el ser humano tuvo la necesidad de registrar de manera gráfica lo que ocurría en su mundo real e imaginario.

Así, los alquimistas, físicos, químicos, pintores, poetas, inventores y eclesiásticos, son los protagonistas de la interesante odisea que emprendió la humanidad en busca de lo que ahora conocemos como fotografía. El invento abrió las puertas a la mirada del ser humano permitiéndole recorrer los paisajes terrestres y los submarinos, los microorganismos, las vistas siderales, la geografía aérea, el interior de nuestro cuerpo, etcétera: el ojo prontamente se familiarizó con lo diminuto y lo colosal, lo real y hasta lo aparentemente invisible.

De los progresos técnicos a los tribunales franceses; de la leyenda al fisiotrazo; de la imagen proyectada por la cámara oscura a la imagen virtual; del daguerrotipo a la Nikon Fs 5; del *Punto de vista desde la ventana del Gras*, de Niépce, hasta la instantánea que portamos en la cartera actualmente, la fotografía se convirtió en el sueño renacentista hecho realidad.

### *Leyenda, mito y ciencia ficción*

Esa relación de sucesos fantásticos o maravillosos, más que reales, narrados poéticamente de boca en boca y que normalmente conocemos como leyenda es, muchas de las veces, el prelude de historias o fenómenos verídicos. La historia de la fotografía recorre un sendero similar.

En su libro *La mirada opulenta*<sup>5</sup>, Roman Gubern nos habla de una antigua leyenda con la cual los helénicos pretendían explicar el origen divino de la pintura. La historia cuenta cómo un pastor delineó con un trozo de

<sup>4</sup> Imágenes publicadas en Scherman, David, et al: *The best of Life*. Time-Life Books, Inc. 1973. p 119 y 127.

<sup>5</sup> Gubern, Roman: *La mirada opulenta*. Gustavo Gilli, 1987. p. 62.

carbón la sombra de su novia que se proyectaba sobre una piedra. Gubern procura resaltar el sentido nigromántico de la imagen inherente en el cuento, ya que el pastor, al contemplar la silueta trazada gozaba, a la vez de la presencia de su amada. A partir de ahí, el autor procura subrayar la inmediata relación que tiene la palabra imagen con la palabra magia.

Si nos trasladamos a otras latitudes históricas, es posible encontrar de nueva cuenta este sentido mágico de la imagen. Es en el cerro del Tepeyac, en México, donde para algunos tuvo lugar un nuevo acontecimiento pre-fotográfico: la impresión de la virgen en la tilma de Juan Diego.

Mucho podrían discutir sobre la legitimidad del famoso manto los que están completamente convencidos de su origen milagroso y los escépticos que dudan incluso de la existencia del llamado "indio del Tepeyac". Lo innegable y contundente es que se trata de un auténtico acto de fe de profundas raíces en México. La prueba irreductible es la veneración que se le rinde al manto donde, según la fe cristiana, la virgen de Guadalupe estampó su efigie, o quizá, más correctamente, donde se autofotografió.

Según la descripción que nos hacen Rosa Casanova y Oliver Debroise, existe un grabado anónimo publicado hacia 1675, que pretendía ilustrar técnicamente el procedimiento por medio del cual quedó la imagen de la virgen plasmada en la manta de Juan Diego:

Los rayos del sol atraviesan la imagen, el fluido luminoso (representado aquí como una nube o un vapor) se proyecta sobre la tilma extendida a manera de pantalla. Como señal o prueba de sus apariciones, la Virgen se reproduce a sí misma utilizando ciertas propiedades de la luz; se imprime fotográficamente sobre el lienzo. El grabado conmemorativo muestra el momento exacto de ese *clic* divino<sup>6</sup>.

Tal fue la prueba que convenció a los eclesiásticos del milagro acaecido. Y así como existen el mito y la leyenda que pertenecen, más bien, a la imaginación colectiva, no es difícil encontrar la historia construida en lo individual, el desborde imaginativo del hombre analítico y buen lector de su tiempo que literalmente se adelanta mediante la intuición a la tecnología, a la ciencia, a la sociedad, en fin, a su época y crea obras del género de lo ficticio.

Ciertamente fascinante por su descripción puntual resulta el extracto de la novela *Giphantie* (publicada en 1760) del francés Tiphaigne de la Roche, que rescata Marie-Loup Sougez en su *Historia de la fotografía*<sup>7</sup>; la certeza descriptiva que hace La Roche del proceso fotográfico es tal, que recuerda aquel memorándum de

---

<sup>6</sup> Casanova, Rosa. Debroise, Oliver: *Sobre la superficie bruñida de un espejo*. FCE. 1982. p. 10

<sup>7</sup> Sougez, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Cátedra. 1988.

David Sarnoff a la gerencia de la General Marconi, donde definía y describía puntualmente, en este caso la radiofonía y los beneficios que podría tener, sin que su propuesta fuera tomada en cuenta<sup>8</sup>. De una forma similar, según Sougez, fue la indiferencia hacia el antecedente literario planteado en *Giphantie*, cuando afirma que «si algún éxito tuvo entonces {la novela}, fue por su conjunto y, en la patria de la enciclopedia, —que sepamos— nadie fue capaz de intuir lo que suponían los devaneos del autor, entre otras fantasías pseudocientíficas». A continuación transcribo el extracto de la novela:

Los *espiritus elementales* no son tan hábiles pintores como buenos físicos: ya que juzgaréis por su manera de obrar. Sabéis que la luz reflejada de los distintos cuerpos forman cuadro y que estos cuerpos se graban en todas las superficies pulidas, en la retina del ojo, por ejemplo, en el agua, en los espejos. Los *espiritus elementales* hemos procurado fijar esas imágenes fugaces. Hemos compuesto una materia muy sutil, muy viscosa y pronta de desecarse y endurecer, con la que se hace un cuadro en una santiamén. Se recubre de dicha materia un trozo de lienzo que luego se presenta ante los objetos que se quieren pintar. El primer efecto es el mismo del espejo. En él se ven todos los cuerpos vecinos y lejanos cuya imagen puede aportar luz. Pero lo que un espejo no puede hacer, lo consigue la tela, cuyo revestimiento viscoso retiene los simulacros. El espejo nos devuelve fielmente los reflejos, pero no retiene ninguno. Nuestras telas también los restituyen fielmente y los conservan todos. Esta impresión de las imágenes es cuestión del primer instante en que la tela los recibe. Posteriormente se quita y se coloca en un lugar oscuro. Una hora después, el barniz está seco y se tiene un cuadro tan precioso que ningún arte puede imitar su verdad y que el tiempo de ninguna manera puede estropearlo...<sup>9</sup>.

### La cámara oscura

Uno de los procedimientos más comunes para observar el desarrollo de un eclipse solar —sin tener que exponer la vista a la radiación— consiste en hacer un pequeño orificio en una hoja de papel, de forma tal que al penetrar los rayos lumínicos por éste, las siluetas de los astros sean proyectadas sobre el suelo (o sobre una pantalla).

Si este procedimiento se aplica dentro de un espacio oscuro se puede observar a la inversa y con relativa nitidez la imagen proyectada del sujeto que se encuentre en el exterior. Sobre este principio óptico trabajaron desde hace siglos alquimistas como Merlín, Tzung Ching Pung (S. VI), Abd-el-Kamir y Adojuhr quienes, entre otras cosas, legaron a la humanidad la imposible pero poética receta que proponía hacer aquel pequeño orificio —por el cual debería penetrar la luz— nada menos que con la punta del cuerno de un unicornio<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Romo Gil, María Cristina: *Introducción al conocimiento y práctica de la radio*. Diana. 1991. p. 35.

<sup>9</sup> Sougez: *Op. cit.* p.15

<sup>10</sup> Jurado, Carlos: *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*. UNAM. 1985. p.12

Otros pensadores como Aristóteles y Plinio habían reflexionado anteriormente sobre este fundamento óptico que es el principio de la cámara oscura y uno de los bastiones de la técnica fotográfica.

El andar evolutivo que siguió este cimiento a través de varios siglos se vislumbra como una pizarra repleta de fechas y nombres, reflejo en realidad de la coyuntura de mentes científicas y creativas encauzadas hacia el descubrimiento de los misterios que la luz les ocultaba. Otros principios químicos, físicos y mecánicos que surgieron con base en experimentos e investigaciones —sin otro método que el de prueba y error— son en definitiva las columnas, los gestores de la nueva técnica.

No es mi intención enumerar todos aquellos perfeccionamientos que se fueron alcanzando ya que el resultado sería redundante, si consideramos las extensas y especializadas publicaciones que sobre el tema existen. Sin

embargo, es menester, para apegarme a la intención de este esbozo histórico, mencionar aquellos acontecimientos que fueron las grandes “zancadas” dentro de esta trayectoria.

La cámara oscura no fue un invento casual y mucho menos el producto de una sola persona. En su libro *Sobre la superficie bruñida de un espejo*,



2. Cámara oscura utilizada para observar manchas solares.

los autores Rosa Casanova y Oliver Debroise atribuyen la invención a Reiner Gemma Frisius en 1545<sup>11</sup>. Sin embargo, Marie-Loup reproduce una descripción minuciosa del funcionamiento de la cámara oscura realizada por Leonardo Da Vinci hacia 1515<sup>12</sup>; para B. Newhall la primera descripción de este instrumento como elemento auxiliar del dibujante fue hecha por Giovanni Battista Della Porta en su libro *Magie Naturalis* publicado en 1553<sup>13</sup>, aunque Marie-Loup afirma que esta misma obra no vio la luz sino hasta 1558.

Las confusiones no se detienen en este punto. Así, mientras que en una obra se indica a Girolamo Cardano como el primero en utilizar un «disco de cristal» en 1550, otros afirman que fue Daniello Barbaro quien demostró hacia 1568 el uso de la lente como medio para obtener una imagen más nítida y brillante<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Casanova, Rosa. Debroise, Oliver: *Op. Cit.* p. 10

<sup>12</sup> Sougez: *Op. Cit.* p.15

<sup>13</sup> Newhall, Beaumont: *Historia de la fotografía.* Gustavo Gilli. 1983. p. 9

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 9

De esta forma, con aciertos y desavenencias, la cámara oscura evolucionaba hasta que en el siglo XIX el desarrollo alcanzado la había convertido, junto con su variante, la cámara lúcida, en un equipo indispensable para cualquier dibujante. Con este hecho se materializaba por primera vez la añeja idea de una ventana sobre la que el artista podía dibujar. Esta concepción había surgido en el siglo XVIII, y era conocida como la perspectiva geométrica lineal de León Battista Alberti (maestro de F. Brunelleschi y D. Bramante), quien con este sistema de ideas había transformado la manera de concebir el arte. "La teoría en que (Battista) basaba sus reglas clásicas de la perspectiva sostenía que los rayos de luz procedentes de los objetos eran recibidos por el ojo en el vértice de un cono o pirámide visual. El plano de la imagen se concebía así como una sección vertical de esa pirámide visual"<sup>15</sup>

La idea de fijar esa imagen proyectada por la cámara oscura merodeaba muchas mentes ávidas de ciencia y progreso. Por su parte, en el campo de la química se llevaban a cabo experimentos que posteriormente serían determinantes para la fotografía.

### *Química y física*

En el ámbito de la química, la acción que la luz solar ejerce sobre los cuerpos ha sido motivo de estudio desde hace mucho tiempo. Durante el Medioevo, según nos dice Marie-Loup, los alquimistas nombraban "luna comata" al cloruro de plata por su propiedad de oscurecer prontamente ante la acción de los rayos ultravioleta. Estos conocimientos habrían de ser fundamentales para el nacimiento de la fotografía. Igualmente serían claves otros aportes que harían los estudiosos de la física y que hablaban de leyes ópticas y del comportamiento de la luz.

En la búsqueda de un material lumínico o luminiscente (sensible a la luz), se ha considerado a Johann-Heinrich Schulze como la primera persona que confirmó estas características en algunas sales obtenidas de la plata. Se dice que este científico alemán pretendía repetir un experimento realizado varias décadas antes por el alquimista Balduin, quien había compuesto el nitrato de calcio y se había percatado de que brillaba en la oscuridad. A este compuesto lo denominó *phosphorous* que quiere decir portador de luz. Sin embargo, cuando Schulze pretendió repetir el experimento cometió el error de utilizar agua que contenía plata. De tal manera que cuando la sustancia fue expuesta a la luz, paulatinamente fue adquiriendo un tono púrpura. Ante este efecto, el químico supuso que la causa había sido el calor del día; no obstante, aquel hecho no se repitió cuando el investigador probó calentar el agua al fuego. Arribó así a una conclusión: la luz era el factor que había transformado la coloración del compuesto. Este material fue bautizado como escotóforo o portador de la oscuridad<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 10

Estas prácticas fueron continuadas por otros investigadores como Hooper y Sénebier. Cabe destacar la aportación del segundo de ellos que consistió en la escala sensitométrica<sup>17</sup> del cloruro de plata según su tiempo de exposición a la luz. Otro nombre que suele mencionarse a este respecto es el de Jaques -Alexandre- César Charles quien supuestamente, en su afán por encontrar materiales sensibles a la luz, logró fijar en papeles bañados por sales de plata los contornos de algunas plantas e incluso, los perfiles de algunos de sus alumnos. Sin embargo, de estos trabajos no ha quedado ninguna prueba que pudiera confirmarlos<sup>18</sup>.

Para principios del siglo XIX, tres hombres habían conseguido los elementos suficientes para erigirse como los inventores de la fotografía; sin embargo y desafortunadamente para ellos, no tuvieron la idea o la disposición de complementar sus resultados experimentales con los otros. Por un lado, Thomas Wedgwood (1771-1805) y Humphrey Davy (1771-1829), habían conseguido crear una emulsión lo suficientemente sensible para captar algunas escenas, pero no lograban retener estas imágenes por mucho tiempo. En una publicación de 1802 quedó constancia de su éxito y de su fracaso:

Una copia de cuadro o un perfil (los cuales), inmediatamente obtenidos, deben conservarse en la oscuridad. Se puede, como mucho, examinarlas a la sombra, pero en este caso la exposición no puede ser sino de escasos minutos... Los intentos hasta ahora para impedir que las partes teñidas (...) sean luego impresionadas por la luz, resultan sin éxito<sup>19</sup>.

Y precisamente esa acción fijadora de la imagen que tanto anhelaban encontrar, había sido el motivo de las investigaciones que simultáneamente había realizado un hombre llamado John Herschel. No obstante, el científico inglés no haría pública la información que revelaba las propiedades fijadoras del hiposulfito de sosa sino hasta después de que había sido anunciada la invención del daguerrotipo. De cualquier manera, las investigaciones no fueron en vano, ya que posteriormente serían los conocimientos de Herschel los que le darían a su compatriota, Henry Fox Talbot, la solución del proceso fotográfico que este último había estado desarrollando durante varios años y al que finalmente llamaría *talbotipo* o *calotipo*.

No debemos considerar todo este afán que se había despertado por encontrar un medio de reproducción de la realidad como obra de la simple casualidad. Más bien, los impulsos investigadores de estos hombres pueden ser tomados en cuenta como sintomáticos de la urgencia social que existía de la invención de la fotografía. En realidad, la primera gran necesidad que se tenía por la fotografía radicaba en crear un medio efectivo de retrato. Entre otros factores, ese sentimiento colectivo era un reflejo del auge económico que

---

<sup>17</sup> Se refiere a la medición de la sensibilidad de los materiales a la luz. (N. del A.)

<sup>18</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 25

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 27

gozaba, sobre todo en Francia, la recién nacida clase burguesa. Los ascendidos ciudadanos mostraron de manera casi inmediata una inclinación por la veneración de su propia imagen como un medio para autoafirmarse como la clase dominante. El antecedente inmediato de esta actitud había quedado demostrado con el previo auge que la vanidosa obsesión había creado por los retratos miniatura pintados. En este ambiente, el contexto social para el nacimiento de la fotografía era idóneo, pero mientras esto sucedía, otros precursores, como la silueta y el fisionotrazo, sirvieron de bálsamo de aquella avidez de imágenes.

### *La silueta y el fisionotrazo como precursores ideológicos*

La silueta es un artilugio que se conoce desde tiempos de Luis XIV. El sencillo procedimiento consiste en la proyección del perfil de una persona sobre un cartón para luego ser recortada y enmarcada. Durante el auge burgués del siglo XIX, este invento resurgió en Francia ante la necesidad de imágenes que reclamaba la sociedad. Debe el mundo el nombre con el que se bautizó el proceso al ingenio popular francés que, metafóricamente, comparó aquella sombra contorneada con la mala situación que habían provocado en 1750 las políticas del interventor de finanzas Etienne de Silhouette. De esta forma, el funcionario popularizó su apellido no sólo como sustantivo del artilugio sino además como sinónimo de algo mal hecho, esbozado o limitado»<sup>20</sup>.

Los resultados que la técnica de siluetear proveían, rápidamente se volvieron limitados para las exigencias que existían, de tal manera la creatividad burguesa no tardó mucho tiempo en producir sistemas innovadores de representación, ya que como afirma Gisèle Freund: "la invención de la silueta, por su mismo procedimiento, no podía originar ninguna industria de gran envergadura, (lo que) provocó el nacimiento de una nueva técnica que se hizo popular en Francia entre 1786 y 1830"<sup>21</sup>.

Este nuevo dispositivo consistió en un visor comunicado con un estilete que registraba con tinta y en escala — a la manera de una pantógrafo—, sobre una hoja de cobre; así, los rostros de los burgueses quedaban plasmados de manera mucho más fiel y detallada que cualquier cosa que se hubiese visto antes. Frente a estos resultados, la entusiasmada clase ascendente europea prontamente comenzó a reproducir de manera mecánica los perfilados contornos de sus rostros. El detalle obtenido satisfacía las necesidades de la época. El inventor del popular instrumento que llamaron *fisionotrazo* fue el francés Gilles-Louis Chrétien.

Frente a este sorprendente artilugio posaron las personalidades más destacadas de la Revolución, del Imperio y de la Restauración en Francia. Reflejo del auge que alcanzó esta técnica fue la exposición en París de cien retratos al *fisionotrazo* en 1793. Tiempo después ya eran dedicadas para la exhibición de este arte más de

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>21</sup> Freund, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Gustavo Gilli. 1983. p.19

doce salas donde se mostraban cincuenta retratos por cada una<sup>22</sup> Sin duda la veneración era excesiva. No obstante, lo subyacente de estos mecanismos de retrato es la urgente necesidad por ver la imagen propia que generó aquella vanidosa sociedad europea. De tal manera, como ha señalado la fotógrafa e investigadora Gisèle Freund: «aunque el fisionotrazo no tiene nada que ver con el descubrimiento técnico de la fotografía (...) se le puede considerar como su principal precursor ideológico...»<sup>23</sup>

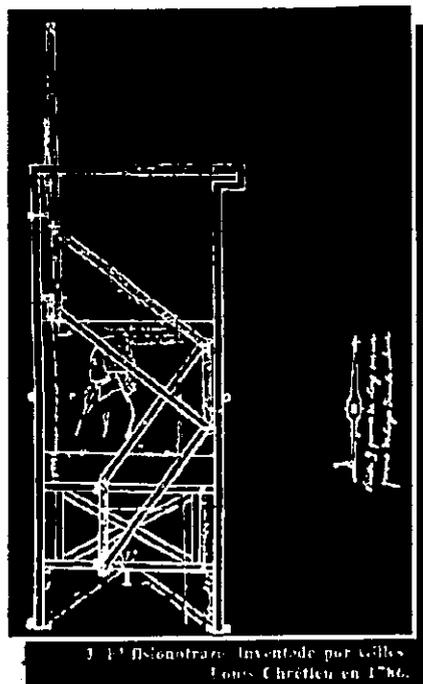
### *El contexto social del nacimiento de la fotografía*

El continente europeo fue el escenario de una revolución científicista sin precedentes a mediados del siglo XIX. Las ciencias se diversificaron y por todos lados surgieron hombres que buscaban acumular conocimiento en busca del bien común. Las ciencias naturales, la medicina y las matemáticas, comenzaron por establecer nuevos paradigmas que ofrecían una renovada visión del mundo. Iniciaba una nueva era para la humanidad:

«La fuente de este provecho fue sin duda, la adquisición de un nuevo dominio sobre la naturaleza, si no es que sobre los hombres: dominio debido al progreso científico (...) Fue como se ha dicho con frase feliz, el comienzo de una segunda Creación; el hombre crea un mundo nuevo»<sup>24</sup>.

Europa se convirtió en un territorio donde el progreso científico no tuvo nacionalidad. Los eruditos investigadores viajaban por todo el continente y sus «descubrimientos científicos, su esfera de influencia, no conocía frontera ni nacionalismo celoso»<sup>25</sup>.

De la misma manera las sociedades atravesaban por una vertiginosa transformación. Para 1840, la discusión en Europa occidental giraba en torno a los problemas característicos del industrialismo: la emigración del campo a la ciudad y el surgimiento del nuevo proletariado<sup>26</sup>.



<sup>22</sup> Freund, Gisèle: *La fotografía y las clases medias en el siglo XIX*. Editorial Losada. 1946. p.19

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>24</sup> Duby, Georges et al. *Historia de la civilización francesa*. FCE. 1966. p. 459

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.481

<sup>26</sup> Hobsbawm. E.J. *Las revoluciones burguesas*. tomo II Editorial Labor. 1980. p.302

En este marco social, como observa Walter Benajmin<sup>27</sup> el nacimiento de la fotografía en tanto primer medio de reproducción en verdad revolucionario, habría de coincidir con el surgimiento del socialismo. En el mismo sentido opina Gubern para quien el nacimiento de la fotografía «no se trata de una casualidad, sino de una coherencia sincrónica entre una propuesta ideológica para un proyecto democrático de masas y una tecnología radicalmente nueva para la democratización de la cultura de masas»<sup>28</sup>.

El entorno europeo en combinación con la situación particular que vivía Francia, preparaban a este país como la cuna de la fotografía. En Europa la concepción del mundo cambiaba ante la consolidación de nuevos paradigmas; las sociedades veían surgir renovadoras ideas por todos lados: el ascenso de la teoría positiva de Comte, motivada por la aspiración de un conocimiento científico y exacto del mundo; Claude Bernard fundaba la medicina experimental, Darwin exponía sus teorías biológicas y sobre la estructura social meditaba Karl Marx<sup>29</sup>.

En este contexto global debemos ubicar la revolución liberal francesa de 1830, que había sido el factor determinante para la asunción de la burguesía que ahora enarbolaba, junto con los ingleses, el estandarte del progreso económico fundado en la administración de empresas, el conocimiento del mercado y los medios de producción industriales, lo que habría de desplazar eventualmente a la manufactura.

Francia era ahora el país que contaba con hombres de negocios con un ingenio y creatividad sin igual en el resto del continente. Fueron ellos quienes aplicaron el sistema de los grandes almacenes y de la publicidad. Al mismo tiempo, aquellos ejecutivos supieron ver la luz de todo tipo de innovaciones y descubrimientos como la soda de Leblanc, el blanqueado con cloro de Bertholelet, la galvanoplastia y la galvanización, entre muchos otros<sup>30</sup>. Los resultados no se hacían esperar. Prontamente los burgueses se convirtieron en los beneficiarios de un capital que en exportaciones superaba por mucho al resto de los países europeos, salvo a Inglaterra. Todo esto en conjunto convertía a "...París (...) (en) un centro financiero internacional casi tan importante como Londres, y en época de crisis, como la de 1847, más importante todavía..."<sup>31</sup>.

No obstante, este auge económico tenía sus consecuencias. De pronto la sociedad francesa se encontró en una situación paradójica que acarrearía grandes transformaciones ideológicas con respecto a la modernidad y una condición económica polarizada entre las estructuras sociales. Mientras que por un lado sus hombres

---

<sup>27</sup> Citado por Gubern *Op. Cit.* p. 145

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>30</sup> Hobsbawm: *Op. Cit.* p. 315

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 316

de negocios conquistaban el mercado y el mundo financiero, por el otro, la clase trabajadora tuvo que afrontar crisis de desempleo y la terrible devaluación de la mano de obra al no poder competir contra la máquina:

Francia se encontraba en esa fase económica y social en donde la manufactura va cediendo paulatinamente su sitio a la empresa industrial. Esas dos formas económicas coexistían aún durante los primeros decenios del siglo XIX. Las máquinas sustituían gradualmente el trabajo manual<sup>32</sup>.

Esta situación favoreció a los pequeños capitalistas que paulatinamente se erigieron como los bastiones del nuevo orden social. Para este ascendente grupo la fotografía habría de fungir como una fiel herramienta de reafirmación. En efecto, «fueron ellos los que crearon, por primera vez, una base económica sobre la que se podía desarrollar el arte del retrato asequible a las masas»<sup>33</sup>. Una anécdota que cuenta Gisèle Freund pone de manifiesto el sentir de esta clase dominante que encontró en sus retratos un modo idóneo de autorrepresentación: «el 38 de julio de 1831, una parisina expuso su retrato al mismo tiempo que el de Luis Felipe, acompañándolos de la siguiente inscripción: «Ya no existe distancia entre Felipe y yo; él es rey-ciudadano, yo soy ciudadana-no-rey»<sup>34</sup>.

Como se dijo anteriormente, el hecho de que sea el retrato el primer patrón de fotografía que con veneración se cultivó no es una simple coincidencia. Sin lugar a dudas, fue el gran mejoramiento de su situación económica y el bienestar material lo que propició entre los burgueses la adoración de su propia imagen. Fue así como el retrato se convirtió en una manifestación propia de este sentimiento, “en función directa con el esfuerzo de la personalidad para afirmarse y tomar conciencia de sí misma”<sup>35</sup>.

### *Los pioneros*

Es sumamente significativo para ejemplificar la necesidad social que durante el siglo XIX existía por la invención de la fotografía, el número de personas que dedicaron su tiempo e inteligencia a intentar plasmar la imagen por medio de la luz. Si bien el reconocimiento oficial de la invención lo ostentan el francés Nicéphore Niépce, junto con Louis Daguerre, lo ecuánime y más justo, sin demérito de la importantísima labor e inventiva de estos hombres, sería enarbolar en el mismo pedestal los nombres de tantos otros como Fox Talbot, Hércules Florence y Bayard, que no por ignorados o desafamados deban ser considerados menores en esta historia: la fotografía tuvo tantos padres como procesos e innovaciones se hicieron en aquellos años de fértil

---

<sup>32</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p.23

<sup>33</sup> Freund: *Las clases... Op. Cit.* p. 31

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.16

A continuación se presenta un recuento de algunos inventores de no menos estimación cuyos nombres y aportaciones se encuentran dispersos en las páginas de los libros de historia de la fotografía.

Comencemos por recordar que tan sólo en Francia existían «por lo menos veinte personas (...) que trabajaban independientemente unos de otros en busca de la invención»<sup>36</sup>. Desafortunadamente Petr Tausk, quien hace la anterior afirmación, no aporta más datos específicos de estos creadores. No obstante, es de suponerse que entre aquellos ingeniosos pioneros se encontraba aquel desconocido inventor que se presentó un buen día en el lugar donde trabajaban los ópticos Chevalier para conseguir algo de equipo. Aquel anónimo se había lamentado —según el relato que los ópticos hicieron— de no poder adquirir una cámara oscura de mejor calidad, con la cual, había dicho el visitante, con seguridad podría mejorar las imágenes que ya había conseguido captar. Este hecho lo había confirmado previamente mostrando a los sorprendidos hermanos algunas vistas de los imbricados tejados parisinos.

Tiempo después, continúa el relato, este personaje se habría presentado de nueva cuenta tan sólo para entregar una sustancia de su propia invención con lo cual, según dijo, había conseguido resultados satisfactorios en la captación de imágenes. Con este mismo compuesto experimentaron sin éxito los hermanos Chevalier y su amigo el pintor Louis Daguerre que para entonces ya se había iniciado en sus investigaciones. De aquel desconocido inventor no se volvió a saber nada más<sup>37</sup>.

Otro inventor, el inglés William Henry Fox Talbot, esperó a que se diera la noticia del surgimiento de la técnica del daguerrotipo para apresurarse a reclamar la prioridad de su invento que, a su parecer, encontraba grandes similitudes con el del francés. En esta circunstancia explicaba la manera accidental que lo había llevado a iniciar sus investigaciones:

En los primeros días del mes de octubre de 1833 me entretenía en las adorables orillas del lago de Como, en Italia, haciendo bocetos con la *camera lucida* de Wollaston, o mejor, debo decirlo, intentando realizarlos, pero con el mejor éxito posible... Tras varios intentos infructuosos dejé de lado el instrumento y llegué a la conclusión de que su uso requería un conocimiento previo del dibujo, que lamentablemente yo no poseía. Pensé entonces en probar de nuevo un método que había intentado muchos años antes. Este método era utilizar una *camera obscura* y proyectar la imagen de objetos sobre una hoja de papel colocada en su foco: imágenes mágicas, creaciones de un momento, destinadas a esfumarse rápidamente. Fue durante estas reflexiones que se me ocurrió la idea: qué hermoso sería si se hiciera posible que tales imágenes naturales fueran impresas en forma duradera y quedaran fijas sobre el papel<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Tausk, Petr: *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Gustavo Gilli. 1978. p. 8

<sup>37</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 106

<sup>38</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 19

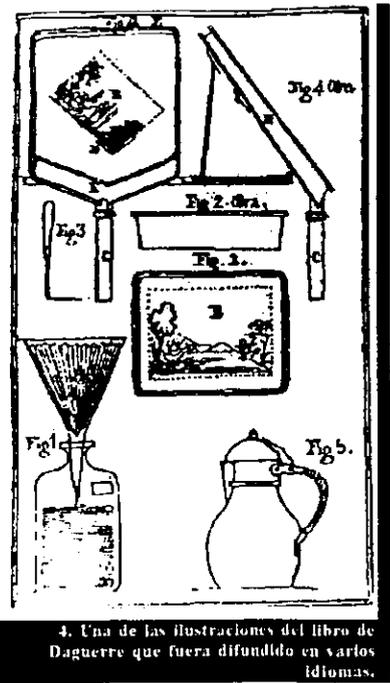
Después de obtener estos resultados, Fox Talbot acudió a Herschel, quien habría de proporcionarle la información sobre el *tiosulfato* como agente fijador. Luego Herschel viajó a París y conoció los primeros daguerrotipos. Esta experiencia lo llevó a considerar el trabajo de Fox Talbot como «un juego de niños» junto a lo que Louis Daguerre había ya conseguido<sup>39</sup>.

La aparición pública del daguerrotipo desencadenó reclamos por todos lados. La apelación que hiciera Fox Talbot no fue la primera ni la última de las voces que hicieron eco al procedimiento de Louis Daguerre. Una voz proveniente de Noruega, perteneciente al abogado Hans Thoger Winther, propietario de una taller litográfico, igualmente pretendió la primacía de su invento, afirmando que él había concebido la idea de fijar imágenes en 1826 cuando logró hacer positivos directos antes que se conociera el método daguerreniano. A pesar de sus afirmaciones no se sabe nada de sus resultados experimentales<sup>40</sup>.

El historiador de la fotografía B. Newhall considera a Hippolyte Bayard como el «más desafortunado de los pioneros». Según el relato de Newhall este empleado del Ministerio de Finanzas, después de haber expuesto treinta fotografías el 14 de julio de 1839 con un método original —de positivo en directo y sobre el papel— fue olvidado frente al deslumbramiento que ante el mundo causó el daguerrotipo. Bayard mismo documentó su desdicha en un autorretrato posterior donde aparecía en una posición inerte y semidesnudo, acompañado del siguiente texto:

El cuerpo que veis aquí es el de Monsieur Bayard... La academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes las han admirado, igual que vosotros. La admiración le reportó prestigio, pero no le mereció ni un clavo. El Gobierno, que tanto dio a Daguerre, dijo que nada en absoluto podría hacer por Bayard y el infortunado decidió ahogarse<sup>41</sup>.

Otros datos que se conocen actualmente nos remiten a inventores de otras regiones. José Ramos Zapetti fue un pintor



<sup>39</sup> Souges: *Op. Cit.* p. 106

<sup>40</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 25

<sup>41</sup> Citado en Newhall: *Op cit.* p. 25

zaragozano que según la información rescatada por Marie-Loup Sougez, habría logrado reproducir imágenes en 1837; es decir, dos años antes de que se hiciera público en Francia el invento del daguerrotipo. La información proviene, según indica la autora, de un artículo publicado en 1903. En él, según la cita, un fragmento del diario de Vicente Poleró relataba la historia:

Asegurábase Ramos cuantas veces se encontraban que muy pronto había de darles a

conocer los admirables resultados obtenidos con su cámara oscura que redundaría en beneficio de todos y muy especialmente de los artistas sus compañeros, que podían ahorrarse el modelo y el maniquí.

Un día citados de antemano D. Carlos y D. Federico, vieron asombrados reproducida en brillante lámina de cobre una figura y parte del estudio que con júbilo grandísimo les mostró Ramos Zapetti cuanto les había anunciado<sup>42</sup>.

Y dentro de esta copiosa lista de inventores, no podemos soslayar los dos nombres mexicanos que en ella figuran. Por un lado, José Manuel Herrera (1822-1856) quien, según los datos que citan R. Casanova y O. Debroise, habría inventado la fotografía simultáneamente con Daguerre durante los cursos de química que impartía en el Colegio de Minería<sup>43</sup>.

Por el otro, Enrique Martínez, habitante de la aislada población de Ciudad Real, Guatemala (hoy San Cristóbal de las Casas, México) quien supuestamente logró retener de manera efímera hacia 1805 una imagen captada de la fachada del templo de Santo Domingo. La proeza había sido lograda gracias a la acción fijadora del jugo de limón y otros compuestos vegetales. Por desgracia, su accidental y temprana muerte truncó sus investigaciones<sup>44</sup>.

Es menester señalar aquí el excepcional caso del brasileño Hércules Florence (1804-1879), inventor radicado en la villa Paulista de Campiñas y cuyas investigaciones han sido rescatadas por Boris Kossoy. Este investigador demostró que entre un «laboratorio, bejuco y jicaras, alquimias y brujerías» el brasileño había descubierto un proceso de toma y retención de imágenes. Según estos datos, Florence publicó su



S. Bayard. Autorretrato, 1839.

<sup>42</sup> Citado en Sougez: *Op. Cit.* p. 208

<sup>43</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 13

<sup>44</sup> Jurado: *Op. Cit.* p. 54

descubrimiento el 26 de octubre de 1839. Esto es cuando el daguerrotipo todavía no llegaba a Brasil. Se ha podido comprobar en el trabajo legado por este brasileño la autenticidad de su proceso de sensibilización y fijado de la imagen (el cual realizaba con sus propios orines), la utilización del negativo de cristal y la primacía del uso de la palabra fotografía:

Con todas estas investigaciones (...), además de probar que la fotografía había nacido también en Brasil, denunciaba que este hecho se había silenciado interesadamente durante casi un siglo y medio. Aun hoy los especialistas franceses a pesar de las contundentes pruebas, no aceptan de ninguna manera el hecho insólito de este genio aislado, y más de una vez se han escandalizado ante la irreverente imagen de este hombre orinando sobre las sacrosantas placas<sup>45</sup>.

### Niépce y Daguerre: una historia compartida

Sea justo o no, lo cierto es que la historia ha otorgado el mérito como inventores de la fotografía tan sólo a dos personas. Tal parece que la memoria colectiva —asidua a las cronologías— es capaz de soslayar esfuerzos comunes ante su imperiosa necesidad de tener nombres y fechas para facilitar la organización de los acontecimientos pasados, y de esta suerte, oficializarlos. Patente de esta actitud es la afición a los monumentos homenajeadores y conmemorativos construidos como fósiles fehacientes de la historiografía. Semejante es el caso de aquél que se erigió en el año 1933 en Saint-Loup-de-Varennes con la siguiente leyenda: «*En este pueblo, Nicéphore inventó la fotografía en 1822*»<sup>46</sup>.

Lo curioso es que previamente, en 1851, ya se había levantado un monumento que distinguía al *inventor de la fotografía*, con la salvedad de que el nombre del homenajeado correspondía, en este caso, a otra persona. El honor pertenecía entonces al también francés Louis Daguerre, que a causa de su fallecimiento, había sido reconocido por la Sociedad Libre de Bellas Artes de Francia por su labor como pintor, químico e inventor de la fotografía.

Bajo estas condiciones podría parecer que alguno de los dos monumentos constata una falacia. Sin embargo, no es así. Ergo: ¿por qué dos personas son objeto de sendos monumentos como reconocimiento de una misma invención? La respuesta es la historia de la relación científica que *dio a luz* a la fotografía.

---

<sup>45</sup> Haya, María Eugenia. Fotografía latinoamericana (Guión para audiovisual) publicado en V. A. *Primer coloquio nacional de fotografía*. INBA. 1984. p. 64

<sup>46</sup> Sougez. *Op. Cit.* p. 65. El monumento fue levantado en conmemoración de los 100 años del fallecimiento de Niepce. La autora hace notar el error cometido con respecto a la fecha en que se dice se inventó la fotografía (N. del A.)

Joseph Nicéphore Niépce nació en Chalons-sur-Saone el 7 de marzo de 1765 y murió en Gras el 3 de julio de 1833. Después de ver frustrada su carrera como militar por problemas de salud y haber peregrinado por algunos empleos sin importancia, decidió refugiarse en 1801 en la finca familiar para, junto con su hermano Claude, dar comienzo a su trayectoria como inventor. Esta práctica que hoy podría parecer un poco excéntrica se había convertido en una actividad de moda que era vista con buenos ojos en los círculos estrechos de aquella clase burguesa *intelectual* a la que el francés pertenecía. Dentro de las aportaciones de Niépce se cuentan inventos como el *pireolóforo*, así como una bomba hidrostática y hacia 1811 el perfeccionamiento metodológico del cultivo de la hierba-pastel y de la extracción de su materia colorante<sup>47</sup>.

Esta modesta labor científica confirma el señalamiento de Rosa Casanova, quien nos señala que Niépce «no era un científico en el sentido moderno de la palabra y su labor recuerda, más bien, la de aquellos *delle tanti* del siglo XVIII, que eran sabios de una era pre-científica que obtuvieron resultados inesperados de manera empírica»<sup>48</sup>. En efecto, Niépce fue un hombre dotado con una profunda imaginación empeñada en resolver las interrogantes técnicas que aplicaba en sus múltiples aficiones. Aunado a esto hay que tomar en cuenta las circunstancias económicas favorables que le permitieron a una persona como él dedicar todo su tiempo a este tipo de actividades. Entre éstas, cabe señalar la especial inclinación que sentía por la impresión litográfica. Técnica que con el tiempo le daría pie para cuestionarse acerca de la posibilidad de utilizar la imagen proyectada por la cámara oscura como sustituto de los indispensables trazos del lápiz litográfico, para los cuales era no apto.

A partir de ese momento toda su actividad científica se concentró en realizar su nuevo proyecto. El largo proceso de experimentación de materiales sensibles a la luz y soportes de los mismos, así como el diseño y la construcción de cámaras quedó perfectamente documentado<sup>49</sup> gracias a la intensa relación epistolar que mantuvo con su hermano Claude quien residía en París para promover los inventos que se producían en el taller experimental.

Los primeros resultados exitosos que Nicéphore obtuvo en su proyecto se obtuvieron cuando logró reproducir algunas imágenes de grabados sobre láminas de estaño pulidas que recubría previamente con betún de judea. De estos trabajos cabe destacar la excelente reproducción que hiciera del retrato de Pío VII<sup>50</sup>. A este mismo periodo experimental pertenece la imagen que durante mucho tiempo fue considerada por la Academia francesa como la primera fotografía. La imagen conocida como el *bodegón* o *Mesa puesta* fue hecha por

<sup>47</sup> Varios Autores. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Espasa- Calpe. 1973 (tomo 38) p. 650

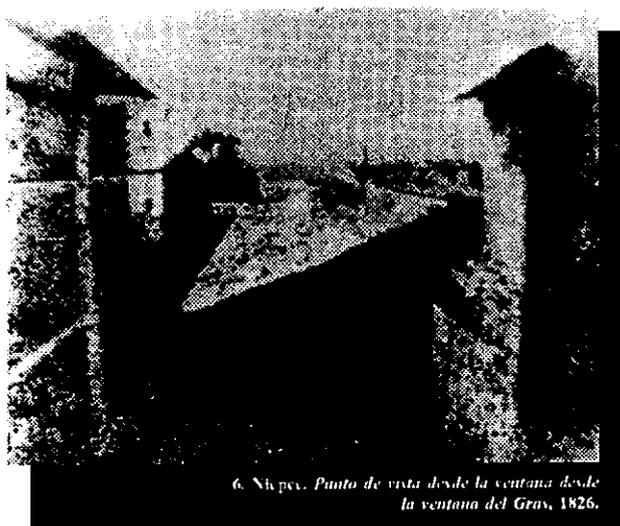
<sup>48</sup> Casanova: *Op. Cit.* p., 14

<sup>49</sup> En su libro Marie- Loup Sougez señala los lugares donde puede consultarse actualmente esta correspondencia (N. del A.)

<sup>50</sup> V. A.: *Enciclopedia... Op cit.* (tomo38) p.651

Nièpce en 1822. Sin embargo, los resultados de las investigaciones del historiador y coleccionista Helmut Gernsheim demostrarían mucho tiempo después que la primera imagen obtenida de la cámara oscura de Nièpce fue *El punto de vista de la ventana del Gras* y su año de origen debía ser fechado en 1816 (aunque la única copia que se conoce de este punto de vista es de 1826)<sup>51</sup>.

Y mientras todo esto acontecía en el pequeño laboratorio campirano de Nièpce, en la ciudad parisina un pintor se había entusiasmado de igual manera con la idea de fijar las imágenes de la cámara oscura.



6. Nièpce. Punto de vista desde la ventana desde la ventana del Gras, 1826.

Louis Jacobs Daguerre nació en Corneilles en París en 1787 y murió en 1851. A pesar de que estudió pintura con Degotti su fama provenía, más bien, de su trabajo como escenógrafo gracias al éxito que habían tenido decoraciones como la de *Los Macabeos* y *La lámpara maravillosa*, entre otras obras teatrales<sup>52</sup>. Asimismo, era reconocido como el inventor del diorama, que era aparato precursor del cine que consistía en un gran decorado de varios planos recortados. Así, por medio de perspectivas y juego de luces, el artista lograba dar una sensación

de profundidad a las pinturas paisajistas de ciudades como Roma, Londres y Nápoles. Todo el espectáculo era, a su vez, acompañado con piezas musicales.

No es difícil suponer que todas estas actividades eran también propias de la acomodada clase intelectual. Louis Daguerre era el equivalente urbano de su futuro socio Nicéphore Niépce. Según lo ha descrito Sougez, Daguerre era «una personalidad del Boulevard, muy introducida en el mundo de las letras y del teatro, hombre activo, muy trabajador, y un elegante 'dandy' parisino»<sup>53</sup>.

Y, precisamente, metido en este acomodado trajín de vida cultivada, Louis Daguerre se apareció un buen día de 1826 en donde sus amigos, los ópticos Vicent y Charles Chevalier, despachaban. Fueron ellos quienes

<sup>51</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 38

<sup>52</sup> V. A.: *Enciclopedia...Op. Cit.* (tomo 38) p. 651

<sup>53</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 43

pusieron al tanto a Daguerre de los experimentos que Niépce llevaba a cabo en el campo y quienes facilitaron el contacto entre los dos inventores. Tres años más tarde de iniciada su relación científica y después de arduos experimentos Niépce y Daguerre firmarian un acuerdo en el cual se comprometían a «cooperar en el mejoramiento del descubrimiento inventado por Niépce y perfeccionado por Daguerre»<sup>54</sup>. Estipulado lo anterior parecía quedar disipada cualquier duda acerca de la paternidad del invento.

Desafortunadamente para él, Niépce no pudo gozar de los beneficios que el invento acarrearía posteriormente, ya que la muerte le sorprendería apenas cuatro años después de haber formado la sociedad con Daguerre. Tomó su lugar su hijo Isidore quien, apático sobre las actividades de su padre, no hizo ninguna contribución técnica al procedimiento. Mientras tanto, Daguerre continuó experimentando hasta que algunos años después logró por fin cumplir su parte del trato al perfeccionar un nuevo proceso basado en los conocimientos que Niépce le revelara. Con este adelanto, Daguerre plasmó con gran calidad la tan anhelada imagen. El procedimiento quedó bautizado —modestia a parte— como Daguerrotipia.

Una historia curiosa gira en torno al descubrimiento de Daguerre. Según se cuenta, este proceso, que consiste en revelar las emulsiones de yoduro de plata con vapores de mercurio, fue descubierto por el pintor tan sólo por una casualidad. Supuestamente, dice el relato, un día, mientras Daguerre trabajaba con una placa de yoduro de plata con la *imagen latente* (tal vez la primera de la historia) tuvo que interrumpir por alguna razón su trabajo, por lo que decidió guardar la emulsión dentro de un armario. Cuán grande habrá sido su sorpresa cuando al regresar descubrió que la imagen ansiada había aparecido en la placa. A raíz de esta coincidencia que le habrá parecido casi mágica, Daguerre emulsionó varias placas de la misma manera que la anterior y comenzó por introducirlas una por una en el armario, a la vez que retiraba los objetos que contenía el mueble. El resultado continuaba siendo exitoso. La imagen aparecía invariablemente en el interior de aquel mobiliario, mientras que en otros armarios similares no aparecía la imagen.

Finalmente el pintor pudo descubrir el origen del fenómeno. La reacción sobre las placas emulsionadas eran la consecuencia de unas cuántas gotas de mercurio que se habían derramado entre las ranuras de la madera al quebrarse un termómetro. Los vapores del metal líquido se impregnaban con facilidad en la sales de la plata de la emulsión y de esta forma quedaba impresa la imagen<sup>55</sup>.

Cuando en 1839, el físico y entonces diputado François Arago conoció la magnífica calidad de detalle y definición del invento de Daguerre, intuyó las enormes posibilidades que el daguerrotipo podría desarrollar, sobre todo, como auxiliar en la investigación científica, se decía. Tal fue el razonamiento que apeló desde su curul en el congreso para convencer al gobierno francés acerca de las ventajas de adquirir la patente del

<sup>54</sup> V.A.: *Enciclopedia...Op. Cit.* (tomo 38) p. 651

<sup>55</sup> "Una historia curiosa". *Revista Foto*. 15 de junio de 1938. p. 11



7. Daguerre. *Vista del Boulevard de Temple.*  
Paris, 1838.

invento para ofrecerlo posteriormente como una donación universal. Legalmente, la daguerrotipia se acababa de convertir en patrimonio de la humanidad<sup>56</sup>.

A cambio, el inventor Louis Daguerre fue beneficiado con una pensión vitalicia anual de 6.000 francos, mientras que al hijo de Niépce le tocaron 4.000 francos con la misma estipulación<sup>57</sup>. A partir de ese momento cualquiera podría conocer y practicar la daguerrotipia. Se iniciaba una nueva era.

### *Daguerromanía*

La comercialización del nuevo artilugio no se hizo esperar. Aficionados, viajeros, científicos y artistas se capacitaron prontamente en la técnica; el mundo comenzó a reproducirse en imágenes espectaculares. El nombre de Daguerre sonaba en las esferas aristocráticas de toda Europa mientras que el de Nicéphore Niépce había sido borrado de la memoria. Tan sólo algunos justos como el óptico Charles Chevalier se acordaban del inventor:

En medio de ese gran triunfo, conviene recordar que varias personas sintieron que no figuraban en el acta bautismal dos nombres, en vez de tan sólo uno. Ya que, aunque se mencionara la doble paternidad, la fotografía sobre la placa fue denominada únicamente daguerrotipo<sup>58</sup>.

Este hecho pareció no incomodarles a muchos. Sin importar si el invento tenía uno o dos padres, este bello arte cautivó a profesionales de distintas áreas del conocimiento. La conmoción que la nueva técnica provocó en la sociedad se manifestó en diferentes tipos de reacciones: había desde quienes la consideraban una especie de antídoto ante la deshumanización, hasta quien veía en aquel espejo que tan fielmente representaba la naturaleza una infame blasfemia.

<sup>56</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 15

<sup>57</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 55

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 63

En una de las cartas que el pintor Ruskin enviaba a su padre en 1845 afirmaba: «Entre todo el veneno mecánico que este terrible siglo XIX ha derramado sobre el hombre, por suerte, nos ha dado también un antídoto: el daguerrotipo»<sup>59</sup>.

Mientras que en otros medios el sentir era absolutamente antagónico. Así lo comprueba un artículo anónimo publicado en aquel entonces, en cuyo contenido se hacía el siguiente planteamiento: «Dios creó el hombre a su imagen y ninguna máquina construida por el hombre puede fijar la imagen de Dios. ¿Es posible que Dios haya abandonado sus principios eternos y permita que un francés, en París, dar al mundo una invención del Diablo?»<sup>60</sup>

Afortunadamente no todos tenían esa óptica del invento que sin dificultad se propagó rápidamente entre los círculos intelectuales consagrándose así los primeros daguerrotipistas. Entre ellos sobresalen los ópticos Richebourg, Chevalier, Lerebours, Buron, Soleil; científicos e investigadores como Morse, Draper, Séguier, Régnault, Donne, Gaudin, Fizeau y los artistas Vernet, Goupil, Lemaitre y Marten entre otros<sup>61</sup>.

Cabe mencionar aquí el reconocimiento y la fama de que fueron objeto los daguerrotipistas norteamericanos, quienes no sólo hicieron importantes mejoras técnicas, sino que además alcanzaron los primeros lugares en los salones europeos, como fue el caso de la Gran Exposición de Obras de la Industria en 1851, donde los estadounidenses se llevaron tres de las cinco medallas que se otorgaron a la daguerrotipia; entre ellos se distinguen los nombres de Mathew Brady, Martin M. Laurence y Jeremiah Gurney<sup>62</sup>.

El daguerrotipo gozó durante algunos años de excelente salud. Algunas modificaciones consiguieron que el invento se adecuara parcialmente a las necesidades más específicas de la sociedad burguesa. Los perfeccionamientos consistieron en la aplicación de una lente mejorada (más luminosa), en el aumento de la sensibilidad de las placas (lo que reducía substancialmente los tiempos de exposición) y en el enriquecimiento de los tonos brillantes de la placa así como la reducción de la fragilidad de la misma<sup>63</sup>.

Con estas innovaciones se pudo ampliar -aunque siempre de manera limitada- el campo de acción de la daguerrotipia que, hasta entonces, había sido una herramienta exclusiva de los viajeros que buscaban capturar imágenes arquitectónicas y bucólicos paisajes. A partir de que fue posible captar el rostro humano, las personalidades famosas y los ciudadanos comunes, comenzaron a desfilar ante la cámara dejando constancia de su existencia. Este hecho propició la proliferación de los estudios de retrato: la *daguerromanía* estaba en su apogeo.

---

<sup>59</sup> Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Alianza editorial. 1994. p. 102

<sup>60</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 81

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 94

<sup>62</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 34

<sup>63</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 30

No obstante el invento estaba condenado. Las reglas de la demanda son sencillas y algunas características inherentes a la técnica parecían condenarla a un futuro no muy promisorio. En primer lugar, el proceso era complicado, y el equipo que se requería era caro, incómodo y pesado, y en segundo lugar, los tiempos largos de exposición producían un retrato rígido y poco natural de las personas. Además, el daguerrotipo tenía un inconveniente fundamental: «no era capaz de reproducir copias. La cámara negra reproducía sólo una imagen. Por esta razón el daguerrotipo no podía constituir una industria»<sup>64</sup>. Su muerte era inevitable.

### *Los nuevos procesos*

En 1841, William Henry Fox Talbot, a pesar de practicar ya la técnica de la daguerrotipia, no había cesado en el empeño de perfeccionar su procedimiento. Dos grandes aportaciones a la técnica produjeron finalmente sus empeños. La primera de ellas fue uno de sus más notables descubrimientos y se erigió a partir de entonces como un paradigma de los métodos fotográficos que surgirían posteriormente. A saber, el planteamiento consistía en lo siguiente: «un tiempo de exposición mucho más breve cambiaba de tal forma las características de las sales de plata, que se les podía reducir a plata con un tratamiento químico posterior»<sup>65</sup>. Esto es, que un rayo luminoso muy tenue podía ser registrado gracias a la acción multiplicadora que el revelado tenía sobre los pocos átomos que habían alcanzado a exponerse a la luz. De tal suerte la cantidad de luz que se necesitaba para exponer una emulsión era mínima.

La segunda gran contribución consistió en el proceso negativo-positivo sobre papel que permitía obtener múltiples copias a partir de un original. Esta capacidad de reproductibilidad, como afirma R. Gubern: «es la que haría acceder la fotografía a la cultura de masas y la que asociada a su génesis automática le otorgaría su revolucionaria novedad»<sup>66</sup>. Sería el mismo Fox Talbot el primero que aprovecharía esta nueva cualidad para obtener algunas regalías por su invento. Así, en 1884, encuadernó una carpeta que tituló *The Pencil of Nature*, la cual era una colección de 24 talbotipos o calotipos que incluía una breve historia del invento<sup>67</sup>. Era el primer libro fotográfico.

La aportaciones se multiplicaron rápidamente. Fox Talbot atendió, como ya se dijo, a las recomendaciones que le hiciera su amigo y colega Herschel acerca de la aplicación del hiposulfito como agente fijador. Con esta nueva aplicación el proceso estaba prácticamente completo. Por cierto, sería el mismo Herschel quien acuñaría el nombre del proceso. Lo llamó «fotografía» por primera vez.

---

<sup>64</sup> Freund: *Las clases... Op. Cit.* P. 44

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 41

<sup>66</sup> Gubern. *Op. Cit.* p. 147

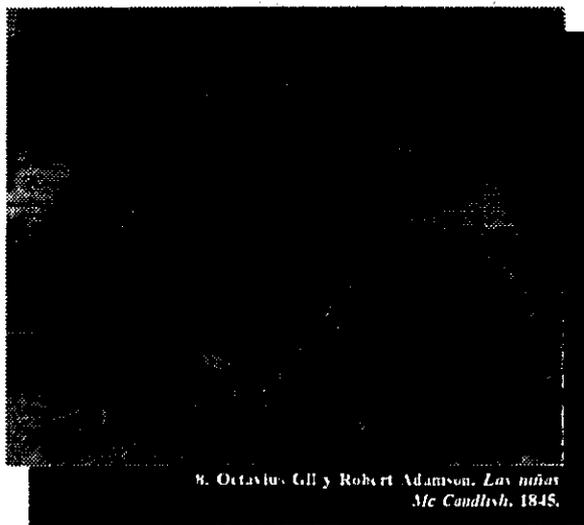
<sup>67</sup> Citado en Newhall: *Op. Cit.* p. 43 Este libro ha sido recientemente publicado en México por el Centro de la imagen. (N. del A.)

Después de tanto tiempo y esfuerzos, la técnica de Fox Talbot quedó por fin patentada en el registro del gobierno británico el 8 de febrero de 1841<sup>68</sup>. La fecha marca el inicio de una «competencia álgida entre los múltiples inventores que laboraban entonces (...) algunas de las cuales serían llevadas hasta sus últimas y paranoicas consecuencias por Fox Talbot»<sup>69</sup>. Entre las más famosas polémicas desatadas entonces se recuerda la que este último sostuvo con Louis-Désiré Blanquart-Evrard, la cual sólo habría de ser resuelta frente a los tribunales.

Finalmente la presión ejercida desde distintos círculos sociales terminaría por imponerse y propiciaría que Fox Talbot accediera a que su patente fuera liberada permitiendo así «su uso a artistas y aficionados y prohibiendo su utilización comercial»<sup>70</sup>.

Al igual que el daguerrotipo, la fotografía había sido liberada. A partir de entonces, un nuevo proceso se comenzó a practicar por todo el mundo. Son muchas las personas que se les recuerda por su excelente trabajo con el calotipo, entre ellos sobresalen la obra retratista de David Octavius Hill y Thomas Keith. En Francia se distinguieron los trabajos de Bayard y Blanquard-Evard, así como las vistas de Charles Negre y los aspectos parisinos de Charles Marville<sup>71</sup>.

Durante los años posteriores, los adelantos e innovaciones técnicas del calotipo se multiplicaron de tal forma que para 1850 prácticamente quedaban asentados todos los principios fundamentales de la fotografía. Recordemos el recuento que hace Rosa Casanova:



8. Octavius Hill y Robert Adamson. *Lav niñas Mc Cudlish*, 1845.

Los aceleradores que permitían reducir en el tiempo de exposición (Claudet, 1841), las lentes más precisas y más luminosas (Petzval, 1840), el fotograbado a partir de la daguerrotipia (Fizot, 1841), las bases teóricas de la fotografía en color (Becquerel, 1848; Maxwell, 1855), el negativo de vidrio al que se adhiere una emulsión con albúmina de huevo (Abel Niépce de Saint-Victor) o con colodión húmedo (Frederick Scott Archer, 1851), la fotolitografía (Lemercier, Lerecours y Bareswill, 1853), etc<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 43

<sup>69</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 16

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>71</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 126

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 17

Entre las aportaciones más revolucionarias se cuenta la que hiciera Abel Niépce de Saint-Victor, sobrino de Nicéphore, quien adhirió a un vidrio un material fotosensible con albúmina de huevo. Desafortunadamente la exposición de este tipo de emulsión requería de mucho tiempo, además, sobre la base del cristal el material impresionado se craquelaba con el tiempo. Sin embargo cuando Blanquart-Evrard aplicó esta técnica sobre el papel el resultado fue notablemente diferente. A este excelente soporte se le conoció como papel albuminado.

Por su parte, el negativo de vidrio se continuaría utilizando hasta principios del siglo XX, aunque en su trayectoria fue sufriendo diversas modificaciones. Una de ellas fue la que propuso Frederick Scott Archer la cual consistía en la sensibilización de la placa con sales de plata mediante el uso de una solución llamada *coloidón*<sup>73</sup>, que había inventado previamente (en 1846) C. F. Schoenbein. El *coloidón* era una "nitrocelulosa o algodón fulminante —una mezcla explosiva— de fibras tratada con ácidos, que tenía la propiedad de diluirse en éter produciendo una materia viscosa que al secarse se volvía prácticamente indestructible"<sup>74</sup>.

Pero todavía faltaba tiempo para encontrar un material idóneo. Porque si bien este nuevo proceso ofrecía resistencia también representaba grandes dificultades ya que la placa tenía que ser sensibilizada poco antes de la toma y revelarse poco después de realizada ésta. Este hecho obligaba al fotógrafo a cargar consigo un pesado equipo de cuartoscuro para hacer su toma. No obstante la calidad que obtenía el revolucionario material y los tiempos reducidos de exposición que requería motivaban el ímpetu de los fotógrafos que no les importó convertirse en auténticos buhoneros de equipo fotográfico para sobreponerse a los inconvenientes. No en vano se utilizó este proceso durante varias décadas<sup>75</sup>.

Alternativamente se popularizaron otros métodos como el llamado ambrotipo, que fuera patentado en 1855 por James Ambrose Cuttin. Esta técnica consistió en la sensibilización del vidrio para después exponerlo y luego volverlo semiopaco en lugar de traslúcido y así obtener un positivo único a la manera del daguerrotipo. Al igual que en el caso del Calotipo, muchos sistemas de impresión derivaron del ambrotipo. Recordemos algunos nombres para ejemplificar: Tintytype, Ferrotipo o Melanotipo, Melanograph, Eburntipo, etc<sup>76</sup>.

### *No es lo mismo el arte que el oficio de hacer fotografía*

Sin ser sinónimos, las palabras arte y oficio encuentran un punto de contacto en la aceptación que se refiere al dominio o la astucia para realizar alguna actividad específica. También es cierto que por un asunto de

<sup>73</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 59

<sup>74</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 37

<sup>75</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 131

<sup>76</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 38

sensibilidad y talento, existe una diferencia esencial entre el producto que nace de una actividad que se practica con arte o el de la misma que simplemente se hace con oficio. Tal discrepancia se hizo patente en la labor de los primeros fotógrafos profesionales, cuya obra es posible escindirla en dos grandes vertientes de acuerdo con la intencionalidad con la que fue realizada. Así, mientras que por un lado existió una búsqueda de la expresión artística, principalmente enfocada al retrato, por el otro surgieron fotógrafos (y técnicas) que limitaban su trabajo al gusto impuesto por la burguesía, adquiriendo así un carácter puramente comercial.

En 1850 el daguerrotipo prácticamente había desaparecido, mientras que la fotografía llegaba a un desarrollo tecnológico de tal calibre que ya no era necesario poseer grandes conocimientos científicos para practicarla. Ahora el equipo y las sustancias químicas se adquirían fácilmente y los métodos de utilización se difundían en diversos manuales y folletos. Con cierta cantidad de dinero no muy alta era fácil instalar un taller de fotografía<sup>77</sup>. En este contexto, los primeros en reclutarse como profesionales de la fotografía en busca de una mejor forma de subsistencia fueron aquellos que sobrellevaban *la vie de bohème*:

... pintores que no habían logrado hacerse un nombre, literatos que salían peor o mejor del paso escribiendo artículos ocasionales, miniaturistas y grabadores a los que la nueva invención privaba de ganarse el pan, en resumen, toda clase de talentos medios y pequeños que, en su mayoría, no habían podido sobresalir<sup>78</sup>.

Y fue precisamente en esta intelectualidad proletaria que había surgido a raíz de la revolución burguesa y que tenía acceso a las artes —antes privilegio único de los nobles<sup>79</sup>— donde surgió una de las figuras más representativas y talentosas de aquella época. Gaspard Félix Tournachon, mejor conocido por su seudónimo Nadar, nació en París en 1820 y murió noventa años después en la misma ciudad. Se dedicó a la literatura, la caricatura periodística, la pintura y la aeronáutica, y sólo cuando sus múltiples empresas lo llevaron a la ruina económica inició su actividad en el campo de la fotografía<sup>80</sup>.

Entre sus aportaciones técnicas cabe mencionar el uso de la iluminación eléctrica con la que capturó escenas de las cloacas y las catacumbas de la *Ciudad luz*. Además, Nadar es considerado el fundador y precursor de las fotografías aéreas, las cuales tomaba desde uno de los globos aerostáticos más grandes del mundo<sup>81</sup>. Estos conocimientos aeronáuticos lo condujeron a establecer y dirigir una estación de globos militares durante el sitio de París en 1870<sup>82</sup>.

<sup>77</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p. 36

<sup>78</sup> Freund: *Las clases... Op. Cit.* p. 50

<sup>79</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p. 38

<sup>80</sup> V.A.: *Enciclopedia... Op. Cit.* p. 10

<sup>81</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 66

<sup>82</sup> V.A.: *Enciclopedia... Op. Cit.* (tomo 38) p. 10

No obstante las ingeniosas aplicaciones prácticas que Nadar hizo en bien de la fotografía, sin lugar a dudas, sus más importantes contribuciones deben ser consideradas dentro del orden de lo estético. Como señala Gisèle Freund: «La superioridad estética de estas imágenes reside en la importancia preponderante de la fisonomía (...) Nadar fue el primero que redescubrió el rostro humano por medio del aparato fotográfico. El objetivo se sumerge en la misma intimidad de la fisonomía»<sup>83</sup>

En el mismo sentido expresaba su opinión Emmanuelle Sougez con respecto a la obra de Nadar: «La aportación psicológica del retratista es lo más importante en Nadar»<sup>84</sup>. Estas virtudes y la popularidad que gozaba la personalidad del retratista dentro del mundo artístico francés, fueron los factores que propiciaron las asiduas visitas de los intelectuales a su estudio. El principal producto de estas sesiones es el famoso *Panteón de Nadar*, el cual —según expresó el artista alguna vez con sus propias palabras— «debía contener entre sus cuatro hojas sucesivas mil retratos: gentes de letras, autores dramáticos, pintores y escultores, músicos»<sup>85</sup>. Esta valiosa herencia nos ha permitido observar magníficas y célebres imágenes de los rostros de Doré, de Baudelaire y Delacroix, entre muchísimos más.

Otros destacados fotógrafos europeos de la época que supieron explotar las virtudes artísticas que el nuevo medio poseía fueron Julia Margaret Cameron, Gustave Le Gray, Carjat, los hermanos Bisson y Octavius Hill por citar algunos. Estos artistas fueron los protagonistas fundamentales de la corriente fotográfica que dio el primer gran impulso a la fotografía de autor durante la segunda mitad del siglo XIX. La producción fotográfica de estos hombres y mujeres está caracterizada por «la conciencia profesional, la ausencia de falsas pretensiones y la cultura intelectual de los que ejercían el oficio»<sup>86</sup>.

Pero como dijimos anteriormente, esta manera de hacer fotografía tenía una contraparte que reclutaba sin discriminación a un vastísimo ejército de fotógrafos que veían en el medio una fácil forma de supervivencia. Así como señala Freund, la fotografía fue el refugio de «toda suerte de individuos privados de bases seguras de existencia, salidos de la masa indefinida de fracasados, e incapaces por falta de cultura de alcanzar carreras más elevadas»<sup>87</sup>. ¿Qué podían saber aquellos individuos menesterosos acerca de las elocuentes palabras que escribiera Nadar hacia 1856?

---

<sup>83</sup> Freund: *Las clases...Op. Cit.* p. 61

<sup>84</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 139

<sup>85</sup> Freund: *Las clases...Op. Cit.* p. 60

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 63

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 78

La fotografía es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ha atraído a los mayores intelectos, un arte que excita a las mentes más astutas... Y puede ser practicada por cualquier imbécil... La teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día. Pero lo que no puede ser enseñado es tener el sentimiento de la luz... Es la forma en que una luz cae sobre un rostro lo que usted como artista debe capturar. Ni tampoco puede ser enseñado cómo captar la personalidad de cada persona. Para producir un parecido íntimo, y no un retrato trivial ni el resultado de un mero azar, usted debe de ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo<sup>88</sup>.

Sin embargo, no deja de ser paradójico que haya sido precisamente de en medio de aquella masa de fotógrafos mediocres donde surgió el hombre que iniciaría la era de la industrialización fotográfica y, por ende, su explotación comercial. André-Adolphe Disdéri (1819-1890) era una persona que, como señala Freund, «no cabría dudar de que sus padres pertenecían a las clases pobres pues, al decir de sus contemporáneos, poseía una instrucción muy escasa. Con todo, estaba dotado de una inteligencia práctica y del sentido de la realidad»<sup>89</sup>.

Fue precisamente esa inteligencia aplicada la que llevó a este hombre de escasos recursos a irrumpir sorpresivamente en el ambiente burgués parisino hacia 1854. La gran innovación de Disdéri consistió en una cámara acondicionada con cuatro lentes y un respaldo de placa movable, con la cual por medio de ocho exposiciones, podía conseguir la misma cantidad de tomas del sujeto sobre un mismo *cliché*<sup>90</sup>. Estas imágenes eran recortadas y entregadas al cliente con el elegante y aristocrático nombre de *carte-de-visite*. Otra revolucionaria ventaja de esta técnica era el bajísimo precio al que se podían ofrecer las fotografías, que se estimaba en la mitad de lo que normalmente valía un retrato. Al abaratar de esta manera el costo de la fotografía, Disdéri democratizó el uso de la fotografía retratística<sup>91</sup>, lo que provocaría un radical cambio en la concepción estética como veremos más adelante.



9. La esposa de Nadar fotografiada por el autor en 1853.

<sup>88</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 66

<sup>89</sup> Freund: *Las clases...* *Op. Cit.* p. 57

<sup>90</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 64

<sup>91</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 148

Pero como si el ingenio de Disdéri no hubiera sido suficiente para proporcionarle la fortuna que anhelaba y llevar la fotografía a todas las clases sociales, el fotógrafo gozó un buen día del mayor de los golpes de suerte que jamás imaginó para su negocio. Según dejó constancia el propio Nadar el acontecimiento había sucedido de la siguiente manera:

Cuando pasaba con toda pompa por los bulevares, encabezando el cuerpo del ejército que salía para Italia, paró (Napoleón III) en seco ante el establecimiento de Disdéri para que se le retratara. Detrás de él, el ejército en pleno, las filas prietas, el arma al hombro, aguardó a que el fotógrafo sacara el cliché del emperador... Con éste, el entusiasmo por Disdéri se hizo delirante, el mundo entero conoció su nombre y el camino de su casa<sup>92</sup>.

Con este hecho se anunciaba una nueva era fotográfica. Todo el mundo acudió a partir de ese momento a obtener su imagen fotográfica<sup>93</sup>, que en el ámbito de lo estético las consecuencias no se hicieran esperar. La democratización del retrato al grado de que «hasta los más pobres pudieron poseer su propia imagen», produjo una transformación radical en la manufactura y el estilo del retrato que tan íntima y propositivamente se había practicado hasta entonces. Rápidamente, el nuevo mercado estableció frente a la cámara la pose que pretendía emular los tradicionales cánones de la pintura burguesa *pompier* que dictaba los criterios públicos de la estética dominante. De tal forma se corroboró la afirmación de E. J. Hobsbawm:

El fin de una sociedad aristocrática no significa el fin de la influencia aristocrática. Las clases que se elevan tienden naturalmente a ver los símbolos de su riqueza y poderío en los términos que los anteriores grupos establecieron como modelos de elegancia, lujo y comodidad<sup>94</sup>.

El nuevo estilo pseudo-aristocrático terminó imponiéndose en las prácticas fotográficas. Si bien la fotografía retratística había tenido un significativo arranque en el cual se pretendía explorar todas las posibilidades estética de este arte, paulatinamente las leyes del mercado comenzaron a establecer los modos de fotografiar y los parámetros de producción. Incluso el mismo Nadar, que había sido el paladín del retrato psicológico, se vio obligado a caer en este contradictorio juego debido a las exigencias de las «clases populares que reproducían miméticamente, aunque sin autenticidad, los criterios burgueses establecidos en materia de elegancia, porte, vestuario, pose, etcétera»<sup>95</sup>.

Así fue como quedaron establecidas las primeras bases estéticas de este medio cuya explotación comercial habría de consolidarse durante el siglo XX en una de las industrias de mayor consumo y producción. Los

<sup>92</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 148

<sup>93</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 148

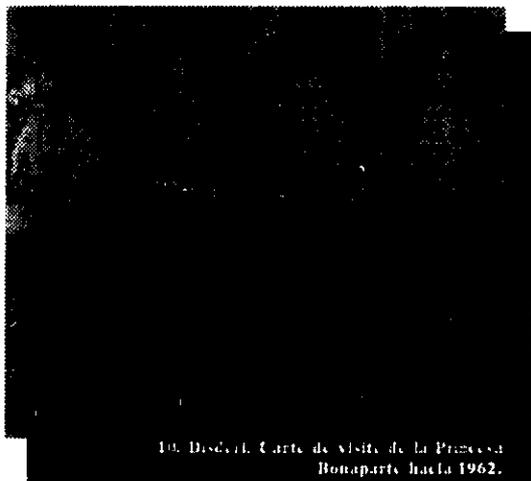
<sup>94</sup> Hobsbawm: *Op. Cit.* (tomo 2) p. 326

<sup>95</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 149

nombres de Nadar y Disdéri fueron grabados para siempre en la historia de la fotografía. En sus aportaciones —de algún modo antagónicas— quedaron señalados los dos importantes caminos que la nueva técnica habría de seguir. Por un lado como medio de comunicación y expresión, y por el otro, como un producto masificado que se volvería indispensable para el hombre del siglo XX. De ahí la certeza de la afirmación que hace Roman Gubern: «en el campo fotográfico la dicotomía representada por el *kitsch*<sup>96</sup> comercialista de Disdéri y la sabiduría plástica de los primeros retratos de Nadar resultó ser verdaderamente paradigmática»<sup>97</sup>.

### *El nacimiento de la industria*

La *Carte de visite* de Disdéri anunciaba ya el nacimiento de una gran industria. Algunas innovaciones técnicas y mejoras en los procesos como el surgimiento de la emulsión seca de gelatino-bromuro (1871), aligeraron la carga del fotógrafo, ya que no era necesario cargar con todo el ajuar del laboratorio. Este hecho hizo posible la



10. Disdéri. *Carte de visite* de la Princesa Bonaparte hacia 1862.

transportación de la cámara a lugares antes impensables. Aventureros fotógrafos recorrieron y reprodujeron las vistas de innumerables paisajes, zonas arqueológicas y campos de batalla con un empeño sin precedente mostrando a las sociedades desconocidos e insólitos aspectos del mundo.

*You Press the botton, we do the rest*, fue la frase que más tarde utilizaría un empleado bancario de Nueva York, que en 1888 tuvo la idea de insertar un dispositivo de rollo de papel a la cámara de madera que había fabricado. Con este nuevo sistema era posible tomar hasta cien fotografías sin necesi-

tar hacer una nueva carga. El nuevo equipo fue bautizado con el nombre «Kodak 100 vistas». Un año después este rollo de papel sería sustituido por uno de celuloide<sup>98</sup>. De esta manera la fotografía tal cual como la

<sup>96</sup> Según la definición que ofrece Gubern, el término se acuñó en Munich a mediados del siglo XIX debido a dos razones precisas: a que los procesos técnicos de producción y reproducción cultural desarrollados entonces, obligaron a un distinguo entre lo genuino y su imitación o subproducto; y a la existencia de un mercado burgués que desarrolló un alto nivel de demanda de bienes artísticos o pseudoartísticos. Las varias definiciones posibles y razonables del término *kitsch* caracterizan a esta categoría como una imitación estilística de formas de un pasado histórico prestigioso o de formas y productos característicos de la alta cultura moderna, ya socialmente aceptados y estéticamente consumidos. Gubern: *Op. Cit.* p. 37

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 184

<sup>98</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 148

conocemos había afinado su último paso. La técnica era ahora fácil de usar, portátil, barata, multirreproducible y permitía hacer varias tomas antes de tener que preparar una nueva carga.

En poco tiempo la empresa Eastman Kodak convirtió la cámara en un artículo de masas<sup>99</sup>. En los años subsiguientes lanzó al mercado la Kodak núm. 2 que permitía sacar 150 vistas y tiempo después, en 1895, surgía la Kodak Pocket la cual se podía cargar y descargar a la luz, con un rollo de doce fotografías, su precio era de cinco dólares. Para 1900 el precio de una «Kodak Brownie» con carrete de seis fotografías, era de un dólar<sup>100</sup>.

El éxito de la Eastman Kodak Company se debió a que fue la primera industria fotográfica que hizo una acertada estrategia de mercadotecnia destinada a popularizar la fotografía basándose en la oferta de tres servicios vigentes hasta la fecha. A saber: venta de cámaras (para aficionados), venta de película virgen, revelado y positivado del film<sup>101</sup>.

La fotografía no tardó en consolidarse como una verdadera novedad revolucionaria dentro de la comunicación icónica. Según R. Gubern son tres las características esenciales que le permitieron acceder a este estatuto:

1. Por su génesis no artesanal, sino automatizada, de la imagen.
2. Por su reproductibilidad ilimitada, basada primero en el proceso negativo-positivo y luego en la técnica del fotograbado.
3. Por su democratización del medio y a la simplificación técnica de su uso.

En relativamente poco tiempo aparecerían nuevas industrias de productos fotográficos. El mundo no volvería a ser el mismo. Ahora un mar de representaciones fotográficas circulaban por todos lados sorprendiendo y cautivando la mirada inocente de hombres y mujeres. Las sociedades no tardaron mucho en acostumbrarse a esta nueva necesidad ah doc a la dinámica capitalista, ya que como afirma Susan Sontag, «la fotografía se transformó en el arte por excelencia de las sociedades opulentas, derrochonas, inquietas, una herramienta indispensable de la nueva cultura masiva»<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 149

<sup>100</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 184

<sup>101</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 149

<sup>102</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Edhasa. 1989. p. 79

### Arte y fotografía

«Es mejor que un arte, es un fenómeno solar en que el artista colabora con el sol»<sup>103</sup>. Con estas palabras expresó su beneplácito y mudó la concepción adversa que experimentó en un primer momento hacia la fotografía el poeta Lamartine, cuando conoció los retratos logrados por Adam Salomon. Otras opiniones se expresaban al mismo tiempo en sentido contrario. Otro poeta francés, Charles Baudelaire, acérrimo enemigo del naturalismo, difería en su posición con respecto a la fotografía y el papel que debía jugar en el arte:

Si le es lícito a la fotografía suplir al arte en algunas funciones, muy pronto lo habrá suplantado o pervertido completamente, gracias a la alianza natural que encuentre en la imbecilidad de la multitud. Debe, por lo tanto, volver a su verdadero deber que es servir a las ciencias y a las artes; pero tendrá que ser un servidor humilde, como la imprenta y la taquigrafía, que ni crearon ni suplantaron a la literatura. Que enriquezca pues el álbum del viajero, y devuelva a sus ojos la precisión que le falta a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, refuerce con algunos datos las hipótesis del astrónomo; que sea, finalmente, la secretaria y la libreta de apuntes de los que necesitan una absoluta exactitud material en el ejercicio de su profesión... Que salve del olvido las ruinas a punto de derrumbarse, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma ha de desaparecer y solicitan un lugar en los archivos de nuestra memoria, y será agradecida y aplaudida<sup>104</sup>.

Tal concepción reflejaba el sentir de un importante sector del mundo artístico europeo del siglo XIX que veía en la técnica fotográfica el perfeccionamiento de un instrumento equiparable más bien al microscopio y al telescopio; es decir, que debía servir tan solo como una herramienta auxiliar para facilitar el análisis y el estudio objetivo de la naturaleza y sus fenómenos<sup>105</sup>.

Sin embargo, la fotografía rebasó los límites que pretendieron imponerle, no sin antes tener que recorrer un penoso trayecto de condenas en el cual, incluso, sería declarada la enemiga mortal del arte<sup>106</sup>. Finalmente la nueva técnica se agenciaría sus propios fueros y encontraría los elementos que paulatinamente la dotaron de una expresividad para convertirse en la portadora de un lenguaje propio, el cual fue conformado por la influencia estética que recibió y aportó de otras artes (sobre todo de la pintura) durante el proceso evolutivo que atravesó para consolidarse como medio de comunicación gráfica.

---

<sup>103</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 151

<sup>104</sup> Freun: *La fotografía...Op. Cit.* p. 73

<sup>105</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 18

<sup>106</sup> Scharf: *Op. Cit.* p. 16

En ese sentido el investigador Aaron Scharf hace el siguiente señalamiento: «no es de extrañar que, en una época en la que la eficacia de las máquinas se consideraba una virtud esencial, una máquina con la que la naturaleza misma plasma sus propias imágenes cobrara autoridad suficiente para influir de manera fundamental en el arte»<sup>107</sup>.

Fue en Francia, sobre todo, donde esta inevitable influencia propició una larga polémica acerca de los usos y los límites que debía tener la fotografía. En la disputa se vieron involucrados los principales artistas e intelectuales de la época quienes consideraban primordial resolver los cuestionamientos que se hacían acerca de que si la fotografía merecía o no ser considerada como una más de las artes. Las sesiones fueron largas y la exposición de ideas que pretendieron argumentar a favor y en contra de la nueva técnica se valieron de todos los medios posibles para defender sus causas.

Una razón fundamental por la que esta discusión cobró tales dimensiones fue por el miedo que algunos pintores —sobre todo los retratistas— sentían ante el avance técnico y la calidad de imagen que la fotografía conseguía. No se debe olvidar que, si bien la técnica fotográfica que Niépce había concebido era en realidad un perfeccionamiento de la litografía, fue en realidad el culto por el paisaje y el retrato, los dos vectores de la pintura que la habían dotado de ese irrefrenable impulso social<sup>108</sup>. De ahí, que fueran estos mercados los primeros en tambalearse ante la inminente sustitución. Pero no sólo eso, para otros sectores de la sociedad la cámara fotográfica era vista como una insolencia, ya que no soportaban la idea de que una máquina fuera capaz de producir algo que mereciera el título de obra de arte.

Este fue uno de los argumentos principales que con mayor frecuencia se hacía notar en las contiendas verbales. Sobre todo, era común para sus detractores alegar por la falta de *espiritualidad* con la que la cámara reproducía la naturaleza. A este respecto opinaba el pintor John Ruskin hacia 1870: «Casi todo el sistema y toda la esperanza de la vida moderna se basan en la idea de que es posible poner la mecánica en lugar de la maestría; la fotografía en lugar de la pintura, el hierro fundido en lugar de la escultura. Este es el principal artículo de fe del siglo XIX, o mejor dicho, el principal artículo de infidelidad»<sup>109</sup>.

Y mientras esto acontecía, otros más despreocupados buscaban explotar las posibilidades de «un arte nuevo o por lo menos de un inapreciable auxiliar»<sup>110</sup>. Pintores como Degas, Coubet, Manet y Delacroix, entre otros, declaraban sin tapujos valerse de la técnica fotográfica como una herramienta fundamental en la elaboración de sus obras. De tal suerte, era el mismo Delacroix quien afirmaba que «el arte no era, simplemente, la

---

<sup>107</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>108</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 149

<sup>109</sup> Scharf: *Op. Cit.* p. 104

<sup>110</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p. 74

reproducción indiferente de los objetos, sino una cuestión de refinamiento intelectual y visual, y con frecuencia, de exageración deliberada, lo que equivalía poner la mentira al servicio de la verdad»<sup>111</sup>. Eran, pues, los primeros síntomas de una concepción que comenzaba a transformarse aceleradamente.

No obstante, esta discusión que flotaba en el ambiente y que hasta entonces se había limitado a ser un tema de conversación en salones y cafés, pareció llegar a un punto climático entre los años 1861 y 1862 cuando los fotógrafos Mayer y Pierson acusaron ante los tribunales franceses a sus colegas Betdeber y Schwabbe de haber plagiado sus fotografías con fines comerciales. Cabe aclarar que las leyes establecidas entonces nada podían hacer para protegerlos mediante el derecho de autor ya que la fotografía no gozaba del estatuto de arte<sup>112</sup>. Bajo este argumento se determinó que era necesario iniciar un nuevo juicio.

Durante el segundo proceso, los esfuerzos se concentraron en la pretensión de elevar la fotografía a la categoría de arte. Son famosos los argumentos que manejó el abogado M. Marie a favor de esta causa y que lo llevaron finalmente a obtener el veredicto a su favor en la corte:

¿Es arte la fotografía? ¿Es cierto que en esas obras carecen de sentido el instinto, el sentimiento, el gusto y el amor del artista? ¿Puede producir por sí solo esos efectos un simple mecanismo? ¿Qué es, entonces, el arte? ¿Quién definirá el arte? ¿Quién dirá dónde comienza y dónde termina? ¿Quién dirá: puedes ir hasta aquí, pero no más lejos? Dirijo estas preguntas a los filósofos que se han ocupado de ellas, y podemos leer con interés lo que han escrito sobre el arte en sus distintas formas. El arte, dicen ellos, es belleza, y la belleza es en verdad en su realidad material. Si vemos la verdad en la fotografía, y si la verdad, en su forma externa, seduce al ojo humano ¿cómo puede, entonces, dejar de ser belleza? Y si encuentran en ella todas las características del arte, ¿cómo puede dejar de ser arte? ¡Francamente!, protesto en nombre de la filosofía<sup>113</sup>.

El 4 de julio de 1862 los tribunales franceses declararon que la fotografía era un arte otorgándole, de esta manera, su legitimización ante la sociedad en tanto un medio de expresión y creación ofreciéndole, paralelamente, la misma protección autoral que gozaban el resto de las actividades artísticas<sup>114</sup>. Claro que sería concederle demasiada importancia al sistema jurídico francés pensar que gracias a su veredicto de la noche a la mañana la fotografía se convirtió en un arte.

---

<sup>111</sup> *Ibid.* p. 134

<sup>112</sup> *Ibid.* p. 159

<sup>113</sup> Scharf: *Op. Cit.* p. 160

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 160



11. Oscar Gustave Rejlander. *La fotografía recién nacida entregando al pintor un píxel adicional.* 1856.

### *La agonía del realismo pictórico*

«¡A partir de hoy la pintura ha muerto!»<sup>115</sup> Tal fue la dolorosa lamentación con la que Delaroche recibió la invención de la fotografía. El tiempo se encargaría de comprobar que no sería así. Mientras eso sucedía el arte académico con todos sus cánones establecidos sintió pavorosamente cómo se cimbraron sus bases. Sin duda, se advertía una inminente ruptura. En efecto, la pintura no murió, pero con la aparición de la fotografía comenzó la agonía de realismo pictórico.

Desde el momento de su nacimiento la fotografía estableció una estrecha relación estética con la pintura. Esta convivencia lejos de provocar la desaparición de alguna de las dos, las condujo, más bien, a establecer una reciprocidad existente a manera de una «simbiosis (que) creó un nuevo y complejo organismo estilístico»<sup>116</sup>. Recordemos las palabras de Susan Sontag quien opina que fue la fotografía la que “sustituyó (a la pintura) sin remordimientos y plagió con entusiasmo desde sus comienzos, y con la cual todavía coexiste en una febril rivalidad”. Además, agrega la crítica estadounidense:

De acuerdo con la versión usual, lo que hizo la fotografía fue usurpar al pintor la tarea de suministrar imágenes que transcriban la realidad con precisión. Weston insiste en que «el pintor tendría que estar profundamente agradecido», pues (...) considera que la usurpación es en verdad una liberación. Al apropiarse de la tarea de retratar de manera realista, hasta entonces monopolizada por la pintura, la fotografía dejó a la pintura en libertad para su gran vocación modernista: la abstracción<sup>117</sup>.

Ciertamente, como ha demostrado Aaron Scharf en su estudio *Arte y Fotografía*, a raíz del surgimiento de la fotografía la pintura experimentó nuevos bríos en su desarrollo y evolución. Recordemos que «la fotografía

<sup>115</sup> Freund: *La fotografía...Op. Cit.* p. 74

<sup>116</sup> Scharf : *Op. Cit.* p. 13

<sup>117</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 104

desde sus inicios, provocó una apertura hacia nuevos caminos de investigación y creación plásticas: el impresionismo y el realismo social, tendencias desarrolladas durante el siglo XIX, emprenden búsquedas en lo referente a la descomposición del color y a nuestra «impresión» de la imagen, la primera, y a la representación realista de los objetos, la segunda. Ya en el siglo XX, los trabajos que resultan del pop o del hiperrealismo, por ejemplo, recrean las posibilidades de la imagen fotográfica»<sup>118</sup>.

Paralelamente, los fotógrafos supieron encaminar al nuevo medio de expresión por el camino de su independencia estilística. Con el tiempo, aquellas discusiones en las que se pretendía encasillarla como una herramienta solamente, se volvieron obsoletas frente a la evidente consolidación de nuevo lenguaje. En este sentido se expresa Van Doesburg al afirmar que la estructura de la evolución de la fotografía tuvo un desenvolvimiento similar al que se observa en otros medios de expresión. Esto es, continúa Doesburg, donde hay una primera fase de imitación, una segunda de experimentación y manipulación de los medios técnicos y por último a una tercera de expresión puramente creativa<sup>119</sup>. Como señala Scharf:



12. Theodor Hosemann, *El desdichado pintor*. 1843.

La fotografía corriente se volvió tan habitual que ofreció al artista más alternativas incluso: el reportaje gráfico, el cine y la televisión han creado una *lingua franca* de imágenes que se comprenden en el mundo entero. Casi todas las aberraciones fotográficas posibles son ahora comprensibles por aparecer frecuentemente en todos los cauces que brindan los medios de comunicación visual de masas. El fotógrafo, por estar menos sujeto a los caprichos de sistemas estéticos arbitrarios, ha podido

consolidar una serie de normas y niveles visuales que trascienden todos los estilos y se acercan más que nunca a la creación de un lenguaje visual universal<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> Pledge, Robert (curador): *Catálogo de la exposición 150 años de fotografía*. SEP. México, 1989. p. 13

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 249

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 332

De esta suerte, las preocupaciones de los fotógrafos se volvieron otras. Poco a poco la añeja incertidumbre acerca de que si la fotografía era un arte o no comenzó ceder frente a nuevos cuestionamientos y ante la evidencia que la misma práctica fotográfica iba mostrando. En este sentido resultan significativas las palabras de Man Ray, que en la década de los años treinta afirmaba, después de haber sido cuestionado sobre si consideraba a la fotografía como un arte: «Yo mismo no sé qué es arte. Pienso que los Viejos Maestros no eran artistas; eran sólo buenos fotógrafos antes de que la cámara fuera inventada. Ahora digo: 'el arte no es fotografía', lo que es aún más confuso»<sup>121</sup>.

Para el gran fotógrafo experimental Moholy-Nagy la cuestión no era menos simple: «no hay importancia alguna que la fotografía produzca arte o no», se decía el fotógrafo apelando directamente a la importancia del contenido que ésta era capaz de albergar. A partir de entonces comenzó un proceso en el que los fotógrafos se liberaron y le gritaron a los estetas y a los académicos que lo que hacían era descubrir, registrar, observar imparcialmente, presenciar, explorarse a sí mismos, cualquier cosa menos obras de arte<sup>122</sup>.

Un documento redactado en México por Tina Modotti en 1929 dejaba sentir de manera contundente esta visión. No olvidemos que la fotógrafa italiana había sido la más ferviente alumna de Edward Weston quien, a su vez, había propuesto muchas de las ideas vanguardistas que se manifestaron posteriormente en la fotografía estadounidense de los años cuarenta. El texto de Modotti decía lo siguiente:

Para nosotros, los que empleamos la cámara como una herramienta o como el pintor emplea su pincel, no importan las opiniones adversas; tenemos la aprobación de las personas que reconocen el mérito de la fotografía en sus múltiples funciones y la aceptan como el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente. Tampoco importa saber si la fotografía es o no un arte, lo que sí importa es distinguir entre buena y mala fotografía. Y por buena se debe entender aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece; mientras que por mala fotografía se debe entender aquella que está hecha, se podría decir, con una especie de complejo de inferioridad, no apreciando lo que la fotografía tiene de suyo, de propio y en cambio recurriendo a toda clase de imitaciones, dando estas obras la impresión de que el que las hace tiene casi vergüenza de hacer fotografías y trata de esconder todo lo que hay de fotográfico en su obra, sobreponiendo trucos y falsificaciones que sólo pueden agradar a los que tienen un gusto pervertido<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> Hill, Paul. Cooper, Thomas: *Diálogo con la fotografía*. Gustavo Gilli. 1980. p. 21

<sup>122</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 137

<sup>123</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 126

Esta forma de comprender la labor fotográfica fue interpretada por Susan Sontag de la siguiente manera:

El hecho de que los fotógrafos importantes ya no deseen discutir si la fotografía es un arte o no, salvo para proclamar que sus obras no están involucradas con el arte, muestra hasta qué punto aceptan sin reservas el concepto de arte impuesto por el triunfo del modernismo: cuanto mejor el arte, más subversivo respecto de las metas tradicionales del arte. Y el gusto modernista ha dado la bienvenida a esta actividad modesta que puede consumirse, casi a pesar de sí misma, como gran arte<sup>124</sup>.

La fotografía se liberó así de aquellas trabas que pretendieron limitarla primero a ser tan sólo un medio auxiliar de otras disciplinas. Las características inherentes en este revolucionario sistema de producción de imágenes la llevaron a erigirse como un auténtico medio de comunicación el cual poseía en su génesis ambivalente la capacidad de fungir, simultánea o anacrónicamente —según fuera el caso—, como una herramienta y un medio expresivo. Lo anterior dependerá, como bien ha señalado Raquel Tibol, de la carga de significados que se obtengan a partir de la relación inversa entre la dependencia automática y el significado artístico que potencialmente contiene la naturaleza del lenguaje fotográfico. Esto es: cuanto más se aleja de la dependencia automática, más artística se vuelve una fotografía<sup>125</sup>.

Similar resulta el punto de vista de Walter Benjamín quien solía desacreditar sin más los circunloquios en que habían enredado a la fotografía y el arte. Para el investigador la respuesta era mucho más pragmática: «en vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modifica por entero al carácter del segundo)»<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 137

<sup>125</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 47

<sup>126</sup> Sougez. *Op. Cit.* p. 320

## Capítulo 2: Hacia una definición de la fotografía

Del griego *phos*, luz, y *gráphein*, grabar. Fotografiar es, antes que cualquier otra cosa, grabar con luz. Y en este acto de producción de imágenes es donde anida el germen de un lenguaje, se suscita el objetivo de un procedimiento científico y surge la esencia de un arte.

Este génesis polifacética convierte a la fotografía en un ente particular susceptible de ser analizado. Por este motivo se vuelve indispensable establecer una definición que nos permita reconocer sus características como instrumento de la comunicación humana, y así, lograr una mejor comprensión de la importancia que tiene su práctica y desarrollo dentro de la sociedad. De la misma manera, es pertinente que este acercamiento nos conduzca hacia una clasificación de los diversos usos e intenciones de la fotografía, de modo que podamos tener una visión esquemática de las funciones que cumple dentro de las diferentes actividades del ser humano.

### *El mundo de lo visual y las imágenes icónicas*

Fundamentalmente, la fotografía es un procedimiento técnico cuyo objetivo primordial es la captación, fijación y producción de imágenes; éstas, a su vez, provienen de lo que conocemos como el mundo de lo visible; esto es, todo aquello que podemos percibir por medio de los ojos debido a la acción que la luz ejerce sobre los cuerpos. Para Abraham Moles, una imagen es: «un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del mundo perceptivo (entorno visual), susceptible de subsistir a través del tiempo»<sup>1</sup>

Vilém Flusser profundiza más cuando considera que «las imágenes son superficies» las cuales:

significan algo «exterior», y tienen la finalidad de hacer que ese «algo» se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano<sup>2</sup>. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo «exterior», y de re-proyectar esta abstracción del «exterior», se le puede llamar imaginación. Esta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y descodificarlos posteriormente<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Moles, Abraham et al.: *La comunicación y los mass media*. Ediciones mensajero. Bilbao. 1985. p. 339

<sup>2</sup> Nótese que Flusser excluye de su definición a las imágenes tridimensionales como la escultura, los relieves etcétera. (N. del A.)

<sup>3</sup> Flusser: *Op. Cit.* p. 11

Una vez que nos hemos acercado al concepto de la imagen, conviene señalar que estos «fragmentos materializados del entorno visual» o «superficies significativas» son los elementos constitutivos de un complejo y extenso sistema de comunicación que el hombre ha desarrollado según sus necesidades a través del tiempo; sirva como ejemplo el listado de medios u objetos susceptibles de convertirse en vehículos de imágenes o de impresión comunicativa de imágenes que hace Alberto Dallal<sup>4</sup>:

- |                                       |                                     |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Fotografía                         | 8. Caricatura                       |
| 2. Cine                               | 9. Rotograbado                      |
| 3. Grabado                            | 10. Logotipo                        |
| 4. Cartel                             | 11. Anuncios                        |
| 5. Televisión                         | 12. Exhibición y museografía        |
| 6. Audiovisual                        | 13. Portadas de libros y revistas   |
| 7. Tarjeta Postal                     | 14. Pintura mural                   |
| 15. Escultura                         | 33. Tira cómica                     |
| 16. Arquitectura                      | 34. Historia e historieta ilustrada |
| 17. Cajas de cerillos                 | 35. Bandera, banderola, manta, etc. |
| 18. Timbres y postales                | 36. <i>Happening</i>                |
| 19. Envolturas y paqueterías          | 37. Mimeógrafo                      |
| 20. Billetes                          | 38. Ex-voto                         |
| 21. Monedas                           | 39. Volante                         |
| 22. Computación                       | 40. Códice                          |
| 23. Microfilm                         | 41. Señales                         |
| 24. Graffiti                          | 42. Emblemas (heráldica)            |
| 25. Portadas de discos                | 43. Poesía concreta                 |
| 26. Calendarios                       | 44. Mapas y cartografía             |
| 27. Vehículos, trenes, barcos y metro | 45. Máscaras                        |
| 28. Camisetas y ropa                  | 46. Ex-libris                       |
| 29. Letreros aéreos                   | 47. Tatuajes                        |
| 30. Letreros en montañas              | 48. Cuerpo humano pintado           |
| 31. Fotonovelas                       | 49. Maquillaje                      |
| 32. Calcomanías                       | 50. Cartas postales                 |

Como es de suponerse esta gran diversidad de imágenes son apenas un fragmento del inmenso caudal de estímulos que el ser humano puede percibir a través de su mirada. Uno de los objetivos fundamentales de este trabajo es acercarnos al punto que la fotografía ocupa dentro de este universo. De tal suerte, resumimos aquí

<sup>4</sup> Dallal, Alberto: *Lenguajes periodísticos*. Unam. México. 1989. p. 81

---

la propuesta clasificadora que hace Roman Gubern<sup>5</sup> de lo que él mismo denomina el enorme *input* del sentido de la vista.

Según esta idea, el entorno visual está conformado por tres grandes categorías. La primera es aquella que engloba todos los estímulos que provienen del mundo natural visible, o sea, todos los seres, productos y fenómenos que existen o surgen en el planeta y en el cosmos de una forma natural. La segunda categoría está formada por todos los productos culturales visibles, esto incluye a todos los «entes artificiales fabricados por el ser humano». Un tercer bloque lo identifica R. Gubern entre lo natural y lo cultural, y es aquel que está configurado por la información que proviene de la expresión gestual, es decir, aquella que utiliza como medio o soporte al cuerpo, pero que su «repertorio de señales procede en gran parte de una codificación social (cultural)».

Según lo expresado anteriormente, la fotografía, por su génesis artificial y cultural, pertenece a la segunda categoría. Este nivel, a su vez, está dividido en dos subcategorías. La primera de ellas se refiere a los productos culturales no destinados exclusivamente para la comunicación visual, como pueden ser los vehículos, los uniformes, etcétera; los cuales, como aclara R. Gubern, pueden ser de un «interés (...) visual muy grande, pero (...) su visibilidad no ocupa su única función». La otra subcategoría incluye en su conjunto únicamente a «los productos culturales creados específicamente para la comunicación visual». Este segundo segmento es un trinomio de productos culturales visuales dividido en los siguientes términos:

1. Las escrituras, tanto pictográficas, como ideográficas, fonéticas, matemáticas, algebraicas o las notaciones musicales.
2. Las imágenes icónicas fijas o móviles, bidimensionales o tridimensionales (dibujo, pintura, escultura, maquetas, decorado, fotografía, cine, televisión, video, etc.)
3. Las señalizaciones que no son propiamente escriturales ni icónicas, como los maquillajes, los galones de los militares, los semáforos de tráfico, las banderas, etcétera.

Como vemos, la fotografía, por sus características, pertenece al grupo designado en el segundo inciso. Tenemos, hasta aquí, que la fotografía es un producto que pertenece a las imágenes culturales creadas por el ser humano y dentro de esta clasificación ha de ser ubicada en las llamadas imágenes icónicas. En este punto cabe hacer un paréntesis en la descripción de la clasificación de Gubern para dilucidar el término «imágenes icónicas».

---

<sup>5</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 44-48

Según la definición que hace Abraham Moles, la iconicidad es el:

grado de coincidencia o similitud entre un signo y lo que ese signo representa (su punto de referencia). Una exposición artificial de botellas que significa: "nosotros vendemos botellas de tal o cual vino" tiene el grado de iconicidad mayor que la fotografía de esas botellas, y éstas a su vez lo tienen mayor que la designación comercial de esas mismas botellas, designación a su vez más importante que el número de referencia de un catálogo (iconicidad nula). El concepto de iconicidad se refiere al hecho de que una imagen es la imagen del objeto real. Un símbolo es un signo que retiene del objeto de referencia al que designa cierta cantidad de iconicidad; en otros términos, se le parece un poco. El grado de abstracción es una magnitud anatómica o inversa al grado de iconicidad. Cuanto más abstracto es un signo con respecto al objeto a que se refiere, menos icónico es<sup>6</sup>

El largo proceso evolutivo que las imágenes icónicas han experimentado desde aquel día que alguno de nuestros remotos antepasados realizó un primer trazo sobre la tierra, es la historia de como el hombre ha transformado y enriquecido la forma de producir y percibir sus imágenes modificando así —una y otra vez— la concepción de su entorno. Una «cronología» del surgimiento de la imagen nos permitiría situar el lugar correspondiente a la fotografía dentro de esta génesis. Asimismo, esta estructura temporal nos permite corroborar que la fotografía ha fungido dentro de la historia de la comunicación visual humana como una columna fundamental. Según A. Moles el proceso evolutivo debió haber sido de la siguiente manera:

- 1) La primera imagen: el contorno materializado
- 2) La aparición de los detalles dentro del contorno
- 3) La escultura como imagen de tres dimensiones
- 4) La aparición de los medios tonos
- 5) Las sombras proyectadas
- 6) La rotación de los perfiles (ver desde otro ángulo)
- 7) La yuxtaposición significativa de los elementos diversos
- 8) La perspectiva
- 9) La fotografía<sup>7</sup>
- 10) La estereoscopia
- 11) La imagen móvil (cine)
- 12) La síntesis total: la imagen en el ordenador<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Moles: *Op. Cit.* p. 336

<sup>7</sup> El uso de negritas es mio (N. del A.)

<sup>8</sup> Moles: *Op. Cit.* p. 340

Dicho lo anterior cerramos el paréntesis y regresamos al esquema de Gubern que habíamos dejado, precisamente, en el punto de las imágenes icónicas. En éstas, según el autor, encontramos una nueva bifurcación que las divide en autogeneradas o exógenas. Las primeras de ellas son aquéllas que un sujeto produce y «representan el punto de vista del emisor del mensaje». Éstas, a su vez, pueden ser de origen quirográfico o tecnográfico. En el caso del dibujo o la escultura, por ejemplo, tendríamos que por tratarse de producciones gráficas realizadas a mano formarían parte del primer término. Mientras que las imágenes de origen tecnológico como es la fotografía y el video pertenecerían al segundo.

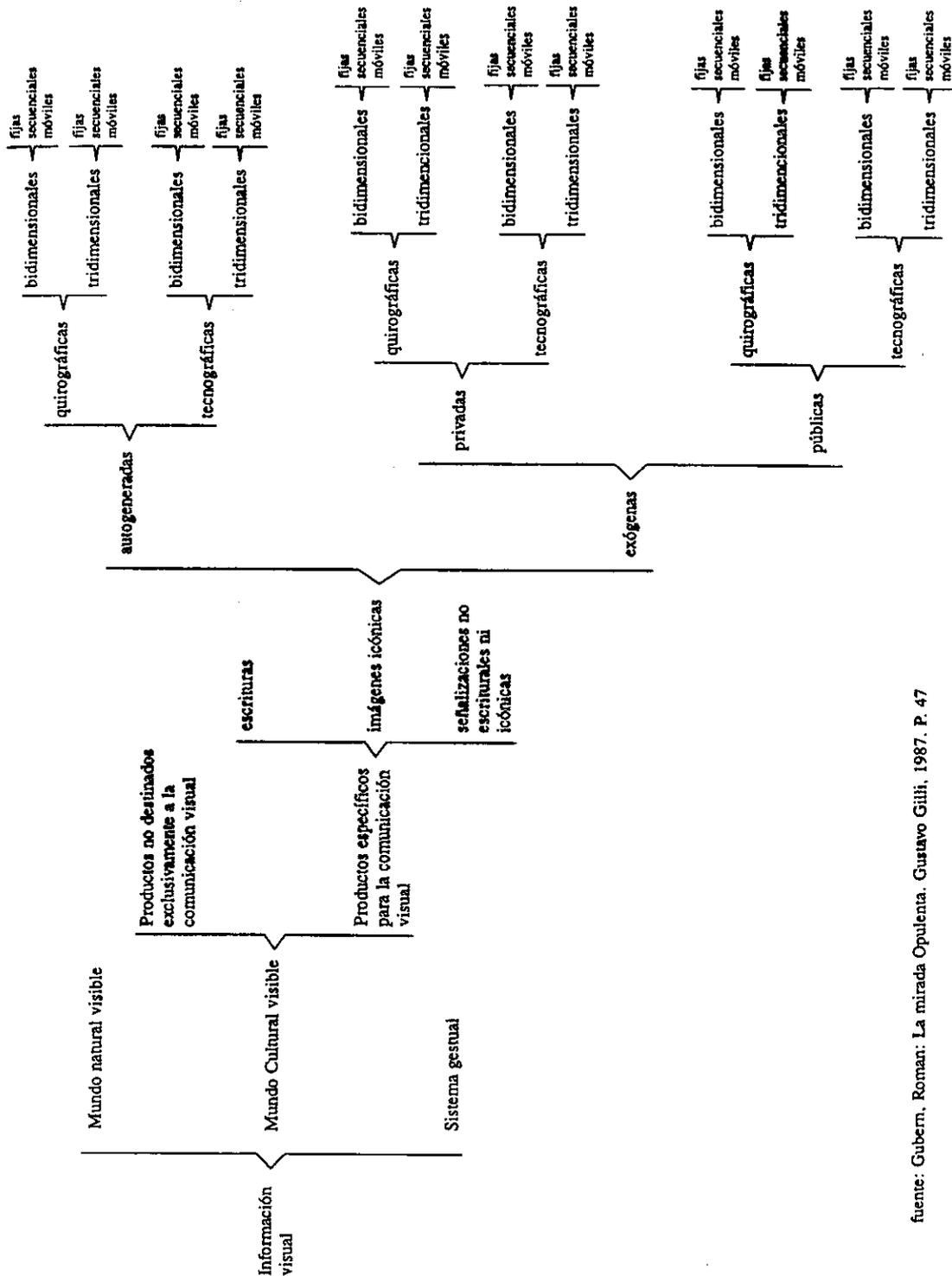
Por el otro lado, las imágenes icónicas exógenas serían las producidas por emisores ajenos al sujeto, el cual automáticamente pasaría a convertirse en un destinatario. Estas imágenes, según se muestra en el esquema, pueden ser privadas o públicas. Las primeras son las que tienen como receptor una sola persona (o caso), por ejemplo, la fotografía que obsequia la novia al novio. Mientras que las imágenes exógenas públicas son propias de los medios masivos de comunicación. Asimismo, se señala en el esquema, las imágenes exógenas sin importar su intención o su destinatario —es decir, sin importar que sean públicas o privadas— al igual que las imágenes autogeneradas, pueden ser de origen quirográfico y tecnográfico. Verbigracia: el mural o el graffiti para las primeras y la fotografía de prensa o el cine para las segundas.

Para concluir esta descripción del esquema que plantea Gubern es indispensable señalar que las imágenes icónicas pueden ser bidimensionales como serían en su caso el grabado, la pintura y el dibujo o tridimensionales en donde cabría incluir a los bajorrelieves, la escultura y las maquetas, entre muchas otras. Otra característica fundamental de las imágenes icónicas estaría determinada de acuerdo a su relación con el eje de la temporalidad. Es decir, una imagen puede ser fija como es el caso de la fotografía y la pintura o puede simular cierta temporalidad secuencial como sucede en el *comic* y la fotonovela. Por último, las imágenes icónicas pueden establecer una relación móvil donde la ilusión óptica permite representar una temporalidad comparada con la real, por ejemplo el cine, el video etcétera (ver esquema de R. Gubern).

De esta manera, concluye Roman Gubern, «se puede afirmar que la producción icónica —que como el lenguaje es una capacidad intelectual exclusivamente humana—, se asienta en los fenómenos nerviosos y musculares que permiten al hombre convertir el estímulo visual percibido (precepto) o pensando (ideoescena), o una combinación de ambos, en su reproducción óptica por medios simbólicos y utilizando técnicas adecuadas. La producción icónica convierte, en suma, unas formas de vivencia (lo visto o imaginado) en presencia objetual plástica de carácter simbólico. El objeto simbólico producido se convierte así (...) en un intermediario técnico a través del cual su productor transmite su información óptica a un destinatario en el espacio y/o en el tiempo»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Gubern. *Op. Cit.* p. 48



### ¿Qué es la fotografía?

Durante mucho tiempo se le atribuyó a la fotografía la capacidad de reproducir «objetivamente» el mundo real. Con el tiempo, otras voces hicieron notar que a pesar de la gran veracidad con la que actuaba, la fotografía en sí misma no era otra cosa que el producto de una interpretación de la realidad del fotógrafo. Para cualquier interesado en el tema resulta fascinante observar la manera en que, precisamente entre estos dos polos, la fotografía puede albergar, como dice Gubern, «su gran prestigio documental y también su dimensión mágica»<sup>10</sup>.

Sobre esta doble condición se establecen los puntos de discusión que son la pauta para atisbar una definición de la naturaleza de la fotografía. Veamos como mientras algunos teóricos como el fotógrafo de la Bauhaus Lászlo Moholy-Nagy (1925) ha considerado que:

tenemos en la cámara fotográfica el recurso más confiable para el inicio de la visión objetiva, (...) (donde) todos serán obligados a ver lo que es ópticamente cierto, explicable en sus propios términos, objetivos, antes de poder llegar a cualquier posible actitud subjetiva<sup>11</sup>.

Otros más, consideran que el medio ha representado una herramienta para captar una realidad subjetiva a la que el resto no tiene acceso. Tal fue el caso del fotógrafo Emmet Gowin quien sostenía que: «la fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías se proponen representar algo que ustedes no ven»<sup>12</sup>.

En sentido similar opina su colega Garry Winogrand, quien confiesa fotografiar «para descubrir cuál será el aspecto de algo una vez fotografiado»<sup>13</sup>. Y con estas sencillas palabras parece quedar delimitado el sitio exacto en donde la fotografía encierra todo su misterio.

Otros no menos autorizados como el reconocido fotógrafo francés Robert Doisneau, prefieren ubicar a la fotografía en un extremo donde lo sobresaliente son los rasgos subjetivos que ésta alberga en su contenido, relegando a un segundo término su mensaje documental:

La fotografía no es un documento sobre el cual pueda hacerse un informe. Es un documento subjetivo. La fotografía es un testigo falso, una mentira. La gente quiere probar que el universo existe. Es una imagen física que contiene cierta cantidad de documentación, lo que está muy bien, pero no es una prueba, un testimonio sobre el que pueda basarse

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 154.

<sup>11</sup> Sontag. *Op. Cit.* p. 212

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 210

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 207

una filosofía general. La gente puede decir: «He aquí a alguien que ha visto tales o cuales facetas de la vida, pero no el conjunto»<sup>14</sup>

De esta manera —según los puntos de vista externados arriba— es posible vislumbrar un debate sobre la objetividad y la subjetividad que produce la fotografía. Para R. Gubern esta cuestión ha de ser abordada sólo «a partir de la medición de la fidelidad relativa a la apariencia óptica del referente fotográfico». Es decir, partiendo de la iconocidad de la fotografía.

Como se dijo antes, esta iconocidad corresponde al grado de realismo que la fotografía puede obtener del sujeto que retrata o como lo llama Roland Barthes: *el referente fotográfico*; o sea: «la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía»<sup>15</sup>. Sobre esta misma idea Roman Gubern agrega que además de real el referente fotográfico debe ser *fotoactivo*; esto es, que genere los «factores que determinan conjuntamente la posibilidad de una reacción química en la emulsión fotosensible»<sup>16</sup>.

Lo anterior permite hacer un primer acercamiento hacia una definición de la fotografía reconociéndola como una técnica cuyo objetivo es duplicar fotoquímica y bidimensionalmente aspectos del mundo visible, los cuales, a su vez, deben ser reales y fotoactivos. De tal manera que si nos atenemos al esquema de Roman Gubern descrito en páginas anteriores, tenemos que en términos genéricos la fotografía es:

una tecnología comunicativa que permite fijar ópticamente un fragmento del universo visual en un tiempo dado, para perpetuarlo bidimensionalmente a través del tiempo y del espacio y procurar a su(s) destinatario(s) una experiencia óptica vicarial relativa a aquella escena matricial alejada en el tiempo y acaso en el espacio. Tal destinatario pudo ser espectador de la escena matricial (en el caso de ser su propio fotógrafo, por ejemplo) o no. En el primer caso la fotografía es una cristalización física de su propia percepción y memoria visuales; en el segundo, proporciona un acceso técnico a la percepción ajena y a la coparticipación en su memoria visual (fundamento de la "memoria colectiva del fotoperiodismo y de las fototecas")<sup>17</sup>.

Sin embargo, como el propio Gubern reconoce, esta definición es operante sólo para aquel campo de la fotografía que denomina *mimética*; es decir, imitativa o analógica y que basa su intención en el «principio absoluto de la fidelidad óptica», cuya fundamental función es como memoria, ya sea individual o colectiva, y en donde la difusión de la imagen permite a otros sujetos compartir la experiencia visual de su autor. En este sentido, la imagen del mundo real al plasmarse en la fotografía se asienta sobre cierta pretensión de verdad

<sup>14</sup> Hill: *Op. Cit.* p. 106

<sup>15</sup> Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Paidós. Barcelona. 1992. p. 136

<sup>16</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 154

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 154

que parece tener su origen en el pensamiento, acaso inconsciente, que nos merodea siempre al contemplar una fotografía y que Barthes nos recuerda sintéticamente: «la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente»<sup>18</sup>

No obstante la operatividad de esta definición se vuelve obsoleta al soslayar otro tipo de fotografía que Gubern denomina *creativa o experimental* o de carácter no analógico. Es decir aquella que se refiere a la producción de imágenes que pretende a partir del uso de las manipulaciones técnicas un fin creativo absoluto donde no es la reproducción sino la representación de lo real lo que se busca. En este tipo de fotografía «el fotógrafo pone énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión», para «compartir con la pintura su potencialidad fantaseadora». Aunque como señala Gubern «esta dicotomía no es excluyente y toda fotografía es, en cierta medida, a la vez, *memoria y creación, o reproducción y expresión*, tomando en cuenta que en cada caso concreto predomine una u otra función»<sup>19</sup>

Algunas categorías similares reconoce la crítica Susan Sontag cuando señala que son dos los imperativos que han coexistido en constante lucha en la historia de la fotografía, a saber: «el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo responde a una noción de verdad al margen de los valores, un legado de las ciencias, sino a un ideal moralizado de la veracidad»<sup>20</sup>.

La consideración de estos dos estatutos dentro de la fotografía y de la diversificación en la pluralidad de técnicas e intenciones que ésta puede albergar conduce a Roman Gubern a extender el campo de acción de su definición; así propone «que en sentido lato, pero a la vez riguroso, habría que definir a la fotografía como: *cualquier alteración de la emulsión fotosensible*»<sup>21</sup>.

Y si bien la primera definición pecaba por excluir una importante parte de la producción fotográfica, esta segunda lo hace por incluir de más, ya que «cualquier alteración» involucra a «las voluntarias como a las involuntarias, a las intencionales y a las casuales»<sup>22</sup>, lo que nos lleva a considerar que una fotografía puede ser desde una de las magníficas tomas realizadas por Ansel Adams o la imagen de uno de los históricos momentos captados por Robert Capa, hasta un pequeño trozo de película velada accidentalmente; de tal suerte, parece ajustarse como calificativo para esta definición la sentencia que reza el destino del que mucho abarca poco

---

<sup>18</sup> Barthes: *Op. Cit.* p. 31

<sup>19</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 155

<sup>20</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 96

<sup>21</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 155

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 155

aprieta, pero como su autor señala «no hay más remedio que recurrir a ella si queremos abarcar la amplia gama de todos los géneros fotográficos posibles»<sup>23</sup>.

Una vez que hemos arribado a esta definición se vuelve imprescindible mencionar las puntualizaciones que hace Gubern acerca de la fotografía mimética, ya que según la tipología que hemos visto es, precisamente, este término el que engloba en su conjunto la fotografía periodística —cuya descripción es el objetivo de este trabajo— y la cual por su carácter documental ha de ser considerada la portadora de su sustancia y su más radical ejemplo.

La más extensa polémica en torno a la fotografía mimética versa acerca de su potencialidad como reproductor de la realidad llegado al extremo de considerarla como un «mero calco de la realidad». Sin embargo, contemplada desde un punto de vista analítico esta idea se desvanece e incluso corre el riesgo de pertenecer al absurdo cuando tomamos en cuenta siete factores de distorsión con respecto a la imagen del mundo real:

1) **Abolición de la tercer dimensión por la bidimensionalidad del soporte con posibilidad de modificar la perspectiva de acuerdo con la distancia focal de los objetivos utilizados. Esta abolición transmuta el espacio real encuadrado por el objetivo en el espacio virtual del mensaje fotográfico renacentista.**

2) **Delimitación transversal del espacio por el encuadre, que es único e inmóvil para cada fotografía reproducida, en contraste con la movilidad del sistema ocular y de sus diversas delimitaciones de los campos abarcados. Esta delimitación fotográfica, heredada de la tradición pictórica, nace de una operación de selección de sujetos u objetos a través del visor, lo que junto a tal inclusión comporta simultáneamente una operación correlativa de omisión exclusión (censura). (...)**

3) **Abolición del movimiento. Esta característica (...) significa que de la secuencia de momentos o fases que componen una acción, el fotógrafo elige e inmoviliza uno de ellos (...)**

4) **Estructura granular y discontinua formada por los minúsculos granos de plata reducida que componen el mensaje fotográfico y cuya trama irregular se hace tanto más patente cuanto más se amplía la foto, pudiendo llegar a destruir incluso su iconicidad (...)**

5) **Abolición o alteración del matiz, o saturación de los colores (...)**

6. **Posibilidad de alterar la escala de representación, de modo que la torre Eiffel puede tener 5 centímetros y una mosca 10 metros de longitud (...)**

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 155

7) Abolición de los estímulos sensoriales no ópticos (sonido, tacto, temperatura, olor, gusto) asociados a la percepción visual y que tan importante función desempeñan muchas veces en la evocación de imágenes del pasado o en el reconocimiento de lugares o de sujetos<sup>24</sup>.

Con esta argumentación vemos como la idea que se maneja de que la fotografía es un medio para captar fielmente el mundo *real* «no tiene tanto una dimensión perceptual como histórica: es decir, sabemos que lo que la foto muestra aconteció una vez ante el objeto, a menos que se trate de una foto trucada»<sup>25</sup>, o para entenderlo en términos barthesianos se trata de un «certificado de presencia» en donde la fotografía «puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia»<sup>26</sup>

Y al hablar Barthes a la capacidad de «mentir» de la fotografía parece referirse a la organización particular que Raúl Beceyro<sup>27</sup> identifica en cada foto, la cual se crea a través de medios específicos que lleva a cabo el fotógrafo, como es la elección de altura de la cámara, el punto de vista, la zona de la foto, el plano elegido, el momento del disparo, etc.<sup>28</sup>. Con los cuales al final se concreta el contenido de la fotografía, albergando así la subjetividad del fotógrafo. De manera que «la fotografía «por ella misma», es decir mediante su propia estructura, aclara el hecho real, lo vuelve comprensible, y, al mismo tiempo, la fotografía pone de manifiesto la visión del mundo que expresa, mediante esa imagen, el fotógrafo»<sup>29</sup>.

Desde esta perspectiva es posible aproximarnos a la opinión de Susan Sontag en el sentido que la fotografía es «tanto una técnica ilimitada para apropiarse del mundo objetivo como una expresión inevitablemente solipista

<sup>24</sup> Gubern, Roman: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen. Barcelona. 1988. p. 45 y 46

<sup>25</sup> Gubern: *La mirada... Op. Cit.* p. 159

<sup>26</sup> Barthes: *Op. Cit.* p. 151

<sup>27</sup> Beceyro, Raúl: *Ensayos sobre fotografía*. Editorial Arte y Libros, S. A. México. 1978. p. 24.

<sup>28</sup> Gubern presenta un listado de la multitud de opciones técnicas que ante la realidad puede ofrecer una cámara: 1) Eligiendo una película determinada (para blanco y negro o para color, de determinada sensibilidad y grano etc.). 2) Eligiendo el objetivo a emplear, en una operación de verdadera ortopedia óptica. Todos los objetivos se apartan del considerado "normal" (50mm de distancia focal para el formato 24x36 ofrecen una visión distorsionada, sea por basculación de las verticales y perspectiva hiperacentuada (gran angular), sea por su contracción del campo longitudinal y falta de foco en el fondo (tele objetivo). 3) Eligiendo un filtro o prescindiendo de él. 4) Eligiendo el punto de vista y el encuadre. 5) Regulando el enfoque y el desenfoque. 6) Interviniendo eventualmente sobre la luz incidente. 7) Régulando el diafragma. 8) Decidiendo el tiempo de exposición. 9) Decidiendo el momento del disparo. 10) Interviniendo en los procesos químicos y físicos posteriores al disparo (revelado, ampliación, recuadre y positivado). Gubern. *La mirada... Op. cit.* p. 161.

<sup>29</sup> Beceyro: *Op. Cit.* p. 24

del yo singular. Las fotografías retratan realidades que ya existían, aunque sólo la cámara puede desnudarlas. Y retratan un temperamento individual que se descubre al abordar la realidad mediante la cámara»<sup>30</sup>.

Por esta razón es válido aventurarse a decir, como lo hace la investigadora Gabriela Eugenia López, «que la reproducción más fiel de lo real (entendiendo lo real no como una suma de objetos sino como una red de relaciones) puede ser la que logra mayor sugerencia, la que supera la reproducción de lo visible mediante la indagación de lo virtual»<sup>31</sup>. Palabras que suenan como un certero complemento de la concepción de Roman Gubern para quien la fotografía (no trucada) esta caracterizada: «por la condición de testimonio de la historicidad de su referente, y a la vez por la falsedad o convencionalismo de su propuesta perceptual»<sup>32</sup>.

Por lo tanto, «debe concluirse que más que una técnica óptica de reproducción, la fotografía es sobre todo una técnica de *transfiguración*, y en esa trans-figuración reside precisamente, su retórica, su ideología y su arte»<sup>33</sup>.

### Leer las fotografías

Uno de los más intensos puntos de investigación dentro del campo fotográfico es la forma como este medio produce su mensaje, y la manera como en esta producción intervienen fundamentalmente los puntos de vista del espectador. Son muchos los ensayos en que diversos autores han abordado el tema desde diferentes perspectivas buscando, sobre todo, detectar los elementos centrales que conforman la estructura de la fotografía y poder establecer los diferentes niveles de «lectura» que ésta implica. Estos trabajos han conseguido —en mayor y menor grado— hacer un desentrañamiento del mensaje fotográfico, lo que a su vez, ha dejado al descubierto los mecanismos de un complejísimo sistema de comunicación, cuya comprensión se encuentra supeditada a una «operación de activa descodificación cultural»<sup>34</sup>. En este proceso quien contempla la imagen fotográfica otorga profundidad y relieve a los signos planos, asume la extensión de los bordes del encuadre, corrige la ausencia y la distorsión de los colores, la carencia de movimiento,<sup>35</sup> además de que —más allá de consideraciones meramente perceptuales— «transforma los ingredientes compositivos de la foto en una imagen: interpretación culturalizada de la realidad de la foto y la materia de la foto misma»<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 132

<sup>31</sup> Pledge: *Op. Cit.* p. 59

<sup>32</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 162

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 162

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 161

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 161

<sup>36</sup> Dallal, Alberto: *Actas referenciales*. Aldus. México. 1996. p. 148.

Entre los más conocidos trabajos que se ha encargado de este rubro se encuentra el ya citado ensayo de Roland Barthes *La cámara lúcida* en donde el autor intenta, según las palabras del prologista Joaquín Sala Sanahuja:

delimitar (...) qué es lo que en la fotografía produce un efecto específico sobre el observador, que es lo particular, lo propio, cuál es la esencia de la fotografía, cuál el enigma que la hace fascinante ( ) La búsqueda de la esencia de la fotografía a través de elementos concretos y generalmente puntuales que forman parte de la imagen fotográfica, pero que pueden pasar desapercibidos al examinar el mensaje inmediato<sup>37</sup>.

Lejos de ser concluyente o de contener un método de «lectura fotográfica» y con tendencia más bien a la subjetivización, la propuesta barthesiana resulta un fuerte sensibilizador del espectador de fotografías al des-enmascarar un sentido fatal en donde: «la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo»<sup>38</sup>. Resulta muy interesante la concepción del mensaje fotográfico en el cual el autor identifica la co-presencia de dos elementos contenidos en la fotografía y a los cuales está ineludiblemente se encuentra expuesto el espectador. El primero de ellos es el que provoca una emoción impulsada racionalmente por una cultura moral y política (del espectador) y que denomina como *studium*: «que no quiere decir, o por lo menos inmediatamente, «el estudio», sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial»<sup>39</sup>.

El cual al ser reconocido por el espectador: «supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobárlas, pero siempre comprenderlas, (...) pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores»<sup>40</sup>.

El segundo elemento identificado por Barthes lo denomina *punctum* y se refiere al mensaje que no busca el espectador y que sin embargo «sale de la escena como una flecha y viene a punzarlo», por lo tanto entiende Barthes este término expresado con la siguiente acepción: un pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Barthes: *Op. Cit.* p. 21

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 23

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 64

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 66

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 65

Esta idea de lectura de la fotografía está estrechamente ligada a la expresada por el mismo Barthes en otro ensayo<sup>42</sup> de su autoría, donde considera a la imagen fotográfica como la portadora de dos mensajes: uno denotado que es el *analogon* perfecto de la realidad y uno connotado que «el modo con el cual la sociedad da a leer, en cierta medida, lo que piensa de él». Así vemos como la paradoja fotográfica radicaría «en la coexistencia de dos mensajes, uno sin código (que sería el *analogon* fotográfico) y otro con código (que sería el «arte», o el entrenamiento, o la «escritura», o la retórica de la fotografía)»<sup>43</sup>.

Este segundo aspecto que se refiere a esa forma de lectura o de participación que hace el espectador se ha convertido, a su vez, en un fenómeno de sumo interés para algunos autores. Para Vilém Flusser:

la ruta que siguen nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla. El significado de la imagen como lo revela el registro, es (...) la síntesis de distintas intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador. Por tanto, las imágenes no son conjuntos de *símbolos denotativos* como los números, sino conjuntos de *símbolos connotativos*: las imágenes son susceptibles de interpretación<sup>44</sup>.

Interpretación que para Alberto Dallal, «significa construir una nueva obra a partir de un grupo de elementos de una ya hecha, ya construida, que se nos ofrece a los sentidos»<sup>45</sup>. Por lo que, como considera Raúl Beceyro, «no hay, digamos, lecturas naturales, sino exclusivamente lecturas culturales, donde cada espectador pone sobre el tapete sistemas de valores, opiniones políticas, prejuicios y convicciones»<sup>46</sup>.

Lo que nos conduce a considerar a la fotografía como un ente: «al mismo tiempo compulsivo (tendiendo a imponerse al espectador) e impotente (chocando contra la ideología de cada espectador, ideología cuya solidez sólo puede conmover parcialmente) (por lo tanto) (...) abre así un campo de significaciones posibles, campo que nosotros, sus espectadores, tenemos que tratar de delimitar y comenzar a recorrer»<sup>47</sup>.

A una propuesta similar arriba Alberto Dallal cuando señala que se hace indispensable «una revisión exhaustiva de las posibilidades de una lenguaje (...) (donde) la fotografía deja de ser mera técnica —aunque de suyo

<sup>42</sup> «*The photographic message*» publicado en Barthes, Roland: *The responsibility of forms*. University of California press. California. 1985. p. 33 -40

<sup>43</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 154

<sup>44</sup> Flusser: *Op. Cit.* p. 11

<sup>45</sup> Dallal: *Lenguajes...Op. Cit.* p. 42

<sup>46</sup> Beceyro: *Op. Cit.* p. 60

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 60

las técnicas, todas, tengan lo suyo de lenguaje— y se erige en arte. Un cúmulo de procedimientos —organizados— hacer surgir una obra con sentido»<sup>48</sup>. Obra que, a su vez, «contiene una estructura, en este caso, visual y reproducible»<sup>49</sup>. Donde la estructura ha de ser entendida como señala el mismo Dallah como: «un corpus objetivamente representable que cohesiona, ordena y sostiene a todos los elementos que componen un hecho, un fenómeno, una obra...»<sup>50</sup>.

De tal suerte, se hace imperante reconocer para todo intento de análisis o lectura de una fotografía que ésta invariablemente camina en el universo de la comunicación por un sendero doble: «el del fotógrafo, lo que nos dice y cómo lo dice, y el del observador que recibe la imagen y la capta como verosímil en la medida en que el lenguaje sea accesible y aceptado culturalmente. Así pues, el código de la imagen fotográfica es polivalente y multidireccional»<sup>51</sup>.

### *Clasificar es definir*

Ordenar o disponer elementos según las cualidades que los conforman y descubrir en su naturaleza la infinidad de factores que los determinan —causantes directos de sus particularidades— son los propósitos que debe perseguir cualquier intento clasificatorio. Dicho ejercicio, según su grado de especificación, ha de ser apto para ofrecer un panorama en donde se distingan e identifiquen la amplia gama de géneros que conforman el fenómeno que se pretende abarcar. Al descubrir estas diversas manifestaciones (junto con sus semejanzas y diferencias) se contará con los puntos fundamentales para establecer una definición.

Pretender ajustar este planteamiento al amplio mosaico que representa la producción fotográfica ha sido para los teóricos una labor no fácil. Para corroborarlo basta dar un vistazo a la diversidad de opiniones que van desde aquellas que prefieren clasificar según la función que la fotografía cumple (donde se hace patente el riesgo de no incluir debida y específicamente todas las posibilidades existentes, o por el contrario, de hacerlo de una manera tan generalizada que motive la disolución de las propiedades particulares de cada obra o de cada autor), hasta aquellas otras donde sus autores sostienen lo disfuncional que resulta en fotografía hacer una propuesta clasificadora, argumentando que la creación de géneros tergiversa el carácter de las obras al obligarlas a adecuarse al modelo planteado.

<sup>48</sup> Dallah: *Actas... Op. Cit.* p. 148

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 148

<sup>50</sup> Dallah: *Lenguajes... Op. Cit.* p. 41

<sup>51</sup> Pledge: *Op. Cit.* p. 64

En su libro *La nueva técnica fotográfica*<sup>52</sup> Andreas Feininger hace una propuesta de clasificación partiendo de la identificación de seis objetivos o propósitos que la fotografía puede satisfacer, a saber: la información, la información intencionada, la investigación, la documentación, el entretenimiento y la autoexpresión. En esta tipología el término «información intencionada», se refiere a la fotografía publicitaria o aquella relacionada con la propaganda política. El fin de tales fotografías es dar «atractivo al tema y hacerlo más deseable», según afirma el autor, «la meta es vender un producto».

A partir de estas seis categorías que identifica y que entre ellas «coinciden y se duplican» reconoce Feininger tres grandes bloques cuyo objetivo es definir la función que la fotografía desarrolla englobando así las diferentes disciplinas que apoya. Éstos son:

a) **Fotografía reproductora-utilitaria:** Se utiliza en relación con una profesión, negocio, industria o ciencia específicos. Su propósito es registrar hechos y acontecimientos (...). Cuanto más se acerque a la realidad, mayor será la utilidad de esta clase de fotografía. El ideal es que constituya una reproducción perfecta del objeto. (...) A menudo este tipo de fotografías no las hacen los fotógrafos profesionales, sino que son realizadas por técnicos de laboratorio, científicos, investigadores, ingenieros, personal de las fuerzas aéreas, médicos, dentistas, etc., los cuales utilizan la fotografía como parte importante de su trabajo normal. Su interés es estrictamente práctico; en lo que a ellos se refiere, la fotografía es un documento o registro cuyo valor está en razón directamente proporcional a su exactitud, claridad y objetividad.

b) **Fotografía Documental-ilustrativa:** su principal función es informar y educar. Su naturaleza queda admirablemente explicada en la definición que da Webster de la palabra «documental»: «el registro o representación en forma artística de una materia real y terminante tal como puede ser un acontecimiento o un fenómeno de carácter social o cultural». Dos palabras — «artística» y «real» — sobresalen en esta definición: su unión contiene la esencia de una buena fotografía documental: el sujeto y el contenido de la fotografía son reales, pero la forma en que son presentados es artística. En contraste con las fotografías reproductoras utilitarias, que van dirigidas principalmente a un público profesional, las fotografías documentales son destinadas al público en general (...).

c) **Fotografía creadora-interpretativa:** Su primera función es el estímulo y enriquecimiento del espíritu (...) Mientras la fotografía documental se ocupa principalmente de temas, hechos y acontecimientos específicos, la fotografía creadora interesa por la esencia de las cosas y su interpretación. En este tipo de fotografía el tema se convierte en el vehículo de expresión de una idea. Los sentimientos son más importantes que los hechos y el tema de la fotografía es inmaterial, un estado de espíritu, por ejemplo.

---

<sup>52</sup> Feininger, Andreas: *La nueva técnica fotográfica*. Editorial Hispanoamericana. Barcelona, 1972.

Hasta cierto punto la propuesta de Feininger es útil y, sin duda, resulta una aportación de gran valor al campo de la investigación fotográfica; desafortunadamente al hacer revisión más profunda se advierte que aunque el autor ha pretendido abarcar todas las posibilidades de la técnica fotográfica, comete una grave omisión al excluir dentro de los tres bloques señalados los usos y las funciones de la fotografía comercial o publicitaria cuya enorme producción y utilidad no puede ser soslayada. La falta de Feininger en verdad resulta extraña si consideramos que el autor había contemplado este importante género de producción de imágenes dentro de los seis objetivos fundamentales que la fotografía debía perseguir.

Otra característica condenable de esta tipología es la generalidad en la que pretende encasillar el campo de la aplicación fotográfica; lamentablemente este hecho impide visualizar el fenómeno en su conjunto. Asimismo el esquema comete algunas imprecisiones al agrupar arbitrariamente dentro de un mismo bloque conceptos tan lejanos como pueden llegar a ser la fotografía periodística y la fotografía doméstica. Estas fallas en su conjunto más que ayudarnos parecen querernos confundir en nuestro afán de encontrar una clasificación precisa que abarque el quehacer fotográfico.

Una propuesta diferente es la que hace Alberto Dallal. En ella, las categorías están identificadas no sólo a partir del reconocimiento de los objetivos concretos que plantea en cada caso la fotografía (como en el caso anterior), sino también tomando en consideración las funciones mediatas e inmediatas que ésta cumple.

De esta suerte, la división del quehacer fotográfico estaría conformando por siete categorías, éstas son: la fotografía doméstica, la fotografía científica y tecnológica, la fotografía artística, la fotografía publicitaria, la fotografía de propaganda y la foto-reportaje o fotografía periodística. Una revisión del planteamiento que hace Alberto Dallal de cada uno de esos términos, intercalando a la vez diversas opiniones que sobre conceptos similares han expresado otros teóricos, se vislumbra en este trabajo como una manera de consolidar una idea más clara de lo que es campo de acción de la fotografía.

*La fotografía doméstica*; el objetivo principal de este producto, según señala Alberto Dallal, es el registro y alusión a los «momentos clave de la existencia familiar en los que el gozo, el afecto, la alegría, la intensidad de los hechos del núcleo social van indicando no sólo una cronología sino también una disposición humana». (...) «todo queda referido a la ceremonia que el instante hiela y que va a ser recordado durante generaciones enteras»<sup>53</sup>.

En un sentido similar, Susan Sontag señala que es precisamente en la conmemoración de los hechos de los individuos en tanto miembros de familias (así como de otros grupos) donde se da el primer uso popular de la fotografía. Este acontecimiento puede ser confirmado en la tradicional fotografía de bodas «que ha formado

<sup>53</sup> Dallal: *Actas... Op. Cit.* p. 152

parte de la ceremonia tanto como las fórmulas verbales prescritas. (...) Así las cámaras se integran a la vida familiar (y gracias a ellas) (...) cada familia construye una crónica de sí misma, un conjunto de imágenes portátiles que atestiguan la solidez de sus lazos, (...) además de constituir la presencia vicaria de los parientes dispersos»<sup>54</sup>.

Más técnicamente pero no muy lejana de las otras concepciones Abraham Moles define lo que él llama fotografía amateur o de aficionado, como un «sistema de comunicación interpersonal y de archivado particular de imágenes»<sup>55</sup> el cual: «consiste, para el individuo, en la posibilidad de captar un instante privilegiado de su vida o de la vida de quienes le rodean, sancionando mediante un acto el hecho de lo que considera digno de interés»<sup>56</sup>.

Vemos, de este manera, como al extender el campo de acción de definición a un límite donde lo que se fotografía no únicamente es para la vida familiar, sino también y de manera muy asidua e importante para los «instantes privilegiados de la vida» se puede vislumbrar una subcategoría dentro de este bloque en la que habrá de incluir al fotógrafo turista, ya que «si las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal, también ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente se siente insegura»<sup>57</sup>.

En este rubro, opina S. Sontag, la fotografía encuentra uno de sus campos más fértiles de la mano con una de las actividades modernas más características: el turismo. Ya que el registro fotográfico se convierte «en la evidencia irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje»<sup>58</sup>. De tal modo, la fotografía del viajero puede ser «un modo de certificar la experiencia, y también un modo de rechazarla: al limitar la experiencia a una busca de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, un souvenir. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotografías»<sup>59</sup>.

Esta innumerable producción fotográfica que día a día arroja la «voracidad *voyeur*» de los turistas occidentales cumple, para Roman Gubern, una triple función: «alimentar la memoria visual del viajero en el sedentarismo de su propio hogar, certificar de un modo exhibicionista ante sus amigos su excitante y privilegiada experiencia cosmopolita, y servir de complemento al relato verbal del viajero»<sup>60</sup>. De tal manera no es difícil entender la popularidad de las vistas panorámicas, «ya que todas las estadísticas concuerdan en que la función de *recuerdo* es largamente la dominante en la producción fotográfica de nuestra sociedad»<sup>61</sup>.

<sup>54</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 18

<sup>55</sup> Moles: *Op. Cit.* p. 311

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 312

<sup>57</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 19

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 19

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 20

<sup>60</sup> Gubern: *La mirada...Op. Cit.* p. 150

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 150

La *fotografía científica y tecnológica*. Esta segunda categoría que distingue A. Dallal resulta inconfundible por características inherentes, aunque como advierte el autor «los bienes de este tipo de fotografía han pasado casi inadvertidos durante decenios hasta que las audeces de los medios de comunicación masiva han puesto la mirada en dirección de las revistas especializadas, de las necesidades de divulgación científica»<sup>62</sup>.

Cabe aquí rescatar la opinión de Feininger, para quien esta modalidad de la fotografía nace gracias a que en muchos aspectos la cámara es superior al ojo, por lo que el hombre descubre a través de ella nuevos horizontes en el mundo de lo visual, cumpliendo así el propósito de abrir nuevos campos a la exploración, de ampliar las concepciones visuales e intelectuales del hombre y de enriquecer la actividad científica<sup>63</sup>.

Para no ir muy lejos basta con recordar los experimentos desarrollados por Edward Muybridge hacia 1880 con los cuales se disiparon concepciones erróneas sobre fenómenos que todo el mundo creía haber visto (y conocido) desde siempre; así sucedió, por ejemplo, con el movimiento del andar de las personas o el del trote del caballo.<sup>64</sup> Sin embargo, no hay que olvidar que la cámara no supera infinitamente nada más al ojo humano sino también a su memoria. Cabe hacer el señalamiento porque, precisamente, la aplicación fotográfica en el área científica ha venido a subsanar de manera indiscutible esta necesidad. Recordemos por ejemplo el indiscutible valor que el registro de las manifestaciones de las enfermedades tienen para un médico, digamos un dermatólogo.

La gama de las aplicaciones que tiene la fotografía científica es casi tan amplia y diversa como el número de actividades en este campo que el ser humano lleva a cabo. Para confirmar se puede dar un vistazo al listado de aplicaciones que recupera Susan Sontag en su antología de citas:<sup>65</sup>

aerografía, fotografía aérea	fotogrametría
astrofotografía	fototopografía
cinefotomicrografía	fototipografía
cistofotografía	fototipia
cronofotografía	heliografografía
esciografía	macrofotografía
escultografía	microfotografía
espectrofotografía	minifotografía
espectroheliografía	pirofotografía

<sup>62</sup> Dallal: *Actas... Op. Cit.* p. 154

<sup>63</sup> Feininger: *Op. Cit.* p. 13

<sup>64</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 70

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 215

fotoespectroheliografía	radiografía
fonofotografía	radiofotografía
fotografía de rayos X	telefotografía
fotografía estroboscópica	uranofotografía
fotografía infrarroja	

*Fotografía publicitaria.* - Con la era industrial muchos artículos de consumo dejaron de ser producciones artesanales para convertirse en productos en serie. Fue entonces cuando las empresas se vieron en la necesidad de utilizar la publicidad cada vez en mayor medida para abrir nuevos horizontes a su mercado. La información publicitaria penetró rápidamente en las páginas y portadas de las revistas ilustradas. Prontamente los industriales se dieron cuenta que el efecto que la imagen fotográfica producía en los lectores superaba con creces a aquel que los anuncios escritos conseguían. Al tiempo que esto sucedía las publicaciones diarias y los semanarios comenzaron a tener un auge bastante rápido, ya que la mayor parte del costo de producción se cubría por la publicidad<sup>66</sup>.

En un principio la fotografía publicitaria se limitó a representar el producto ofrecido tal y como era. Pero en este rubro la imagen no se apartó de la vertiginosa evolución que en los siguientes años tendría la publicidad en conjunto. En poco tiempo, los estudios psicológicos de motivación y comportamiento de la masa compradora fueron confeccionando un nuevo lenguaje dirigido con fines meramente comerciales a las aspiraciones del ser humano moderno. Así afloraron los mensajes en donde lo sobresaliente y fundamental era el óptimo manejo consciente o inconsciente de los valores y la paralela presentación del producto<sup>67</sup>.

La fotografía publicitaria ha establecido ciertas normas bien definidas. Las características básicas que requiere este género son casi siempre «síntesis, limpieza y efectividad». Y su definición básica, al igual que la arquitectura, «queda referido siempre a las exigencias de sus objetivos sociales», es decir:

la fotografía publicitaria debe llenar necesidades de tipo social o funciones externas al hecho fotográfico mismo: suscitar, exagerar, convencer de las bondades de un producto que debe de ser consumido por hombres y mujeres<sup>68</sup>.

*Fotografía de propaganda.* - Este tipo de producción fotográfica, según lo entiende A. Dallal, «se halla encauzada hacia el dominio o la conquista de los instintos y las voluntades, los favores, las inclinaciones. Su operatividad se entremezcla con su elocuencia y también se asirá a la síntesis». Los objetivos que la fotografía propagandística se plantea no se apartan de lo que es la propaganda en sí; esto es: «el acto de hacer aparecer ante una comunidad

<sup>66</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 17

<sup>67</sup> Basan Ornelas, Silvia et. al: *La fotografía como denuncia social*. Tesis Unam. 1989. p. 15

<sup>68</sup> Dallal: *Actas... Op Cit.* p. 155

o una sociedad elementos políticos, formales o de contenido, que no requiere de la corroboración o discernimiento de parte del receptor. Son propuestas que transitan hacia la «creencia» y no hacia la voluntad»<sup>69</sup>.

Excelentes ejemplos de lo anterior resultan las siguientes dos anécdotas: por un lado, el famoso retrato que le hiciera el fotógrafo Karsh a Churchill en donde para conseguir la dura expresión que se aprecia en su rostro, el fotógrafo le arrebató repentinamente el puro de la boca, la imagen conseguida representó, sin duda, la mejor muestra del carácter del líder británico<sup>70</sup>. Por el otro lado, se cuenta la historia de cuando el fotógrafo norteamericano Mathius Brady tenía su estudio muy cerca de la casa del candidato a la presidencia para las reñidas elecciones de 1860. El retrato que Brady logró del candidato, en el cual éste aparecía como un hombre «bondadoso, simpático y espiritual», se distribuyó en todas direcciones suscitando una favorable opinión entre la población acerca de su imagen. Después de su victoria aplastante en los comicios, el recién electo presidente estadounidense Abraham Lincoln reconocería: «*Brady made me president*»<sup>71</sup>.

*Fotografía artística.* - Ya en el capítulo anterior mencionamos la polémica que desató la fotografía en sus orígenes acerca de que si la nueva técnica era un arte, correspondiéndoles las categorías de las artes tradicionales como la pintura o la escultura o era meramente un método de reproducción mecánico, sujeto a otro tipo de consideración. En la actualidad, es difícil pensar que alguien pueda poner en duda esta potencial cualidad cuya aplicación requiere «de todas las reglas de profesionalización y buen tino técnico; que exige conocimiento y dominio de las tradicionales actividades creativas». Buen ejemplo de la fotografía utilizada únicamente como medio de expresión plástico son las poéticas fotografías del maestro mexicano Manuel Álvarez Bravo, los excelentes fotogramas de Man Ray y los fotomontajes realizados por John Heartfield (cuyas intenciones políticas los sitúan también dentro del género de fotografía propagandística pero no desvirtúa de ninguna manera sus propiedades artísticas). De esta manera señala A. Dallal:

en la modalidad de la fotografía artística aparece nitidamente la gran paradoja de toda la actividad fotográfica: el hacedor de fotos artísticas es el único que tiene la posibilidad de llevar los procedimientos fotográficos hasta sus últimas consecuencias y puede, en la última instancia, diluir la naturaleza misma de esta combinación de técnica y arte. Puede, por ejemplo, llevar los efectos técnicos y visuales hasta desfigurar las formas, hacerlas abstractas, trascenderlas, redescubrir las, sofisticarlas. Pero curiosamente no puede alejar por completo los “elementos básicos” que harían al observador percibir un producto absolutamente no fotográfico. Las mezclas y los efectos del género deberán siempre ofrecer las claves de que se trata de una fotografía y no otra cosa<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> Dallal: *Lenguajes...* Op. Cit. p. 37

<sup>70</sup> Schennan: *Op. Cit.* p. 80

<sup>71</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 15

<sup>72</sup> Dallal: *Actas...* Op Cit. p. 155

Cabe agregar que la fotografía meramente artística goza de una cabal libertad en tanto su objetivo no es el de producir una reproducción de la realidad sino que más bien tiende a su representación. Esto es que su objetivo primordial es la creación. De tal suerte el objeto-motivo (el referente fotográfico) ya no es fotografiado por su valor en sí mismo sino que es manipulado y transportado de una situación a otra, en la cual, se convierte en un objeto de intención creativa. Así, la fotografía de deja de tener como único fin el ser útil<sup>73</sup>.

*Foto-reportaje o fotografía periodística.* - La fotografía periodística, de prensa o fotorreportaje, está constituida por dos aspectos: imagen y contenido. El conjunto de ambos caracterizan a este género como una impresión de la realidad que —como vimo— se traduce en una impresión de verdad (nota al pie). La fotografía periodística pretende satisfacer las mismas necesidades que los géneros informativos tradicionales (entrevista, nota, reportaje, crónica, etc.); de tal suerte que las características funcionales de este tipo de fotografías no pueden alejarse del cumplimiento cabal de todo buen periodismo que son, precisamente, «cubrir el fenómeno, describirlo y registrarlo, también interpretarlo»<sup>74</sup>

No obstante, por su naturaleza la fotografía de prensa constituye un trinomio en cual su condición periodística-documental-estética suscita un especial tratamiento para su mejor comprensión. Vayamos por partes. Según Raquel Tibol, debemos entender a la información periodística como «un complejo de hechos nuevos, relativos a acontecimientos y circunstancias desconocidos en su mayoría, y que tienen importancia para el destinatario individual o colectivo. La información periodística destaca por su valor social»<sup>75</sup>.

Partiendo desde esta definición, tenemos en primer lugar que la fotografía periodística debe de satisfacer la necesidad social de una información ilustrada o gráfica, que por su manejo es más fácil y rápido percibir y comprender: «la foto-reportaje nos hace 'entender' pero de una sola vez, de una 'plumada' de inmediato... Se trata, ni más ni menos, de una realización contundente»<sup>76</sup>. En este sentido observamos que «su elocuencia consiste en 'limpiar' de palabras, de literatura, cualquier imagen que se presta al vericuetos de una acción digna de ser registrada, de quedar 'helada'. Convierte en historia directamente lo que el periodismo escrito escoge como objeto para el mismo esfuerzo»<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Pledge: *Op. Cit.* p. 52

<sup>74</sup> Dallal: *Actas...Op. Cit.* p. 153

<sup>75</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 18

<sup>76</sup> Dallal: *Lenguajes...Op. Cit.* p. 70

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 69

Un buen ejemplo de fotoperiodismo en acción es la anécdota del asesinato perpetrado contra el alcalde de Nueva York William Gaynor en 1910:

El alcalde estaba por abordar un barco para ir de vacaciones a Europa cuando llegó un reportero norteamericano. Pidió al alcalde que posara para una fotografía y cuando levantó la cámara alguien disparó dos veces desde la multitud. En medio de la confusión el fotógrafo conservó la calma y esta imagen del alcalde ensangrentado desplomándose en brazos de su asistente ha pasado a formar parte de la historia fotográfica<sup>78</sup>.

En ese momento el fotorreportero se ha convertido en vehículo de la noticia la cual debe ser divulgada a la población para satisfacer el principio elemental del periodismo que es la: «socialización del mensaje (...) de una manera rápida y efectiva»<sup>79</sup>.

Una vez que la fotografía ha sido difundida y ha cumplido su función periodística, o sea informativa, la imagen puede haber muerto. La fotografía periodística tiene un periodo de vida de 24 horas, no obstante un despliegue de la condición tripartita que goza hace posible vislumbrar en esa superficie una valía que, con el paso del tiempo, puede ir cobrando mayor importancia, se trata de su valor documental.

Para R. Tibol, la escena fotografiada es una confirmación del objeto representado. Un testimonio fidedigno de que el objeto o la acción representada estaba o se desarrollaba en un momento dado ante la cámara. Y es bajo esta certeza donde la fotografía adquiere un «carácter documental que no tiene ningún equivalente en la esfera de lo verbal (...) El factor documental, el contacto directo de los hechos, con la vida, la eliminación de toda 'redacción', es decir, de cualquier ajuste, son para el fotorreportero lenguaje esencial»<sup>80</sup>.

Lenguaje que ha de ser capaz no sólo de invocar el momento histórico, el instante, sino también de evocar. El verdadero valor documental de «la foto histórica es que remite al conocimiento: se sabe algo más de aquel lapso, personaje, acontecimiento»<sup>81</sup>. Después de todo, el fotoperiodismo es realizado por un sujeto, «el cual transmite en el momento de oprimir el obturador, su cosmovisión de la vida, la cultura y su formación profesional»<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> Titular de *Click*: "A pictorial history of the photograph", citado por S. Sontag: *Op. cit.* p. 215.

<sup>79</sup> Dallal: *Lenguajes...Op. Cit.* p. 34

<sup>80</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 20

<sup>81</sup> Dallal: *Lenguajes...Op. Cit.* p. 69

<sup>82</sup> Héctor García citado en Pledge: *Op. Cit.* p. 53

Así, la foto-reportaje —sin dejar de serlo— se convierte, precisamente, en historia gracias a sus poderes de evocación: el observador se transforma, irremediablemente, aunque no quiera, en espectador: participa del momento aun sin entenderlo, aun sin saberlo<sup>83</sup>.

De tal manera, nos acercamos al punto de vista de Roland Barthes quien considera que «la fotografía no rememora el pasado (...). El efecto que produce (...) no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de lo que veo ha sido»<sup>84</sup>.

Intrínseco a este testimonio de valor periodístico-documental que se ha descrito, se encuentra la característica más maravillosa y sorprendente de la fotografía, que es, para decirlo con las palabras de Susan Sontag, su capacidad de estetizar la realidad.<sup>85</sup> Gracias a esta esencia «la fotografía periodística cumple con la función informativa y con una comunicación subyacente, menos explícita, que aumenta la efectividad de su incidencia e intensifica el mensaje fundamental»<sup>86</sup>, de tal manera «los elementos estéticos comprendidos en la estructura de la imagen se caracterizan por las capacidades de expresar el estilo del autor y también por la capacidad de reforzar la incidencia de todo el conjunto de señales»<sup>87</sup>.

«Para que la fotografía posea una sintaxis que refleje las búsquedas e ideas del fotógrafo, es necesaria la composición», nos dice Marina M. Hernández Aguilar. Según la investigadora, «ésta se define en general como la forma de colocar los elementos del tema: formas, líneas, tonos, colores, contornos, dirección, texturas, escalas, dimensiones y movimientos de forma satisfactoria. Dichos elementos producen un efecto o una sensación de equilibrio, tensión, nivel, agudeza, armonía, estabilidad, atracción y agrupamiento, entre otros; se incluyen también los contrarios a éstos. Lo que ve el espectador en una fotografía es la confluencia de todos ellos. El fotógrafo a partir de la bidimensionalidad del papel, busca provocar una ilusión de profundidad y volumen.»<sup>88</sup>

Por esta razón, estamos de acuerdo con Raquel Tibol cuando afirma que la «contribución creadora de un fotógrafo, de un reportero gráfico específicamente, se limita a su visión de la realidad, a la selección del trozo de espacio o tiempo que decide captar, y también a la manera como habrá de iluminar o tratar la luz que baña al objeto escogido»<sup>89</sup>.

---

<sup>83</sup> Pledge: *Op. Cit.* p. 69

<sup>84</sup> Citado en Gubern: *La mirada...Op. Cit.* p. 145

<sup>85</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 186

<sup>86</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 21

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 21

<sup>88</sup> Pledge: *Op. Cit.* p. 50

<sup>89</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 20

Pertenece así la fotografía, junto con el diseño industrial, el cinematógrafo y la computadora, a aquellas actividades que por su naturaleza se dan conocer como una técnica —conjunto de procedimientos que surgen para «remediar» procesos estructurales activos— pero que se desarrollan de tal forma que desembocan en una búsqueda de formas artísticas<sup>90</sup>:

Con todas las de la ley: pericia, aplicación de proyectos estéticos, juegos de —precisamente— formas. Dominio de aplicaciones e incluso actos combinados de funcionalidad y gratuidad. Objetos, utensilios, actos, fenómenos, eventos que se convierten en piezas de arte porque, dentro de un proyecto estético reconocible, alcanzan claridad, síntesis, expresión formal dentro de los cauces, dentro de las «reglas del juego»<sup>91</sup>.

Por supuesto que el modelo de clasificación que aquí se ha presentado no es concluyente en ningún sentido, y su contenido está expuesto —además de a las imprecisiones— a la misma dinámica evolutiva y cambiante en la que naturalmente se encuentra la técnica fotográfica. Antes de concluir cabe mencionar los señalamientos que hacen algunos autores cuya opinión difiere de la idea de elaborar una clasificación en el sentido tradicional. Tal es el caso de Vilem Flusser, quien considera que finalmente lo que imprime el significado final en las fotografías y lo que la determina dentro de un género específico es su forma de difusión, de tal forma que uno «puede preguntarse si la fotografía es un arte o en que consiste la fotografía política, como si esas preguntas no fueran contestadas automáticamente por el canal que distribuye la fotografía referida»<sup>92</sup>.

Asimismo hay quien apela por la búsqueda y adecuación de géneros fotográficos que por su predominancia en cada producción específica (de la latinoamericana, por ejemplo) deben ser establecidos distinguiendo así el papel que desarrollan y apartándose de tal manera de la aplicación mecánica de teorías elaboradas bajo otras circunstancias o realidades:

no se trata de inventar esos géneros sino de señalar, con rigor científico, cuales son los predominantes. Ver por qué se producen y qué calidad específica poseen (...) el retratista, el paisajismo, el pictoralismo, el reportaje, la composición simbólica, la imagen técnica o científica, los testimonios recogidos por aficionados o profesionales; evaluar el predominio del significado o el significante, es decir, de contenidos y formas<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Dallal: *Lenguajes...* Op. Cit. p. 70

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 70

<sup>92</sup> Flusser: *Op. Cit.* p. 50

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 78

Otros van al punto de señalar que se debe de evitar el término de «género fotográfico» ya que las «consideraciones sobre los géneros generalmente disecan a las obras, las encierran en compartimientos, fabricando así modelos rígidos y conminatorios», de tal forma anula la utilidad de crear géneros y por lo tanto de clasificar:

de lo del género, y es casi siempre su disidencia respecto al modelo preexistente un síntoma de su valor. Y porque cuando se pretende que esa gran obra funda un género, y actúa así como gendarme de las obras futuras, obligándolas a adecuarse al modelo, se tergiversa completamente su carácter y su propia razón de ser, que es justamente la de abrir perspectivas nuevas, y no la de restringir el campo de significaciones posibles, al obligar a las obras que vendrán, a transitar determinados caminos, so pena de excomunió<sup>94</sup>.

Por supuesto que radicalizar nuestra posición en los términos anteriores y llevar a cabo la aplicación de esos criterios en el presente trabajo sería privarnos de cumplir con nuestro objetivo fundamental que ha sido, precisamente, elaborar una taxonomía del quehacer fotográfico para identificar las características generales de esta actividad e integrar, posteriormente, las correspondientes al género fotográfico que nos atañe; esto es, al fotoperiodismo. Bajo este razonamiento, es inevitable dejar de considerar a la fotografía como un fenómeno cultural que para su mejor comprensión y estudio ha de estar debidamente ordenado y clasificado.

Antes de concluir, cabe señalar que resulta claro que cualquier tipología propuesta debe invariablemente tomar en cuenta los factores evolutivos y de transformación a los que —en tanto un producto social— se encuentra expuesto la producción fotográfica. Asimismo no está de más recalcar que los criterios clasificatorios que han de contemplarse para organizar cualquier nueva propuesta de encasillamiento será importante que partan de la idea de que la fotografía, sobre todo, cumple con una función artística, documental y semántica entre las cuales se teje una red donde siempre será posible establecer inéditas e infinitas relaciones que son, a su vez, susceptibles de convertirse en nuevos géneros<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Beceyro: *Op. Cit.* p. 76

<sup>95</sup> Basta mencionar algunos los ejemplos que hace Marina M. Hernández, éstos son: foto- imagen del mundo, foto- instrumento científico, foto - imagen de nuestro tiempo, foto de identidad, foto - narración, foto - opinión, foto - relación de ideas, foto símbolo, y foto - texto. Pledge: *Op. Cit.* p. 52

### Capítulo III: Algunos fundamentos históricos de la fotografía de prensa

Hacia finales del siglo XIX, la industrialización mecanizada y los grandes progresos tecnológicos serán los factores que germinarán en algunos países europeos y en los Estados Unidos el nacimiento de una nueva era para la humanidad. La invención del teléfono en 1876 y la extensión a gran escala de la vía férrea auguraban el futuro de las redes de comunicación como la base sobre la que habría de asentarse la ansiada expansión económica<sup>1</sup>. En el campo de la fotografía, la gran novedad que en un principio representó la aparición del invento había propiciado una desenfadada experimentación canalizada a descubrir sus posibles aplicaciones en diversas áreas de trabajo. En este contexto, el *Daily Herald* de Nueva York publicó por primera vez —el 4 de marzo de 1880— una imagen fotográfica reproducida a través de procedimientos absolutamente mecánicos. Se intuía una nueva era fotográfica en la que la nueva técnica habría de erigirse como un importante medio masivo de comunicación: la fotografía de prensa había nacido.

Atrás quedaron los tiempos en que se pretendió ver a la fotografía como una «criada» que debía servir a otras disciplinas. Ahora, las técnicas de impresión le ofrecían a la imagen automatizada la oportunidad de convertirse en un socializado testigo de lo cotidiano y del acontecer histórico. Simultáneamente, el medio fotográfico había ido forjando un lenguaje estético propio el cual culminaría por integrarse de manera definitiva y revolucionaria al seno de las artes visuales. Fueron estas dos tendencias primordiales las que gracias a su evolución y sus infinitos puntos de contacto conformarían el proceso que convertiría a la fotografía en un producto sémico polivalente.

De acuerdo a los fines que persigue este capítulo, se hace factible establecer una frontera imaginaria entre los momentos históricos en los que la fotografía sobresalió fundamentalmente por su carácter documental - informativo, y aquéllos otros, en los que fueron explotadas, más bien, sus posibilidades plásticas con fines estetizadores. Es obvio afirmar que se trata de procesos que se desarrollaron simultáneamente y retroalimentaron de manera constante.

No obstante en este trabajo nos limitaremos a mencionar los sucesos históricos que hoy a la distancia han sido considerados por los estudiosos en la materia como los prolegómenos de la fotografía social y su ulterior desarrollo como vehículo periodístico. En cuanto a la extensa parte de la historia de la fotografía que corresponde a su evolución e influencia como medio artístico, cabe aclarar que ha sido arbitrariamente soslayada en estas páginas; sin embargo, es menester decir que sobre este tema existen excelentes estudios especializados como el compendiado en *Arte y fotografía*<sup>2</sup> de Aaron Scharf quien analiza minuciosamente las relaciones

---

<sup>1</sup> Freund. *La fotografía... Op. Cit.* p. 95

<sup>2</sup> Scharf. *Op. Cit.*

históricas entre fotografía y pintura y «cómo los derechos territoriales de artistas y fotógrafos quedaron clara y sumariamente delimitados»<sup>3</sup>.

### *Las primeras fotografías de guerra*

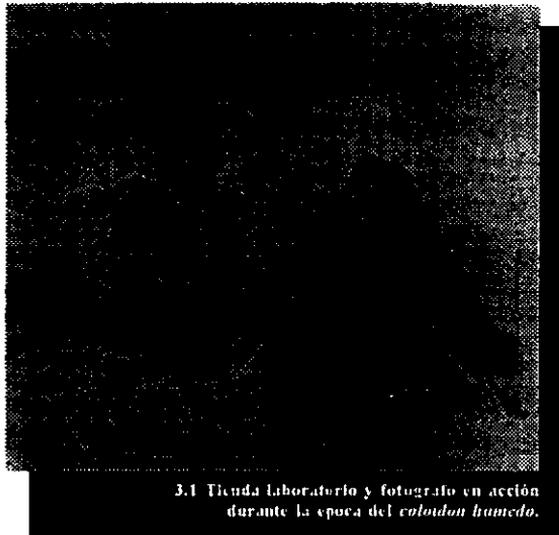
La primeras «coberturas» fotográficas que se hicieron de eventos noticiosos fueron sobre el campo de batalla. Las escenas de la guerra de Crimea en 1855 que lograra el fotógrafo y ex abogado inglés Roger Fenton mostraron a los ojos del mundo por primera vez en la historia los soldados durante una campaña bélica. Eran los albores de lo que habría de convertirse en uno de los más solicitadas actividades reporteriles dentro del fotoperiodismo: la fotografía de guerra.

Si actualmente ejercer la corresponsalía de guerra significa trabajar en una de las áreas con más

riesgos y más difíciles del mundo, la labor de los primeros reporteros gráficos fue aún más ardua y complicada. Para poder capturar una escena por aquellos años, el fotógrafo estaba obligado a usar el *coloidón húmedo*. Este proceso, cuya ventaja residía en la gran calidad de las imágenes, tenía el terrible inconveniente de obligar al fotógrafo a transportar consigo un laboratorio portátil para la previa preparación de la emulsión.

En marzo de 1855, Fenton acompañado de cuatro asistentes y una recomendación de la reina Victoria para ser admitido por Sir John Campbell en el campo de combate, desembarcó seguido por un carruaje tirado por tres caballos que llevaba en su carga el bagaje de «treinta y seis cajones, más los arneses de los caballos y su pienso»<sup>4</sup>. Un testimonio que él mismo dejó es el digno ejemplo de la manera en que aquel enigmático fotógrafo cumplió con esta primera corresponsalía de la historia. El 24 de abril Fenton escribía a su familia:

Llevé el carronato hasta casi el extremo de donde quise ir, y luego me adelanté para encontrar el sitio elegido. Apenas había comenzado cuando un revuelo de polvo tras la batería de cañones nos advirtió que algo se acercaba. No podíamos verlo, pero otra polvareda de tierra aún más próxima, confirmaba que venía directamente y un momento más tarde ya lo teníamos encima. Estaba claro que la línea de fuego se hallaba en el mismo punto que yo había elegido, con lo que muy a mi disgusto opté por otro panorama del valle, a cien yardas del que era el mejor punto<sup>5</sup>.



3.1 Tienda laboratorio y fotógrafo en acción durante la época del *coloidón húmedo*.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 18

<sup>4</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p. 97

<sup>5</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 85

Otros problemas que había que salvar eran de orden técnico. Aquel gran volumen de equipo requerido permitía al fotógrafo capturar alguna escena después de una larguísima exposición que oscilaba entre los 3 y los 20 segundos según la luz ambiental. De tal suerte, el campo de acción de Fenton quedaba delimitado técnicamente para registrar únicamente sujetos inmóviles. Pero esta no era la única limitante, porque si captar una batalla en acción era aún imposible por la lentitud de la exposición, no menos difícil resultaba superar las censuras impuestas por los patrocinadores de la expedición. Quienes habían financiado, previendo el impacto que podrían suscitar las imágenes bélicas, habían establecido una severa censura con respecto a «fotografiar y divulgar los horrores de la guerra»<sup>6</sup>. De tal suerte, como afirma Gisèle Freund, «las imágenes (conseguida por Fenton) se limitan a dar una idea muy falsa de la guerra, pues sólo representan soldados bien instalados detrás de la línea de fuego»<sup>7</sup>.

En este mismo sentido se han expresado las opiniones de varios especialistas quienes han considerado las imágenes de Fenton como carentes de estricto valor periodístico. Este juicio se basa también en la aseveración de que la sociedad que se convirtió en la receptora de las imágenes fentonianas estuvo más preocupada por atender sus valores comerciales (que debieron resultar generosos) antes que su valía informativa. Se entiende lo anterior si consideramos el exotismo con que debieron ser observados los campos de batalla por los neófitos aristócratas. En realidad, aquella serie de aproximadamente 300 placas que fueron expuestas en París y Londres, publicadas en el *Illustrated London News* y vendidas en monturas con títulos grabados<sup>8</sup> fueron las primeras fotografías bélicas que observó «un público acostumbrado a las fantasías convencionales que hacían los románticos pintores de batallas»<sup>9</sup>.

Cabe apuntar que las investigaciones en materia fotográfica han permitido a algunos historiadores rescatar los nombres de otros fotógrafos que al igual que Fenton participaron en la campaña de Crimea. Sobresalen los apellidos de Brandon y Dawson, C. Cap. De Szathmari, James Robertson y Felice A. Beato<sup>10</sup>. Desafortunadamente acerca de los clichés conseguidos por ellos, poco o nada se conoce; sin embargo, no deja de ser significativo que a pesar de las grandes dificultades que había que salvar para transportar un equipo de fotógrafos al campo de batalla, la presencias de éstos haya sido tan nutrida. Ante esta evidencia es patente la creciente conciencia social que existía desde entonces por el registro fotográfico de los acontecimientos. A partir de entonces la historia tendría un nuevo testigo.

---

<sup>6</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p. 97

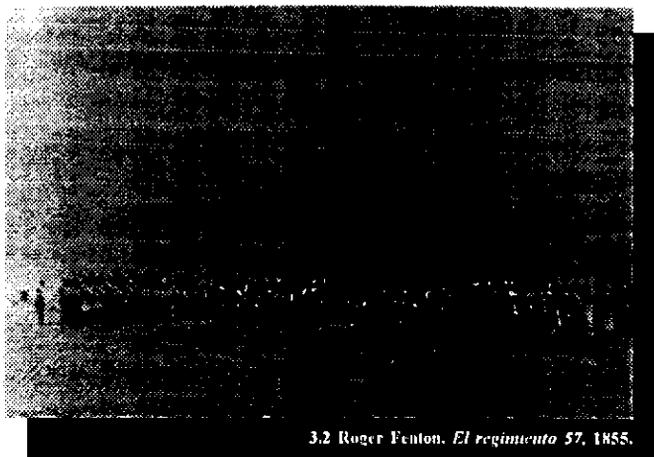
<sup>7</sup> *Ibid.* p. 97

<sup>8</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 86

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 86

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 10

Apenas un lustro después —en 1860— pero del otro lado del Atlántico, las diferencias heredadas por la época colonial en los Estados Unidos habían agudizado de manera peligrosa las relaciones entre las poblaciones del sur y del norte. Los estados sureños habían decidido proclamar su independencia de la federación a partir del triunfo electoral de Abraham Lincoln y de las ideas que el nuevo presidente proclamaba en contra



3.2 Roger Fenton. *El regimiento 57*, 1855.

de la esclavitud. Finalmente la tensión hizo explosión dando pie a la Guerra de Secesión<sup>11</sup>. Las sangrientas y dramáticas escenas que el conflicto bélico produjo fueron fotografiadas por el daguerrotipista Mathew Brady, quien gracias a sus solventadas influencias con el gobierno (Brady había tomado la fotografía de la campaña electoral de Abraham Lincoln) había conseguido la autorización para operar en las zonas de combate.

El equipo fotográfico y la gran cantidad de recursos humanos que se necesitaron para la misión fueron financiados por el mismo Brady quien dotado de una mirada con dimensión histórica intuía el gran valor de las imágenes que registraba. Un dato curioso de la época nos habla cómo uno de los transportes *buggy* de la expedición había llegado a atraer a tal grado la atención de la tropa de ambos bandos (el automóvil había sido adaptado para fungir como laboratorio fotográfico) que su fama le permitía gozar de cierta inmunidad ante la mira de los cañones. El controvertido aparato pasaría a los libros de historia estadounidense con el mismo nombre que le dieran en las trincheras: *What is that Wagon?*<sup>12</sup>.

Las escenas del equipo de Brady mostraron —a diferencia de las conseguidas por Fenton en Crimea— la cruel realidad de la guerra. Sin ningún tipo de censura que se interpusiera en su labor los fotógrafo enfocaron con sus lentes los cuerpos inertes de los soldados esparcidos por el campo de batalla, los espeluznantes hospitales en los campamentos saturados de combatientes malheridos y el terrible impacto de la destrucción de las vías férreas: «Los hombres de Brady fotografiaron todas las fases de la guerra que su técnica pudiera abarcar:

<sup>11</sup> Brom, Juan: *Esbozo de historia universal*. Editorial Grijalbo. México, 1980. p. 195

<sup>12</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 88

campos de batalla, ruinas, oficiales, soldados, artillería, cadáveres, barcos, ferrocarriles. Había más de siete mil negativos cuando se llegó a la declaración de la paz»<sup>13</sup>.

De esta impresionante labor que llevaron a cabo estos aventureros fotógrafos es también importante resaltar la capacidad organizativa con la que actuaron, entre otras cosas, porque no deja de ser interesante la información que se señala en algunos estudios en el sentido de que Brady fue el primer fotógrafo que albergó la idea de fundar una agencia distribuidora de imágenes. Por desgracia, a pesar del éxito documental de su misión, el espíritu emprendedor de Brady «se arruinó en la empresa y tuvo que malvender gran parte de las imágenes conseguidas para pagar sus deudas»<sup>14</sup>.

A pesar de todo, la historia supo reconocer la gran calidad y la relevancia de las obras de este gran pionero y de algunos de sus cercanos colaboradores como fueron Alexander Gardner, Timothy H. O'Sullivan, George N. Barnard y Andrew Joseph Russell (quienes posteriormente se separarían de Brady para adquirir renombre por su cuenta). Otros anónimos clichés han sido archivados en la biblioteca del congreso estadounidense bajo la firma de Mathew Brady ante la imposibilidad que han encontrado los historiadores de conocer los nombres de sus verdaderos autores<sup>15</sup>.



3.3 Anónimo. Soldado confederado muerto en una trinchera más allá de Chevaux-de-Frise en Petersburg (Virginia), 1865.

Los trabajos fotográficos realizados por Roger Fenton, Mathew B. Brady y sus respectivos colaboradores han sido considerados por la mayoría de los historiadores como los paradigmas de la fotografía de guerra. Con todo ello, no menos valiosas en este rubro resultan las imágenes fotográficas que los daguerrotipistas estadounidenses registraron durante el conflicto bélico que los Estados Unidos desataron en 1947 contra México con el fin de expoliarle al sureño país gran parte de su territorio. El hecho de que las imágenes

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 89

<sup>14</sup> Sougez. *Op. Cit.* p. 89

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 165

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

conseguidas en estos campos de batalla por anónimos fotógrafos hayan sido captadas ocho años antes que las de Fenton en Crimea las debiera colocar automáticamente como las primeras fotografías de guerra de la historia. No obstante, como afirma Oliver Debroise: «aquellos daguerrotipistas no eran todavía “reporteros” en el sentido moderno de la palabra, sino retratistas al daguerrotipo que se encontraron de casualidad cerca de los campos de batalla, y fotografiaron a los soldados que acostumbraron enviar sus efigies a sus familias»<sup>16</sup>.

Este hecho no evitó que de pasada capturaran las escenas de algunas ciudades sitiadas por los ejércitos, pero se impone el razonamiento de que «estas imágenes tiene más el carácter de trofeos de guerra que el de informaciones visuales, como las concebimos ahora»<sup>17</sup>.

Por tal razón, concluye el autor, los daguerrotipos de la guerra del 47 resultan más originales como «conmemoraciones individuales y puestas en escena de actos de heroísmo». Aunque se hace evidente que «anuncian el reportaje gráfico»<sup>18</sup>.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, el concepto de lo que hoy conocemos como reportaje gráfico se irá afinando cada vez en mayor medida gracias a la avidez por las imágenes de los grandes acontecimientos que la sociedad prontamente demostró tener.

**Funcionan como excelente ejemplo de lo anterior los acontecimientos que se sucedieron tras el fusilamiento del emperador Maximiliano perpetrado el 19 de junio de 1867 en México. Aquellas imágenes dramáticas resultaron exitosas y fueron difundidas comercialmente en Europa por varias empresas que de esta manera mostraron «ante los ojos de una conmocionada aristocracia la atmósfera fatal de uno de sus más apreciados miembros»<sup>19</sup>.**

Pero no sólo en este sentido se comenzó a descubrir la utilidad de la fotografía. Otros usos más perversos se albergaron en su «veraz» visión del mundo; tal fue el caso de lo que aconteció con las imágenes que se lograron durante la celebración del triunfo de la guerra franco-prusiana en 1870, las cuales, a la caída de la efímera Comuna sirvieron como un medio de comprobación para que los esbirros identificaran a cientos de simpatizantes insurgentes que finalmente acabarían con los ojos vendados frente al pelotón<sup>20</sup>. El carácter documental de la fotografía aún no conocía sus límites, pero ya podía medir sus consecuencias.

<sup>16</sup> Debroise, Olivier: *Fuga mexicana*. CNCA. México, 1994. p. 140

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 140

<sup>18</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 36

<sup>19</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 142

<sup>20</sup> Freund: *La fotografía...Op. Cit.* p. 97

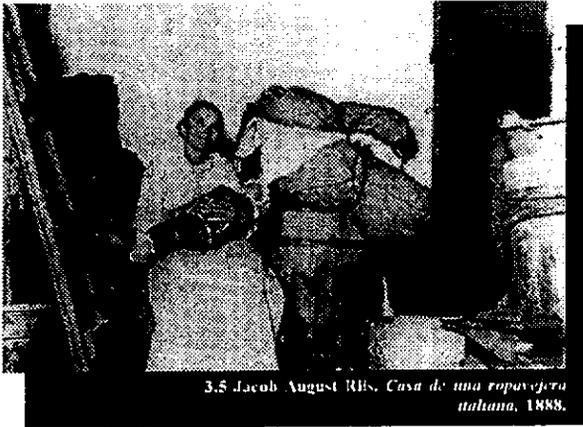
### La fotografía social

El auge que la industria fotográfica tuvo hacia finales del siglo XIX y principios del XX dotó de cámaras y equipo a una gran cantidad de personas acomodadas económicamente que pronto tuvieron un pretexto excelente para satisfacer su sed de aventuras y viajar por todo el mundo descubriendo y testimoniando lugares desconocidos y exóticos. Principalmente fueron retratadas antiguas construcciones, hermosos paisajes y monumentos y joyas de tierras lejanas. También hubo quienes prefirieron apuntar sus objetivos a la vida social —común y corriente— y revelar para la sociedad los ambientes habituales que «ejercían gran atractivo y resultaban indispensables como testimonios de estudios sociológicos»<sup>21</sup>. Resulta muy interesante notar como en estas primeras imágenes de la vida cotidiana la opinión del fotógrafo con respecto a lo que éste estaba observando se hace patente en el contenido de la imágenes.



3.4 John Thompson. *Calle de la física, Canton, 1868.*

Varios autores han coincidido en señalar al inglés John Thompson como el iniciador de la llamada fotografía social. Este merecido lugar en la historia es, en realidad, el reconocimiento de las dramáticas imágenes que en 1870 lograra el fotógrafo registrando la vida en los barrios pobres londinenses para ilustrar el relato verídico *Street life in London*<sup>22</sup> que había escrito por aquellas fechas el periodista Adolphe Smith.



3.5 Jacob August Riis. *Casa de una ropavejera italiana, 1888.*

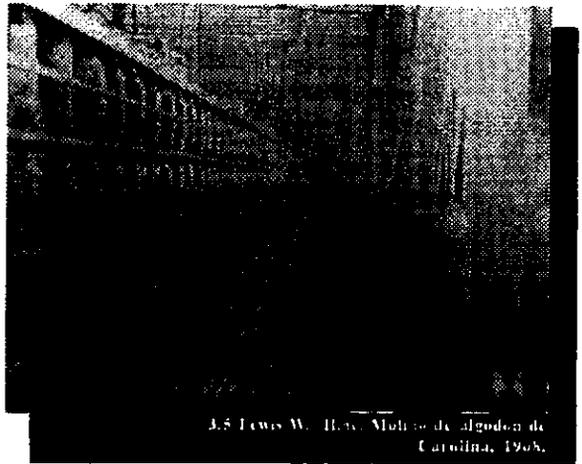
Apenas unos años después de que se diera a conocer este material. La importante labor de Thompson como fotógrafo social encontraría un eco del mismo calibre a miles de kilómetros de distancia en la persona de Jacob A. Riis. Este hombre quien trabajaba como periodista para el *New York Tribune* tuvo la idea de acompañar con fotografías la publicación de sus artículos en los que solía denunciar las pésimas condiciones de vida que soportaban los inmigrantes en el territorio estadounidense. Así, Riis se convirtió

<sup>21</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 15

<sup>22</sup> Tausk: *Op. Cit.* p. 239

en la primera persona en el continente americano en utilizar a la fotografía como un vehículo de denuncia social. El importante producto legado por este fotógrafo se convirtió en un valioso libro documental publicado en 1890 con el título *Cómo vive la otra mitad*<sup>23</sup>. Con este hecho da inicio una era de concientización social en los Estados Unidos en contra de la explotación y el trabajo fabril excesivo. Esta intensa lucha social sería proseguida poco tiempo después —en 1908— por el sociólogo y fotógrafo Lewis W. Hine<sup>24</sup>.

Las imágenes legadas por Hine evocan la terrible situación de niños harapientos y desnutridos que, desde los nueve años de edad, eran obligados a laborar durante todo el día frente aquellas inmensas máquinas textiles que aparecen imponentes en las escenas como símbolos inamovibles del triunfo capitalista y de su auge industrial. En poco tiempo, la terrible realidad que reflejaban las fotografías de los infantes emigrantes causaría una gran conmoción entre la gente convirtiéndose en una eficaz y desgarradora denuncia contra el trabajo de menores, las jornadas de 12 horas que cumplían y las insalubres condiciones de vida que imperaba en los *slums*. El impacto social que tuvieron estas imágenes fue un argumento contundente que despertó la conciencia de los estadounidenses y propició un cambio en la legislación sobre el trabajo infantil<sup>25</sup>. De esta suerte, como apunta G. Freund: «por primera vez, la fotografía actuó como un arma en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de las capas pobres de la sociedad»<sup>26</sup>.



J. S. Lewis W. Hine. Molino de Algodón de Carolina, 1908.

Otro fotógrafo cuya obra puede ser incluida dentro del contexto de la fotografía social es el francés Eugène Atget. Es cierto que el trabajo de este hombre no contribuyó a transformar ninguna causa social; no obstante, no es menos verdadero que sus más de 4,600 placas fueron realizadas con una gran intuición de la dimensión histórica y con un gran sentido de la importancia de la documentación. Las imágenes de Atget son una invaluable crónica visual de principios de siglo en la que apreciamos los escaparates, los vendedores, las prostitutas, las tiendecitas y las callecitas de la llamada «Ciudad Luz». La magnífica sensibilidad de Ateget y su excelso sentido de la composición legó a la humanidad imágenes únicas impregnadas de todo el ambiente parisino. A pesar de ello, salvo por algunos pintores

<sup>23</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p. 98

<sup>24</sup> Tausk: *Op. Cit.* p. 239

<sup>25</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p. 98

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 98

que eventualmente le ofrecían unas cuantas monedas a cambio de algún cliché que les pudiera auxiliar como apoyo para la creación de sus cuadros, las imágenes de este fotógrafo francés fueron ignoradas casi por completo en su tiempo<sup>27</sup>. Eugène Atget murió en 1927 en la más profunda miseria sin poder siquiera imaginar que algunas décadas después — con el surgimiento de la llamada «fotografía directa» — su trabajo cobraría nueva vida y sería reconocido por las nuevas generaciones gracias a sus valores estéticos<sup>28</sup>. No deja de ser paradójico y significativo el hecho de que, precisamente, fue ésta la cualidad que el fotógrafo francés nunca pretendió lograr en sus imágenes pues consideraba que «la realidad que actuaba sobre los sentidos no necesitaba de más estilizaciones artísticas»<sup>29</sup>.

Esta visión no sería exclusiva de Eugène Atget. Más adelante otros fotógrafos aclararían que nada de arte buscaban al realizar sus imágenes; sin embargo, para la sociedad se hacía evidente que los objetos y las personas que en la realidad veíamos como comunes y corrientes cobraban cierta distinción muy atractiva en el mundo bidimensional y



3.6 Atget. *Organillero y cantante*, 1898.



3.7 Atget. *Ropavejero*, 1899.

monocromático de la fotografía. Se hablaba entonces de lo fotogénico que era la manera en que los objetos y las personas se favorecían con ciertos valores estéticos al ser traducidos por la cámara fotográfica. Esta situación motivó cada vez más a los críticos y a los fotógrafos a hacer nuevas reflexiones en torno al sentimiento contradictorio entre lo bello y lo terrible que una fotografía social era capaz de evocar de manera simultánea. Citemos a Raquel Tibol quien nos recuerda que:

tanto en el imparable informe de viajes de Thompson como las apasionadas indagaciones de Riis o Hine se refleja la necesidad de apropiarse de una realidad ajena: y ninguna realidad está a salvo de la apropiación, ni las escandalosas (que deben de ser corregidas) ni las meramente bellas (o que pueden llegar a serlo mediante la cámara). Idealmente, el fotógrafo era capaz de lograr que las dos realidades coincidieran, según lo ilustra el título de una entrevista con Hine en 1920, «tratando las faenas artísticamente»<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 200

<sup>28</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 195

<sup>29</sup> Tausk: *Op. Cit.* p. 30

<sup>30</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 74

Cabe señalar que a partir de entonces y hasta nuestros días esta polivalencia de sentidos se convertirá en una de las características inmanentes de la fotografía social y periodística y el punto donde la discusión entre forma y contenido encuentran un amplio espacio para la reflexión. La destacada crítica de arte Susan Sontag se ha referido a esta duplicidad de valores de la fotografía social como la mayor virtud de la que está dotada la técnica fotográfica ya que «en verdad, el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir belleza en lo humilde, lo inane, lo decrepito. En el peor de los casos, lo real tiene un *phatos*. Y ese *phatos* es la belleza. (La belleza de lo pobre, por ejemplo.)»<sup>31</sup>.

Por todo lo anterior, resulta sumamente trascendental y significativo para la historia de la fotografía y las nuevas tendencias que comenzaron a desarrollarse a finales del siglo pasado el hecho de que las imágenes logradas por los primeros documentalistas hayan atraído cada vez más la curiosidad y la expectación de la gente, superando de sobremanera, la atención acaparada por las pretensiones estéticas de las fotografías *artísticas o impresiones nobles*. Para Marie-Loup Sougez la explicación ha este fascinante fenómeno reside, sencillamente, en la intención primaria con la que documentalistas y «artistas» realizaron sus placas; ya que mientras «los primeros no se proponían otra cosa (más) que sacar fotos, (...) los segundos intentaban de manera equivocada equiparar fotografía y pintura»<sup>32</sup>.

### *La fotografía directa*

Uno de los personajes más importantes para el desarrollo de la fotografía en el siglo XX fue el alemán Alfred Siteglitz. Aunque en el área técnica su aportación fue modesta (consistió en abreviar el tiempo necesario para la realización de la toma, hecho que se sumaba a una gran serie de modificaciones técnicas que pasos agigantados agilizaba lo procesos de la fotografía<sup>33</sup>). Desde el punto de vista teórico, sus investigaciones y el desarrollo de nuevos conceptos revolucionarían sorprendentemente el quehacer fotográfico. Aunado a lo anterior, se debe considerar la importante labor que este hombre llevó a cabo para difundir la creación fotográfica y procurarle espacios alternativos de publicación y exhibición.

<sup>31</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 112

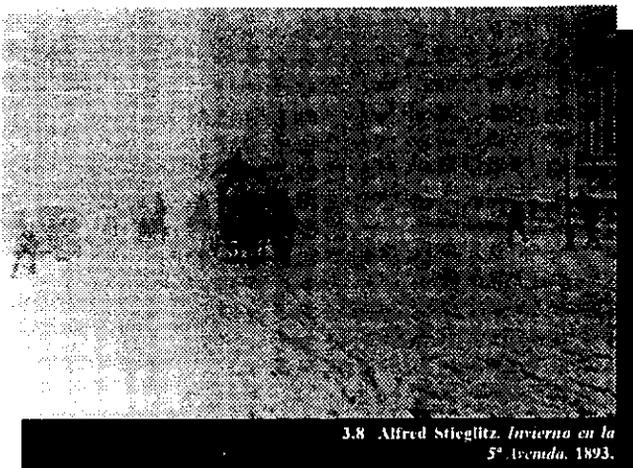
<sup>32</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 200

<sup>33</sup> Fue el médico inglés Richard Leach Maddox quien propuso este procedimiento en 1871, apoyándose en investigaciones anteriores, la característica principal consistía en que se trataba de placas secas con lo que el proceso del coloidón húmedo quedaba desbancado. En 1874, la Liverpool Dry Plates and C. las reproducía en serie. Otro investigador, Charles E. Bennet dio el paso decisivo al aumentarles la sensibilidad. Para 1879 y 1880, Swann y Eastman (futuro fundador de Kodak) construyeron las primeras máquinas para extender la emulsión sobre el cristal. Sougez. *Op. Cit.* p. 178.

La fama y la autoridad que gozó Stieglitz en el ámbito fotográfico fueron el resultado de una larga trayectoria que lo condujo a la aplicación de «sus teorías sobre la fotografía creativa de forma ideal a la praxis»<sup>34</sup>. Stieglitz fue un hombre que participó desde muy joven en los más importantes acontecimientos que en torno a la fotografía y a las artes se suscitaban en Alemania primero y, posteriormente en los Estados Unidos. Asimismo, fungió durante años como el director de varias asociaciones fotográficas y publicaciones especializadas, entre las que ha sobresalido por su calidad y contenido la revista *Camerawork* que era publicada trimestralmente.

Durante la primera década de este siglo, Stieglitz fundó una asociación encargada en promover el reconocimiento de la fotografía pictoralista. *Photo-Secession*, como se nombró la institución (el término «secesión» pretendía señalar su independencia del oficialismo académico)<sup>35</sup> tuvo su centro de operaciones en el número 291 de la Quinta avenida de la ciudad de Nueva York; en ese lugar, los fundadores establecieron una pequeña galería que más adelante sería conocida simplemente como la 291 y donde se dio a conocer el trabajo de fotógrafos como John Bullock, Edward Steichen, Frank Eugene, entre otros<sup>36</sup>.

El hecho de que las *Little Galleries of the Photo-Secession* no fueran espacios exclusivamente fotográficos habla de manera elocuente de la evidente fusión e intercambio de ideas que los fotógrafos de éste grupo mantenían desde entonces con creadores de otras especialidades. En las paredes de la 291 se expusieron también las expresiones artísticas más progresistas de la época que eran producto del movimiento de vanguardia por el que el mundo occidental atravesaba. Rodin, Matisse, Cézanne, Braque, Picasso expusieron muchas de sus primeras obras en estas paredes. De tal suerte, Photo-Secession cumplió sus objetivos en tanto un espacio legitimador de cualquier forma de expresión convirtiéndose así en lo que Stieglitz quería: «un laboratorio, una estación experimental (...) (que no debía) ser entendida como una Galería de Arte, en el sentido habitual de ese término»<sup>37</sup>.



3.8 Alfred Stieglitz. Invierno en la 5ª Avenida. 1893.

<sup>34</sup> Tausk. *Op. Cit.* p. 178

<sup>35</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 160

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 160

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 168



19 años. 30. La cubierta del barco. 1907.

Para entender el espíritu revolucionario de Stieglitz cabe hacer un somero recorrido por sus aportaciones teóricas que pueden ser divididas en dos etapas. Si bien, durante algún tiempo el fotógrafo alemán propugnó por la fotografía pictoralista apoyando la manipulación de negativos y de copias y señalando que el trabajo del fotógrafo dependía de la paciencia de esperar y vigilar «el momento en el que todo está en equilibrio; es decir, que satisfaga al ojo»<sup>38</sup>; con el arribo de las nuevas tendencias artísticas vanguardistas que proclamaron que la forma debía seguir a la función, Stieglitz fue modificando su concepción del arte y de la fotografía hasta que en 1907 señalaba —al lograr su famosa fotografía *La cubierta del barco*— que el resultado de la toma debía darse a partir de «un reconocimiento instantáneo de tema y forma: 'espontaneidad en el juicio' y 'composición con el ojo'»<sup>39</sup>. De este modo Stieglitz procuró «aceptar la fotografía en su esencia propia, para poderse mover en el campo de las posibilidades resultantes de ahí».

A esta concepción la bautizó Charles H. Chafan como “*fotografía directa*”<sup>40</sup>. Una buena definición de lo que este término vino a significar, fue expresada por el crítico de arte Sadakichi Hartmann, quien en un artículo publicado en 1904 señalaba que:

en fotografía, la expresión artística se ha convertido en infinitamente vasta y variada, en popular, vulgar, común, y sin embargo imprevista; se caracteriza por la carencia de reglas fijas, por la imperfección y el fracaso, pero al mismo tiempo ofrece una singular riqueza en la sorprendente observación individual y en sentimientos de todo tipo... El pintor compone gracias a un esfuerzo en su imaginación. El fotógrafo interpreta gracias a una espontaneidad en su juicio. *Practica una composición por el ojo*<sup>41</sup>.

Sin lugar a dudas, un nuevo lenguaje se estaba gestando y poco a poco erigía a la fotografía como un medio de comunicación, el síntoma más claro fue ver como el estilo y la forma de hacer fotografía que Stieglitz y su grupo propusieron se alejó de manera abrupta de los parámetros establecidos por los pictoralistas. Los cánones fotográficos artísticos que habían sido emulados de los pictóricos fueron vistos por los integrantes de

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 168

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 168

<sup>40</sup> Tausk: *Op. Cit.* p. 27

<sup>41</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 167

la 291 como ideas prístinas y obsoletas para las nuevas tendencias en la creación. A partir de entonces las obras de estos fotógrafos buscaron encontrar nuevos contenidos que pudieran ser sustentados por un sistema teórico, es decir, que la fotografía debía convertirse en una obra discursiva. Por medio de esta reflexión crearon «la idea de una foto pura, libre de manipulaciones, libre también del dominio de la pintura»<sup>42</sup>. Esta nueva manera de concebir la fotografía se convertiría en un paradigma que habría de incidir de manera definitiva en las ideas fundamentales de otras corrientes que estaban por nacer, como fue el caso de la «nueva objetividad» y el «realismo fotográfico».

### *El nuevo objetivismo*

Con el surgimiento de esta corriente se abandona deliberadamente la manipulación posterior a toma del negativo y de la copia en el procedimiento fotográfico. Previamente las influencias artísticas de otros campos —sobre todo de la pintura— había propiciado que el uso de técnicas de efectos especiales se volviera popular entre los fotógrafos. Procesos como la solarización, los montajes, los fotogramas, etcétera fueron manipulaciones de la imagen a las que recurrieron los surrealistas, los dadaístas y los integrantes de la Bauhaus en busca de nuevos medios de expresión. Contrariamente y como una reacción que apelaba por el carácter documental de la fotografía el nuevo objetivismo proclamó la búsqueda de «una mayor nitidez, (de) temas variados, y el examen riguroso de lo cotidiano, los objetos, la naturaleza»<sup>43</sup>. Este movimiento gozó de mucha fuerza y surgió simultáneamente en Europa y en los Estados Unidos. Entre sus representantes más destacados se encuentra el mismo Edward Steichen.

Otros sobresalientes fotógrafos que trabajaron bajo la influencia de esta nueva concepción fueron Paul Strand, quien era alumno de Hine; y posteriormente Edward Weston quien en su momento y gracias a su particular forma de visión aportaría revolucionarias ideas acerca de la manera de concebir la fotografía. Weston fue el co-fundador del grupo *f/64* en 1934, junto con algunos jóvenes fotógrafos, entre los que sobresalen Ansel Adams, William van Dike e Imogen Cunningham. La meta de estos fotógrafos —según quedó expresada en el nombre de su grupo— era promover la «consecución de una imagen de gran nitidez mediante el diafragma más reducido del objetivo»<sup>44</sup>.

Esta misma corriente del nuevo objetivismo tuvo en Europa varios de sus mejores representantes. Uno de ellos fue Albert-Patzsch quien era, a su vez, ferviente denostador de los truculentos medios de expresión que solían utilizar los fotógrafos artísticos. Patzsch fue el autor del libro *Die Welt ist schön* (el mundo es hermoso)

---

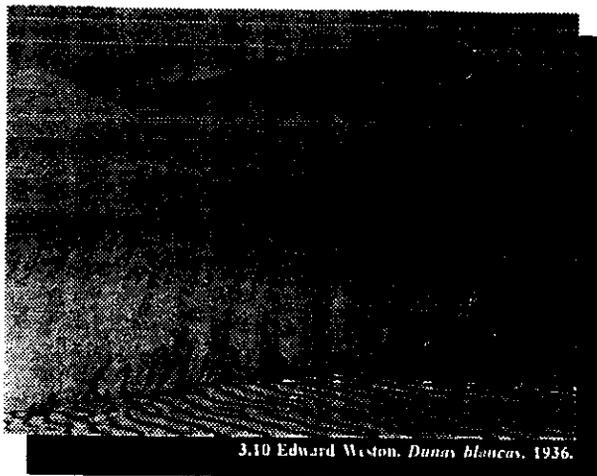
<sup>42</sup> Sougez. *Op. Cit.* p. 193

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 369

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 374

el cual sería enarbolado como el manifiesto del nuevo realismo. En su contenido se señalaba la necesidad de dejar «a la pintura en mano de los pintores e intentar con los medios de la fotografía crear unas imágenes capaces de existir por sí solas... Sin préstamos de la pintura»<sup>45</sup>.

En ese mismo sentido se expresaban las ideas de otro destacado objetivista. Las impresionantes obras del alemán August Sander son documentos sobre la vida de los hombres y su mundo laboral durante el periodo que va de la burguesía guillermina



3.10 Edward Weston. *Dunas blancas*. 1936.

hasta la Alemania hitleriana. Sobre este importante trabajo, Susan Sontag ha señalado lo siguiente:

En la obra de Sander cada cual está en su lugar, nadie está distraído, amedrentado o descentrado. Un retardado es fotografiado con la misma imparcialidad que un albañil, un veterano mutilado de la Primera Guerra Mundial igual que un joven y saludable soldado de uniforme (...). «No tengo la intención de criticar ni describir a estas gentes», dijo Sander. Aunque la declaración de que no se proponía criticar a los modelos fotografiados no resulte extraña, sí es interesante que pensara que tampoco los había descrito. (...) Pese al realismo descriptivo, se trata de una de las obras más auténticamente abstractas de la historia de la fotografía<sup>46</sup>.

Es de suma importancia recalcar que el objetivismo fungió como un excelente catalizador de las tendencias fotográficas. Ya que, por una lado, la calidad que se requería en la imagen exigía al fotógrafo un excelente conocimiento de la óptica y de los materiales para conseguir la mejor impresión y fidelidad de tonos y detalles; y por el otro, porque según su concepción puso de manifiesto la importancia y el carácter testimonial que la fotografía debía cumplir con la «realidad». La influencia que representó el nuevo objetivismo se extendió por casi todos los países europeos, aunque es verdad que, como alguien ha señalado, con el tiempo los parámetros originales se fueron desvirtuando lo que provocó que se perdiera «algo de su ingenuo realismo, para dar paso a una concepción más poética, que sin embargo, no impedía la exactitud de la reproducción ni los detalles de la estructura superficial»<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Tausk: *Op. Cit.* p. 47

<sup>46</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 71

<sup>47</sup> Tausk: *Op. Cit.* p. 52

### *Desarrollo de la fotomecánica: requisito técnico del fotoperiodismo*

Hasta aquí hemos visto la manera en que se fueron desarrollando los conceptos que paulatinamente conformaron en Europa y los Estados Unidos un nuevo modo de comprender la fotografía. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que estas ideas no fueron tan sólo el resultado de la profunda reflexión y la teorización de críticos y fotógrafos empeñados en erigir un nuevo arte; sino que además, es fundamental considerar el contexto en el que la técnica se encontraba. A principio del siglo la fotografía comenzó a cobrar cada día una relevancia mayor para la sociedad. Una de las razones fundamentales de este fenómeno fue que los medios mecánicos de reproducción, —que se habían venido desarrollando simultáneamente con la fotografía— habían alcanzado ya el nivel técnico como para concederle a la imagen fotográfica el privilegio de la masificación.

Esto es, la fotografía estaba a punto de ser erigida como el primer medio masivo de comunicación visual. Todo el mundo entonces suponía la gran importancia social que significaba poder multiplicar mecánicamente la fotografía. El razonamiento era sencillo, ya que si bien, como considera S. Sontag, «las fotografías son experiencia capturada»<sup>48</sup>, ahora la reproducción mecánica sería el vehículo que podría conseguir que esa experiencia se convirtiera en un fenómeno colectivo. La gran importancia que este hecho representó en la historia de la humanidad ha sido el motivo por el cual algunos historiadores han considerado el surgimiento de la fotomecánica como el segundo nacimiento de la fotografía. No obstante el proceso que esta tecnología hubo de seguir fue igualmente largo y difícil como el que en su tiempo experimentaron los padres de la fotografía.

Los primeros intentos de reproducir en imprenta las imágenes que la cámara oscura de Niépce y Daguerre producía, tuvieron lugar en Europa cuando los aristócratas ni siquiera se habían repuesto de la sorpresa provocada por los primeros daguerrotipos. Los primeros resultados que esta nueva búsqueda arrojó estaban basados en un método que consistía en hacer un grabado tomando como base la imagen del daguerrotipo; es decir, el resultado era una calca que finalmente se imprimía con los métodos litográficos ya conocidos; así la aspiración de reproducir objetivamente los daguerrotipos quedó completamente frustrada.

Hubieron de transcurrir varias décadas de investigaciones y experimentos hasta que por fin, en 1880, y a través de medios estrictamente fotomecánicos, fue posible reproducir y publicar una imagen fotográfica. El flamante medio impreso que por primera vez aplicó esta técnica fue el *Daily Herald* de Nueva York en cuyas páginas fue reproducida una escena titulada *Shantytown* (Barracas)<sup>49</sup>. En sentido estricto esta imagen ha sido considerada como la primera fotografía de prensa. No obstante, el éxito del diario neoyorkino debe ser

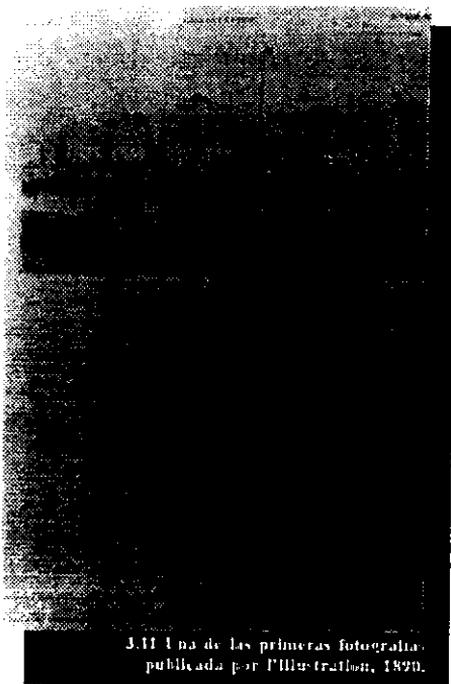
---

<sup>48</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 14

<sup>49</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 17

sopesado y considerado, más bien, como una propuesta experimental y hasta ahí, ya que ninguna otra fotografía volvió a ser publicada en este medio de circulación diaria (ni en ningún otro) sino hasta varios lustros después —en 1904— cuando la edición del periódico londinense *Daily Mirror* ilustró sus páginas con varias fotografías. Cabe hacer el señalamiento que desde 1885 las publicaciones semanarias, quincenales y mensuales publicaban, con relativa frecuencia, algunas fotografías que acompañaban sus textos, por supuesto que este hecho se debía al mayor tiempo con el que contaban para preparar sus ediciones<sup>50</sup>.

Hacer una revisión de los antecedentes de la fotomecánica nos muestra la manera en que lograr la impresión de una imagen fotográfica por medios absolutamente mecánicos representó para la humanidad la coronación de un largo proceso tecnológico. El objetivo primordial que se perseguía al implementar estos usos fue desde siempre la multiplicación a bajo costo —y por lo tanto, la democratización— de la imagen.



3.11 Una de las primeras fotografías publicada por *l'illustration*, 1820.

La base del desarrollo de las técnicas fotomecánicas fueron los mismos procedimientos de reproducción e impresión que existían desde hace siglos. Estas técnicas de impresión se basaban principalmente en el uso del relieve, del huecograbado y de los procedimientos planos. En el desarrollo de estos procesos fue fundamental la intervención de personas como Josef Berres de Vienda quien inventó el *Phototyp*, que era un procedimiento mecánico con el cual logró grabar una vista de la catedral de San Esteban; otro pionero importante fue Hippolyte Louis Fizeau quien se recuerda por haber sido uno de los primeros en conseguir grabar los daguerrotipos<sup>51</sup>. Estos mismos menesteres ocu-

paban los estudios de Henry Fox Talbot quien años atrás había inventado el proceso negativo-positivo dotando así a la imagen fotográfica de su multireproductibilidad.

Al igual que con la fotografía varios hombres y mujeres dedicaron su tiempo para encontrar una eficaz forma de impresión con tinta. Por fin en el año de 1855 las aportaciones de Alphonse-Louis Poitevin se convertirían en determinantes para el ulterior desarrollo de esta técnica. Según los resultados que había obtenido «los

<sup>50</sup> Freund: *Op. Cit.* p. 96

<sup>51</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 50

coloides bicromados, además de ser relativamente insolubles al ser expuestos a la luz, aceptaban también la tinta grasa de imprenta, sólo en las zonas expuestas, mientras que las expuestas rechazaban el agua»<sup>52</sup>.

Esta especie de emulsión grasa fue utilizada por Poitevin para recubrir una piedra litográfica y luego exponerla a la luz durante bastante tiempo a través de un negativo. Acto seguido lavó la parte de la emulsión no endurecida, entintó la piedra e imprimió con una prensa litográfica<sup>53</sup>. La aparición de la *helioplastia* como fue denominado este método revolucionó la impresión gráfica y se convirtió en un paradigma para los medios fotomecánicos<sup>54</sup>.

A partir de entonces comenzaron a aflorar nuevos sistemas de impresión. Destaca entre ellos el que inventara Niépce de Saint-Victor (sobrino de Nicéphore Niépce) llamado *heliograbado*, y con el cual, se consiguió imprimir la primera ilustración fotográfica de un texto científico<sup>55</sup>. Otros procesos como el *Woodburytype* inventado en 1866 por Walter Bentley Woodbury lograrían, tiempo después, conseguir buenos registros de sombras y brillos en relieve. La imagen fotográfica ya no implicaba ningún problema para ser reproducida en tinta. La calidad conseguida era aceptable en casi todos los procedimientos que hasta la fecha se habían implementado. Desafortunadamente también todos los procesos adolecían de la misma ineficiencia: ningún podía ser aplicado para la impresión en papel simultáneamente a los tipos de la imprenta<sup>56</sup>. Lo que dificultaba en gran medida la operación.

Aunque tales procesos pudieran hacer posible la reproducción de fotografía en cantidad, las hojas impresas debían ser encuadradas separadamente dentro de los libros o revistas, o en lugar de ello las hojas de papel debían pasar por dos operaciones de impresión, una para texto y otra para imágenes<sup>57</sup>.

A principios del siglo varios hombres revolucionarán las técnicas fotomecánicas. Entre ellos destacan los nombres del alemán Meisenbach, los estadounidenses Frederick Eugene Ives, Stephen Henry Horgan y Max Levy y el inglés Swann. Estos creativos científicos fueron quienes finalmente lograron implementar la tecnología suficiente para superar los inconvenientes que padecían los antiguos procedimientos de impresión.

El mayor perfeccionamiento que se hizo consistió en un sistema que permitía imprimir las imágenes fotográficas al mismo tiempo que los tipos de imprenta. Para conseguir esto era necesario que las zonas de la fotografía que

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 251

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 251

<sup>54</sup> Sougez. *Op. Cit.* p. 282

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 284

<sup>56</sup> Newhall. *Op. Cit.* p. 251

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 251

en la impresión debían ser blancas en la placa tenían que quedar hundidas, y aquellas otras que en la impresión debían ser negras tenían que estar al mismo nivel de contacto que los tipos de imprenta. Para solucionar este problema se interpuso una trama o rejilla entre la imagen y la placa antes de preparar esta última; de esta manera se lograba que la imagen se descompusiera en cientos de diminutos puntos que habrían de concentrarse en mayor en los tonos oscuros y de separarse en aquellas zonas donde la fotografía tenía valores tonales claros o blancos. Así era posible reproducir una escala de tres o cuatro matices de grises en la imagen fotográfica.

Es interesante recordar que el perfeccionamiento de las técnicas fotomecánicas coincidió con un momento en que los procesos fotográficos experimentaban una revolución que día a día hacía más fácil y práctico capturar imágenes. Confirma lo anterior los anuncios recientes que entonces se hacían acerca del surgimiento de las placas secas (lo que liberaba al fotógrafo de arrastrar consigo su laboratorio portátil), la película flexible, la aceleración de tiempos de exposición y el perfeccionamiento de la óptica<sup>58</sup>. Todo lo cual en conjunto crearon un gran furor en la sociedad con las llamadas «imágenes instantáneas». Se presagiaba el nacimiento de la fotografía de prensa.

De tal suerte, no se han equivocado quienes han señalado que la importancia del descubrimiento del cliché fotomecánico tuvo un impacto histórico y social sólo equiparable proporcionalmente al que en su tiempo propició el surgimiento de la fotografía<sup>59</sup>. Cabe señalar que una de las principales ventajas que los nuevos métodos de impresión fotomecánica representaron se expresaron en términos económicos, ya que si bien, la fotografía gracias al sistema de impresión negativo-positivo ya contaba con los medios para su multiplicación a partir de un original, lo cierto es que la fotomecánica redujo enormemente los costos de impresión para convertirse en el auténtico vehículo masificador de la imagen fotografía. Es así, como señala R. Tibol que «la fotografía logra un momento estelar en el camino de los múltiples esfuerzos que se han hecho y se siguen haciendo por la democratización de la imagen»<sup>60</sup>.

La mesa estaba puesta. Con el desarrollo de estos medios técnicos en boga y las nuevas concepciones teóricas que surgían en torno a la fotografía, no tardaría en irrumpir en el panorama de la información una nueva manera de comunicar. El nacimiento del fotoperiodismo marca un hito en la historia de la comunicación. A partir de entonces, las imágenes de los acontecimientos sociales e históricos se convertirán en un registro capaz de trascender el binomio espacio-tiempo y mostrar al mundo uno de los fenómenos comunicativos más trascendentales de todos los tiempos: la noticia visual.

---

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 251

<sup>59</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 17

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 17

### *El nacimiento del fotoperiodismo moderno*

En 1919 se firmaron los convenios que ponían fin al más grande conflicto bélico jamás ocurrido en la historia de la humanidad. El saldo que arrojó la Primera Guerra Mundial fue de diez millones de muertos e innumerables heridos y mutilados tan sólo en el continente europeo; asimismo, el mundo sufrió una reorganización geopolítica sin precedentes que se hizo manifiesta en la grave crisis de las relaciones diplomáticas.

El fin de las hostilidades significó un periodo de posguerra caracterizado por intensas luchas sociales y nacionales. El mundo vivió grandes inquietudes políticas que se transformaron en intensos movimientos revolucionarios. En algunos países de occidente los gobiernos fascistas tomaron las riendas y reprimieron las intenciones de cambio expresadas por sus pueblos; en otras naciones asumieron el poder grupos que proponían una ruptura en la organización social, tal fue el caso del socialismo instaurado en la Unión Soviética en 1917. Como consecuencia de estas sacudidas políticas muchas monarquías fueron sustituidas por repúblicas. Así vieron su fin los Romanov en Rusia, los Habsburgo en Austria, los Otomanos en Turquía y los Hohenzollern en Alemania. Los efectos de la modernidad se comenzaban a sentir en el mundo.

Fue en este agitado panorama, como señala Juan Brom, donde se vivió un ambiente social dotado de «un relajamiento de las costumbres, que en parte (...) era el resultado de la sed de vivir y la reacción de los sufrimientos de la guerra; y en parte, expresaba la búsqueda de nuevas normas a qué sujetar la vida humana». Algunos factores primordiales para el mejoramiento de la calidad de vida se veían ampliamente favorecidos en este marco. Así sucedió con las ciencias —cuya aplicación se había demostrado de manera reciente y determinante en el conflicto armado— a las cuales se le inyectaron nuevos bríos para obtener en poco tiempo resultados como fue la aparición del motor eléctrico y el de gasolina. Las consecuencias positivas de este auge industrial se tradujeron pronto en divisas que fueron captadas principalmente por las dos naciones que gozaban de una mejor infraestructura productiva. Estos beneficios prontamente las erigirían como las nuevas potencias mundiales: Estados Unidos y Alemania<sup>61</sup>.

Precisamente sería en estos dos países donde se desarrollaría el germen de lo que hoy conocemos como fotoperiodismo ya que, en tanto medio de comunicación, la fotografía encontró su medio idóneo de desarrollo en el ambiente progresista por el que atravesaban. A partir de entonces las circunstancias en que se gestó esta nueva manera de hacer fotografía fueron determinantes en su concepción. El fotoperiodismo comenzó a consolidar «su rastro de imágenes (el cual) constituye un testimonio que, de temporal en primera instancia, deviene historia: una versión de ella, pero al fin historia»<sup>62</sup>. De tal suerte se vuelve imperante para los fines de este capítulo hacer una breve revisión de aquellos momentos históricos.

---

<sup>61</sup> Brom: *Op. Cit.* p. 208

<sup>62</sup> Pledge: *Op. Cit.* p. 6

Durante el año de 1918 la vida política de Alemania se vio sacudida cuando la Primera República sustituyó a la Monarquía del Kaiser. La crisis social que generó este suceso se dejó sentir en una población que estaba acostumbrada a vivir bajo el yugo de un régimen autoritario. Pronto se desató una intensa lucha de poder entre las cúpulas políticas. Al final, tras una serie de circunstancias e intrigas no exentas de crímenes, traiciones y demagogia, logró afianzarse en el mando el partido fascista Nacional-Socialista.

Culminó así un período de quince años en Alemania en el cual la frágil apertura democrática que habían logrado establecer los socialdemócratas se vino abajo entre otras cosas, por el costo político que les había acarreado el haber sido ellos quienes firmaran los acuerdos de Versalles. No obstante, durante estos tres lustros, Alemania había logrado convertirse en una nación que exaltaba el espíritu liberal entre la población y que se sentía orgullosa de sus progresos culturales y tecnológicos<sup>63</sup>. En todo el mundo se oía hablar acerca de los científicos y los artistas alemanes.

Así, mientras que Albert Einstein recibía por aquellos años el premio Nobel, en las estanterías de las librerías se vendían las novedades literarias de Thomas Mann y Franz Kafka, y las investigaciones psicológicas de Freud le daban la vuelta al mundo estableciendo nuevos paradigmas en la materia. Asimismo, estaban en boga las obras de artistas plásticos como Klee, Kandinsky y Emil Nolde quienes discernían sobre las nuevas tendencias del arte, al tiempo que Walter Gropius fundaba, en 1919, la *Bauhaus* y en los escenarios teatrales se montaban las inspiraciones de Bertolt Brecht. No había duda, Berlín era uno de los centros intelectuales más importantes del mundo<sup>64</sup>.

No es difícil imaginar el rol fundamental que los medios de comunicación jugaban en semejante dinámica cultural. Alemania era a finales de la década de los años veinte el país con mayor número de revistas ilustradas en el mundo y apenas unos años después, se calculaba que la circulación conjunta de publicaciones estaba cerca de los cinco millones de ejemplares por semana. Este tiraje era leído por un público de veinte millones de personas<sup>65</sup>. Algunos historiadores han señalado que la clave de este asombroso éxito residía en «la forma en que fotos y textos se integraron en una nueva forma de comunicación, que pasó a ser denominada *fotoperiodismo*»<sup>66</sup>.

Esta nueva manera de informar fue encabezada principalmente por publicaciones como el *Berliner Illustrierte Zeitung* (1890), el *Münchener Illustrierte Presse* (1923) y el *arbeiter Illustrierte Zeitung* (1921) las cuales mostraban en sus páginas gran número de maravillosas imágenes fotográficas que provocaban la satisfacción de un amplio público cautivo.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Freund. *La fotografía...* Op. Cit. p. 101

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 102

<sup>65</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 259

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 259

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 259

La manera profesional y seria con que se desempeñaron los fotógrafos de las publicaciones alemanas propiciaron la implementación de un innovador estilo de hacer periodismo. Durante el periodo en que se desarrolló esta dinámica fotoperiodística quedaron establecidos los parámetros de lo que podemos considerar una ética del fotoperiodista. A partir de entonces se transformó categóricamente la reputación deplorable que los fotógrafos de generaciones anteriores habían padecido por parte de los círculos donde se generaba la noticia. Este rechazo era el producto de la fama bien ganada que se habían creado los llamados fotógrafos paparazzi que solían inmiscuirse con su lente en la vida privada de los personajes públicos. Aunado a esta circunstancia estaba el hecho de que los fotógrafos tenían la obligación de utilizar el magnesio en polvo para captar escenas donde la iluminación era muy escasa. Esta sustancia al ser quemada provocaba en el ambiente «una luz cegadora y al mismo tiempo (...) una humareda ácida y un olor nauseabundo»<sup>68</sup>, lo que consecuentemente aumentaba la irritación de los —de por sí— predisuestos retratados.

Pero aquellos malos tiempos se convirtieron en historia. El surgimiento de las cámaras miniatura de película de 35mm, como la Ermanox primeramente y la *Leica* después, habían dotado a los fotógrafos de una discreta herramienta que les permitía pasar prácticamente inadvertidos<sup>69</sup>. La nueva tecnología supuso una revolución que ofreció a los fotoperiodistas alemanes la oportunidad de mostrarle a la sociedad escenas de diversos aspectos cotidianos y noticiosos antes impensables. Pero la cosa no era tan fácil, los tiempos y el público eran exigentes y no bastaba únicamente estar dotado de una cámara miniatura y acreditado por alguna revista para conseguir imágenes atractivas para el lector, de tal suerte que —al igual que en el periodismo escrito— el ingenio, la inteligencia y la sensibilidad se convirtieron en los auténticos instrumentos de trabajo con los que el fotógrafo habría de extraer la noticia.

Quien conjugó de mejor manera todos estos requisitos fue un abogado berlinés quien, entre 1928 y 1933, se convertiría en el fotógrafo más célebre de la naciente pléyade. Erich Salomon fue un hombre cuya educación y diplomacia le permitieron penetrar en los herméticos círculos donde solían reunirse los prominentes estadistas y las personalidades de todo tipo, y así, poder retratarlos en sus ambientes comunes. La obra que realizó Salomon muestra la tensión en los rostros de los políticos durante la conferencia de la Haya o en la Sociedad de Naciones. En opinión del historiador Petr Tausk, Salomon «reunía en su persona el dominio de la manipulación de todas las tretas de la técnica fotográfica con la perspicacia de un experimentado psicólogo, que casi siempre era capaz de fotografiar a las personas en un preciso momento en que su mímica natural revelaba algo acerca de su ser»<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Freund: *La fotografía... Op. Cit.* p. 98

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 102

<sup>70</sup> Tausk: *Op. Cit.* p. 79

Erich Salomon fue el fotoperiodista por excelencia. En el prólogo de su libro *Contemporáneos célebres fotografiados en momentos inesperados*<sup>71</sup>, publicado en 1931, Salomon escribió para el fotógrafo de prensa algo parecido a lo que en su ámbito representa el juramento hipocrático. No deja de ser sumamente interesante observar en este documento los rígidos lineamientos a los que se había sujetado el periodismo alemán el cual, como se puede apreciar, en cuestiones éticas no ha perdido ni un ápice de vigencia a más de medio siglo de haberse suscitado:

la actividad de un fotógrafo de prensa que quiera ser más que un artesano, es una lucha continua por su imagen. Del mismo modo que el cazador vive obsesionado por su pasión de cazar, al igual vive el fotógrafo con la obsesión por la foto única para aspirar obtener. Es una batalla continua. Hay que luchar contra los prejuicios que existen a causa de los fotógrafos que aún trabajan con *flash*, pelear contra la administración, los empleados, la policía, los guardianes; contra la luz deficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer fotos de gente para no moverse. También hay que pelear contra el tiempo, pues cada periódico tiene un *deadline* al que hay que anticiparse. Ante todo, un reportero fotográfico debe de tener una paciencia infinita, no ponerse nunca nervioso; debe estar al corriente de los acontecimientos y enterarse a tiempo de dónde se desarrollarán. Si hace falta, hay que recurrir a todo tipo de argucias, aunque no siempre salga bien<sup>72</sup>.

Erich Salomon ha sido considerado por los historiadores como el «verdadero fundador del fotoperiodismo moderno»<sup>73</sup>. Su importancia e influencia fue tal que se dice que algún diplomático alemán llegó a declarar: «Hay sólo tres cosas indispensables para una reunión de la Liga de las Naciones: algunos secretarios de Asuntos Exteriores, una mesa y Salomon»<sup>74</sup>.



3.12 Erich Salomon. Lista de estadistas. Reuniones a Roma, 1931 (B. Mussolini, Heinrich Brüning, J. Ciriaco y Dino Grand).

La elocuencia de los ambientes y las personas que se observa en las fotografías de Salomon hizo que los editores reconocieran un estilo particular de hacer fotografía al que nombraron *candid photographs*. Esta expresión sería

<sup>71</sup> Citado por Freund: *La fotografía OP. Cit.* p. 105

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 105

<sup>73</sup> Gubern: *La mirada... Op. Cit.* p. 165

<sup>74</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 220

adoptada posteriormente para nombrar aquellas fotografías que llamaban la atención por la franqueza con la que eran tomadas. Desafortunadamente, la carrera de Erich Salomon fue muy breve ya que su actividad lo obligó a huir de Alemania cuando el nacional-socialismo ascendió al poder. Salomon retornaría a su natal Alemania años más tarde tan sólo para morir en 1944 en los campos de concentración del régimen fascista.

Otra destacada personalidad de esta excepcional época del fotoperiodismo fue Hans Baumann, mejor conocido como Felix H. Man. Durante casi los mismos años de actividad que Salomon, Baumann realizó casi 80 reportajes en los que registró una extensa variedad de temas. Entre sus trabajos más importantes sobresale el titulado «Un día con Mussolini» donde se muestra al líder fascista tomado desde diferentes puntos de vista en sus actividades cotidianas. El reportaje tuvo tal éxito que las imágenes le dieron la vuelta al mundo, lo que le redituó al fotógrafo en un gran reconocimiento a nivel mundial y una considerable suma de dinero<sup>75</sup>.

Cabe hacer notar que una de las aportaciones más importantes de este periodo fue la forma en que se realizaba y organizaba el trabajo entre el fotógrafo y los responsables de la edición. Según se ha sabido posteriormente, la dinámica con la que funcionaban partía desde el momento en que los proyectos eran presentados por los fotógrafos a los editores para conjuntamente planear la línea que los reportajes deberían de seguir. De tal manera el editor pretendía que el fotógrafo se sintiera libre para cubrir el tema como lo creyera adecuado. Una vez que se contaba con el material fotográfico, los redactores y editores tenían gran cuidado de no alterar o tergiversar el punto de vista que el fotógrafo había querido expresar. Así las palabras eran elegidas para explicar o iluminar esa foto y no para repetir su contenido<sup>76</sup>.



3.13 Erich Salomon, « *Il, le vainc! Le voi les indiscrets* », 1931.

Otra importante característica de esta época es ver como la actividad fotográfica se convierte en un oficio de *gentlemen*, el cual es practicado por personas que provienen de las clases acomodadas de la sociedad. Entre los créditos de las fotos que aparecían en las revistas de aquel entonces era común encontrar apellidos aristocráticos como los de Muller, Von Spolinski, Von Blücher. Otro más destacaron más que por su alcurnia

<sup>75</sup> Freund: *La fotografía...Op. Cit.* 108

<sup>76</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 259

por la gran calidad que sus trabajos alcanzaron; tal fue el caso de André Kertesz, Martin Muncaszi y Alfred Eisentaed. Las aportaciones de estos fotógrafos han sido consideradas por los historiadores como fundamentales en el proceso durante el cual se consolidó el fotoperiodismo moderno<sup>77</sup>.

Desgraciadamente, el dinámico proceso que vivía la fotografía alemana sería interrumpido en 1933, con la asunción de Adolfo Hitler quien con sus ideas excéntricas habría de irrumpir en el escenario político mundial. Bajo la nueva tiranía fascista, la infraestructura periodística sería perseguida y exterminada. Los periodistas, fotógrafos y editores que habían logrado consolidar una nueva propuesta comunicativa se verían obligados a abandonar el país. Este éxodo, a pesar de lo terrible, tendría una repercusión positiva que más adelante sería determinante en el desarrollo del fotoperiodismo estadounidense.

En efecto, este hecho aunado a la sacudida económica que a nivel mundial provocara el *crac* económico de la bolsa neoyorquina en 1929 serían los dos los factores fundamentales que en los años treinta propiciarían la consolidación y expansión del fotoperiodismo en los Estados Unidos. Vayamos por partes.

Cuando un lustro después de la caída de *Wall Street* se agudizaron las terribles consecuencias económicas en los niveles de vida de los estadounidenses, el gobierno de F. D. Roosevelt implementó un plan cuya estrategia iba enfocada a contrarrestar dichos efectos. Para llevar a cabo este proyecto se giraron órdenes gubernamentales en 1935 de establecer la *Resettlement Administration* que debía fungir como una dependencia federal encargada de estudiar y proponer soluciones para la terrible crisis que atravesaba, sobre todo, las zonas rurales del país<sup>78</sup>.

Como comisionado al frente de esta misión fue nombrado el subsecretario de agricultura el catedrático Rexford G. Tugwell. Entre sus propuestas contempló realizar una amplia cobertura fotográfica en donde se reflejara los problemas principales que los campesinos estaban afrontando. Tugwell designó a Roy E. Stryker para coordinar estas labores fotográficas en donde —según las palabras de Stryker— el objetivo era mostrar «no sólo las actividades de repartición, sino también, y en profundidad, la vida rural norteamericana»<sup>79</sup>.

El éxito de esta gran cobertura a nivel nacional fue contundente. De nueva cuenta la fotografía desplegó su poder concientizador al hacerles ver a los habitantes de las grandes ciudades las difíciles circunstancias por la que atravesaban sus compatriotas campiranos lo que se traducía en ayuda para éstos. De esta suerte, se decidió que el proyecto continuara en marcha. En 1937 la *Resettlement...* cambio de nombre para convertirse en la *Farm Security Administration* y se estableció que su cobertura fotográfica disfrutaría del presupuesto de la nación todavía varios años más.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 259

<sup>78</sup> Newhall: *Op. Cit.* 238

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 238

El equipo de fotógrafos que participó en el proyecto fue muy numeroso y cambiante. En el transcurrir de los años una gran cantidad de fotógrafos tuvo la oportunidad de rotarse en las filas de la FSA. Incluso, cabe decir que el talento de muchos de ellos hubiera permanecido ignorado de no haber sido, precisamente, por su participación en este faraónico proyecto. Entre ellos se ha considerado como el más importante a Walker Evans, quien —como afirma Sougez— dio la pauta a este tipo de imagen con una visión rigurosa, no exenta de poesía. Este fotógrafo se convertiría más tarde en uno de los principales colaboradores de la revista *Life*<sup>80</sup>. Otra fotografía sobresaliente que trabajó en la FSA fue Dorothea Lange cuyo «trabajo se centró sobre todo en la corriente migratoria hacia California». Sobresalen también los nombres de Ben Shahn, Arthur Rothstein y Jack Delano<sup>81</sup>.



3.14 Dorothea Lange. *Emigrante*  
California, 1936.



3.15 Dorothea Lange. *White Angel*  
Bread Line, 1933.

El mare magnum de imágenes que arrojó el registro de la vida estadounidense durante el periodo que duró la *Farm Security Administration* ha sido considerado por algunos historiadores como B. Newhall como una obra «notablemente coherente y sin embargo es también individual», en donde el historiador reconoce que «cada fotógrafo contribuyó al proyecto; mientras trabajaban juntos y compartían problemas comunes»<sup>82</sup>.

Asimismo, otros han considerado a la *Farm Security Administration* como la escuela donde se afianzó la fotografía *live*<sup>83</sup> —término sobre el cual nos referiremos más adelante— y donde la el trabajo trascendió para superar el nivel de un simple registro y convertirse en un vehículo de denuncia<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 395

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 245

<sup>82</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 245

<sup>83</sup> Tausk: *Op. Cit.* p. 85

<sup>84</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 397

Sin embargo no todas las opiniones se externan en el mismo sentido. Otros críticos como Susan Sontag consideran que más bien, el proyecto fue concebido como una «documentación pictórica de nuestras zonas y problemas rurales», donde Stryker «Indicaba al equipo la actitud con que debían encarar el tema». Por lo tanto:

el punto de vista se definía implícitamente: el de la gente de clase media que necesitaba convencerse de que los pobres eran pobres de veras, y de que los pobres eran dignos<sup>85</sup>.

Con todo, se ha reconocido en el ambiente fotográfico la importancia de la *Farm security administration* como catalizador del moderno fotoperiodismo estadounidense; ya que, como señala Newhall, los principios de la fotografía documental serían absorbidos y se harían esenciales dentro del periodismo<sup>86</sup>.

Como se dijo anteriormente, esta situación favorable para el fotoperiodismo encontraría su segundo aire con el arribo al país del equipo de fotoperiodistas, redactores y editores alemanes cuya experiencia habría de convertirse en determinante para la naciente industria norteamericana de la información. Tras su precipitada huida de la Alemania hitleriana los exiliados encontrarían en el prometido «sueño americano» un lugar donde continuar su trabajo.

Cuando las grandes publicaciones alemanas fueron obligadas a cerrar por el control de la información que impusieron los nazis, el panorama del periodismo mundial parecía haber caído un abismo infinito. Quien honrosamente salvó esta situación fue la revista francesa *Vu* fundada en 1933, por el periodista y editor Lucien Vogel. La intención de la publicación, como el mismo fundador lo había externado, era poner «al alcance del ojo la vida universal».

En la planilla de *Vu* participaron muchos de los mejores fotoperiodistas del mundo entre los que, por supuesto, se encontraban varios alemanes como André Kertész. Entre las características innovadoras de esta revista cabe mencionar que *Vu* no fue solamente una publicación que buscaba acaparar a las grandes figuras del periodismo mundial como garantía del éxito; sino que también de entre sus filas jóvenes surgieron fotógrafos y periodistas que con el tiempo obtendrían el reconocimiento mundial. Tal fue el caso de Robert Capa, cuya famosísima fotografía del soldado republicano español captada en el momento justo en que recibe un disparo fue publicada por primera vez, precisamente, en las páginas de *Vu*.

Desafortunadamente, la atención editorial que *Vu* le prestó a los intensos movimientos sociales de izquierda que convulsionaban a todo el mundo comenzó a engrosar las filas de lectores, este hecho no fue visto con

<sup>85</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 72

<sup>86</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 247

buenos ojos por los círculos conservadores suizos quienes proveían gran parte del capital con que se producía la publicación. Así en el año 1936, ante la negativa de cambiar su línea editorial, Lucien Vogel fue obligado a presentar su renuncia. Dos años después las prensas de *Vu* se detendrían definitivamente<sup>87</sup>. Al igual que con las publicaciones alemanas, la censura y los intereses particulares asestaban de nueva cuenta un duro golpe al periodismo internacional.

A pesar de la terrible pérdida que la desaparición de *Vu* significó para el mundo del periodismo, su esfera de influencia fue tal que su *modus operandi* y sus objetivos fundamentales se convertirían en el antecedente inmediato de lo que hasta hoy se puede considerar como la más importante revista fotográfica de la historia. El 23 de noviembre de 1936 con un tiraje inicial de 446 000 ejemplares apareció en los Estados Unidos el semanario *Life Magazine*. Entre los secretos que su fundador Henry Luce reservó como la garantía de su éxito, fue integrar de manera inteligente para el mercado estadounidense las ideas que le propusieron el equipo de periodistas alemanes con el que contaba. A su vez, los germanos desplegaron todas sus capacidades al contar con las renovadas técnicas de impresión en color que se manejaban en los Estados Unidos y con el decisivo apoyo económico que la publicidad del sistema capitalista les ofreció<sup>88</sup>.

Las cifras récord que la revista *Life* alcanzó en poco tiempo son el mejor indicador del éxito que obtuvo: el año de su fundación duplicó su tiraje y para 1972 sus prensas imprimían nada menos que ocho millones de ejemplares; esto es, más de 16 veces que el grueso de su primera edición. Entre 1939 y 1952, la cifra de anunciantes pasó de 936 a 2538 y se calcula que en la década de los sesenta 14 dólares de cada 100 que se gastaban en revistas norteamericanas eran invertidos en *Life*. Cifra que se justifica si consideramos que la revista era leída por unos 40 millones de estadounidenses<sup>89</sup>.

*Life* fue una revista que retomó y renovó los conceptos del periodismo. Cada reportaje de los que fueron publicados fue el producto de la colaboración entre periodistas y fotógrafos al más puro estilo alemán; lo anterior sucedía más o menos de la siguiente manera: se decidía una nota, se realizaba un trabajo de investigación de antecedentes, se preparaba una especie de guión del trabajo para dar al fotógrafo una comprensión de las imágenes necesarias, su atmósfera y su propósito. Del gran número de tomas que a su regreso traía

---

<sup>87</sup> Freund. *La fotografía... Op. Cit.* p. 114

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 124

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 123

consigno el fotógrafo los editores escogían las más adecuadas para el reportaje<sup>90</sup>. Con esta dinámica, se cumplió durante varias décadas el objetivo *voyeur* de la revista, el cual, según su fundador H. Luce, era:

Ver la vida, ver el mundo, presenciar los grandes sucesos; mirar los rostros de los pobres y los gestos de los orgullosos; ver cosas extrañas máquinas, ejércitos, las sombras de la selva y en la luna; ver la obra del hombre, sean cuadros, torres o descubrimientos; ver cosas que están a mil millas de distancia, cosas ocultas tras muros o dentro de habitaciones; cosas peligrosas de encontrar; las mujeres que los hombres aman y los menores de edad; ver y tener el placer de ver; y ver y ser sorprendidos; ver y ser instruido<sup>91</sup>.

Inolvidable resultan para toda varias generaciones muchísimas imágenes que fueron publicadas por *Life*, de alguna manera se volvieron en una importante parte de la conciencia visual de la humanidad. La mirada de *Life* recorrió aspectos antes inimaginables para el mundo. Sus fotografías transportaron indiscriminadamente a los lectores de lo bello a lo chusco y de lo grotesco y a lo dramático. Esta temática que abarcó *Life* creó una auténtica tipología de lo que son los géneros fotográficos en periodismo. Es posible apreciar en sus páginas la fotodeportiva, del retrato de líderes, de los grandes eventos, del mundo cotidiano, de la moda, de las escenas científicas, de los animales, de la gente, de los entretenimientos y de las guerras.

Por desgracia, la aparición de los medios electrónicos fue un duro rival que con el que *Life* no pudo competir. La gente paulatinamente se fue alejando de las páginas ilustradas de las revistas para acercarse a las pantallas televisivas. Para asimilar la dimensión de este abatimiento, Raquel Tibol hace la siguiente comparación de las nuevas exigencias que los medios imponían en el mercado:

en 1965, *Life* gastó 250 mil dólares para editar el 5 de febrero en sus siete millones de ejemplares, 22 páginas de información relativa a los funerales de Winston Churchill (...) En 1970 una página completa a cuatro tintas costaba en *Life* 64 mil dólares (...) Por el mismo dinero un anunciante podía comprar un minuto en el programa más popular de la televisión estadounidense y aseguraban 50 millones de receptores del mensaje<sup>92</sup>.



3.16 Burt Glinn.  
Henry Luce en una conferencia, 1964.

<sup>90</sup> Newhall: *Op. Cit.* p. 260

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 260

<sup>92</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 40

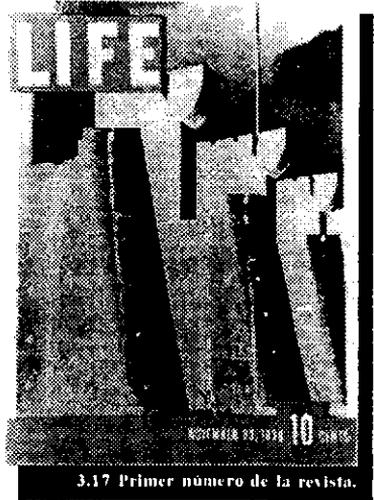
Este factor aunado a otras circunstancias que actuaron en detrimento de la industria editorial propiciaron que el 9 de diciembre de 1972 una terrible noticia recorriera el mundo: *Life Magazine* había muerto después de 36 años de existencia. El periodismo comenzaba una nueva era.

### *Nuevamente la guerra como factor catalizador*

Uno de los aspectos determinantes de la labor fotográfica de la revista *Life* fue en su planteamiento con respecto de la fotografía de guerra. Las terribles escenas de las diversas guerras que los fotógrafos de *Life* cubrieron fueron siempre un factor que causaría una gran conmoción en la opinión pública. Aunque por aquellos años eran ya varias las revistas en el mundo que sus ingresos le permitían enviar corresponsales de guerra para hacer cobertura periodística de los sucesos, lo cierto es que nadie dedicó nunca tanto material humano y dinero para llevar a cabo estas peligrosas labores.

El mejor ejemplo de lo anterior tuvo lugar durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la revista *Life* “organizó una escuela para fotógrafos del ejército y envió a sus propios hombres al frente de batalla”<sup>93</sup>. Como resultado de esta verdadera hazaña periodística se obtuvieron una gran cantidad de dramáticas escenas que mostraron —sin ningún tipo de censura— los peores horrores del enfrentamiento armado, ya que como señala P. Tausk: «los reporteros gráficos que trabajaban al servicio de los Aliados no tenían ningún motivo para embellecer la guerra, por lo que narraban de forma completamente realista los acontecimientos de los que eran testigos»<sup>94</sup>.

No tardaron mucho los estadistas en percatarse que la gravedad de los intereses políticos que estaban en juego durante la guerra tenían en la fotografía un arma de doble filo. De tal suerte el reportaje de guerra habría de consolidarse durante los años cuarenta como uno de los géneros más importantes del fotoperiodismo. A partir de entonces, la influencia potencial que estas imágenes albergaban en su contenido debía de ser tomada en cuenta por los actores de los acontecimientos. Basta para confirmar lo anterior recordar las terribles imágenes de la guerra de Corea que realizara el fotógrafo David Douglas Duncan o aquellas otras logradas por Larry Burrows durante los años en que cubriera la guerra de Vietnam hasta que el avión en el que viajaba fuera derribado por los cañones antiaéreos<sup>95</sup>.



3.17 Primer número de la revista.

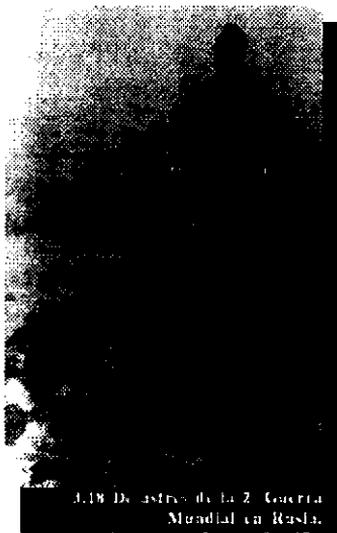
<sup>93</sup> Tausk. *Op. Cit.* p. 102

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 102

<sup>95</sup> Newhall. *Op. Cit.* p. 263

Es necesario subrayar la importancia de la fotografía de guerra ya que es, precisamente, en este género en donde el poder «concientizador» de la fotografía ha sido más evidente durante la historia. No olvidemos la animadversión por la violencia que las imágenes de los conflictos bélicos han sido capaces de despertar entre la población civil de las partes contendientes. Uno de los más contundentes ejemplos nos los recuerda R. Gubern cuando dice que «hizo falta, en efecto, la famosa foto de Eddie Adams en 1968, de un guerrillero vietnamita ejecutado públicamente por el general Loan con un tiro en la sien, para que muchos norteamericanos se indignasen acerca de una guerra sobre las que cada día podían leer miles de palabras con indiferencia en los periódicos»<sup>96</sup>.

Por desgracia, el influyente poder de evocación inherente a la fotografía es un arma que también puede actuar en sentido contrario, esto es, como medio enajenante y controlador. Así, opina R. Tibol, «cuando el público



3.18 Destrucción de la 2.ª Guerra Mundial en Rusia.

es saturado con imágenes de hechos heroicos por acumulación, por manipulación y por muchos factores imponderables, se produce una especie de banalización de la atrocidad, una familiarización del horror»<sup>97</sup>. Cuando la fotografía opera en este ámbito es posible hacer de ella un instrumento propagandístico, es decir, de manipulación y distorsionamiento de la información. Por lo que, el fotoperiodista ha de ser responsable de sus imágenes y del uso que de ellas se haga, por tal razón, señala G. Freund: «el uso de la imagen fotográfica llega a ser un problema ético desde el momento en que puede servir deliberadamente para falsificar los hechos»<sup>98</sup>.

Desafortunadamente en fotografía, como en muchos otros campos informativos, el respeto de la ética periodística no siempre depende del fotógrafo o del individuo que presencia los acontecimientos, sino que muchas veces —las más— las reglas del juego están «determinadas por quienes ostentan el poder o el dinero, ya sea juntos o separados»<sup>99</sup>. De esta suerte y a raíz de su experiencia, después de la Segunda Guerra Mundial no fueron pocos los fotógrafos profesionales que prefirieron caminar por la senda de la independencia y los problemas económicos antes que someterse a una línea informativa determinada por terceros.

<sup>96</sup> Gubern: *Op. Cit.* p. 164

<sup>97</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 23

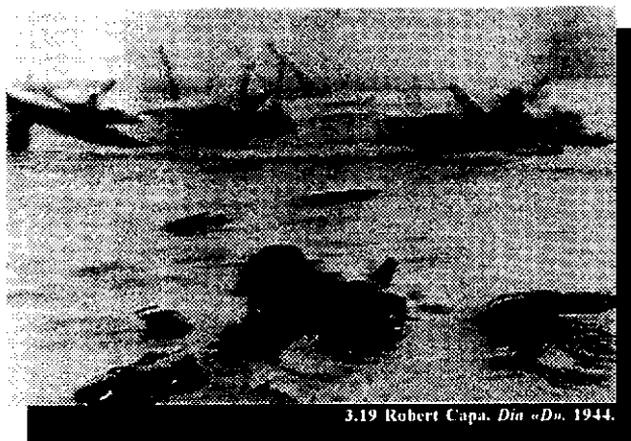
<sup>98</sup> Freund: *La fotografía...Op. Cit.* 147

<sup>99</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 23

## La agencia Magnum

El caso más notable y excepcional de fotógrafos *Freelance* organizados de modo independiente lo constituyó la Agencia Magnum en 1947. Aunque no fue la primera en su género, Magnum sobresalió por la manera particular en que respetó los derechos y las opiniones de los fotógrafos de su planilla. En efecto, esta agencia pretendía, entre otros objetivos, gozar de la independencia necesaria para poder expresar a través de imágenes fotográficas los sentimientos e ideas que albergaban sus fotógrafos acerca de las problemáticas de su tiempo. Cabe señalar que, incluso trabajando bajo normas estrictas del control del material vendido y con la firme convicción de no permitir la publicación de imágenes en aquellos medios que tergiversaran la intención original, las fotografías de Magnum no estuvieron exentas de la manipulación y el uso indebido.

Sin embargo, en gran medida las metas se cumplían. Los fotógrafos de la Agencia Magnum eran libres de expresar y



3.19 Robert Capa. Día «D», 1944.

comercializar su particular punto de vista sobre el tema que trabajaban. El sencillo funcionamiento de la agencia se llevaba a cabo de la siguiente manera: los miembros debían entregar un porcentaje de sus ganancias, 30% si era el propio fotógrafo quien traía su material, 40% si era la cooperativa quien lo proporcionaba y 50% sobre los derechos de reproducción de las fotos de archivo<sup>100</sup>.

Muchas de las imágenes fotográficas más famosas y dramáticas que existen fueron captadas por los lentes audaces de los miembros de Magnum, quienes siempre supieron estar presentes en infinidad de frentes de batalla y en recónditos parajes del mundo. Fotógrafos como Robert Capa, Henri Cartier Bresson, David Seymour, George Rodger, Werner Bischof, Ernest Hass, Dennis Stock y Gisèle Freund sobresalieron por su intrépido accionar como reporteros y por su visión humanista de la vida. Nuestra comprensión de la historia moderna del mundo no sería la misma sin las excelentes imágenes que nos legaron estos fotógrafos.

Pero las mejores imágenes se consiguen en situaciones límite y esto implica vivir en el riesgo. La audacia, el empeño y el espíritu aventurero con el que se desempeñaron los fotógrafos de Magnum fueron los factores

<sup>100</sup> *Ibid.* p. 24

que desafortunadamente condujeron a algunos a corroborar las palabras de la fotorreportera Diane Arbus, quien solía decir que: «descubrir (mediante la fotografía) que la vida es 'de veras un melodrama', entender la cámara como arma de agresión, implica que habrá bajas»<sup>101</sup>.

Varios de los más notables fotógrafos que han existido enfrentaron las consecuencias de trabajar en esta profesión que combina en iguales cantidades el gusto *voyeur* con el peligro. En 1954, Werner Bischof se precipitó en un abismo cuando fotografiaba los Andes peruanos y apenas unos cuantos días después, el experimentado Robert Capa murió al pisar una mina explosiva en territorio indochino. Otro lamentable deceso ocurrió en 1956 cuando David Seymour fue asesinado en Suez por la bayoneta de un soldado egipcio. Una frase expresada por Susan Sontag pierde su sentido metafórico si la referimos al riesgo que la labor del fotoperiodismo impone a quien la practica: «En la vieja saga del artista, cualquier persona que tenga la temeridad de pasar una temporada en el infierno se arriesga a no regresar con vida o a volver psíquicamente dañado»<sup>102</sup>. Por todo esto no es gratuito señalar que a pesar del costo humano y de la manera en que estos hombres y mujeres han expuesto la vida, el trabajo realizado durante décadas por la agencia Magnum resulta paradigmático dentro de la historia del fotoperiodismo, máxime cuando observamos en sus imágenes la intencionalidad con la que actúan estos fotógrafos para llegar al fondo de una realidad, aunque esto implique desmenuzar un mensaje cuyas consecuencias puedan ser terribles.

### *Comentario final*

Este capítulo ha sido un intento por reseñar algunos pasos fundamentales que le permitieron a la fotografía erigirse como un medio de comunicación masivo y consolidarse en lo que ahora conocemos como fotoperiodismo o fotografía de prensa. Del carácter esbozado de este trabajo deviene la imposibilidad de mencionar el nombre y la obra de muchos hombres y mujeres que han dedicado sus vidas a la fundamental labor de socializar la información por medio de la imagen fotográfica. No obstante, el lector puede complementar ampliamente lo aquí expuesto consultando los numerosos y extensos estudios que se han hecho sobre el tema.

Antes de concluir, considero muy importante hacer una aclaración con respecto a un término que ha sido utilizado por algunos para clasificar un estilo de producción fotográfica que se desarrolló simultáneamente al fotoperiodismo alemán y al estadounidense. Que confluyan éstas tendencias no debe considerarse como mera casualidad ya que la manera de mirar de la fotografía *live*, como se le llamó, estuvo influida de modo

<sup>101</sup> Sontag: *Op. Cit* p. 49

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 45

determinante —al igual que el fotoperiodismo— por el surgimiento de las cámaras portátiles como la *Leica* que facilitaba en gran medida la actividad haciéndola más práctica y discreta y permitía al operador hacer tomas en el «momento decisivo» como lo llamara el francés Cartier Bresson.

Dentro de esta corriente sobresalen las escenas fotografiadas por Arthur N. Feligg (Weegee) de la realidad callejera y la vio-

lencia en Nueva York. Asimismo es relevante el trabajo del “ojo de París” como nombrara Henry Miller a Brassai (Seudónimo de Gyula Halasz), cuyas imágenes más famosas fueron publicadas en el libro *Paris la nuit*, el cual es un interesante recorrido visual por los tugurios de la «ciudad luz» en los años treinta. Otro

sobresaliente fotógrafo *live*, fue Bill Brandt que seguramente inspirado en Brassai, publicó en 1938 su libro *London by night*.

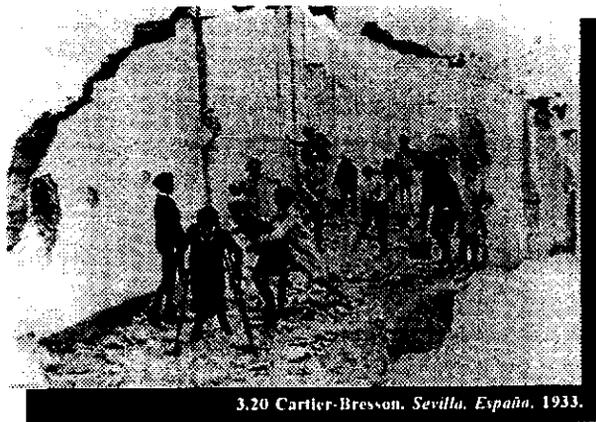


3.21 Werner Bischof. Niño tocando la flauta, cerca de Cuzco, Perú. 1954.

El punto más alto de la fotografía *live* fue alcanzado, sin duda, durante la exposición *The Family of man* que organizara Steichen en 1947. En esa muestra se pudo apreciar el espíritu de paz y de hermandad que el fin de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo. Algunos autores han clasificado la obra del ya mencionado Henry Cartier Bresson, del mexicano Manuel Alvarez Bravo y del francés Robert Doisneau dentro de esta importante corriente fotográfica. Igualmente muchos coinciden en señalar la definición de Willi Baumeister como la más acertada a la hora de querer definir lo que engloba el concepto de fotografía *live*:

el fotógrafo transforma el momento de la vida en el reposo de la forma. El contemplador de una fotografía transforma, por su parte, gracias a su fuerza imaginativa, el reposo de la forma en vida, en movimiento<sup>107</sup>.

Establecer una frontera entre lo que es fotografía *live* y fotografía periodística como han pretendido hacer algunos autores parece un criterio arbitrario. Para establecer un juicio así tendríamos que pensar en el fotoperiodismo como lo estrictamente noticioso o lo publicado únicamente en medios periodísticos



3.20 Cartier-Bresson. Sevilla, España. 1933.

<sup>107</sup> Tausk. *Op. Cit.* p. 88

y considerar a la fotografía *live* como aquella rigurosamente interesada en retratar lo que de manera literal sería lo «vivo», o sea, lo que de vital o «lleno de vida» tiene la sociedad. De tal suerte, como señala Marie-Loup Sougez, «resulta un tanto difícil delimitar dónde la foto *live* pasa a ser propiamente periodística.»<sup>104</sup> Afirmación que bien puede ser complementada con aquella sentencia de Susan Sontag que reza: «La arbitrariedad de la evidencia fotográfica indica que la realidad es fundamentalmente inclasificable»<sup>105</sup>.

Para finalizar el capítulo, cabe hacer la afirmación en el sentido de que si bien la aparición de la televisión y de otros medios electrónicos de información afectaron seriamente el mercado del fotoperiodismo y muchos fotorreporteros tuvieron la necesidad de reorientar sus actividades creando nuevos espacios en revistas especializadas de origen corporativo y publicitarios, o depender de la compra de imágenes por parte de las agencias informativas. Lo cierto es que la fotografía de prensa actualmente continúa jugando un papel fundamental para satisfacer la necesidad de información de la humanidad; por lo tanto, es pertinente decir que el lugar que le corresponde no ha sido usurpado ni sustituido por ningún otro medio. Por el contrario, la tecnología le ha otorgado a la fotografía nuevas herramientas que han incrementado no solamente la calidad de la imagen y su impresión, sino también los tiempos de procesado, envío y recepción; de tal suerte, como dice Raquel Tibol: «si alguien pensó que el cine y la televisión terminarían matando a la madre fotografía, se equivocó tanto como aquellos que supusieron que la fotografía, hija de la pintura, precipitaría su desaparición»<sup>106</sup>.

Hoy, más que nunca, con el surgimiento de sistemas tan avanzados de comunicación como es el *ciberspacio* y las redes de computacionales a través de los cuales podemos observar e interactuar en textos, pinturas, video y fotografías, podemos comprobar que «las funciones culturales del hombre han aprendido a convivir en un sistema metabólico, restringiéndose sus campos, sí, pero prestándose mutuos y muy valiosos servicios»<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 387

<sup>105</sup> Sontag: *Op. Cit.* p. 90

<sup>106</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 41

<sup>107</sup> *Ibid.* p.41

#### Capítulo IV: Breve recuento historiográfico de la fotografía en México

##### *México no fue la excepción*

Las exitosas demostraciones públicas que en septiembre de 1839 llevó a cabo el propio Daguerre sobre el funcionamiento de su invención, se convirtieron prontamente en la noticia comentada en las esferas sociales de los países occidentales. La expectación que la aparición de la daguerrotipia generaba se volvió un fenómeno extraordinario que hablaba del tan anunciado invento en revistas y periódicos. Aquella información que contenía la descripción de una técnica que si bien, el público general no podía comprender perfectamente aún, había creado de antemano un ambiente de curiosidad que se enriquecía día con día, y en el cual, toda indagación referente al tema era recibida con gustosa incredulidad.

El grado de fascinación que provocó el invento fue tal, que no tardó en oírse hablar de la *daguerrotipomania*. Con esta palabra se sintetizó la explosiva difusión y expansión que gozaron los productos de la nueva técnica principalmente entre las élites de los países europeos y de los Estados Unidos<sup>1</sup>. No obstante, la celeridad con la que se desarrollaron las técnicas fotográficas, junto con la euforia que provocaba tal novedad y el deseo de comercializar el invento, propició que la daguerrotipia —y después propiamente la fotografía— se propagara de manera casi “natural” por todo el mundo.

México, lejos de ser la excepción, se convirtió en el foco de atención y el objetivo de muchos daguerrotipistas y fotógrafos extranjeros que, atraídos por los paisajes y los ambientes mexicanos poco o nada conocidos en Europa, arribaron arrastrando consigo pesados equipos con tal de conseguir algunas imágenes. De tal suerte, fueron los franceses, norteamericanos y alemanes quienes introdujeron y practicaron por primera vez la fotografía en nuestro país. Junto con ellos, comparten el mérito algunos comerciantes burgueses mexicanos que olfatearon el buen negocio que se podía desprender de esta nueva actividad.

El objetivo de este panorama histórico es presentar de una manera esbozada cómo a través de los años y de una serie de acontecimientos determinantes, la fotografía se fue integrando a la vida cultural y social de la nación. Asimismo, se espera englobar —para decirlo en palabras de Paulina Lavista— «no sólo una tradición fotográfica que abarca campos muy diversos» sino también el modo en que la fotografía mexicana «asimilando y decantando influencias de artistas llegados de los Estados Unidos y de Europa (...) estableció las bases para una estética (...) propia»<sup>2</sup>, ya que, como señala Raquel Tibol, aunque México no aportó cosa alguna a la

---

<sup>1</sup> *Ibid.* 21

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 180

técnica<sup>3</sup> y a la ciencia de la fotografía «tuvo la suerte de que no escasearan quienes con cámaras importadas de aquí o de allá (...) (supieran) no sólo fijar sino descubrir con agudeza, con premeditación, con sabiduría, la variada, inagotable, cambiante imagen de los seres, las cosas, los paisajes y los modos de México»<sup>4</sup>.

### *El arribo del invento*

En septiembre de 1839 -unos cuántos días después de que Louis Daguerre presentara su invento ante la Academia- arribó a los Estados Unidos, proveniente de Londres, el señor D. W. Seager, en cuyo equipaje venía el primer aparato de daguerrotipo que fuera conocido en nuestro continente. El equipo fue presentado experimentalmente el 5 de octubre de 1839 en el Stuyvesant Institute de Nueva York<sup>5</sup>. Oficialmente, la fotografía había llegado a América.

Durante los siguientes años la actividad fotográfica se intensificaría en América gracias a la presencia, principalmente, de algunos europeos trashumantes ávidos de imágenes y aventuras quienes recorrieron lo que en su concepción eurocentrista, no era otra cosa que las tierras exóticas del nuevo continente. Así, en 1840 Luis Comte realizó los primeros daguerrotipos en el Brasil<sup>6</sup>, mientras que al año siguiente, el escritor John Llyod Stephens, acompañado de George Catherwood, tomaba las primeras vistas de antigüedades y edificios precolombinos en la Península de Yucatán y Centroamérica<sup>7</sup>. En 1842, el barón J.B.L. Gros, diplomático francés, obtuvo los primeros daguerrotipos en Colombia<sup>8</sup>, mismo año en que Maximiliano Danti abría un estudio comercial en Lima, Perú<sup>9</sup>.

Simultáneamente hubo quienes interesados menos en la aplicación de la técnica y en las imágenes extrañas e insólitas vieron, más bien, una buena oportunidad de hacer un negocio. De tal suerte, comenzaron a surgir los primeros comerciantes quienes serían los introductores a nivel comercial de los primeros artefactos en las principales ciudades de América Latina.

---

<sup>3</sup> Ya se han mencionado en el capítulo I los trabajos de investigación en fotografía que realizaron el siglo pasado los pioneros mexicanos José Manuel Herrera, por un lado, y Enrique Martínez por el otro; sin embargo lo cierto es que éstos nunca fueron aplicados posteriormente a la técnica ni se dieron a conocer públicamente (N. del A.)

<sup>4</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 181

<sup>5</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 19

<sup>6</sup> McElroy, Kelth. "Fotógrafos extranjeros antes de la revolución". revista *Artes visuales* No. 12. Oct - nov. de 1976.

<sup>7</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 19

<sup>8</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 91

<sup>9</sup> McElroy: *Op. Cit.*

Según las precisiones que hace en su investigación Manuel de Jesús Fernández<sup>10</sup>, los primeros equipos de daguerrotipo que serían ofrecidos para su venta llegaron a nuestro país el 3 de diciembre de 1839 y fueron importado por los hermanos Laverger. Eran los albores de la fotografía en México. Aquel mismo año arribó al Puerto de Veracruz el francés Jean François Prélier, que ni tardo ni perezoso, se dispuso a mostrarle a los porteños la maravillosa aplicación que tenía el daguerrotipo. En unas cuantas horas, los ojos maravillados de algunos veracruzanos privilegiados pudieron gozar el fantástico espectáculo que les mostraban las escenas espejeantes del Palacio de la plaza de las armas y los edificios aledaños, la calle Real, el Convento de San Francisco y el Castillo de San Juan de Ulúa, entre otros<sup>11</sup>. Lo que ese grupo de personas contempló con gran admiración, eran las primeras fotografías hechas en México.

Fue ese el punto de partida de una nueva era para nuestro país en la que corresponderá a la fotografía, como afirma Rita Eder, «revelar los conflictos bélicos, las invasiones extranjeras, los hallazgos arqueológicos, las geografías desconocidas, la presencia de la máquina de vapor, la formación de nuevas clases sociales y otros aspectos que conformaron el siglo XIX»<sup>12</sup>.

### *Los primeros pasos de la fotografía en México*

Tres meses después de sus demostraciones públicas en el Puerto de Veracruz, el francés Prélier llegó con sus daguerrotipos a la Ciudad de México y de nueva cuenta organizó algunas prácticas públicas, demostraciones y hasta rifas que incluían todo el equipo necesario. La primera imagen de daguerrotipo en la capital fue tomada -según información de *El Cosmopolita*- el 26 de febrero de 1840. En la escena, dice el diario, se podía apreciar a «la catedral perfectamente copiada»<sup>13</sup>. Los documentos de la época testimonian el entusiasmo que mostró la sociedad capitalina ante estas imágenes. Sobre su autor, se sabe que cumplió su meta de comercializar equipo y que, además, instaló un estudio en la calle de Plateros donde practicó también el grabado y la escultura. Jean François Prélier Deboille murió en 1857, cuando comenzaban a instalarse los primeros estudios formales en la ciudad; no obstante, la historia le ha reservado el lugar como el primer fotógrafo que ejerció el oficio en México<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Hernández, Manuel de Jesús. *Los inicios de la fotografía en México: 1839 - 1950*. Tesis - UNAM.

Mimeografiada. México, 1985

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

<sup>12</sup> Meyer, Eugenia et al. *Imagen histórica de la fotografía en México*. Museo Nacional de Antropología e historia. INAH. SEP. México, 1978. p. 25

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 52

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

El proceso que siguió la comercialización del daguerrotipo en el mundo fue triste y regresivo. Si bien al principio su anuncio motivó la euforia general, pronto este sentimiento comenzó a apaciguarse, y con el tiempo, cuando comenzaron a aflorar sus limitantes técnicas entonces se convirtió en motivo de mofa de la opinión pública. Era su fin. En efecto, el daguerrotipo que al principio apareció ante los ojos de la humanidad como «la copia más fiel de la realidad», pronto mostró las deficiencias que le valdrían la reprobación de la clase burguesa: las calles aparecían desiertas, los árboles desposeídos de sus frondas y las figuras humanas y animales eran apenas presencias fantasmales<sup>15</sup>.

De esta manera muchos aristócratas y pequeños burgueses se sintieron frustrados y decepcionados al no obtener los resultados que esperaban de su «juguete», la moda fenecía. No obstante, la industria de los países capitalistas había sido puesta en marcha y algunos bisoños fotógrafos con intereses más profundos y prácticos en la fotografía, supieron esperar, experimentar y anexar a su trabajo los nuevos y eficaces perfeccionamientos técnicos que eran lanzados continuamente al mercado. Pronto los usos y las aplicaciones de la fotografía en todo el mundo comenzaron a encontrar campos de trabajo muchos más concretos y especializados<sup>16</sup>. México no quedó la margen de estas tendencias y durante los primeros años se manifestaron las rutas que la fotografía habría de seguir.

Así, se iniciaron en México dos tipos predominantes de producciones fotográficas, dirigidas básicamente a satisfacer las exigencias de mercados antagónicos entre sí. Por un lado, el mercado local, conformado en lo fundamental por la naciente clase burguesa, propició —igual que en Francia e Inglaterra— el desarrollo del retrato de estudio, el surgimiento de las llamadas «galerías» fotográficas y la ulterior democratización de la fotografía; por otro lado, lo inusual que resultaban las vistas de los ambientes y los paisajes mexicanos en Europa y las investigaciones científicas surgidas a raíz del descubrimiento de algunas zonas arqueológicas, devino el surgimiento de un mercado exterior que esperaba ansioso poder contemplar las imágenes de aquel mundo «exótico» del que tantas historias increíbles y fantásticas se oían.

### *La arqueología y el paisaje: blancos fotográficos*

Las primeras experiencias con el daguerrotipo estuvieron supeditadas a muchas limitaciones técnicas como eran los largos tiempos de exposición requeridos; sin embargo, esta característica no representó ningún impedimento para que los primeros fotógrafos viajeros pudieran capturar las imágenes de las edificaciones ceremoniales de la civilización maya que, gracias al auge de la arqueología, habían comenzado a emerger de entre la espesura selvática.

---

<sup>15</sup> Casanova: *Op. Cit.* p. 22

<sup>16</sup> Para 1841 las mejoras hechas en los lentes por Joseph Petzval y la reducción de tiempos en los procesos químicos que hiciera John Frederick Goddard hicieron factible hacer un retrato con una exposición menor a los 60 segundos. (N. del A.)

John Lloyd Stephen y Frederick Catherwood inauguran, hacia 1841, un género especializado en la fotografía mexicana: la fotografía de ruinas prehispánicas. Aunque los fines de este material tenía carácter estrictamente científico, el historiador Oliver Debroise ha considerado que

en esta etapa inicial fotografían como "artistas": no buscan tanto la precisión como el efecto, la espectacularidad. Su obra en ese sentido, resulta ambigua: si bien abren el camino de la fotografía arqueológica, a la postre resultan más bien los forjadores de una visión específica de México<sup>17</sup>.

El resultado de aquellas experiencias en la zona maya de la península yucateca fue el libro de Stephen publicado en 1843 con el título *Aventuras de viaje a Yucatán*. Esta obra fue el motivo de inspiración de más de uno de los que se decidieron a cargar con su equipo y emprender el viaje en el tiempo en busca de imágenes

de la América enterrada. Casi dos décadas después —en 1859— iniciaría su travesía en tierras mexicanas el más destacado de estos fotógrafos viajeros. El extenso y maravillosos trabajo documental que llevó a cabo el francés Claude Désire Charnay abarcó los estados de Oaxaca, Chiapas, Yucatán y Campeche y sería publicado en 1861<sup>18</sup>.



4.1 Carl Lumblitz. Cueva Tarahumara, 1890.

El libro de Désiré Charnay *Cités et Ruines Américaines*—conformado por cuarenta y nueve láminas de distintos aspectos de las ciudades prehispánicas— fue recibido con gran beneplácito por la sociedad francesa que de esta manera, tuvo «la primera introducción a la arqueología mexicana»<sup>19</sup>. A partir de ese momento, la frecuencia de europeos que comenzaron a hacer viajes fotográficos a las zonas arqueológicas aumentó considerablemente. Desgraciadamente, no fueron nada más los científicos y arqueólogos los únicos que emprendieron la aventura; rápidamente se creó en la selva mexicana una especie de «ruta turística» a la que asistían una gran cantidad de curiosos más atraídos por el

«exotismo» de la vida «salvaje» que por algún interés científico o documental. El resultado fue deplorable: un saqueo incalculable de piezas arqueológicas y un grave deterioro irrecuperable en muchas de las construcciones y zonas arqueológicas.

Con todo, cabe señalar que dentro de la tradición de la fotografía arqueológica científica destacan por su labor varias personas que visitaron en repetidas ocasiones -y en distintas épocas- el país como parte de sus

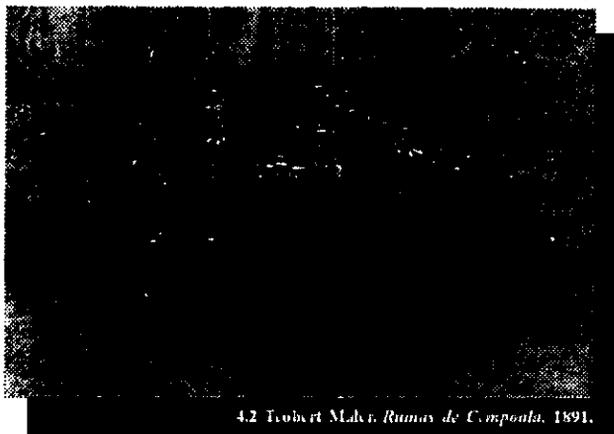
<sup>17</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 78

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 79

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 20

estudios de las culturas prehispánicas. Sobresalen los nombres de los estadounidenses August Le Plongeon y su esposa Alice Dixon quienes realizaron múltiples tomas de la ciudad de Chichén itzá en 1873 y 1876; además de haber sido ellos quienes encontraran la más famosas de las escultura del Chacmol<sup>20</sup> que sorprendería por sus formas al escultor Henry Miller y que actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Antropología y que mucho tiempo después. Continuadores de estos estudios de las civilizaciones antiguas fueron también los integrantes de la *Commission Scientifique Du Mexique* (1862-1867) comisionada durante el tiempo que duró el Segundo Imperio para llevar a cabo investigaciones en esta área. Sobresalen, entre sus fundadores —demás del propio Charnay— los nombres de Eugène Boban, Joseph Alexis Aubin, Claude Brasseur de Bourbourg, quienes trabajaron acompañados siempre por fotógrafos y dibujantes para crear un minucioso registro de los países y las edificaciones de la cultura mexicana<sup>21</sup>.

Uno de los más importantes investigadores y fotógrafos de las culturas prehispánicas fue el austriaco Teobert Maler, quien arribó a México en 1865, para posteriormente desarrollar una larga carrera como arqueólogo e investigador. Maler se erigió con el paso de los años en uno de los grandes defensores de las ruinas arqueológicas y su invaluable trabajo en un registro de las construcciones sin precedentes, ya que muchas veces fue él quien primero visitó varias edificaciones prehispánicas. En su honor los arqueólogos le han dado el nombre de Xlabpak de Maler a los muros de la región arqueológica llamada Puuc, en Yucatán<sup>22</sup>.



4.2 Teobert Maler, Ruinas de Compuala, 1891.

Paralelamente a la intensa actividad fotográfica que se llevaba a cabo en el área arqueológica; otros daguerrotipistas trabajan a partir de una herencia directa del naturalismo practicado por la pintura. En efecto, durante estos años comenzó a desarrollarse una importante tendencia fotográfica dedicada principalmente a captar los paisajes y a las edificaciones urbanas. Esta corriente alcanzaría su punto más alto a principios del siglo XX con el trabajo del fotógrafo alemán Hugo Brehme y con las excelentes vistas coloniales tomadas por el también alemán Guillermo Khalo. Por todo esto, cabe mencionar aquí la labor de algunos pioneros forjadores de este género en México. Tal es el caso del francés Theodore Tiffereau, cuyas vistas de paisajes mexicanos

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 80

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 81

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 83

obtuvieron menciones en la Exposición Internacional de Fotografía de París, en 1856. Asimismo, es digno de señalarse el invaluable trabajo realizado por otro francés de apellido Pierson, quien fotografió vistas generales y detalles arquitectónicos de la Ciudad de México. Aunque no se ha podido establecer la fecha exacta en que estas imágenes fueron conseguidas si se sabe que llegaron a la Biblioteca Nacional de París en el año de 1863.

### *El retrato: rostro de una sociedad burguesa*

Imágenes únicas, miniaturas artesanales a las que Enrique Fernández Ledesma en su espléndido libro *La gracia de los retratos antiguos* describía como «daguerrotipos encantadores, en los que la efigie, presa de una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o de un espejo»<sup>23</sup>, son hoy, el reflejo y la herencia de una sociedad burguesa que como apunta Carlos Monsiváis, confió en la cámara «con lánguida discreción, inmersa en piadosas lecturas o reflexiones trascendentes, con la tristeza cerúlea de quien se sabe encarnado las virtudes de la raza. (...) Para pregonar quién es, cuánto se tiene, cómo se vive, cómo se espera la adulación ajena»<sup>24</sup>.

En efecto, los primeros en posar frente a la lente del daguerrotipo fueron aquellos bisoños burgueses mexicanos, gustosos siempre de recibir los progresos que tan en boga se encontraban entre su equivalencia europea y estadounidense. Como vimos, el retrato no fue la primera producción fotográfica que se practicó debido a las limitaciones técnicas del daguerrotipo, pero sí la que más fuerte y rápidamente llevó a cabo un proceso de arraigo en la cultura, intensificando así lo que Manuel de Jesús Hernández ha llamado «la integración de México al nuevo modo de producción de imágenes»<sup>25</sup>.

Quienes encabezaron este tipo de producción y fomentaron el desarrollo de la placa argentada propiciando el posterior establecimiento de las “galerías al daguerrotipo” y la aplicación de las nuevas técnicas de iluminación y toma, fueron los llamados retratistas itinerantes. Sobre el origen de estos fotógrafos existe divergencia entre algunos historiadores. Mientras Rosa Casanova y Oliver Debroise consideran que el primer daguerrotipista de esta clase que llegó a la ciudad de México, fue Andrew J. Hasley en 1840; otros, como Manuel de Jesús Hernández, afirman que el primer itinerante en la Ciudad de México fue el estadounidense R. W. Hoit quien habría llegado en el año de 1842 después de haber adquirido su equipo de manos de otro fotógrafo en la isla de Cuba. Asimismo, Hernández señala que no es sino hasta 1845, cuando es posible encontrar la presencia de A. J. Hasley en los periódicos de la Ciudad de México<sup>26</sup>. Esto es, dos años después de que R. W. Hoit se había asociado con un hombre llamado Francisco Doistua, quien a su vez, ha sido considerado por algunos

<sup>23</sup> Fernández, Ledesma, Enrique. *La gracia de los retratos antiguos*. Ediciones mexicanas. México, 1950. p. 55

<sup>24</sup> Varios Autores (prólogo de Carlos Monsiváis). *Selección bienal de fotografía*. INBA - SEP. México, 1980. p. 10

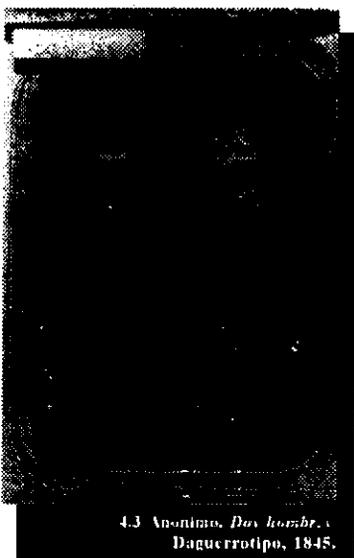
<sup>25</sup> Hernández: Op. Cit. p. 72

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 72

como el primer fotógrafo mexicano, aunque su nacionalidad no ha podido ser comprobada<sup>27</sup>. Cabe señalar aquí que también ha sido considerado el primer fotógrafo mexicano Joaquín María Díaz González quien fundó hacia 1844 un efímero estudio que pretendió competir con Hoit y Doistua, aunque aparentemente no le fue muy bien, ya que sus rastros desaparecen y no se vuelve a saber nada de él hasta 1858<sup>28</sup>.

En cambio, acerca del estudio de Hoit y Doistua, ubicado en la calle de San Francisco, se sabe que continuó operando hasta el año de 1848; el prestigio que alcanzó este local se debió, sobre todo, al ambiente europeo que los fotógrafos supieron imitar en su «atelier» o «galería» ya que fueron ellos quienes introdujeron en México la técnica del retrato coloreado, que gozará de gran aceptación por la sociedad decimonónica.

Con mayor éxito aún, el estudio o galería de A. J. Hasley funcionará casi hasta principios de la década de los setenta. Aunque no se ha podido precisar con exactitud el lugar de procedencia de Hasley, su presencia en México ha sido bien ponderada y considerada fundamental en estos primeros años de la fotografía, ya que fue él quien en su labor como fotógrafo y comerciante fundó varios establecimientos de daguerrotipos y formó a



4.3 Anónimo. *Das hombre.*  
Daguerrotipo, 1845.

varios alumnos que posteriormente alcanzarían la fama como retratistas. De la misma manera, el modo en que durante algún tiempo operó A. J. Hasley puede considerarse arquetípico de los fotógrafos itinerantes. Esto es: deambular por todo el país en busca de clientes, instalar estudios provisionales en casa de huéspedes o cuartos de hotel, informar acerca de su llegada y los servicios con que cuenta en los diarios locales o por medio de hojas volantes y surtirse periódicamente de material y equipo en los Estados Unidos<sup>29</sup>.

Por todo lo anterior A. J. Hasley es una figura representativa de toda una época en la fotografía de nuestro país. Su trabajo como daguerrotipista trashumante primero, y como retratista de «Galería» posteriormente, pueden ser establecidos como paradigmas de la manera en que el fotógrafo fue encontrando su lugar y su función dentro de la sociedad y, aunque si bien, como señala Carlos Monsiváis

a nadie debe extrañar la ausencia, en nuestro siglo XIX, de equivalentes del trabajo de Atget en Francia, Julia Margaret Cameron en Inglaterra o Mthew Brady y Jacob Riis en Estados Unidos (...), (a que aquí) las fotos

<sup>27</sup> Casanoca. *Op. Cit.* p. 28

<sup>28</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 29

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 30

importaban como exaltaciones sentimentales o modelos del comportamiento externo, pero no se consideran ni se puede considerar arte<sup>30</sup>;

también es cierto, que el gusto por la imagen propia que envolvió a los burgueses decimonónicos mexicano -al igual que sus homónimos europeos- permitió a los fotógrafos profesionales dignificar el oficio y pasar a tener una posición prominente en la sociedad ya sin los abatares de la inestabilidad<sup>31</sup>.

A partir de entonces no habría de pasar mucho tiempo para que la fascinación por la imagen fotográfica dejará de ser cultivada únicamente por los burgueses. Paulatinamente, las sociedades rurales y la población urbana en general comenzaron a profesar, como la llama O. Debroise, un culto extendido en el que se “convirtió (...) a las imágenes de sus héroes personales (jerarcas tribales, genealogía familiar, etcétera) en objetos de culto como parte de su “capital iconográfico”<sup>32</sup>. De tal manera, continúa Debroise, «muy pronto —si es que no inmediatamente—, la fotografía se insertara en el altar doméstico, entre veladoras, ramos de flores, yerbas de olor, estampas con representaciones de santos”...

Esta tendencia expansiva de la fotografía, será fomentada en nuestro territorio además por dos factores determinantes. A saber, por un lado, el arribo de una gran cantidad de daguerrotipistas estadounidenses que llegaban siguiendo a las tropas de su país en la llamada Guerra del 47. Estos fotógrafos recorrieron el norte y el centro de nuestro país como parte de la tropa invasora. Sobre este episodio se han conservado algunas imágenes de gran valor documental en las que se observa a los soldados en los campamentos militares. Sin embargo, este material no han sido considerado por los historiadores como las primeras fotografías propiamente de guerra, ya que como señala Newhall, se trata más bien de retratos y no de escenas bélicas.

El otro factor determinante consistió en los perfeccionamientos de la técnica fotográfica que hicieron en Inglaterra el científico Fox Talbot y su colega Frederick Scott Archer quienes dotaron a la fotografía



4.4 Anónimo. Sin título.  
Daguerrotypo, 1845.

<sup>30</sup> V.A. (prólogo de C. Monsivais): *Op. Cit.* p. 9

<sup>31</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 29

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 27

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 27

de una capacidad de reproducción múltiple a partir de un negativo original. Este hecho, como es de suponerse, trajo consigo un abatimiento drástico de los costos de producción del retrato, propiciando, a su vez, su accesibilidad hasta para los estratos más pobres de la sociedad. Todo esto en conjunto ocasionó el asentamiento de los fotógrafos itinerantes y el consecuente surgimiento de los estudios fotográficos. Ciertamente, la fotografía vivió un acelerado proceso democratizador en todos los sentidos hasta que —según considera M. Hernández— el desarrollo del retrato en daguerrotipo llega en 1849 a su máxima frontera en medio de un ambiente en el cual

se respira la ampliación de las profesiones. Testigos de la nueva actividad, los periódicos publicitan a los retratistas al daguerrotipo, itinerantes y de "estudio". Consecuentemente, a este subrepticio desarrollo, coronado por la implantación de almacenes de materiales para daguerrotipos, se encadena la lucha por la clientela de la clase media y burguesa<sup>34</sup>.

A partir de los años cincuenta del siglo pasado, se suman a la competencia de los estudios fotográficos de la Ciudad de México, los negocios de D. H. Custin, Agman, Mangel Dumesil, Rodolfo Jacobi y Antonio Cosmes; este último, por cierto, considerado como el primer mexicano en abrir un estudio. Sobreviene así, un proceso de integración en el cual el fotógrafo ha dejado de ser un científico en busca de nuevas técnicas y procesos o un pintor con aspiraciones frustradas que ha canalizado su talento hacia nuevos horizontes.

**El fotógrafo retratista profesional es ahora un pequeño empresario que para poder ejercer su profesión necesita poseer una gran cantidad de conocimientos técnicos y un costoso equipo de iluminación, decoración y toma<sup>35</sup>. Además, las nuevas necesidades de la actividad exigen no sólo la sensibilidad y el talento para realizar el retrato, sino también los artificios y las triquiñuelas de un comerciante para generar ventas, ya que la masificación de la fotografía ha hecho de cualquiera un cliente potencial —un retrato posible, una venta más— la fotografía a mediados del siglo pasado apenas unos cuantos lustros después de su nacimiento, ya pertenece a todos y «si las 'buenas familias' se retratan para consagrar su manejo de las formas y las apariencias, los pobres lo hacen para certificar ante sí mismos la existencia de su principal patrimonio: la familia»<sup>36</sup>.**

De entre la pléyade de fotógrafos que surgen durante estos años, sobresalen los nombres de Miguel Servin que se había educado en Europa con Alphonse Poitenvin (inventor de la fotolitografía); de Latapi y Martel

<sup>34</sup> Hernández: *Op. Cit.* p. 80

<sup>35</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 31

<sup>36</sup> V.A. (Prólogo C. Monsivais): *Op. Cit.* p. 10

quienes decían ser los representantes en México de la influyente *Société Française de Photographie*<sup>37</sup>, y de Francisco Montes de Oca. Aunque cabe destacar que el estudio fotográfico más representativo de este periodo fue, sin duda, el que fundaron Antiocho Cruces y Luis Campa en la Ciudad de México.

La Fotografía Artística de Cruces y Campa, como se conoció el local ubicado en un extremo del Zócalo, fue un establecimiento que abarcaba un edificio entero y en el cual laboraban varios empleados encargados de mostrar al cliente los catálogos de poses



4.5 Anónimo. Sin título. Albumina, 1885.

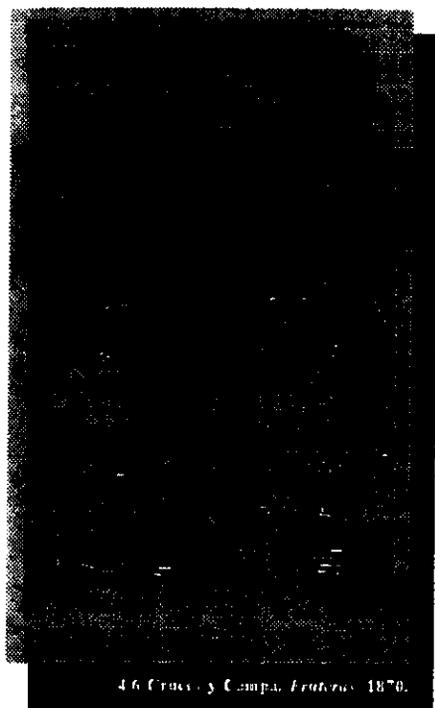
y decorado o de acompañarlos a las salas de exhibición para observar retratos fotográficos y al óleo de personalidades famosas. La influencia de Cruces y Campa hizo que pronto proliferaran este tipo de estudios en el interior del país. Podemos señalar como los más relevantes el de Pedro González en San Luis Potosí, el de Joaquín Martínez, en Puebla; de Agustín Velasco, en Aguascalientes, y el de Octaviano de la Mora en Guadalajara, en cuyos trabajos podemos observar la diversidad de actitudes que la sociedad asumía frente al retrato y sus distintos usos.

Es así, como ha señalado Rita Eder, que a través del vestido, la utilería y las poses obtenemos información en torno a una determinada clase social. En este sentido, quizá el trabajo más significativo sea el realizado, precisamente, por el fotógrafo tapatío Octaviano de la Mora, ya que fue él quien «con mayor claridad mostró todo el ambiente artificial que acompaña a la mayoría de los retratos realizados durante la segunda parte del siglo XIX»<sup>38</sup>.

Durante los años siguientes la multiplicación y la especialización del oficio continuara su desarrollo, y ya para 1860, era posible contabilizar veinte estudios establecidos en el valle de México; esto es, quince más de los que existían apenas cuatro años antes. Una década esta cifra se multiplicaría más haciendo evidente un

<sup>37</sup> *Ibid.* p.31

<sup>38</sup> Meyer. *Op. Cit.* p. 27



46 Cruce y Campa. Fotografía. 1870.

periodo de auge. En 1970 tan sólo en la Ciudad de México había setenta y cuatro casas fotográficas ofreciendo sus servicios<sup>39</sup>.

Esta última cifra hoy podría parecernos baladí si no tuviéramos como referencia que en aquellos mismos años existían en toda la República Colombiana tan sólo veintiséis estudios fotográficos<sup>40</sup>. No obstante, esta abismal diferencia y el vasto incremento en el número de establecimientos fotográficos que se experimentó sobre todo en la Ciudad de México en la década de los sesenta a los setenta no debe de estar circunscrita a una peculiar inclinación de los mexicanos por la fotografía —o al menos no en su esencia—, ya que al igual que la invasión estadounidense de 1847 aunado a otros factores había fomentado en gran medida el uso y la aplicación de innovadoras técnicas y el surgimiento de los primeros estudios fotográficos de daguerrotipos, durante el periodo al que nos referimos, el desarrollo de las técnicas de retrato sería motivado de nueva cuenta por un factor externo a la fotografía

que propiciaron lo que podemos denominar un *boom* de la fotografía en México: la intervención de las tropas francesas en 1961.

### *Aubert, el Segundo Imperio y los nuevos usos de la fotografía*

Si bien es cierto, que la evolución fotográfica a nivel mundial se supeditó en sus primeras décadas al desarrollo de las innovaciones técnicas provenientes de Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, regionalmente hablando fueron los acontecimientos políticos y sociales de gran trascendencia, los factores que determinaron el distinto desenvolvimiento de los usos y apreciaciones de la fotografía.

En México, hacia 1860, la agudización de los conflictos entre liberales y conservadores había llegado a un punto extremo. El gobierno liberal presidido por Benito Juárez había llegado al punto de no poder soportar las presiones económicas del exterior y en julio de 1861 se ve obligado a declarar la moratoria de pagos a

<sup>39</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 30

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 30

Inglaterra, Francia y España, principalmente. Las consecuencias internacionales no se hicieron esperar agudizando gravemente el panorama para México. Ante la inminente invasión territorial, el gobierno juarista entró en negociaciones con los países afectados y gracias a los Tratados de la Soledad lograría frenar las intenciones bélicas de Inglaterra y España. No obstante, el gobierno francés obedeciendo a sus anhelos imperialistas decide proseguir con la intervención utilizando como pretexto la deuda contraída. En efecto, estratégicamente el gobierno de Napoleón III planeaba oponer un muro monárquico y latino en el territorio mexicano para así frenar la expansión Estados Unidos, país que a su vez, se encontraba en plena ebullición social con el estallido de la llamada Guerra de Secesión.

La primera tropas intervencionistas francesas desembarcaron en el puerto de Veracruz entre diciembre de 1861 y enero de 1862. El dominio que impuso el bien armado y disciplinado ejército francés fue aplastante, salvo por la victoriosa defensa que la resistencia mexicana hiciera de la ciudad de Puebla de los Ángeles el 5 de mayo de aquel mismo año. A pesar de todo el ejército liberal sería rápidamente sometido y Juárez se vería obligado a establecer su gobierno en Paso del Norte. México se convertiría en una monarquía.

El 28 de mayo de 1864 llegó a las playas mexicanas Maximiliano —el archiduque de Austria— quien acompañado de su esposa, la princesa belga Carlota Amalia, había aceptado la exótica corona que le ofrecían bajo el compromiso de honor de reembolsarle a Francia 260 millones de francos. Uno de los periodos históricos más controvertidos en la historia mexicana daba inicio. Durante el llamado Segundo Imperio no deja de ser interesante la manera en que la hermosa y afamada princesa Carlota sorprendió tanto a los liberales y como a los propios conservadores al mostrar su inclinación por el ideario liberal y exigir el progreso del pobre país que ahora gobernaba «en el sentido más verdadero». Cabe recordar que durante este periodo, Carlota decretó la tolerancia de cultos y la nacionalización de bienes eclesiásticos, secularizó los cementerios, expidió leyes de salario y creó el registro civil entre muchas otras medidas.

En este sentido no deja de parecer desafortunado la imposibilidad de estas leyes de entrar en vigor. Apenas concluyó la Guerra de Secesión, los Estados Unidos exigieron vía diplomática el retiro inmediato de tropas francesas de México. Por su parte Napoleón III que afrontaba una cruenta guerra contra Prusia que amenazaba incluso su propio territorio ordenó la reagrupación de todas sus tropas. De esta manera, el ejército concedido a Maximiliano vio seriamente mermado el número de sus efectivos. Los fieros embates liberales que encabezaron Mariano Escobedo, Ramón Corona y Porfirio Díaz acabarían con esta labor. El 15 de mayo de 1867, el Archiduque Maximiliano de Habsburgo fue detenido en Querétaro y poco tiempo después fusilado en el Cerro de las Campanas junto a sus fieles generales Miramón y Mejía<sup>41</sup>.

---

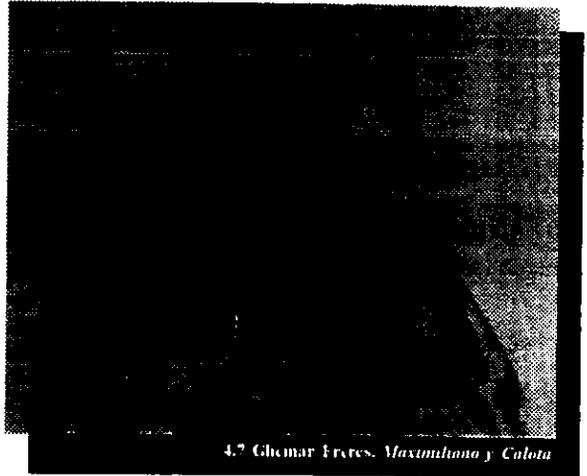
<sup>41</sup> Cosío, Villegas. Daniel et al. *Historia Mínima de México*. El colegio de México. México, 1983. p. 113-114.

La efímera imposición del Segundo Imperio representó para la historia de la fotografía en México el inicio de una nueva era que se caracterizó por el predominio de los usos comerciales y propagandísticos que adquirió el retrato. Aunado a esto, la invención en Francia de las famosas *cartés de visite* de Disderi favorecerían tecnológicamente este género propiciando un consumo y una difusión de imágenes sin precedentes en el país.

Precisamente, los primero en vislumbrar en México la posibilidad de usar la fotografía como un instrumento propagandístico al servicio de los requerimientos prácticos e ideológicos del grupo en el poder fueron los monarcas Maximiliano y Carlota, quienes gracias a su experiencia europea intuían la capacidad de penetración e influencia que se podía alcanzar por medio de la comunicación visual.

Este carácter masivo que los monarcas dieron al retrato fue el factor determinante para que se diera el auge que el género alcanzaría durante el llamado Segundo Imperio. La difusión de las efigies de los emperadores dio pie para que la actividad fotográfica se hiciera extensiva a aquel mundo ceremonioso y regio que se pretendió crear en torno a los moradores del Castillo de Chapultepec. Los retratos de aquellos neófitos cortesanos mexicanos parecen delatar la ilusión de pertenecer a una aristocracia que sólo podía existir dentro de sus aspiraciones. Ciertamente resulta inevitable sentir la fuerte carga conmovedora que estas imágenes denotan; en ellas parece conservarse algo del destino fatal que les aguardaba a la caída del imperio, cuando gracias a estos documentos, los liberales identificaron y fusilaron a los "monárquicos traidores"<sup>42</sup>.

El apogeo alcanzado por el retrato durante el gobierno de Maximiliano incitó nuevas utilidades y aplicaciones. La inserción de la fotografía en funciones de carácter administrativo y de registro es otra de las características fundamentales de este periodo fotográfico. Durante el Segundo Imperio se creó el primer archivo fotográfico documental de las prostitutas de la ciudad<sup>43</sup>. Este tipo de registros quedará desde entonces establecido en México ya que, como señala Arturo Aguilar, "el procedimiento fotográfico se concibe muy pronto como un posible medio de control y documentación de las desviaciones: los "locos", los prisioneros, los vagabundos"<sup>44</sup>.



4.º Glomar Freres. Maximiliana y Carlota

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 65

<sup>43</sup> Aguilar, Ochoa. Artura: *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. UNAM. México, 1996. p. 65

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 83

Otra característica primordial de la fotografía durante el reinado del archiduque de Habsburgo fue el asentamiento de la visión romántica y «folclorizante» con la que los fotógrafos pretendieron representar a la realidad nacional<sup>45</sup>. Si bien, ya antes hemos mencionado la manera en que los ambientes, las construcciones prehispánicas y los paisajes mexicanos causaban gran curiosidad entre los europeos, en este periodo surge una nueva modalidad dirigida a satisfacer la misma curiosidad por lo «exótico», me refiero a los llamados «tipos populares mexicanos». La primera serie de este tipo de fotografías que se conoce es atribuida al fotógrafo consentido de los emperadores, el francés François Aubert, quien había arribado a México como integrante de la corte imperial en 1864<sup>46</sup>.

No obstante, la gran importancia de las fotografías de tipo populares y de personajes de la corte que realizó este fotógrafo francés, sus imágenes más relevantes y de un altísimo



4.8 F. Aubert. *Galleros*, 1865.



4.9 F. Aubert. *Vendedor de jarros*.

valor documental son aquellas que lograra en junio de 1867 en el cerro de las Campanas durante los días inmediatos al proceso jurídico que culminaría con el fusilamiento del emperador Maximiliano. Aunque algunos estudios han descartado que Aubert haya sido el único en fotografiar el suceso, las famosas fotografías del destino fatal de Maximiliano comenzaron a comercializarse por medio de una suscripción avalada por su firma en agosto de 1867 en México y tiempo después en Europa. Este hecho propició que en lo sucesivo le fuera atribuida la autoría de las imágenes<sup>47</sup>.

En estas vistas históricas —como fueron anunciadas para su venta— se puede apreciar el barrio de San Sebastián, el convento de las Capuchinas en Querétaro (que fuera utilizado como la prisión de

<sup>45</sup> Villarreal, Rogelio (Director y editor) et al: *Aspectos de la fotografía en México*. Federación editorial mexicana. México, 1981.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 35

<sup>47</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 147

Maximiliano) y el teatro de Iturbide donde se llevó a cabo el juicio; así también se incluían en la serie las fotografías de identificación del pelotón encargado de cumplir la orden de ejecución, la imagen de las ropas en sangrientadas del occiso monarca, una toma del cuerpo embalsamado de Maximiliano, etcétera. La gran demanda que tuvieron estas imágenes no tardó en motivar el ingenio de algunos comerciantes, como Augusto Peraire, que para obtener algún provecho económico, se valió de las imágenes de Aubert y de quien sabe que otros autores anónimos, para elaborar diversos fotomontajes en los que pretendió recrear el momento de la ejecución o hacer alguna alegoría con respecto a la muerte de Maximiliano. Simultáneamente en Europa pintor Edouard Manet inspirado acaso por la conmoción y el dolor provocado por el desenlace del emperador, tomaría estas imágenes, como lo ha demostrado en su estudio Aaron Scharf, para llevar a cabo su famosa obra *El fusilamiento del emperador Maximiliano*<sup>48</sup>.

La «cobertura» fotográfica del episodio del cerro de las Campanas marca un hito en la historia de la fotografía en México. Por primera vez, el mundo occidental no contempló imágenes «exóticas» de tierras lejanas, ya que como señala Arturo Aguilar: «no se trataba de la muerte de un gobernante más en un anárquico país llamado México. Las reacciones pudieron ser muchas y diferentes; las consternación no obstante, resultó general»<sup>49</sup>.

La ejecución de Maximiliano es el primer gran acontecimiento histórico fotografiado en México con detalle. La dimensión histórica con la que fue concebido y la resonancia de su difusión ha hecho que algunos historiadores como Gilbert Gimón<sup>50</sup> y Arturo Aguilar consideren a Aubert como uno de los pioneros fundamentales de la fotografía de prensa en nuestro país ya que como señala este último:

Desde luego, también se esclarece que hubo fotografías importantes no tomadas por Aubert, aunque se reconocer que el papel más destacada como fotógrafo de este momento le corresponde al francés. Además de que sus imágenes son las más significativas y numerosas, él fue el primero en tener la visión de comercializarlas en Europa e intuir que cualquier detalle era sobresaliente, convirtiéndose con ello en uno de los primeros reporteros fotográficos de México.<sup>51</sup>

A partir de la difusión de estas imágenes la fotografía en México adquirirá un nuevo valor, en tanto, un instrumento que permite acercarse y comprender los acontecimientos. El gran valor testimonial y documental que se descubre a partir de entonces en la naturaleza fotográfica, aunado a la gran posibilidad que tienen las imágenes de subsanar la incomunicación provocada por el terrible analfabetismo que se vivía entonces hizo

<sup>48</sup> Scharf: *Op. Cit.* p. 70

<sup>49</sup> Aguilar: *Op. Cit.* p. 40

<sup>50</sup> Citado por Debroise. *Op. Cit.* p. 147

<sup>51</sup> Aguilar: *Op. Cit.* p. 45



4.10 F. Aubert, *El cuerpo de Maximiliano en su ataúd después del primer embalsamamiento*.

que la sociedad mexicana se diera cuenta de las posibilidades que la técnica les podía ofrecer. La plena conciencia de los poderes persuasivos de la fotografía, así como la diversificación de sus utilidades, definen al papel de la fotografía mexicana en las últimas décadas del siglo XIX.

### *Rasgos de la fotografía durante el porfiriato*

Para el historiador Daniel Cosío Villegas, la *historia moderna* de México inicia “con una caída y acaba con otra”. Da comienzo en el año de 1867 con el fusilamiento del Archiduque Maximiliano de Habsburgo y termina en mayo de 1911 con el derrumbe del gobierno de Porfirio Díaz<sup>52</sup>. A su vez, los cuarenta y cuatro años que abarcan esta historia están divididos en dos periodos. El primero de ellos que va del año 1867 a 1876 en el cual el gobierno

liberal de Juárez regresa a la presidencia de México; y el segundo, conocido como la dictadura porfiriana, que abarca de 1877 hasta 1911.

Resulta ampliamente significativo que una de las últimas imágenes mexicanas que se conocen de François Aubert —quien fuera el fotógrafo más solicitado por los emperadores Maximiliano y Carlota— sea, precisamente, aquella en la que se observa la entrada de Benito Juárez a la ciudad de México: «una multitud de indígenas vestidos de blanco, y el frac negro de algunos nobles ocupan el primer plano de la imagen. En el fondo, sobre una calzada que puede ser la llamada ‘del emperador’ (nuestro actual Paseo de la Reforma) se erige un imponente arco del triunfo con el lema viva Juárez»<sup>53</sup>. Era el inicio de lo que se conoce como la república restaurada, cuyo nombre se justifica, como dice Cosío Villegas, porque

<sup>52</sup> Cosío: *Op. Cit.* p. 117

<sup>53</sup> Aguilar: *Op. Cit.* p. 46

El imperio de Maximiliano pretendió acabar con la república de Juárez, y cuando éste, tras cinco largos y angustiosos años, obtiene la victoria, los vencedores insistieron en que la república victoriosa era la de siempre, sólo que restaurada, es decir, «puesta en aquél estado o estimación que antes tenía»<sup>54</sup>.

La fotografía durante esta primera década de la *historia moderna* continúa dando los mismos pasos que le habían sido enseñados durante el Segundo Imperio. Cada vez en mayor medida la popularización de las *cartés de visité* y el arribo de los fotógrafos extranjeros son una característica de este periodo. Asimismo, en estos años comienza a darse una exploración fotográfica del México rural propiciada por las investigaciones que para la construcción del ferrocarril se llevan a cabo; al tiempo los fotógrafos franceses continúan introduciendo nuevas técnicas y estilos de trabajo.

Sin duda, el rasgo más distintivo de este breve periodo fue el inusitado auge que adquirió la fotografía estereoscópica<sup>55</sup>. Este tipo de fotografía que había sido inventada por el físico inglés Charles Wheatstones (1802-1875) producía la sensación de relieve y tercera dimensión gracias a la ilusión producida por la visión binocular<sup>56</sup>. Durante la república restaurada varias compañías estadounidenses hicieron presencia en México con el fin de capturar escenas estereoscopias y comercializarlas posteriormente junto con los paisajes de otros lugares del mundo.

No obstante lo interesante de estos progresos, realmente será hasta el periodo que abarca el porfiriato, cuando la fotografía comenzará a asentarse y a «institucionalizar» sus funciones en una sociedad que apenas da sus primeros pasos dentro del sistema capitalista. Los conflictos entre liberales y conservadores son ahora cosa del pasado y el presidente Porfirio Díaz —que había asumido el poder por la fuerza en 1877— se las ingenia hábilmente para centralizar todas las funciones del Estado en su persona y ejercer así el mandato de su palabra durante más de treinta años interrumpidos estratégicamente por la presidencia de Manuel González (1880 - 1884).

El régimen porfirista estuvo caracterizado por la terrible habilidad conciliadora y confrontadora a la vez, del hombre en el poder y por la realización de acciones concretas como fue el reiterado interés en unificar el país comunicándolo. Un buen ejemplo de lo anterior es el empeño del caudillo en la construcción del ferrocarril que en 1877 —cuando asumió el poder— contaba con tan sólo 460 kilómetros de vías extendidas por el país. En 1911, al dejar Díaz la presidencia la red sumaba 19000 kilómetros. Paralelamente, las comunicaciones por la vía postal y telegráfica e incluso telefónica se ampliaron para cubrir gran parte del territorio nacional.

---

<sup>54</sup> Cosío: *Op. Cit.* p. 117

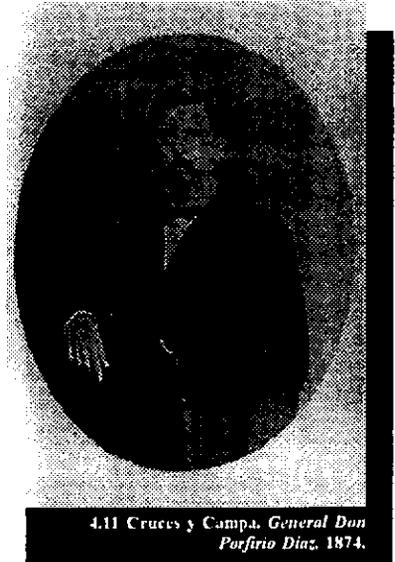
<sup>55</sup> Villarreal: *Op. Cit.* p. 84

<sup>56</sup> Sougez: *Op. Cit.* p. 265

Asimismo se realizaron obras portuarias en Veracruz, Tampico y Salina Cruz. Y ya cerca de finales de siglo, se creó un sistema bancario que permitió el crecimiento en la agricultura, la minería, el comercio y la industria como nunca antes se había visto en México<sup>57</sup>. Todo este ambiente progresista donde las relaciones estaban encaminadas a alcanzar la modernidad resultaría altamente favorable para el desarrollo de la fotografía.

Las estrategias porfirianas que pasaron a la historia bajo el lema «poca política y mucha administración», funcionaron durante muchos años en un país que buscaba la paz y la salida del estancamiento económico con el que había sido golpeado desde el primer día de su independencia. No obstante, con el tiempo y el desgaste del sistema (que era el mismo Díaz) aunado a la desigual repartición de la nueva riqueza cada día comenzó a ser más evidente el descontento generalizado de la gente del campo. A principios de este siglo se advertía una evidente polarización de la sociedad dividida en unos cuantos ricos contra una masa enorme de menesterosos<sup>58</sup>. Esta situación, aunado a las maquiavélicas estrategias a las que Porfirio recurría cada elección para seguir perpetrando su figura al frente del gobierno dieron pie a la rebelión maderista iniciada el 20 de noviembre de 1910. A penas seis meses después el general Porfirio Díaz dejaría el poder para salir al exilio después de 34 años de dominio absoluto.

Resulta interesante ver como la fotografía se transformó paulatinamente dentro esta «progresista» sociedad para convertirse en una útil herramienta que —como portadora de las virtudes de la modernidad— desplegó su versatilidad sobre múltiples actividades. El surgimiento de las placas secas, del negativo en celuloide y de las cámaras portátiles<sup>59</sup>, aunado a la popularidad que la fotografía había ido alcanzando poco a poco, y a la multiplicación de locales y galerías fotográficas, fueron los factores que permitieron el afianzamiento «en casi todas las áreas de la vida socioeconómica y cultural: como documento histórico y arqueológico, retrato, mercancía, objeto artístico, acontecimiento científico, auxiliar en el desarrollo de muchas ciencias instrumento de penetración ideológica y de promoción social»<sup>60</sup>.



4.11 Cruces y Campa. General Don Porfirio Díaz, 1874.

<sup>57</sup> Delgado de Cantú Gloria M.: *Historia de México*. Alhambra. México, 1992. p. 9

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 9

<sup>59</sup> Villarreal: *Op. Cit.* p. 84

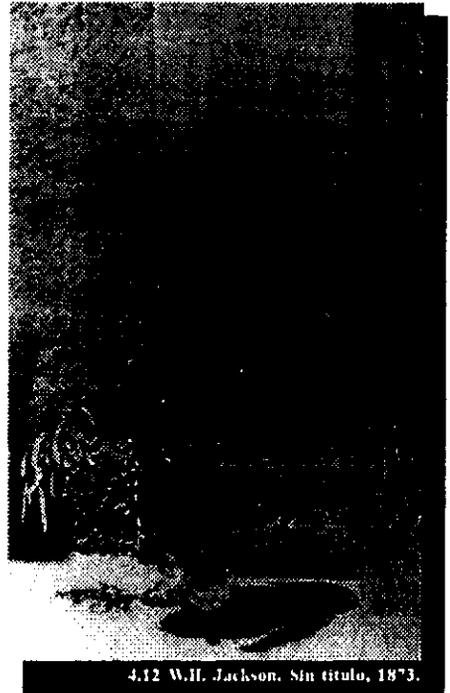
<sup>60</sup> Meyer, Eugenia: *Op. Cit.* p. 17

Durante los largos años de la llamada «paz porfiriana» en los que la gente solía quejarse de que «no pasaba nada», la fotografía se fue adecuando a los diversos públicos y a las diferentes clases sociales para quienes cada fotógrafo canalizaba sus productos. Todos esto, naturalmente, hizo que aparecieran un gran número de fotógrafos de todo tipo, entre ellos algunos de importante reputación que trabajaron en las grandes ciudades y otros que se limitaron a cumplir su función en barrios modestos o poblaciones menores. De tal suerte, como afirma Teresa Matabuena, «la fotografía penetró en casi todos los estratos de la población y sus precios eran asequibles a los grupos menos favorecidos del país, los cuales la dotaban de un enorme poder de convencimiento, el suficiente para llegar a invertir sus últimos recursos en ella»<sup>61</sup>:

Cabe mencionar que una importante característica de este periodo consistió en que por primera vez — aunque en la mayoría de las fotografías prevalece los estereotipos de la pintura académica— algunos fotógrafos comienzan a preocuparse por dotar sus obras de un cierto orden compositivo para hacer de su fotografía un producto más subjetivo, es decir, que mostrará el carácter de su autor.

En efecto, la nueva concepción común entre los fotógrafos sobresalientes de la época del porfiriato fue el considerar que la fotografía ya no era tan sólo un medio fiel para reproducir y documentar la realidad, sino que además, podía ser usado como una herramienta que permitía expresar los sentimientos y la manera de concebir el mundo del fotógrafo.

Una de las obras más representativas de esta nueva concepción son las múltiples visitas de los ferrocarriles que el fotógrafo William Henry Jackson tomara entre 1883 y 1884 bajo contrato con la compañía de Ferrocarril Central Mexicano. El objetivo del trabajo fue hacer un exhaustivo registro de los trabajos de construcción e inauguración del transporte ferroviario. Las más de dos mil fotografías, entre las que se incluyen paisajes, puentes, locomotoras y vagones, son documentos únicos de la época y, actualmente, son conservadas en la Biblioteca del Congreso estadounidense en Washington<sup>62</sup>.



4.12 W.H. Jackson. Sin título, 1873.

<sup>61</sup> Matabuena, Peláez. Teresa: *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*. Universidad Iberoamericana. México, 1991. p. 81

<sup>62</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 71

Bajo una encomienda similar a la de Jackson, arribó a México aquel mismo año de 1883 el francés Abel Briquet para fotografiar los puertos utilizados en nuestro país por las embarcaciones francesas. La presencia de este fotógrafo francés resultó ser mucho más prolongada de lo que él mismo esperaba y su probado interés en la diversidad temática del país legaron una obra de incalculable valor que ha quedado comprendida en la publicación de dos álbumes —con setenta copias en papel de albúmina titulados *México monumental y pintoresco*. Sobre el relevante trabajo de Briquet, la historiadora de arte Rita Eder ha dicho

Briquet es ejemplo de una actitud que hace de la fotografía un documento. No sólo le interesa al paisaje rural o la arquitectura colonial, integra en ellos grupos humanos que permite formarse una idea del sistema de trabajo. (...) Briquet, quien fungió como fotógrafo en México entre 1880 y 1900 nos acerca a través del lente a la realidad política-social-económica por la que atravesaba el país durante la llamada «Paz Porfiriana»<sup>63</sup>.

La mirada de Briquet es en verdad uno de los documentos más penetrantes de las formas de vida en aquel largo periodo. En sentido similar pero en otro género fotográfico funcionan actualmente los valiosos documentos legados por los estudios de retrato. En efecto, dentro de la gran producción porfiriana de fotografía de estudio es posible avizorar actualmente ciertas normas y características que hoy son testimonios fiel del orden social que prevalecía en aquella sociedad mexicana de finales del siglo XIX<sup>64</sup>.

Los retratos que con tanto *glamour* y profesionalismo realizaron fotógrafos como los hermanos Valletto, Mora, Wolfstein, Nieto, Maya, Sciandra, Octaviano de la Mora y tantos más que ejercían desde los años del Segundo Imperio<sup>65</sup>, son una excelente taxonomía social en la que podemos observar desde las fascinantes poses de aquellos encumbrados y privilegiados criollos luciendo sus modas importadas de Europa y en los que, como señala Carlos Monsiváis «observamos la trama de una intensa imitación que se convence a sí misma de su propia originalidad ('vivimos como en París' es un delirio circular que culmina y empieza en 'vivimos como en México')»<sup>66</sup>.

Hasta aquellos «tipos mexicanos» —que inspirados seguramente en aquellos mismos que tiempo atrás había realizado François Aubert—, fueron fotografiados por gente como Ybañez y Sora para presentar (y comercializar) a los retratados como figuras exóticas y pintorescas, actitud natural si consideramos que era la misma que mantenía el régimen porfirista con las comunidades indígenas<sup>67</sup>. Paralelamente, resultan sobresalientes dentro de este género, las fotografías que entre 1903 y 1907 realizó Clarence B. Waite. En ellas, igualmente

<sup>63</sup> Meyer, Eugenia: *Op. Cit.* p. 29

<sup>64</sup> Cuellar, Rogelio. "El nuevo rostro de México en la fotografía". *Historia del arte Mexicano*. SEP-INBA, México, 1982 p. 137

<sup>65</sup> Meyer, Eugenia: *Op. Cit.* p. 30

<sup>66</sup> V.A. (Prólogo C. Monsiváis): *Op. Cit.* p. 10

<sup>67</sup> Meyer, Eugenia: *Op. Cit.* p. 31

encontramos la intención de retratar a los estratos más pobres de la sociedad ——— en su mayoría indígenas — dentro de un ambiente artificial para posteriormente venderlas como *sovenir* turísticos. Algunos investigadores han señalado a Waite como el promotor del falso «exotismo» «donde la idea de México se resume y cifra en hombres sentados junto a un nopal».<sup>68</sup> Por último, cabe mencionar aquí los nombres del guanajuatense Romualdo García cuyo trabajo ha sido recientemente clasificado y ponderado; del Juchiteca Constantino Sotero Jiménez<sup>69</sup> y de la queretana Natalia Baquedano de quien se sabe fue la primera mujer en abrir un estudio fotográfico en México, hacia 1890. Dato interesante que marca el inicio de una larga e importantísima producción fotográfica hecha por mujeres en nuestro país <sup>70</sup>.

A pesar de que la tradición retratística se había consolidado durante varios años como la tendencia fotográfica más importante, a finales del siglo XIX dos corrientes comienzan a repuntar apelando por la búsqueda de la fotografía en tanto medio artístico una de ellas, y la otra, rescatando y valorando las características de la fotografía en tanto medio informativo y documental.

Así, por un lado, la producción de imágenes de paisajes comienzan a retomar la tradición que habían iniciado décadas atrás los fotógrafos trashumantes. Sobresale en este ámbito el nombre de Fernando Ferrari Pérez que además de la calidad obra fotográfica, ha sido recordado por los historiadores por otras tres circunstancias: por ser el fundador del Museo de Historia Natural (Hoy el Chopo), por su amistad y colaboración en el trabajo de Hugo Bremhe y por haber puesto la primera cámara en las manos de un niño llamado Manuel Álvarez Bravo.

Simultáneamente a la producción de imágenes paisajistas, comenzó en México una proliferación de las vistas urbanas y arquitectónicas de la ciudad de México que era el reflejo de la esmerada remodelación urbana que había llevado a cabo la dictadura. En este ámbito destaca, indiscutiblemente, el trabajo del alemán Guillermo Khalo, quien fuera contratado por el gobierno para fotografiar los edificios público de importancia arquitectónica

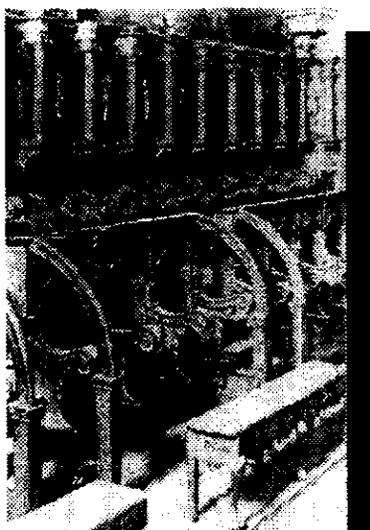


4.13. Atribuida a F. Ferrari Pérez. *Las bocas*, 1880.

<sup>68</sup> Cuellar: *Op. Cit.* p. 137

<sup>69</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 45

<sup>70</sup> Meyer, Eugenia: *Op. Cit.* p. 31



4.14 Guillermo Khalo. *Sillera de Santo Domingo*. 1904-1908.

e histórica. Las bellas tomas que Khalo consiguió son muestra de gran cuidado en la técnica y de un excelente manejo de la luz.<sup>71</sup> Estas imágenes fueron publicadas en 1911 en *La crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la independencia* y actualmente, una parte importante de su archivo es conservado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

La otra tendencia que se avizoró en estos últimos años del porfirato fue la que, como dijimos, apeló por el valor documental e informativo de la fotografía. La aparición en México de las primeras revistas ilustradas por fotografías marcan el punto de arranque del fotoperiodismo mexicano. En 1896 apareció publicado el suplemento *El mundo ilustrado* que venía contenido en el periódico *El Mundo* que entonces dirigía el «convencido porfirista y fundador de *El Universal*» Rafael Reyes Espíndola. Se auguraba ya en México, como en todo el mundo, la llegada de una nueva forma de comunicación<sup>72</sup>.

Para los últimos años del siglo pasado ya eran célebres algunos reportajes publicados en la prensa mexicana. Se recuerdan algunas imágenes de la *Historia de un peso* que mostraba un recorrido por los aspectos de fabricación de la moneda mexicana; asimismo, dos fotografías que han sido señaladas como las más relevantes publicadas en aquella época por *El mundo* fueron las imágenes donde en una de ellas, se mostraba un atentado a la persona del General Porfirio Díaz, y en la otra -captada por el fotógrafo Manuel Ramos- se podía apreciar el momento desafortunado en que un toro corneaba al torero «Segurita»<sup>73</sup>.



4.15 Hugo Brechme. *Vendedores de papiros en la Cd. de México*. 1905.

El hecho de que estas imágenes sean consideradas como excepcionales, sin demeritar su calidad y contenido, es también significativo de que el papel que la fotografía de prensa jugaba por aquellos años es todavía muy limitado y en realidad la mayoría de las imágenes publicadas estaban destinadas para mostrar productos

<sup>71</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 154

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 154

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 154

comerciales o eran insertadas, como dice Debroise, «como elemento adyacente en un diseño heredado de la ilustración gráfica» en la cual era utilizada como un dato informativo que destaca por su verismo, su objetividad y su imparcialidad<sup>74</sup>.

No obstante, el uso y las características del contenido fotográfico nuevamente sería modificado radicalmente por los drásticos acontecimientos sociales y políticos que aguardaban a la nación mexicana a la entrada del siglo. Así —si en un momento dado las vistas de paisajes habían tenido que ceder su lugar preponderante al retrato en el que la sociedad exigió ver su rostro— esta vez, quien llamaba a escena a la fotografía periodística era una convulsionada nación que se encontraba ávida de información y que había cobrado conciencia plena del grandioso poder de persuasión que la imagen fotográfica (y cinematográfica) podía albergar.

### *La Revolución fotografiada*

La Revolución Mexicana iniciada por Francisco I. Madero en busca de un cambio político y continuada por varios caudillos que le imprimieron el rumbo hacia una transformación social, es, sin duda, una de las etapas más dramáticas y trascendentales de la historia de México. Los acontecimientos que siguieron a la revuelta maderista serán determinantes en la vida social y política del país durante el transcurso del siglo XX. El estallido de la rebelión el 20 de noviembre de 1910, constituyó una respuesta de los grupos sociales que padecían los mecanismos de control la dictadura porfiriana les había impuesto en aras del progreso tecnológico. Asimismo el movimiento armado era una respuesta a las tres décadas de gobierno de Porfirio Díaz en las que si bien se había mantenido a la nación con paz social y encaminada hacia la modernidad, no menos cierto es que estas políticas habían sido cimentadas en grandes contradicciones sociopolíticas y socioeconómicas que a la larga se convirtieron en un generalizado descontento<sup>75</sup>.

El periodo que abarca la Revolución Mexicana marca el nacimiento de una nueva era fotográfica en nuestro país. A partir de la caída de la dictadura porfiriana en 1910 y el desencadenamiento de los acontecimientos bélicos que se sucedieron durante los siguientes lustros, la fotografía periodística y documental —que apenas daba sus primeros pasos a principios del siglo— comienza a jugar un papel determinante como un medio de satisfacer la necesidad de información que los acontecimientos sociales generaban. De esta manera el fotoperiodismo habría de asentar su función dentro de la sociedad mexicana como un medio fundamental de comunicación.

Los periodistas y fotógrafos de diarios nacionales como *El imparcial* y *El Universal*; y extranjeros provenientes del *NY Times*, *The Christian Science Monitor*, *The San Antonio Express*, *The Houston Post* y *The*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>75</sup> Delgado: *Op. Cit.*, p. 10

*Paso Times*, asumieron durante el conflicto revolucionario una conciencia del papel de informadores que les tocaba jugar<sup>76</sup>. Pronto la fotografía se convirtió en un testigo omnipresente que viajaba de manera incondicional con los ejércitos para retratar desde todas las trincheras e ideologías los acontecimientos que, día con día, se iban sucediendo. Es así como el fotorreportaje asentaría sus labores.

No deja de ser sumamente interesante el hecho de que no sólo la producción fotográfica periodística se vería modificada por las nuevas exigencias, en general, todas las tendencias fotográficas experimentarán a raíz del conflicto una transformación de fondo que cimbrará los patrones estéticos. En este contexto, el retrato comenzará a perder su carácter rígido y estereotipado y el paisaje se manifestará como una auténtica visión del autor y no de la academia<sup>77</sup>. Cambios que, como hemos dicho, se habían comenzado a gestar durante el porfiriato; no obstante, la velocidad de los sucesos sociales parece funcionar en este caso como una catalizador de estas concepciones fotográficas más libres. De tal suerte, como sostiene Rita Eder,



4.16 Anónimo. *Sin título* (reencuadre), 1914.

la fotografía de la Revolución Mexicana constituye una de las etapas más brillantes, (ya que) se separa de los estereotipos pictóricos y empieza a mostrarse como área independiente, deja atrás reglas caducas de composición para realizar una enorme renovación iconográfica. El cambio social violento producido por la Revolución transforma la realidad a tal grado que poco queda del viejo orden fotográfico<sup>78</sup>.

Muchos de los nombres y los trabajos de los fotorreporteros extranjeros que participaron activamente durante el conflicto son conocidos actualmente. Entre ellos, destacan el norteamericano Jack Ironson, quien previamente se dedicaba a la fotografía deportiva, pero que atendiendo al llamado de alguna agencia fotográfica cambió el campo de béisbol por el de batalla. Asimismo, destaca el nombre de Jimmy Hare, quien fotografió la primera aparición de Villa como líder rebelde durante la toma de Ciudad Juárez. Otro fotógrafo estadounidense que recorrió los agitados ambiente mexicanos fue Robert Dorman quien se asoció con E. C. Aultman para instalar un laboratorio en uno de los vagones del ejército villista y acompañar a los «dorados» en su trayecto

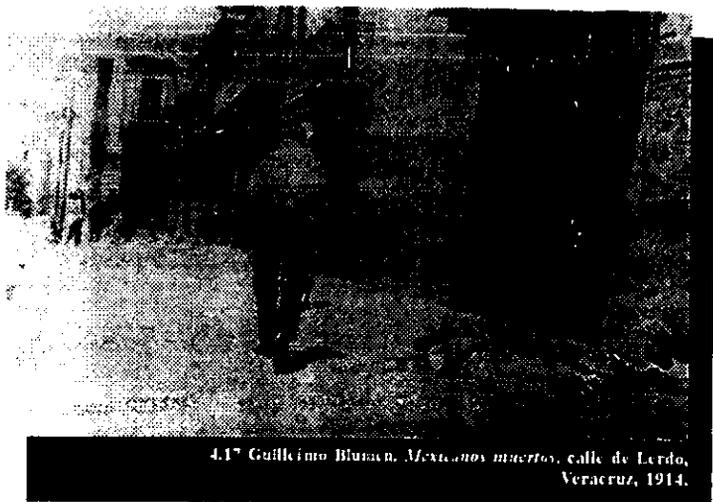
<sup>76</sup> Hancock de Sandoval, Judith: "Cien años de fotografía en México" *Artes visuales* No. 12 Octubre - diciembre de 1976.

<sup>77</sup> Villarreal: *Op. Cit.* p. 84

<sup>78</sup> Meyer, Eugenia: *Op. Cit.* p. 33

bélica. Dorman presenció las batallas de Torreón y Gómez Palacio junto al famoso corresponsal John Reed autor del excelente reportaje *México Insurgente*<sup>79</sup>.

De la misma manera, sobresalen las imágenes de los episodios revolucionarios que fueron fotografiados por Edward Laroque Tinker quien se unió a las fuerzas de Obregón y las de Geralk Brando y Asthon Duff que reali-



4.17 Guillermo Bluman. *Mexicanos muertos*, calle de Lerdo, Veracruz, 1914.

zaron algunas placas entre las que destaca una fotografía de Venustiano Carranza. Otro importante grupo de fotógrafos extranjeros fue el que penetró al país junto con la tropa comandada por el general John Pershing, quien venía con la consigna de capturar a Villa a causa del ataque que éste había perpetrado en la guarnición militar de Columbus en territorio estadounidense. De entre estos fotógrafos, destacan los nombres de: William Heartfield que posteriormente trabajaría para el *Journal American*; Eddi Jackson que se convertía en uno de los mejores fotógrafos del *New York Daily News*, Hommer Scott, William Durbrough, Carl Helm, William Fox y Víctor Hubes<sup>80</sup>.

Mención aparte requiere el trabajo del alemán Hugo Brehme quien se instalará en la ciudad de México en 1910. Debido a sus estudios en Europa, este fotógrafo será el introductor al país de las técnicas más avanzadas que se conocían hasta el momento. Aunque Brehme se dedicó más bien a la fotografía de paisaje y de arquitectura siguiendo la tradición de su compatriota Guillermo Khalo, cabe recordar que durante el conflicto armado no interrumpió su trabajo como lo hicieron muchos retratistas extranjeros, por el contrario, Brehme recorrió el país capturando interesantísimas imágenes que fueron difundidas a través de tarjetas postales y que quedaron compendiadas en el libro *México pintoresco* que él mismo publicó. Otra destacada imagen que lograra este fotógrafo es el célebre retrato en el que Emiliano Zapata aparece de pie mirando fijamente a la cámara, enfundado en su traje de cuero, con sombrero, armado y cruzado el pecho con sus cartucheras. Ciertos rasgos en el estilo de hacer fotografía de Hugo Brehme ha hechos que algunos especialistas lo ubiquen en el punto medio de la tradición porfiriana y la fotografía del siglo XX. Así, como señala O. Debroise: «Hugo

<sup>79</sup> Hancock: *Op. Cit.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

Brehme puede ser considerado a la vez como el primer fotógrafo moderno de México, y el último, representante de una vieja guardia, de un mirada decimonónica»<sup>81</sup>.

Asimismo, cabe mencionar a dos de los fotógrafos mexicanos más sobresalientes de este periodo. Ellos fueron, por un lado, el chihuahuense Jesús Abitia apodado por el mismo Venustiano Carranza como «el fotógrafo constitucionalista». Abitia comenzó su labor cuando se integró a las fuerzas revolucionarias como fotógrafo oficial con el propósito de hacer una historia gráfica de la Revolución Mexicana y lograr un testimonio de los acontecimientos bélicos, son suyas las famosas imágenes: *Entrada de Francisco I. Madero a la Ciudad de México* y *La pérdida del brazo derecho del general Álvaro Obregón*. Además de su labor como fotógrafo, Abitia realizó varios documentales filmicos sobre la Revolución Mexicana, erigiéndose así como uno de los primeros creadores de los del cine documental mexicano<sup>82</sup>. Y por el otro lado, destaca el nombre de Ezequiel Álvarez Tostado conocido por sus fotografías de la Decena Trágica que lograra en febrero de 1913 durante el sitio de la Ciudadela, y por su importante actividad como impresor de publicaciones ilustradas<sup>83</sup>.

No obstante lo significativo y lo relevante del trabajo de estos fotógrafos mexicanos y de muchos otros que han quedado en el anonimato, no parece existir duda con respecto de que el documento iconográfico más importante del periodo revolucionario se le debe al fotógrafo mexicano Agustín Víctor Casasola, quien debido al valor de sus imágenes y de su trabajo como compilador ha sido considerado por muchos el padre del fotoperiodismo en nuestro país<sup>84</sup>.

Agustín Víctor Casasola nació en la ciudad de México en 1874. Su carrera comenzó como tipógrafo primero y posteriormente como periodista de los periódicos *El imparcial*, *el tiempo* y *el Mundo Ilustrado* que eran publicados en la capital. Quizá alertado por el impacto y la penetración que las fotografías con las que solía acompañar sus artículos provocaban entre la población predominantemente analfabeta, Casasola decidió en 1900 cambiar definitivamente la pluma por la cámara; poco tiempo después, ya como fotógrafo profesional, ingresará a la Asociación Mexicana de Periodismo.

Casasola fue un hombre consciente del valor documental de la fotografía y del mercado potencial que la imagen podía alcanzar. Estas ideas los llevaron a fundar hacia 1911 la Agencia Fotográfica Mexicana, en la

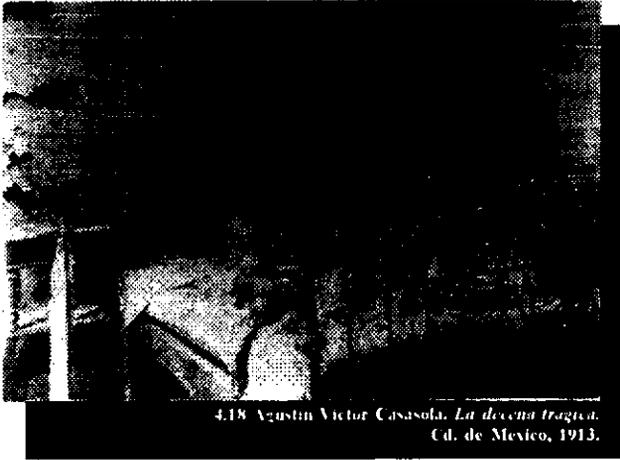
---

<sup>81</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 57

<sup>82</sup> Cuellar: *Op. Cit.* p. 142

<sup>83</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 147

<sup>84</sup> s/a "Hace un siglo nació el padre de la fotografía de prensa". Revista *Siempre*. 31 de julio de 1974. México.



4.18 Agustín Víctor Casasola. *La decena trágica*.  
Cd. de México, 1913.

cual colaboraron fotógrafos como Eduardo Melhado, José María Lupercio, Abraham Lupercio, Samuel Tinoco, Gerónimo Hernández y el ya mencionado Hugo Brehme entre muchos otros. A partir de aquel día, Casasola no sólo ejercerá como fotógrafo sino que a la vez, se convertirá en una especie de compilador-proveedor de imágenes que —como afirma José Nuñez y Domínguez— «tuvo, en medio del ajetreo de su vida, el trabajo incansable, la percepción clara del sentido histórico de su profesión»<sup>45</sup>.

Casasola fue un incansable cronista de los acontecimientos importantes de su tiempo. En 1921, publicó con el título *Álbum Histórico Gráfico*, la primera historia de México ilustrada con fotografías. Entre los años de 1921 y 1938, una vez que concluyó el conflicto armado, Casasola continuó fotografiando a la sociedad, acontecimientos políticos y la vida de México. Después de su muerte, el 30 de marzo de 1938, el trabajo de Casasola ha sido continuado por su viuda, Refugio Zapata de Casasola junto con sus cuatro hijos y nietos, hecho que ha consolidado una auténtica y prolífica dinastía fotográfica mexicana<sup>46</sup>.

El *mare magnum* de imágenes fotografiadas y recopiladas por Casasola representan un excepcional recorrido visual por la Decena Trágica, la Revolución Constitucionalista, La Convención de Aguascalientes, el Congreso Constituyente de Querétaro, innumerables batallas y aspectos de la vida revolucionaria. Asimismo en los legajos el Archivo Casasola se encuentran los rostros y las actitudes de Porfirio Díaz, Zapata, Lucio Blanco, Rodolfo Fierro, Álvaro Obregón, Benjamín Argumedo, Pánfilo Natera, Aquiles Serdán, Venustiano Carranza, Francisco Villa entre muchos otros.

El archivo Histórico Fotográfico Casasola como se le conoce hoy es —para decirlo con palabras de Carlos Monsiváis— «la síntesis. Enunciación del *dramatis personae* de la Revolución Mexicana. Al estudiarlo restablecemos los sitios específicos de la liberación y la tragedia. Porque al Archivo Casasola, más que

<sup>45</sup> Kelley Crumlish, Rebeca et al: *Agustín Víctor Casasola*. Ediciones del Partido Revolucionario Institucional.

México, 1988, p. 8

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 25

una lección histórica es (obviamente) una lección visual»<sup>87</sup>. Y es, precisamente, a través de esta lección visual, como podemos comprender, según señala Raquel Tibol,

que con valentía y decisión profesional el fotógrafo (durante la Revolución) estuvo dentro del tiroteo, dentro de la gritería, junto al ganador de hoy al perdedor de mañana. Es el suyo un registro sensible de índice vitales de la historia hecho sin grandilocuencia ni teatralidades<sup>88</sup>.

Sin duda, el legado de Víctor Casasola y sus innumerables colegas constituye uno de los acervos gráficos de más valor en el patrimonio histórico de la nación y en la historia de la fotografía. Asimismo es, como sostiene Oliver Debroise, “el supremo documental visual de la Revolución.” Sus más de 800 000 fotografías que han seguido incrementándose por generaciones –y que como dice Monsiváis– “están impresas en le inconsciente colectivo”, han inspirado a artistas de la talla de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros en la elaboración de sus murales. Así, como ha señalado Gina Zabludsky

tratándose de la primera Revolución fotografiada, estas fotografías tuvieron un gran valor documental humano al reflejar una identidad nacional y un extraordinario alcance informativo; además nos transmitieron una realidad inconfundible. Muchas de ellas gozan de un valor estético que las ha hecho poseedoras de un sitio definitivo dentro del arte<sup>89</sup>.



4.19 Agustín Víctor Casasola. *Zapatistas en el Samborombán de Madero.*

Por tal razón, no parece ser exagerada la aseveración que hiciera Antonio Rodríguez cuando dice que fundamentalmente, México «debe el conocimiento exacto de su fisonomía a tres hombres: José Guadalupe Posada, Salvador Toscano y Agustín Víctor Casasola»<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> Cuellar: *Op. Cit.* p. 142

<sup>88</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 221

<sup>89</sup> Zabludovsky, Gina: “¿Ha existido la fotografía artística mexicana?”. *Artes Visuales* No. 12 Noviembre - diciembre de 1973. México.

<sup>90</sup> Kelley: *Op. Cit.* p. 20

*Weston, Modotti y Alvarez Bravo*

Al llegar el año de 1921 México comienza una era de paz relativa. Aquél mismo año y después de un interinato civil, Álvaro Obregón ocupa la presidencia de la República y se erige como el caudillo triunfador del conflicto revolucionario. La época de la política "reformista" -como se conoce este periodo por la aplicación de la reforma agraria- se distingue por una singular atmósfera política que fortaleció los lazos del gobierno con las organizaciones obreras y campesinas, al tiempo que fundó instituciones como el Banco de México y el Banco Nacional de Crédito Agrícola, entre otras. En el campo de la educación y de la cultura, se le dio un impulso sin precedentes a la instrucción pública como único camino para promover el desarrollo de los sectores más necesitados. La difícil empresa educativa fue puesta en manos del abogado José Vasconcelos, quien había participado durante el conflicto revolucionario y ocupado posteriormente la rectoría de la universidad<sup>91</sup>

En septiembre de 1921 José Vasconcelos fundó la Secretaría de Educación Pública de la cual sería titular hasta el año de 1924. Durante este breve periodo el trabajo en el campo de la educación que realizó el erudito y humanista, se erigió como una auténtica revolución cultural cuya magnitud, en opinión de algunos, merece ser catalogada como un renacimiento mexicano. Buscando cumplir los ideales populares y revolucionarios, Vasconcelos promovió entre la población la enseñanza de las disciplinas científicas, las letras y las artes en general. Asimismo, emprendió una campaña masiva de alfabetización y estableció las "misiones culturales" con el fin de llevar la educación a los pueblos indígenas e incorporarlos al proceso de desarrollo. Igualmente, promovió la lectura de los clásicos mediante una labor editorial basada en la ediciones baratas de grandes tirajes que pusieron las grandes obras de la literatura al alcance del pueblo<sup>92</sup>.

En el vasto plan nacionalista de Vasconcelos ocupó un lugar preponderante la difusión de las labores creativas. Uno de los barómetros que mejor miden el éxito de la labor difusión cultural de Vasconcelos es el auge que cobró la vida artística mexicana. Fundamentalmente en el espectro pictórico. El surgimiento del movimiento muralista auspiciado por el gobierno y encabezado por Orozco, Rivera y Siqueiros, obligó a la contemplación y revalorización de nuestro modo de ser, al tomar como lienzos los muros de la ciudad y plasmar en ellos la historia de la Revolución con todo su dramatismo social. Consecuentemente a esta apertura de ideas de la sociedad mexicana, correspondió una apertura de fronteras en la que, por primera vez, el arte mexicano comenzó a interesarle al mundo, propiciando que artistas de todas partes canalizaran sus intereses y sus inquietudes hacia ese "misterioso" país llamado a México.

---

<sup>91</sup> Delgado: *Op. Cit.* p. 98

<sup>92</sup> *ibid.* p. 99

En este ambiente renovador y lleno de esperanzas para la creación artística, la fotografía participó plenamente. De nueva cuenta, la llegada de un grupo de destacados fotógrafos —tanto europeos como norteamericanos— fueron quienes aportaron su experiencia en las distintas alternativas que la fotografía desarrollaba en todo el mundo para marcar el rumbo de la fotografía en México. En los años veinte, destacan las presencias de la italiana Tina Modotti y del fotógrafo estadounidense Edward Weston, quienes formaron una de las parejas más fecundas de la historia de la fotografía en México.

Weston y Modotti, acaso motivados por el ambiente artístico que se vivía en la ciudad de México, arribaron al país en 1923 para instalarse en agosto en una vieja hacienda de Tacubaya<sup>93</sup>. La sensibilidad y el carácter de esta singular pareja los condujo a integrarse rápidamente al mundo intelectual y revolucionario que entonces pugnaba por la radicalidad del arte y el nacimiento de un nuevo país. En medio de esta convulsiva atmósfera creativa, el 30 de octubre de 1923 Weston expone sus obras fotográficas por primera vez. A partir de entonces, el trabajo de Weston será considerado como de primer orden por los artistas mexicanos que intuyen en sus imágenes la ruptura técnica y conceptual de muchos parámetros establecidos en la fotografía y en las artes en general. De aquella exposición, Weston recordará la visita de uno de los invitados:

Ayer en la noche Diego Rivera visitó mi exposición. Nada me ha complacido tanto como el entusiasmo de Rivera. No una emoción caprichosa, sino un gozo tranquilo y agudo, deteniéndose morosamente ante varias fotografías, aquellas que yo sé las mejores. Mirando la arena en uno de mis desnudos de la playa, el torso de Mergrethe, me dijo: "Estos es lo que algunos de nosotros, los modernos, queremos hacer cuando salpicamos de arena verdadera nuestros cuadros o les adherimos pedazos o de papel u otras muestras de realismo"<sup>94</sup>.

La manera en que la visión de Weston se compenetró con los ambientes mexicanos y el dramatismo de la época, así como la búsqueda que el fotógrafo estadounidense emprendió por el detalle de las formas y la calidad en la imagen como medio expresivo, hicieron que su obra se convirtiera en una de las influencias más ricas y profundas que ha recibido la fotografía en México. Desafortunadamente, diversas circunstancias provocarán que después de tres años de residencia en México, Weston retorne a los Estados Unidos. Sin embargo este hecho no significará necesariamente su deslinde de la cultura mexicana, ya que su compañera Tina Modotti conservará con él una intensa relación epistolar.

En efecto, Tina, después de tomar la decisión de permanecer en México, acrecentará cada vez más su actividad política y fotográfica, al tiempo que su oposición con respecto al sistema comienza a radicalizarse. En 1926 las represiones e intolerancias del callismo son factores que marcarán de manera determinante la obra y la

---

<sup>93</sup> Monsiváis, Carlos: "Tina Modotti y Edward Weston en México". *Revista de la universidad de México*. 6 de febrero de 1977. México.

<sup>94</sup> *Ibid.*

ideología de esta artista italiana. Al año siguiente, por sugerencia de su amante en turno, el pintor y revolucionario Xavier Guerrero, Tina ingresará como miembro activo al Partido Comunista y asumirá desde entonces su actitud incansable de lucha política. En poco tiempo Modotti «es miembro de la Liga Anti-imperialismo de las Américas y es fundadora del Comité Antifascista Italiano, colabora en *Mexican Folkway*, fotografía los murales de Diego Rivera, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco y José Clemente Orozco, traduce artículos para *El Machete*, el periódico del Partido Comunista Mexicano»<sup>95</sup>.

Para 1929, ante la partida de su compañero Xavier Guerrero a la Unión Soviética, la activista italiana inicia una intensa relación sentimental con el líder de la oposición a la dictadura cubana de Machado, Julio Antonio Mella que residía en México. Poco tiempo después Mella será cobardemente asesinado por la espalda en una de las calles del centro de la ciudad cuando salía con Tina de una de las reuniones de *El Machete*. La prensa derechista no tardo en manipular la información y crear especulaciones para organizar un escándalo en el que se insinúa la culpabilidad de Tina Modotti en el homicidio. Al poco tiempo y sin haberle podido comprobar nada en su contra, la fotógrafa italiana será expulsada del país a través de un decreto presidencial expedido por Ortiz Rubio. Tiempo después el crimen quedará resuelto con la detención del agente de la dictadura cubana que lo había perpetrado.

Durante el largo exilio de su «segunda patria», Tina Modotti continuó su labor como activista y colaboradora revolucionaria en la Unión Soviética, Alemania, Francia y España. En 1939 tras largos años de lucha continua, Tina Modotti regresará a México con una identidad falsa y colaborará como traductora en el periódico *El Popular*. Unos años después el general Lázaro Cárdenas que ocupaba la presidencia ordenará que se anule el decreto de expulsión en su contra. Tina morirá en la ciudad de México a los 46 años de edad de un ataque al corazón<sup>96</sup>.

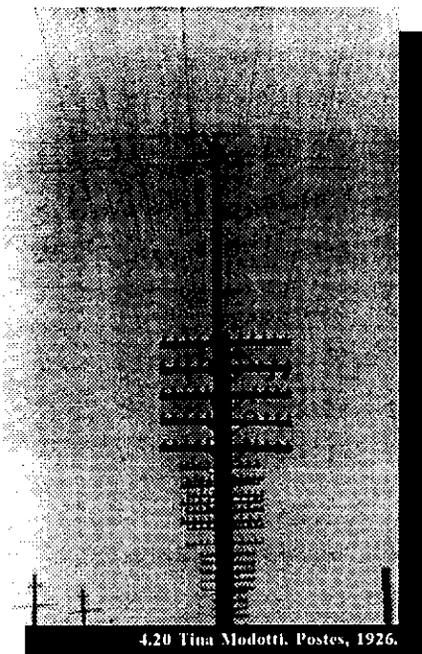
La calidad indiscutible de la obra fotográfica de esta «Mata Hari del Comintern y cortesana de alta clase» como la denomina Kenneth Rexroth<sup>97</sup>, o de la «Adelita de la Revolución» como la llamará el mismo Weston, representa una invaluable influencia en la concepción de la fotografía en nuestro país. Con el trabajo y las ideas de Tina Modotti y Edward Weston la fotografía comenzó a cobrar un carácter de orden distintivo y casi autónomo, en donde el concepto de la imagen fotográfica como simple registro de la realidad perdió toda validez frente a los nuevos valores de orden estético y de expresión artística que comenzaron a manejarse.

Ya no era importante saber si la fotografía era un arte o no; bastaba con saber que era un medio expresivo capaz de transmitir la opinión y los sentimientos de quien accionaba el obturador. Finalmente, ¿quién podía definir el llamado realismo al que supuestamente estaba atado la fotografía? Tina Modotti, como señala

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*



4.20 Tina Modotti. Postes, 1926.

Monsiváis, declaró la autonomía del gremio: «Me considero una fotógrafa —afirma en 1937— y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo que generalmente se ha producido en este campo es porque yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras la mayoría de los fotógrafos aún buscan los efectos artísticos o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: *la calidad fotográfica*»<sup>98</sup>.

Por esta razón, para Rita Eder «la importancia de las declaraciones de Tina Modotti es haber previsto la encrucijada en la que se encuentra el arte actual. La fotografía se adelantó a las demás formas de expresión en cuanto a la absoluta libertad para explorar distintas manifestaciones de la vida (...) La fotografía al reencontrarse con su condición original, libre de la necesidad de fincarse en los estereotipos pictóricos, tiene hoy

una frescura y un vasto campo de exploración deseables a otras formas de expresión visual»<sup>99</sup>.

Todo lo cual había sido justipreciado desde entonces como lo confirma un comentario publicado en aquella época en el que se hablaba de la manera en que la pareja del estadounidense y la italiana

aportaron a México —para el trabajo fotográfico— una nueva quietud y un nuevo modo de afrontar el problema plástico. Puede decirse que todos los jóvenes fotógrafos mexicanos les deben algo, aunque sea en el procedimiento, en la técnica, que habían permanecido en un lapso de reserva, sin evolucionar<sup>100</sup>.

Efectivamente, para el inicio de la siguiente década, es decir, los años treinta, varios fotógrafos mexicanos han asimilado que lo que cuenta en la creación fotográfica es la visión del artista que selecciona y conforma la realidad, revelando así un punto de vista único frente a los temas objetivos<sup>101</sup> y forjando, de esta manera, un lenguaje particular. Pero sin duda, quien mejor comprendió y asimiló las nuevas ideas en materia fotográfica

<sup>98</sup> V.A. (Prólogo de C. Monsiváis): *Op. Cit.* p. 18.

<sup>99</sup> Meyer, Eugenia: *Op. Cit.* p. 34

<sup>100</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 128

<sup>101</sup> Gutiérrez - Moyano, Beatriz: "¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?" *Artes visuales* No. 12 Octubre - diciembre de 1976. México.

fue un joven fotógrafo mexicano que, en 1930, por consejo de misma Tina Modotti, habría de enviarle a Edward Weston unas muestras de su trabajo. Weston escribirá sobre este episodio en su diario:

Mayo 1. Fui receptor de un paquete de fotografías de M. Alvarez Bravo de México, D. F. Me enojé cuanto tuve que pagar \$2.50 de porte, pero al abrir el paquete, este sentimiento se desvaneció. ¡Me entusiasmé! Fotografías de una calidad técnica superior a la norma, y con excelentes puntos de vista. (...) Me pregunto si la persona que las mandó, ¿Sr., Sra. o Srita, quién sabe? Conoce mi trabajo, o el de Tina. En realidad, tengo una sospecha: me pregunto ¿no serán acaso impresiones de Tina, con un nombre falso?, tal vez para tener mi opinión sin prejuicios. Un delicioso Petate recuerdo incluido también despierta mi sospecha. Y las impresiones están montadas en el mismo cartón que usamos en México. Es un misterio muy agradable<sup>102</sup>.

No obstante lo grato que la haya podido parecer el misterio a Weston, no debió tardar mucho en resolverlo. Durante los años siguientes, alentado por el trabajo conjunto que realizaba con Tina Modotti, así como por la amistad que entabla con el fotógrafo Henri Cartier Bresson y con el norteamericano Paul Strand, (quien vendrá a México como camarógrafo para filmar la película *Redes*) la obra de Manuel Alvarez comenzará a avanzar las primeras zancadas dentro de una carrera que hoy, después de casi siete décadas, perdura y enriquece la "fotopoesía" —como la denominara el mismo Diego Rivera— erigiendo a su autor como uno de los fotógrafos más importantes del mundo y el fotógrafo mexicano de mayor influencia en el medio.

Es interesante señalar en este punto que, si bien algunos críticos han considerado a Hugo Brehme como el puente fotográfico entre el estilo decimonónico y la fotografía moderna, la obra de Manuel Alvarez Bravo ha recorrido un sendero similar, en el cual, transborda de una fotografía "inequívocamente mexicana" en la que, como afirma Monsiváis, "tan admirable debe ser la calidad de la foto como la información sobre el espíritu nacional que la foto proporciona"<sup>103</sup> a aquella renovada tendencia donde la autonomía del medio se impone sobre todo los parámetros y donde la imagen puede mostrar, como opinara alguna vez Andre Breton frente a la obra de Alvarez Bravo, «una abstracción de la vida móvil aparente para ambientar una vida estática pero bella que se produce alrededor nuestro y en la que no se habían fijado antes los fotógrafos»<sup>104</sup>.

Más significativo resulta este hecho, si consideramos que fue Brehme quien le entregó de propia mano la "estafeta" al fotógrafo mexicano. En efecto, el primer contacto que estableció Manuel Alvarez Bravo con un fotógrafo profesional fue con el paisajista alemán, quien gracias a las recomendaciones del también fotógrafo Fernando Ferrari Pérez, había accedido a que el joven Manuel Álvarez Bravo trabajara como ayudante en su laboratorio. También sería al lado de Hugo Brehme y Fernando Ferrari, que Alvarez Bravo realizaría sus

<sup>102</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 185

<sup>103</sup> V. A. ( Prólogo de C. Monsiváis): *Op. Cit.* p. 17

<sup>104</sup> *Ibid.* p.18

primeras fotografías. No deja de ser interesante observar en las obras primerizas del fotógrafo mexicano la marcada influencia de sus tutores alemanes, sobre todo la de Breheme. Claro que posteriormente encontrar el artista mexicano desarrollaría un particularísimo estilo encontrado en el camino de la educación autodidacta.

Desde la década de los años treinta, hasta la más reciente llevada a cabo este mismo año en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1997) las exposiciones y los reconocimientos al fotógrafo mexicano han sido múltiples. Destacan entre los reconocimientos que ha recibido el premio al mérito Elias Sourasky 1947; el Premio Nacional de Artes en 1975; la beca John Simon Guggenheim en 1976 y en 1984 el premio de la fotografía Hasselblad, instituido a partir de 1980, y el cual es considerado dentro del ámbito fotográfico como un equivalente del Premio Nobel<sup>105</sup>. No obstante, el mejor reconocimiento acaso que puede haber recibido Alvarez Bravo ha sido la sorpresa y admiración que su obra a despertado en los más grandes pensadores de nuestro tiempo. Sirva como ejemplo la anécdota que relata Ida Rodríguez Prampolini:

En 1939 en la Galería Renou et Colle, de París, se expusieron muestras de lo que Breton encontró en México y consideró emparentado con su movimiento. Ejemplos de arte popular (calaveras de azúcar, dulces zoomorfos, juguetes), objetos de arte precolombino, exvotos, cuadros de primitivos del siglo XIX; pinturas de la primera época de Frida Kahlo, con raíces obviamente populares, y fotografías del artista Manuel Alvarez Bravo, a quien no duda Breton en considerar el mejor fotógrafo del mundo<sup>106</sup>.

Sobre el trabajo fotográfico de Alvarez Bravo han externado su pensamiento grandes críticos e historiadores de México y de todo el mundo, siempre resaltando los atributos artísticos y la sensibilidad visual inaudita del fotógrafo mexicano. Así, desde Diego Rivera hasta Octavio Paz todo aquél que ha posado la mirada en esas impresiones ha descubierto como alguna vez señaló este último, «un arte esencialmente poético en su realismo y su desnudez»<sup>107</sup>. Poética que surge, sin duda, como resultante de la clara concepción de una disciplina en donde, como señala el mismo Alvarez Bravo,



4.21 Manuel Alvarez Bravo. *F por las noches gemía*

<sup>105</sup> Cuellar. *Op. Cit.* p. 149

<sup>106</sup> Tibol. *Op. Cit.* p. 141

<sup>107</sup> Paz, Octavio. *Álvarez Bravo, Manuel: Instante y revelación*. Circulo editorial. México, 1982. p. VIII.

el artista fotógrafo puede, al igual que sus camaradas los artistas pintores, grabadores, escultores, etc., recibir tradición, influencias, interpretar el mundo, crear; es decir, está sujeto a las mismas leyes y fenómenos del arte. Es la fotografía una forma de expresión con posibilidades y limitaciones diferentes, que le dan su carácter; no transforma el objeto, pero lo distingue, le da nombre con su lenguaje particular. La fórmula científica la sitúa equivalentemente a la artística ' tiempo y temperatura'<sup>109</sup>.

En la obra de Alvarez Bravo cabe una y mil veces la pregunta que se hace Monsiváis ¿Qué contemplamos?: «el sueño de la buena fama, el obrero asesinado, un paisaje chamula, escenas callejeras (...) un entierro en Metepec, Mendigas, Juego de papel, etcétera (...) abstracto o figurativo, erótico por comprensión o por despliegue, impulso congelado o febril, AB observa a su propio punto de vista y lo descompone en estratagemas de la luz, en hallazgos y ocultamientos, en composiciones sorprendidas donde lo inanimado enreda y enamora a lo vivo»<sup>109</sup>. porque en su creación, como señala Octavio Paz, «abundan las imágenes, en apariencia simples, que contienen otras imágenes que producen otras realidades»<sup>110</sup>.

#### *Residuos del pintoresquismo y la preocupación por la forma del CFM*

Determinar en qué medida a través de los años se ha propagado la influencia del maestro Alvarez Bravo en la producción fotográfica de nuestro país no parece tarea fácil. Si bien, su obra en conjunto, con la de Modotti, Weston, Strand y Cartier Bresson, inauguró nuevas sendas conceptuales y prácticas en el camino de la fotografía mexicana y su trabajo fue retomado por innumerables fotógrafos; no ha resultado menos significativo la persistencia en estilos pintorescos y «exóticos» que —a pesar de las nuevas vertientes— continuó practicándose y desarrollándose en buena medida, hasta convertirse después de muchos años en una tendencia artística que pudo acceder a la despreocupación del cuidado exagerado de las formas y las manías fotográficas y llegar a una manera más libre de practicar el arte fotográfico.

Dentro de esta corriente por sus características a todas luces «plástica», cabe señalar el trabajo de el fotógrafo Luis Márquez, quien ha ejercido desde los años treinta pero cuya labor no fue conocida sino hasta el año de 1978 con la publicación de libro *El mundo de Luis Márquez*. En esta obra es posible apreciar una colección de diferentes puntos de vista de la provincia mexicana captados con un peculiar estilo romántico donde los indígenas aparecen recontextualizados en ocasiones, como señala O. Debroise, «de la manera más fantasiosa y absurda que se pueda imaginar»<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> Tibol: *Op. Cit.* p. 142

<sup>109</sup> V. A. (Prólogo de C. Monsiváis): *Op. Cit.* p. 17

<sup>110</sup> Paz: *Op. Cit.* p. VIII

<sup>111</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 127



4.22 Luis Márquez. Fe india tipo Otomí. México, 1947.

Uno de los reductos más importantes de este tipo de pintoresquismo que también fue ensayado intensivamente en la cinematografía nacional, fue el nacimiento en 1945 del llamado Club Fotográfico de México. Esta asociación que nació bajo los auspicios de la casa comercial *American Photo* tuvo entre sus fundadores a los fotógrafos José Turú, Mario Sabaté y Julio Gutiérrez<sup>112</sup>. El trabajo del club estuvo caracterizado por su excesiva preocupación por la forma con la que se pretendía crear un tipo de fotografía ajustada al término artístico: exposiciones correctas, composición adecuada, control exacto de los contrastes etcétera, fueron los rigurosos lineamientos de un recetario fotográfico que, sin embargo, olvidaba —o más bien— relegaba el contenido a un segundo término. De todo esto sucedió, en realidad que, como mencionara Rogelio Villareal en su ponencia del primer Coloquio Nacional de Fotografía, «en el Club Fotográfico (...) los estereotipos arraigaron con mayor fuerza y se prolongaron hasta nuestros días sin importar quién los haya tomado: los 'inditos', los paisajes, los retratos, las 'marías', los niños, los desnudos, parecen corresponder al mismo autor»<sup>113</sup>.

Por fortuna, algunos fotógrafos que ingresarían posteriormente al CFM aportarían concepciones más libres para encauzar la creatividad de sus integrantes. En esta labor destaca el nombre de Manuel Carrillo, cuyo trabajo, a pesar de ser conocido poco en México, ha sido merecedor de grandes reconocimientos en el extranjero como mérito de las aproximadamente trescientas exposiciones más allá de nuestras fronteras. La función que cumplió Carrillo dentro del Club Fotográfico fue la de unir a ciertos fotógrafos que esperaban algo más que la sola imagen bien realizada<sup>114</sup>. Carrillo pensaba que la fotografía debía ser considerada «como un hallazgo de un instante, la sencillez, el cual sí para algo debe servir es para expresar la naturalidad, la espontaneidad con que todos vivimos las experiencias cotidianas»<sup>115</sup>. Esta nueva visión con respecto de la fotografía propició una camada que con el tiempo se erigirían como excelentes fotógrafos. A principios de la década de los cuarenta, participaron en las actividades del Club Fotográfico Pedro Meyer, Enrique Bostelmann, Lourdes Grobet, José Luis Neyra y Renata von Hanffstengel. Aunque, en verdad el Club pareció nunca poderse deslindar de su excesiva preocupación formal y como es de suponerse, con el tiempo muchos de

<sup>112</sup> Cuellar: *Op. Cit.* p. 150

<sup>113</sup> Villareal, Rogelio et al. *Memoria del primer coloquio nacional de fotografía*. INBA. México, 1982. p. 41

<sup>114</sup> Cuellar: *Op. Cit.* p. 150

<sup>115</sup> Pacheco, Cristina: *La luz de México*. FCE. México, 1995. p. 104

estos fotógrafos una vez que habían sido formados técnicamente dentro del Club preferían abandonarlo, como señala el mismo Rogelio Villareal, «al dejar de preocuparse mayormente por la marca de la cámara y los contraluces para abordar con seriedad y consistencia los paisajes naturales y humanos del país»<sup>116</sup>.

A partir de entonces, inicia una época caracterizada por la multiplicación de actividades fotográficas como exposiciones, mesas de discusión, concursos. Síntoma evidente de la preocupación teórica que comienza a darse paralelamente a la práctica. Entre los grupos más activos sobresale «La Ventana» que surge en 1956, a iniciativa de Ruth Lechuga; Mario Nader y José Báes como una escisión del Club Fotográfico, y el caso no menos importante del grupo «Arte Fotográfico» que integrado por Pedro Meyer, Alain Rosenberg, Raúl Díaz, Antonio Pla Miracle, David Warman y Blas Cabrera, fuera fundado en 1962.

### *La fundación del fotoperiodismo moderno*

Un caso excepcional de la historia del fotoperiodismo mexicano lo constituye la publicación de la revista *Rotofoto* nacida en 1937 bajo la dirección de José Pagés Llergo. La idea fue hacer una publicación cuyo formato imitara la famosa revista *Life Magazine*, pero que su contenido fuera fundamentalmente enfocado al acontecer político de México<sup>117</sup>. «Su misión concreta era reivindicar al fotógrafo de prensa al que se le negaba rango y jerarquía en el periodismo mexicano»<sup>118</sup>, según las palabras de su fundador.

El resultado fue la primera publicación mexicana exclusivamente de fotógrafos. El *staff* de la «revista supergráfica», como se le conociera entonces, estuvo conformado por los fotógrafos Ismael Casasola, Antonio Carrillo JR., Enrique Díaz (El gordito), Gustavo Casasola Fariás, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique Delgado. Las principales innovaciones que aportó la original publicación fueron en el campo del diseño y la lectura visual. En *Rotofoto* se pretendía que todo fuera dicho a través de la imagen fotográfica. Por primera vez en la historia del periodismo nacional la fotografía tenía un medio para hablar por sí misma<sup>119</sup>. Así, la imagen fotográfica se convertía, según la opinión de Antonio Rodríguez:

En un instrumento de insospechada ductibilidad, *Rotofoto* hace chistes fotográficos, da informaciones, ataca, alaba, caricaturiza y destroza. Pero al mismo tiempo que destruye, rompiendo la cabeza de varios títeres, *Rotofoto* establece la certeza de que por medio de la fotografía se pueden expresar las más amplias gamas del lenguaje<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> Villareal: *Memoria...p. Cit.* p. 41

<sup>117</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 158

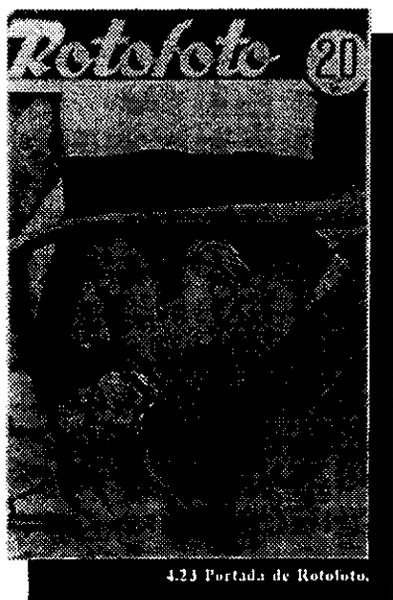
<sup>118</sup> Mraz, John: *La mirada inquieta*. CNCA. México, 1996. p. 17

<sup>119</sup> Debroise: *Op. Cit.* 158

<sup>120</sup> *Ibid.* 158

El blanco *ah doc* de los fotógrafos de *Rotofoto* fue la vida pública de encumbrados políticos, de actores presumidos y de artistas cuyas imágenes eran publicadas con un texto que funcionaba como un gatillo humorístico para la imagen fotográfica. Un buen ejemplo de lo anterior es la portada de la revista donde se observa al general Federico Montes Alanís, entonces Jefe de la Policía, «echándose una siestecita» durante el informe presidencial. En la publicación la imagen sería acompañada con el siguiente pie de foto: «si se fijan un rato en la fotografía, es posible que le sorprendan abriendo un ojo para ver qué pasa».

*Rotofoto* se caracterizó por la increíble manera de extraer un humor sarcástico y audaz a través de la imagen, característica sin precedentes el periodismo de la época y e incluso —como opina O. Debrouse— «la sorna (de *Rotofoto*) rebasa, muchas veces, la que acostumbra ahora los periodistas de la nueva generación que se recomiendan de la caricatura y la denuncia política»<sup>121</sup>.



4.23 Portada de Rotofoto.

Cabe señalar aquí la destacada labor que cumplió el fotorreportero Enrique «el gordito» Díaz quien fue un activo colaborador de *Rotofoto* y un prolífico fotorreportero cuyo trabajo cubrió, según palabras del historiador John Mraz, «un rango tan amplio como Casasola»<sup>122</sup>. Entre sus fotografías más importantes se cuentan aquellas que registran las fachadas de las tiendas del centro de la Ciudad de México. Así «en su enfoque sobre los aparadores y sus contenidos, funcionó como cronista de las cosas»<sup>123</sup>. «Díaz fue un miembro más de esa clase urbana cuyas cosas en venta él documentó. Como ojos que reflejan, los aparadores sirven como una primera e intuitiva instancia de la reflexión sobre sí mismo del fotoperiodista»<sup>124</sup>.

Otro importante fotógrafo de prensa que sobresalió en las páginas de *Rotofoto* fue Ismael Casasola quien funcionó como un catalizador del fotorreportaje. Se recuerda de su obra el famoso reportaje, en el cual el fotógrafo seleccionó a un menesteroso personaje de la plaza de Garibaldi y lo introdujo en las esferas más selectas de la vida social mexicana. Las repercusiones de esta serie de imágenes se dejarían

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 158

<sup>122</sup> Mraz, John. «Reflejos de la lente». *Semanal de La Jornada*. Domingo 19 de enero de 1992. p. 35

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 36

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 36

sentir en la filmografía cuando se presentó *El rey de México* que estelarizaba «Resortes». Tiempo después, los Hermanos Mayo realizarían un experimento similar con el reportaje «Millonario por un día»<sup>125</sup>.

Desafortunadamente, el final de *Rotofoto* llegó cuando en ella apareció un reportaje realizado por el mismo «Gordito» Díaz sobre el rebelde Saturnino Cedillo en la Huasteca potosina, que provocó la irritación del poderoso líder de la Confederación de Trabajadores de México Vicente Lombardo Toledano que inmediatamente exigió la cancelación de la revista<sup>126</sup>. Cuenta Monsiváis que

en su último número *Rotofoto* trae en la portada la imagen de Lombardo levantando el brazo derecho. A la foto la acompañan unas líneas: 'El agente de tráfico más conspicuo de México pretendiendo detener la circulación de *Rotofoto*. Lamentamos estar de prisa y no resolvemos a cometer la infracción. *Rotofoto* se defiende, pero en vano. Escabezados por Lombardo, varios líderes promueven una huelga en la revista, y el asalto y el incendio de sus instalaciones'<sup>127</sup>.

Con este hecho lamentable culminó una de las aventuras periodísticas más efectivas y originales en nuestro país y cuyos pocos números publicados —codiciados hoy en día— tan sólo pueden ser vistos en colecciones privadas. «La desaparición de *Rotofoto* dio una lección a la prensa mexicana sobre los límites permitidos por el sistema monopartidista. El adiestramiento fue recapitulado con la revista *Siempre*. Esta publicación fue condenada a muerte económicamente por orden del presidente Miguel Alemán, cuando la revista publicaba investigaciones sobre la corrupción de su régimen»<sup>128</sup>.

Con la excepción de estas dos publicaciones, el resto de las revistas parecían someterse a los diversos intereses económicos que sujetaban la libre información. Como hace notar John Mraz, donde más se hizo evidente esta terrible dependencia oficial fue en la descarada relación presidencia - prensa<sup>129</sup>, por ejemplo:

al rededor de un cuarto de los ensayos ilustrados publicados entre 1937 y 1960 en las revistas *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!* son sobre la figura del presidente. Durante la época de oro de las revistas ilustradas mexicanas —el período entre la aparición de *Hoy* en 1937 y la pérdida de público alrededor de 1960 por la introducción de la TV— estas y otras revistas de imágenes proporcionaron el mejor lugar para publicar fotografía. El presidente fue el centro del discurso ilustrado más que cualquier otro tema. (...) La gran mayoría de los fotoperiodistas participaban afanosamente en la adulación oficial a través de sus lentes<sup>130</sup>.

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 36

<sup>126</sup> Debroise: *Op. Cit.* p. 158

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 158

<sup>128</sup> Mraz: *La mirada... Op. Cit.* p. 18

<sup>129</sup> *Ibid.* p. 19

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 19

A pesar de todo, quedaron siempre algunas rendijas en los espacios periodísticos por entre las cuales brillaba ocasionalmente la labor de un auténtico periodismo. De alguna manera, fue en esos excepcionales casos donde se pudo divisar una evolución del fotoensayo. Un factor determinante en este aspecto será el arribo de los famosos hermanos Mayo. Julio, Francisco y Cándido Mayo Souza junto con Faustino y Pablo Castillo llegarán a México el 13 de junio de 1939 provenientes de España, portando consigo -además de la rebeldía y la conciencia social heredada de la guerra civil española- las pequeñas cámaras *Leica* que habían revolucionado el fotoperiodismo en Europa y que cambiarían fundamentalmente la estética del periodismo mexicano<sup>131</sup>. Nuevamente, un conflicto bélico y la llegada de extranjeros marcaban un nuevo rumbo en la fotografía mexicana:

(Los Mayo) fueron cronistas de existencias, documentando la vidas cotidianas de los habitantes del DF, desde los de abajo hasta los de arriba. Fueron, además, por obvias razones, sensibles a la situación de otros emigrados, algo que puede verse en sus fotos de los braceros partiendo hacia los Estados Unidos<sup>132</sup>.

De tal suerte estos fotógrafos que trabajaron para los periódicos *El Popular* y *La Prensa* y posteriormente fundaron la tercera agencia fotográfica en la historia del país<sup>133</sup>, —cuyo acervo de cinco millones y medio de negativos fuera entregado al Presidente José López Portillo como una donación a la Nación<sup>134</sup> — «cubrieron» entrevistas, política, manifestaciones, deportes, espectáculos y personajes de la vida pública. Se ha dicho que la fotografía más famosa e impactante de los Hermanos Mayo es aquella que captara Faustino Mayo durante el periodo alemanista, en donde una madre abraza a su hijo asesinado durante una manifestación. Significativamente con respecto a la situación del periodismo, la escena no sería publicada entonces aunque sí recreada por David Alfaro Siqueiros en uno de sus murales. Un dato que no deja de ser curioso es el hecho de que esta escena haya sido fotografiada el primero de mayo de 1952<sup>135</sup>; esto es, veintiún años después de que Paco y Faustino fotografiaran la masacre en la Plaza de Cibeles en España de la cual le heredarían el sobrenombre de los «Mayo»<sup>136</sup>.

<sup>131</sup> Mraz: "Reflejos...*Op. Cit.* p. 36

<sup>132</sup> *Ibid.* p. 36

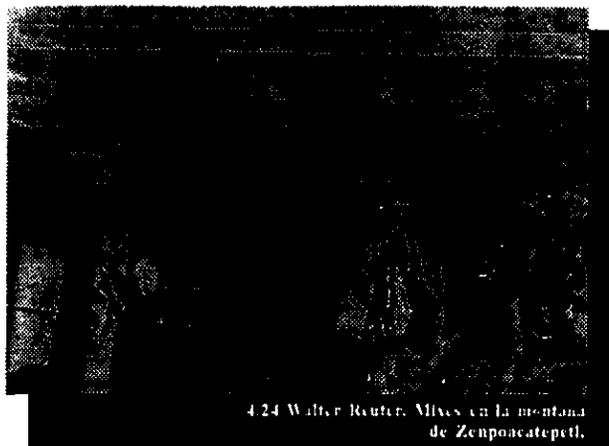
<sup>133</sup> Las otras dos fueron *Agencia fotográfica mexicana* (fundada por Casasola en 1911) y *Sonora News* (fundada por el estadounidense Frederick Davis) (N. del A.)

<sup>134</sup> Gallegos, Luis: "Faustino Mayo: Con los ojos de una cámara". Periódico *Reforma*. 10 de noviembre de 1996.

México

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> Cuenta el mismo Faustino mayo que al llegar a la redacción la "todo mundo preguntaba por las 'fotos de mayo' refiriéndose a la manifestación". *Ibid.*



4-24 Walter Reuter. Niños en la montaña de Zenponcatepetl.

Es preciso mencionar también la labor de otro destacado fotorreportero que arribó a México en los años cuarenta. El alemán Walter Reuter junto con los hermanos Mayo y algunas excepciones mexicanas serán los pocos fotógrafos que apartados de la oficialidad que imponía el sistema al periodismo nacional, estarán interesados en hacer reportajes gráficos de aspectos sociales y culturales de distintas regiones del país. Algunos de los más sobresalientes fotógrafos mexicanos como Héctor

García y Nacho López que iniciaron su actividad profesional en los años cuarenta han considerado a Walter Reuter como el introductor a México del concepto de periodismo gráfico moderno<sup>137</sup>. Estos fotógrafos, alumnos del maestro Manuel Álvarez Bravo, junto a otros noveles fotoperiodistas como Enrique Bordes Mangel serán los gérmenes periodísticos que sabrán acatar el compromiso como informadores mexicanos y hacer de su actividad un eje fundamental de la comunicación de nuestra sociedad.

### *Héctor García y Nacho López*

«¿ Por qué tarda en aparecer una fotografía de denuncia ?» se pregunta Monsiváis, «Es muy vasto el influjo del Archivo Casasola con su hábito social adyacente: las fotos no deben dirigirse a la conciencia sino a la historia. Por eso, durante más de tres décadas, los fotógrafos prefieren la sensación inaugural del descubridor. (...) Se pide o se exige una mirada patriótica, que mitifique lo visto a diario, que aísle y le confiera toda suerte de galas estéticas a aquellas escenas cotidianas que se prestan a su transformación emblemática»<sup>138</sup>. En efecto, tal fue la situación de la fotografía mexicana de los años cincuenta. Frente a esta tendencia las excepciones se erigieron audazmente, valiéndose de sus propios medios y confrontando -muchas veces- la censura y la represión. En este ámbito, las dos figuras fundamentales del fotoperiodismo mexicanos de mediados de siglo son Ignacio López Bocanegra ("Nacho") y Héctor García.

Más de cuarenta años dedicó al oficio del fotoperiodismo Nacho López. Según la visión de John Mraz, «N. L. fue el fotorreportero con más visión tanto sobre la ciudad de México como sobre el hecho de ser

<sup>137</sup> Cremer, Dorothea et al: *Reuter, Walter: Berlín, Madrid, México, 60 años de fotografía y cine 1930 - 1990*.

Argon-NGBK. Alemania, 1992. p. 39

<sup>138</sup> V. A. (Prólogo de C. Monsiváis): *Op. Cit.* p. 20

fotoperiodista. Disfruto de más autonomía que sus colegas y por eso pudo dedicarse a hacer varias crónicas sobre dos de sus temas favoritos: los humildes de México y la vida en el DF»<sup>139</sup>. En las imágenes de Nacho López se consolida el sentido y el interés por la vida cotidiana «desde el ciudadano de la urbe hasta el campesino y el obrero, el indígena, marginado y el hombre trashumante de carreteras y ciudades»<sup>140</sup>. Este fotoreporterero supo acercarse a la gente de su país por medio de su lente —y a partir de sus teorías sobre la imagen periodística— plasmar una opinión particular. Da tal suerte, Nacho López estuvo consciente del medio en el que trabajaba haciendo del fotoensayo una categoría donde el fotoreporterero funcionaba como autor de los sucesos que contaba. Tal es el caso en su ensayos «La venus se fue de Juerga» y «Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero»<sup>141</sup>.

Nacho López, como bien señaló su colega Rodrigo Moya, «Rehuyó y rechazó esa fácil retórica fotográfica hoy tan de moda, en la que la búsqueda se concentra más en reunir materiales para libros o exposiciones, que en lograr testimonios que ade-



4.25 Nacho López. Calle Balderas con Ayuntamiento, 1957.

más de resistir el paso del tiempo, tengan su propio valor plástico»<sup>142</sup>. Nacho López consideraba que la mejor fotografía se daba dentro del periodismo, ya que ahí el fotógrafo estaba en contacto continuo con la vida cotidiana, con los hechos históricos. «La fotografía informativa capta un hecho noticioso, pero el fotógrafo consciente puede hacer su comentario personal a través de la imagen, e incluso interpretar el hecho: hay fotos que son verdaderas editoriales»<sup>143</sup>. Da tal suerte, sus imágenes fueron publicadas a lo largo de su trayectoria profesional en varias revistas y periódicos como *Mañana*, *Hoy*, *Siempre!* y *Unomásuno*. El

<sup>139</sup> Mraz: "Reflejos...Op. Cit". p. 37

<sup>140</sup> López, Nacho: (prólogo de Rodrigo Moya) *Yo, el ciudadano*. Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil. México, 1989. p. 5

<sup>141</sup> Mraz: "Reflejos...Op. Cit". p. 37

<sup>142</sup> López: *Op. Cit.* p. 5

<sup>143</sup> Cuellar: «Op. Cit.» p. 151

mejor legado de este fotógrafo tamaulipeco ha quedado compendiado en sus libros *Ciudad de México, Los pueblos de la bruma y el sol, Los trabajadores del campo y la ciudad y Los chontales de Tabasco*<sup>144</sup>.

No menos trascendental para el fotoperiodismo mexicano ha sido el trabajo del otro gran fotorreportero que inicia sus actividades profesionales a finales de los años cuarenta. El todavía en activo fotógrafo de prensa Héctor García ha trascendido por su incansable vocación de documentar la vida de los barrios pobres de la ciudad de México que lo vieron nacer, los movimientos sociales de su país, la vida cotidiana, los herméticos ambientes plutocráticos y las culturas indígenas de México. Tres veces merecedor del Premio Nacional de Periodismo (1958, 1968 y 1963)<sup>145</sup> y reconocido por múltiples premios nacionales y extranjeros la prolífica obra de Héctor García ha sido valorada porque «no se conforma con captar la superficie de los fenómenos, por muy bella que sea: su sensibilidad penetra en la profundidad, para sacar a la luz lo escondido, para criticar y denunciar con el vigor de sus imágenes»<sup>146</sup>.

Un excelente comentario sobre la labor de este fotorreportero es el expresado por Carla Stelliweg. Para la investigadora Héctor García se desenvuelve en varios planos: «como fotógrafo de la calle, como fotógrafo social, como creador de imágenes culturales y como fotógrafo de prensa»<sup>147</sup>. De tal suerte,

sus fotografías aparentemente no procesadas, sugieren esa indeterminación del medio, y se asemejan a la descuidada y grosera «antiestética» de buena parte de la tan renombrada «nueva onda» (*new wave*) artística; por otra parte, sus objetivos visuales nos confrontan con los terrenos baldíos, los desolados y abundantes paisajes de la injusticia urbana, tercer mundista. Algunos argumentarían que es un fotógrafo desaliñado y negligente, sin embargo su intención no es componer la «bella» fotografía sino ser y estar siempre con la cámara, cubriendo todos los aspectos de la vida, la actividad como producto final. Sus imágenes recalcan esta convicción y gracias a su movilidad personal puede desplazarse y penetrar en las distintas y rígidas estructuras clasistas de México<sup>148</sup>.

Así, será la labor de éstos dos fotorreporteros, aunado a unas cuantas excepciones, lo mejor de fotoperiodismo practicado durante varias décadas en México, hasta que una nueva fractura social propiciara nuevas concepciones fotográficas. No deja de ser altamente significativo que haya sido, precisamente, Héctor García el fotógrafo principal de los violentos acontecimientos el movimiento estudiantil de 1968 que culminará con la masacre del 2 de octubre, ya que, como bien ha señalado Carlos Monsiváis,

<sup>144</sup> López: *Op. Cit.* p. 40

<sup>145</sup> Cuellar: "Op. Cit." p. 151

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 151

<sup>147</sup> Villarreal: *Aspectos..Op. Cit.* p. 31

<sup>148</sup> *Ibid.* p. 51

1968 descubre —e impulsa— un panorama agitado donde la fotografía quiere librarse ya de responsabilidades nacionales o literarias para desenvolverse libremente. Ni «persecución del Alma Nacional» ni «fotopoesía»<sup>149</sup>.

Similar es la visión de J. Mraz quien señala que «la matanza de Tlatelolco fue un parteaguas en la historia de México y los gobiernos subsecuentes reconocieron la necesidad de abrir espacios —aunque fueran pocos y a un paso lento— a la libre expresión de ideas»<sup>150</sup>. A partir de esta nueva concepción se replantearán para la imagen fotográfica —ubicada mayormente hasta entonces dentro del campo del esteticismo— nuevos campos de acción en los que sea valorada como lenguaje propio y goce, a su vez, de sus múltiples lecturas. Se comienza a definir cuál es su sentido denotado y connotado»<sup>151</sup>.

Antes de concluir esta sección, cabe mencionar el trabajo importantísimo de Lola Álvarez Bravo quien a pesar de trabajar en el ámbito fotográfico desde los años veinte, su obra no será conocida sino hasta 1965 cuando fue exhibida en el Palacio de Bellas Artes. Esta grandiosa fotografía mexicana fue una de las primeras mujeres de la época contemporánea que se dedicó a la fotografía como profesión a lado de su marido Manuel Álvarez Bravo. No obstante, es hasta su separación marital cuando L. A. B. inicia un camino de auténtica producción iconográfica en la que quedaron registrados las efigies de Diego Rivera,



4.26 Lola Álvarez Bravo. *Homenaje a Salvador Toscano*. Acapulco, 1950's.

Frida Khalo, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano y Luis Cardoza y Aragón<sup>152</sup>. Quienes fueron fundamentales en su formación artística, según sus propias palabras «si no hubiera seguido tan de cerca el trabajo de los pintores y estudiado tanto, el estar reproduciendo sus cuadros y murales, el sentido de la composición y el equilibrio, tal vez me hubiera tardado más en hacer las fotos que he logrado hacer»<sup>153</sup>.

<sup>149</sup> V.A.(Prólogo de C. Monsivais): *Op. Cit.* p.21

<sup>150</sup> Mraz: *La mirada...* *Op. Cit.* p.23

<sup>151</sup> Cuéllar: "Op. Cit." p. 152

<sup>152</sup> *Ibid* p. 152

<sup>153</sup> *Ibid* p. 52

*La generación de los cincuenta y el nuevo fotoperiodismo mexicano*

¿ Quiénes son los fotógrafos nacidos en los cincuenta? ¿ Por qué han sido integrados según la década en que nacieron y no siguiendo otro criterio? Ambas preguntas tienen una misma respuesta. El 1 de agosto de 1994 por fin cuajó la idea de Saúl Serrano de exponer las obras fotoperiodísticas de los jóvenes fotógrafos que proponían un giro nuevo y autónomo en la concepción y la estilística de la fotografía mexicana. El proyecto, que tardó 12 años en realizarse, fue en realidad la fusión de varios grupos de fotógrafos mexicanos que habían permanecido trabajando constantemente en las últimas décadas. Así se vincularon a los «Fotógrafos independientes» con Villarreal, Adolfo fotógrafo y Cristeto; «el taller de la luz» con Lourdes Almeida, Javier Hinojosa, Gerardo Suter; «Casa del lago» con Ignacio Becerra; «Club fotográfico»: Francisco Mata y, en su mayoría los miembros del Consejo Mexicano de Fotografía dirigido por Carlos Contreras<sup>154</sup>.

Esta generación «tremendamente propositivista y a la que en gran medida se le deben los géneros de los ochenta, no es cualquier cosa», afirma José Antonio Rodríguez. «En esta generación» continúa el crítico, «se encuentran los procesos innovadores que han llegado a cohesionar a toda la fotografía mexicana de fin de siglo, tanto a los trabajos visuales que buscaban desprenderse del documentalismo de la década inmediatamente anterior como las posmodernidades iconoclastas de la década que le siguió, la de los sesenta, hasta casi desaparecer fronteras generacionales y estrechar vínculos propositivos»<sup>155</sup>. En efecto, como señala Carlos Monsiváis, en el ámbito fotográfico siguió al movimiento del 68 un cambio estructural en el que

no hay ahora dictaduras culturales que indiquen el sentido único de la fotografía. Hay, sí, un público creciente y no necesariamente snob que acude a la fotografía para proseguir su educación visual y/o política. Si la crisis de América Latina y las luchas de liberación de Centroamérica han renovado el interés por la fotografía testimonial (el trabajo en Nicaragua de Martiza López, Pedro Meyer, Pedro Valtierra, entre otros) también hay sitios para la experimentación y la abstracción. No hay rutas tiránicas sino variedad de modos expresivos y exigencias de calidad técnica y honestidad profesional<sup>156</sup>.

De esta suerte, fueron los integrantes de la generación de los cincuenta los herederos de una larga tradición fotográfica y los encargados, al mismo tiempo, de poner a andar una gran cantidad de proyectos que se cristalizarían poco a poco. Resulta imposible mencionar aquí la gran multiplicación de eventos, talleres, galerías, coloquios, asociaciones y etcétera que se han sucedido durante las últimas décadas a favor de la fotografía en gran parte de sus especialidades. Por enumerar los más importantes, podemos decir que en los años

<sup>154</sup> Serrano, Saul: "Generación de los cincuenta". *Reforma*. 24 de agosto de 1994. México

<sup>155</sup> Rodríguez, José Antonio: "Una generación inencontrable". *El Financiero*. 31 de agosto de 1997. México.

<sup>156</sup> V. A. (Prólogo de C. Monsiváis): *Op. Cit.* p. 21

setenta se llevó a cabo la creación de los talleres de fotografía de la Casa del Lago de la UNAM, la Galería de Lázaro Blanco dedicada exclusivamente a la fotografía, la apertura de talleres fotográficos en distintos centros de estudio como fue en San Carlos, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios Cinematográficos. Se fundó en 1979 la Fototeca de Pachuca que actualmente resguarda, organiza y conserva gran parte de la memoria visual de México<sup>157</sup>.



4.27 Pedro Meyer. *Caballo Blanco*. 1985.

Asimismo fue en la década de los años setenta cuando se dio por primera vez el ingreso de varios fotógrafos al Salón de la Plástica Mexicana y en 1978, se concretó el gran proyecto que desde hacía tiempo veían barajando los fotógrafos, investigadores y críticos de arte. El 19 de enero se firmó la carta constitutiva del Consejo Mexicano de Fotografía A. C. Sus fundadores fueron: Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Marco Aurelio Vasconcelos, Julieta Jiménez Cacho y José Luis Neyra<sup>158</sup>. Entre sus objetivos el CMF establecía que

a) que el fotógrafo vinculado a su época y a su ámbito enfrenta la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y las derrotas, y las aspiraciones de su pueblo; b) que el fotógrafo afina y afirma su percepción expresando las reacciones del hombre ante una sociedad en crisis, y procura, en consecuencia, realizar un arte de compromiso no de evasión; c) que el fotógrafo debe de afrontar tarde o temprano, la necesidad de analizar la carga emotiva e ideológica de la obra fotográfica propia y ajena, para comprender y defender los fines, intereses y propósitos que sirve<sup>159</sup>.

Otros importantes acontecimientos en materia fotográfica fue el surgimiento de varias escuelas especializadas en la materia como la Escuela Activa de Fotografía, La escuela de fotoperiodismo «Nacho López» y El Colegio Americano de Fotografía «Ansel Adams»; asimismo en la Universidad de Jalapa fue fundada la primera licenciatura en fotografía que existe en América Latina. Por cierto que recientemente en el recinto de

<sup>157</sup> Sánchez, Leticia. "Memoria visual de México". *Reforma* 5 de febrero de 1997. México.

<sup>158</sup> Cuellar: "Op. Cit." p. 154

<sup>159</sup> Ibid. p. 154

esta universidad se llevó a cabo el encuentro *Crónicas Fotográficas* en donde se abordaron temas generales con respecto a la producción fotográfica del continente, se revisaron portafolios, se hicieron exhibiciones, se impartieron cursos y se dieron conferencias de temas teóricos y prácticos. Este encuentro fue, de alguna manera, la continuación del Primero Coloquio Nacional de Fotografía que se llevó a cabo en el años de 1982.

Entre los acontecimientos más recientes podemos mencionar la labor del Centro de la Imagen inaugurado por orden presidencial en 1994 en la ciudad de México. Esta institución ha promovido la fotografía mexicana y extranjera en distintos círculos a través de exposiciones, cursos, conferencias y trabajo editorial. A pesar de que labor de esta institución es de suma importancia para la fotografía mexicana actual, también ha sido fuertemente cuestionada por algunos sectores que pugnan por liberar a la actividad fotográfica de la dependencia céntrica.

Antes de concluir este capítulo, es de suma importancia señalar que específicamente en el ámbito de la fotografía de prensa se ha experimentado —a partir de la década de los setenta— un auge basado en nuevas concepciones fotográficas que ha sido catalogado por algunos historiadores de la fotografía como John Mráz y muchos fotógrafos del medio como el «nuevo fotoperiodismo mexicano». Con este término se ha pretendido abarcar a la corriente fotoperiodística que ha funcionado a partir de las herencias conceptuales de Tina Modotti, Los hermanos Mayo, Héctor García y Nacho López<sup>160</sup>, principalmente, generando así espacios alternativos para la fotografías —dentro y fuera de los periódicos—, abriendo agencias fotográficas independientes de las transnacionales y estableciendo mejores condiciones laborales para el fotógrafo.

El «nuevo fotoperiodismo mexicano» tiene su pasado inmediato en el periodismo independiente que llevó a cabo el periódico *Excélsior* hasta 1971, cuando se consumara el golpe echeverrista contra el diario que dirigía Julio Scherer. Por ende, la revista *Proceso* es también un antecedente del esta nueva tendencia de apertura. Asimismo, la publicación de fotografías de los conflictos centroamericanos en las páginas de *El Sol de México* constituyen un importante paso. No obstante, la fundación del «Nuevo fotoperiodismo mexicano» ha sido establecida con la aparición del periódico *Unomásuno* cuyo primer número apareció el 14 de noviembre de 1977<sup>161</sup>. Es el propio Aáron Sánchez —entonces jefe de fotografía del recién inaugurado diario— es quien otorga el crédito al fundador de esta nueva manera de hacer periodismo:

(Manuel) Becerra Acosta nos brindó la oportunidad de hacer una nueva fotografía: nos invitaba, más bien nos obligaba a ser fotógrafos con compromiso. El concepto diferente de la fotografía de prensa lo hicimos los compañeros que fundamos el *Unomásuno*, pero el mérito del cambio lo merece Becerra Acosta, quien nos dio la libertad

---

<sup>160</sup> Mráz: *La mirada...* Op. Cit. p. 22

<sup>161</sup> *Ibid.* p. 26

de fotografiar lo que nosotros consideramos importante y salir de las normas del encuadre normal. El *Unomásuno* marcó el inicio de la etapa dorada de la auténtica fotografía de prensa en México. Llegué a enterarme de jefes de información que pedían a los fotógrafo imágenes «como las del *Unomásuno*», porque marcamos un cambio muy importante, muy radical<sup>162</sup>.



4.28 Rubén Pavón. El escribano  
Centro Histórico, México, 1985

Entre los principales fotógrafos de esta corriente (por la difusión de su obra y por el valor de la misma) han sobresalido fotógrafos como Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, Enrique Villaseñor, Luis Humberto González, Fabrizio León, Rogelio Cuellar, Andrés Garay, Francisco Mata Rosas por mencionar tan sólo algunos. Igualmente, cabe mencionar de las generaciones más jóvenes algunos fotógrafos que han sabido aprovechar importantes espacios fotográficos conseguidos por sus inmediatos predecesores (como el que ha representado el diario *La Jornada* —fundado el 15 de septiembre de 1984— y el Periódico *Reforma* —fundado el 20 de noviembre de 1994—) entre ellos destacan Elsa Medina, Víctor Mendiola y Ana Lorena Ochoa. Fotógrafos de prensa que tienen bien entendido el concepto de fotoperiodismo que se maneja actualmente y el cual, según el propio Pedro Valtierra estaría dictado en los siguientes términos:

el periodismo, estamos convencidos de ello, no está peleado con la calidad estética y nuestra preocupación hoy, doce años después del primer número de nuestro diario (*La Jornada*), sigue siendo producir imágenes que vayan más allá de lo informativo. Lograr una combinación entre la fotografía de autor y el diarismo<sup>163</sup>.

Sin lugar a dudas, la fotografía mexicana ha experimentado un auge sin igual en las últimas décadas. Hasta cierto punto se puede hablar de una independencia dentro de los medios fotográficos que ha permitido la libertad de acción y de expresión de los fotógrafos. Estos logros han sido vistos con ojos optimistas por gente como Carlos Monsiváis que hace algunos años declaraba:

La fotografía latinoamericana es, en la década de los ochenta, un método de creación artística, una vía del conocimiento social, un arma de solidaridad y denuncia, un vehículo de visiones individuales y de argumentaciones

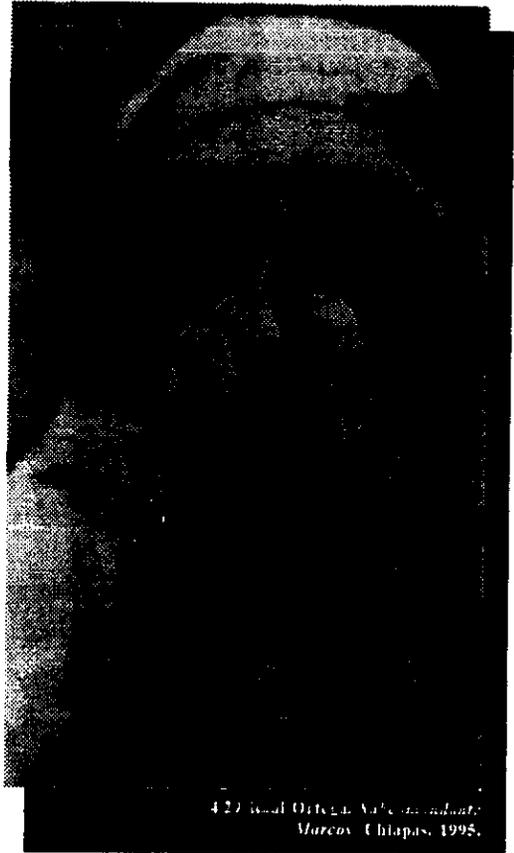
<sup>162</sup> *Ibid.* p. 27

<sup>163</sup> Varios Autores (Prólogo de Pedro Valtierra): *Imágenes de La Jornada*. Ediciones *La Jornada*. México, 1997. p. 21

colectivas. Entre nosotros, ahora, la fotografía bien puede ser, como en el verso de José Gorostiza, «un ojo proyectil que cobra alturas»<sup>164</sup>.

No obstante, para la década de los noventa nuevos retos conceptuales y tecnológicos han comenzado a poner en entredicho la capacidad productora y expresiva de la fotografía mexicana. Para Víctor Roura las principal preocupación que se debe enfrentar reside en la manera en que la competencia mundial por la venta de imágenes se acelera, el aspecto central de este hecho es, precisamente, el manejo de los contenidos<sup>165</sup>. Recordemos las palabras de la investigadora Carla Stellweg:

Una imagen tiene éxito cuando es comprada para ser reproducida por lo medios. Comunicación equivale a distribución. Si el fotógrafo decide combatir las opiniones que la sociedad tiene de sí misma no se permitirá a su obra circular como información (tal vez y sólo como producto artístico destinado a audiencias reducidas)<sup>166</sup>.



422 Ismael Ortega. *Salvando cadáveres*.  
Marcos, Chiapas, 1995.

La afirmación anterior hace manifiesto el criterio por el cual se guían los medios para difundir o censurar una obra. El asunto es el siguiente: si la imagen se vende es para distribuirse y, por lo tanto, para ser vista y este hecho es el que le otorga su valor. En este punto conviene mencionar las palabras de Marcelo Brodsky que rescata en su artículo Roura: «La lucha por el control de los contenidos ha sido históricamente una lucha ideológica. Las visiones generadas desde un centro dominarán a las demás. Los temas de interés para una minoría con un ojo más grande, orwelliano, serían predominantes, y nos dirían qué y cómo ver (...) Hoy, sin embargo, la producción y el control de los contenidos se está transformando en una lucha económica»<sup>167</sup>.

<sup>164</sup> V. A. (Prólogo de C. Monsiváis): *Op. Cit.* p. 21.

<sup>165</sup> Roura, Víctor: El dominio de la imagen. *El financiero*. 26 de septiembre de 1996.

<sup>166</sup> Villarreal: *Op. Cit.* p. 27

<sup>167</sup> Roura: "Op. Cit"

La cuestión es clara, quien posea los medios de producción, difusión y distribución de imágenes, será a su vez, el controlador de los contenidos y, quien posea los contenidos controlará, a su vez, la ideología. La señal de alerta que lanza Roura es en el sentido de que mientras las grandes trasnacionales se preparan para el nuevo milenio organizando gigantesco acervos digitales de imágenes e implementando innovadoras técnicas para su difusión. En México, «el acervo fotográfico parecería un tema menor»<sup>168</sup>, sometido al centralismo estatal y a la dependencia de los intereses creados.

«Este desinterés podemos apreciarlo», dice el periodista, «cuando alguno de los fotógrafos de prestigio, por necesidad económica, ha puesto a la venta su archivo: nadie se ha interesado por él. Televisa compró el acervo de Manuel Álvarez Bravo en una acción insólita. Y en este ejemplo se puede apreciar con claridad el desinterés por el arte fotográfico del centro rector cultural del país»<sup>169</sup>. De esta suerte, concluye Víctor Roura:

Mientras, como asienta Marcelo Brodsky, los países dominantes se disputan el valor de la imagen para consolidar sus ideologías, en México se regatea el arte fotográfico como si se tratara de una mercancía donde el tianguista abarata su costo para ver si le puede ganar algo al producto...<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*

160

Capítulo V: Reportaje

**Héctor García o la mirada errante**  
—fotógrafo mexicano de nuestro tiempo—

Algunos nos han compadecido con cierta conmiseración.  
Ha llegado la hora de compadecerlos a nuestro turno.  
¡Ay de los que no han osado describirse a sí mismos,  
porque aún ignoran los dolores de este alumbramiento!  
Pero sepan —dice la Escritura— que sólo se han de  
salvar los que están dispuestos a arriesgarlo todo.

Alfonso Reyes

*Preámbulo: el archivo de Jiménez*

A la casa del escritor Armando Jiménez ubicada en la calle de Niño Perdido cerca del centro de Tlalpan, llegué hace algún tiempo con la misión de ratificar la calidad de las imágenes del archivo histórico fotográfico que el autor de *Picardía mexicana* había ofrecido para su venta al —recientemente inaugurado— periódico *Reforma*, para el cual yo colaboraba. La sesión de trabajo que estaba programada para durar unas cuantas horas, se vio transformada en una larga plática que se extendería hasta bien entrada la madrugada, cuando Armando Jiménez comenzó a redescubrir las miles de fotografías que en aquellas cajas de cartón se habían ido acumulando como consecuencia de sus largos años dedicados a la investigación documental y a la crónica urbana.

Desfilaron frente a mí las efigies en blanco y negro de los personajes más importantes en todos los ámbitos de la historia moderna de nuestro país. En los deportes, aparecieron los hermanos Rodríguez enfundados en sus legendarios trajes de pilotos audaces y cubiertos todavía por el esplendor de la gloria que sólo habría de arrebatárles la muerte temprana. También estaba ahí, la escena donde el general Mariles aparecía luciendo en el pecho aquella primera medalla olímpica para México que obtuviera gracias a sus aptitudes en la equitación.

De la política, observé decenas de rostros de presidentes, senadores y gobernadores siempre acompañados por su séquito de asesores, periodistas, «guaruras», etcétera. Cárdenas, Miguel Alemán, Díaz Ordaz, Echeverría... Todos ellos fueron puntos de partida de las historias e intrigas políticas que Armando Jiménez, entusiasmado, iba contando mientras hacía honor a su singular humor mexicano y alburero.

Para documentar los espectáculos estaban ahí las evidencias de toda una época. Por un lado, el esplendor de la cinematografía: Jorge Negrete, María Félix, Pedro Infante, el «indio», Elsa Aguirre y el larguísimo etcétera que corresponde. Por el otro, el surgimiento y la definitiva instauración de los salones de baile y del llamado «dancing» mexicano: Ninon Sevilla, María Victoria, Resortes y las magníficas escenas del tongolelismo; el Tivoli, Los Ángeles, San Juan de Letrán, el *Night Club* y el *Follies*; Agustín Lara, Pérez Prado y las grandes orquestas de chachachás y mambos... En fin, el México histórico, romántico, arrabalero y bailarín estaba ahora fragmentado frente a mí en múltiples imágenes que se desparramaban sobre la mesa mientras los relatos de Armando Jiménez seguían fluyendo como si la historia fuera un chisme. La tarde era un deleite.

Escritores, bailarines, pintores, poetas, políticos y músicos, formaban el grueso de los personajes documentados en ese magnífico acervo fotográfico. Y fue, precisamente, en medio de aquella gran cantidad de imágenes que ya parecía desbordarse por toda la estancia, donde repentinamente observé una que llamó mi atención. En la escena, se veía a un hombre de complexión más bien gruesa, con el pelo negro y engomado y con unas largas patillas —según la usanza de la época— que le envolvían parcialmente el rostro redondeado. El personaje estaba sentado sobre el toldo de un automóvil andando (o de un «fortingo» como le llamaban entonces a los Ford) y vestía un traje de solapa ancha y una corbata ancha también; y se le veía aguzando la mirada mientras levantaba la *Rolleyflex* que llevaba en las manos para capturar alguna escena. El fotógrafo estaba en plena acción. ¿Y éste? ¿Quién es?, le pregunté a Armando Jiménez. «¡Te dices fotógrafo y no lo sabes, por Dios!», me contestó el escritor: «Es Héctor García, es uno de los maestros de la fotografía de prensa en México. Muchas fotografías de las que hoy has visto muy probablemente él las tomó.» Hasta aquí el exordio del siguiente reportaje.

**Fuentes:** Armando Jiménez entrevistado por Iván Carrillo (1995); *Fotografía:* Autor desconocido. *Héctor García en acción.*

### Semblanza de un fotógrafo I

*Desde el día en que entrevisté a Héctor García y supe de su incansable vocación de trotamundos, comencé a albergar cierta curiosidad por conocer su casa. Mi interés despertó todavía más, cuando el fotógrafo afirmó que él «como el caracol, llevaba la morada a cuestras», refiriéndose así a su agencia fotográfica Photopress, que nunca ha desatendido, y que ha edificado desde siempre junto con su esposa y gran colaboradora María. Aumentaron mi fascinación y mi sorpresa cuando Héctor García me dijo que era precisamente en su propio hogar donde custodiaba con celo los más de cinco millones de negativos que ha emulsionado con su mirada inquieta a lo largo de cincuenta y cuatro años de ejercicio como fotógrafo de prensa.*

Cualquiera que se haya asomado a un archivo de unos cuantos miles de negativos, sabrá que la cifra que me reveló Héctor García es verdaderamente sorprendente y significativa. Implica una fecundísima y apasionada actividad dentro del campo fotográfico. Me surgió entonces la siguiente pregunta: ¿Cómo vivirá el fotógrafo en medio de ese mar de celuloide y plata que se refiere a la historia moderna de nuestro país, a los movimientos sociales, a las culturas indígenas, a las personas marginadas, a los grandes personajes, etcétera? A partir de entonces, la idea de volver conversar con el fotógrafo en medio del mare magnum de su archivo me pareció la manera más acertada de conocer a fondo la personalidad de Héctor García.

Mientras me dirijo por la avenida Cumbres de Maltrata en la Colonia Narvarte rumbo a su casa, voy alimentando mi fascinación por ese acervo fotográfico —que me limitaré a mirar, porque la única que en verdad lo conoce es María García— con la suposición extraña y fantasiosa expresada alguna vez —si mal no recuerdo— por Juan José Gurrola. En ella, el teatrero había imaginado cuán maravilloso le resultaría el hecho de que cada vez que se tomara una fotografía, desapareciera del mundo real el encuadre que había sido captado por la cámara fotográfica; es decir, que el recuadro visual seleccionado dentro de los lindes del visor se extinguiera de la dimensión de lo visible y dejará en su lugar, un rectángulo lleno de la inmensidad de la nada.

De ocurrir así, el mundo prácticamente hubiera desaparecido ante la avidez de imágenes fotográficas que padecemos los seres humanos modernos. Empero, comprendidas desde cierta posición, no podemos considerar como disparatadas del todo las palabras de Gurrola; porque, si bien la fotografía no absorbe o no se come la imagen del mundo espacial como él quisiera, si lo consigue hacer, y esto de manera imegable y contundente, con la del mundo de lo temporal. De tal suerte, cada vez que, frente a un suceso, se aprieta el botón de la cámara fotográfica, parecen sobrevenir agujeros cuadrilongos en el velo traslúcido que el espectro del tiempo, de modo implacable, extiende entre un momento y otro futuro: cada fotografía es siempre una pequeña ventana al pasado. De esta manera, a lo que en realidad se dedica cualquier fotógrafo es a materializar bidimensionalmente aquellos instantes en el tiempo que, por algún motivo, se han considerado lo bastante importantes como para ser necesario apropiarse de ellos. En el caso específico de un fotógrafo de prensa su labor debe ir más allá. Citemos a Susan Sontag: «el fotógrafo saquea y preserva, denuncia y consagra a la vez». A esta difícil labor ha dedicado toda su vida profesional Héctor García.

Cuando por fin llego al zaguán negro con el número 519, me recibe Lupita, una de las cinco colaboradoras que actualmente trabaja en la ardua organización, clasificación y preservación del acervo. Lo primero que percibo al entrar a la casa del fotógrafo es un leve aroma a sustancias químicas; inmediatamente recuerdo las palabras de Manuel Álvarez Bravo: «El fotógrafo —para serlo— debe sentir correr por sus venas el hiposulfito y la hidroquinona». Aquí, en casa de Héctor García, quien es al

mismo tiempo, «amigo, discípulo, colega y compadre» de don Manuel, se corrobora sin duda tal afirmación.

*Quien se imagine que el interior de la casa de Héctor García corresponde al estereotípica habitación del mexicano urbano con su salita, comedor y cuarto de televisión estará por completo equivocado. La gran estancia donde me encuentro —lo delata toda su disposición— es, además de un hogar, todo un centro de operaciones fotográficas y de documentación. En los rincones se encuentran apilados periódicos, revistas y libros. En un extremo se observa un escritorio con un teléfono y con algunas libretas de apuntes, papeles sueltos y lápices que están colocados como si reprodujeran el caos de las mesas de la redacción de los periódicos. Más allá, se ven algunos muebles de madera sobre los cuales se observan cientos de negativos en proceso de clasificación; una mesa de luz, los guantes de los archivistas, una lámpara, varios archiveros, los rollos plásticos para el archivado de negativos... En fin, todo el instrumental necesario para la labor informativa, periodística y documental que aquí se lleva a cabo.*

*Lupita me anuncia que el maestro no tardará en salir del cuarto oscuro donde se encuentra revelando algunos materiales. Mientras tanto, aprovecho el tiempo para mirar la gran cantidad de imágenes de todo tipo que hay en las paredes de la casa. En una de ellas, lucen sus relieves y sus formas rebuscadas tres obras de pequeño formato de la amiga del fotógrafo, la llamada «pintora del negro», Beatriz Zamora. En otro de los muros, lo mismo se aprecia un calendario que luce un retrato de Amparo (la hija pequeña del fotógrafo que ya anda cargando siempre con su cámara); que un cartel de Man Ray o una postal con las calaquitas beodas y bailadoras del ilustre humorista José Guadalupe Posada; de quien, por cierto, Héctor García admite haber aprendido gran parte del humor mordaz que identificamos en sus fotografías. (Basta para confirmarlo, hacer la analogía entre la famosa Catrina del ilustre grabador y la no menos conocida escena de Nuestra señora sociedad de Héctor García).*

*De alguna manera, todas las imágenes exhibidas en estas paredes hablan con elocuencia de la trayectoria y de la personalidad de Héctor García. Sobre uno de los muebles, —donde «se encuentran los seiscientos mil negativos que ya han sido archivados», según me comenta orgullosa Lupita—, observo enmarcada, en el centro de una marialuisa negra, una imagen conocidísima casi para cualquier mexicano. Me acerco para contemplar la escena del Obrero en huelga asesinado de don Manuel Álvarez Bravo. Trato de imaginar el doble valor que tiene esta imagen para Héctor García; en primer lugar, por la trágica realidad social que el contenido de la foto revela; y en segundo, por ser una de las obras cumbres de su «más queridísimo maestro». «Esa foto es una obra magistral», me diría después Héctor García.*

*Junto a esta imagen, se encuentra enmarcado el diploma que Héctor García recibió hace años de la Universidad de Florencia, en reconocimiento a la realización de su película documental: La semana*

santa Cora. Trabajo filmico que fue, en realidad, una secuela del reportaje gráfico sobre el mismo tema que realizó junto con Fernando Benítez. Este galardón, junto con sus tres premios nacionales, forma parte de los múltiples honores que nuestro fotógrafo... Iba a decir que ostenta, pero por su manera de ser es evidente que Héctor García no ha pretendido ostentar ni el éxito, ni la fama ni nada. Por el contrario, su labor ha sido mucho más simple (que no sencilla): testimoniar e informar el devenir de la sociedad.

En otro muro, veo enmarcada la fotografía que Héctor García tituló Paso a la luz; en ella, ha sido captada a contraluz una pequeña niña en el momento justo en que sale corriendo de un recinto oscuro rumbo a la luz calurosa del día. Alguna vez Antonio Rodríguez escribió que los niños aparecen en las imágenes de Héctor García como un leitmotiv. Lo cautivante en esta imagen está en el sentido de movimiento que ha captado el fotógrafo y la inmediatez con la que ha actuado, dos características inherentes del fotoperiodismo y no excluyentes de la fotografía artística...

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por: Iván Carrillo (entrevista 5)

### **Primera parte: un candelario de camino torcido**

#### ***El revelado y la revelación***

Sobre la nieve que se acumula en el campo, terribles salpicones de roja sangre se han resistido a perder su dramatismo al ser capturados y traducidos por los blancos y negros que la película fotográfica les ha asignado. De primera instancia, la escena evoca la tétrica presencia de lo que parecen decenas de claveles o amapolas, que absurda y repentinamente han brotado para teñir el blanco helado del paisaje. Un fragmento de vía férrea que se alcanza a apreciar en los lindes del encuadre, parece advertirnos sobre lo que la escena representa. En el otro extremo de la foto, un hombre con gesto duro posa su impresionada e impresionante mirada en lo que, ahora sabemos, son los restos de uno de sus compañeros de paleo de nieve, que al no ser advertido a causa de la falla de algún petardo que sobre la vía suelen estallar para anunciar el arribo del tren, ha quedado para siempre a la mitad del camino. Un leve emborronamiento en el total de la escena nos habla de una ligera nevada que debió estar cayendo durante el suceso y que al apropiarse del primer plano fotográfico enfatiza fuertemente el sentido trágico de la imagen.

En la fotografía ha quedado plasmado el aire miedoso y adrenalinico del ambiente. Lo demás, lo que ahí ha acontecido antes y después de ese instante detenido en el tiempo, acaso lo podemos imaginar o reconstruir de la voz de la anécdota. La desazón y la impotencia con la que el personaje de la foto observa los restos de lo que fuera aquel individuo, habrán terminado por generalizarse entre los paleadores, que inmóviles y atónitos

debieron permanecer expectantes del accionar de uno de ellos; probablemente, del único que actúa, de Héctor García, que ante las circunstancias recuerda la pequeña cámara («cuadradita... Panzoncita») que por casualidad ha portado en la lonchera ese día, para más tarde, durante el paseo dominical, capturar algunas escenas de su amiga patinando sobre el hielo. No obstante, lo extraordinario del acontecer lo obliga al cambio de planes, y como guiado por un instinto inefable comienza a fotografiar lo que sus ojos atestiguan, aunque a ciencia cierta todavía no sabe qué provecho obtenga al conservar el más mínimo recuerdo de aquella desgracia.

Luego, la espera. El envío del material a la farmacia, a la *drug store* que funge también como intermediaria entre el fotógrafo y los laboratorios de revelado. Son los años cuarenta, Segunda Guerra Mundial. La mano de obra mexicana no sólo limpia las vías ferroviarias en los Estados Unidos sino que ante la imperante situación bélica, ocupa toda clase de oficios que los estratos bajos de la sociedad norteamericana han dejado vacantes para tomar el fusil. Tres días, vuelta a la farmacia y nada. Cinco días y nada, y el séptimo día... ¡Por fin! El material ha regresado del laboratorio. Una cierta ansiedad se apodera de Héctor García que pone unas monedas sobre el mostrador y recibe el sobre de manos del boticario sin comprender completamente el porqué del *I'm sorry* que le acompaña. Luego, un extendido rollo de celuloide negro brota del interior del paquete. No hay nada más: ni una impresión, ni una maldita toma buena. Limitaciones mecánicas de la cámara, desconocimiento técnico, ausencia de filtros adecuados... Etcétera; factores que se han combinado para sumergir en el más espantoso velo la experiencia recabada. Negra suerte, negra ignorancia, negra *imagen latente*—sinónimo de lo escondido y lo oculto—, que a causa de la fuerte refracción de la luz propiciada por la brillantez nivea se ha tragado para siempre el pasado, lo irrepetible, lo memorable. La fotografía descrita no existe. La anécdota se ha vuelto ciega y es ahora un suceso sin documentar.

¿Y para el bisoño fotógrafo? El desasosiego y la frustración. ¿Qué ha sucedido?, ¿qué ha fallado? La duda que corroe es la invitación al conocimiento. El reino de la fotografía abre las puertas a un nuevo súbdito. Nueva York, *La meca* fotográfica, recibe una vez por semana a Héctor García que se traslada desde la orilla del Susquehanna en el estado de Maryland, aprovechando los pases que le otorga la compañía ferrocarrilera, para subsanar la duda y de una buena vez, sacarse la espina en alguna escuela que le enseñe los rudimentos técnicos de lo que todavía no sabe, será su actividad de por vida. La paradoja emerge ineludible: la duda ante el velo de la película fotográfica ha sido para Héctor García una revelación de sus inquietudes y de su vocación. Cinco décadas después, cientos de miles de negativos habrán de quedar emulsionados con el respaldo del ojo astuto de Héctor García.

Fuentes: Héctor García entrevistado por: Liliana de Icaza (entrevista 6). *Bibliografía*: García, Héctor. (Prólogo de Juan de la Cabada): *Escribir con luz*; Cristina Pacheco: *La luz de México*. *Hemerografía*: Enrique Aguilar - Resillas. «La fotografía nunca fue romántica» (1978).

### *La Candelaria, el barrio querido*

Abatido por su miserable condición, una persona gatea sobre los desechos que presumiblemente se encuentran amontonados en alguna esquina del barrio. El movimiento que adquiere la escena gracias a la estructura secuencial que conforman las tres fotografías, muestra el momento justo en que el individuo localiza un desperdicio, lo examina y lo ingiere. El ambiente abyecto que engloba toda la serie resulta más elocuente en la segunda fotografía, en donde la apagada expresión con la que el sujeto mira el sucio pábulo que está a punto de engullir, nos habla de los catastróficos límites a los que puede llegar la situación humana; el aproximamiento del encuadre que se percibe en esta misma segunda toma es el delator de la reacción del fotógrafo que, ante el impacto de lo que mira, parece haber preferido acercarse uno o dos pasos a la escena, como para evitar que se le escape alguno de los detalles que con tan severa crudeza le está dictando la realidad.

El terreno que está pisando Héctor García es bien conocido para él. No obstante, esta vez no ha regresado nada más para saludar a los cuates o recorrer, una vez más, las miserable callejuelas que lo vieron crecer. En esta ocasión, cámara en ristre, Héctor García viene a hacer el levantamiento gráfico del pobre y marginado barrio de La Candelaria de los Patos... De su barrio querido que, ante la furia urbanística revolucionaria del regente Uruchurtu, está a punto de desaparecer para siempre del mapa de una ciudad en expansión, la cual, antes de atender una sola de las múltiples y urgidas necesidades de este barrio, ha sabido ignorarlo y marginarlo en la más rastrera situación.

Así, previo a que el desastre se lleve a cabo y a que la maquinaria pesada de un gobierno que le apuesta a la modernización de los años sesenta, se lleve entre las palas de sus *bulldozers* una de las comunidades más antiguas y tradicionales de la ciudad, el fotógrafo ha propuesto en el suplemento de la revista *Siempre*, donde labora con Fernando Benítez y José Emilio Pacheco, la publicación de un *réquiem* por su estimada Candelaria. El homenaje titulado *Un México que no se va, se lo llevan*, es, sin duda, uno de los más sentidos e impactantes testimonios gráficos que existen de la prácticamente extinta, *capirucha* arrabalera.

La miserable historia de la Candelaria Macuitlapilco o de los Patos, llamada así por la fama que, en mejores épocas, gozaron los patos cocidos y



5.1 Héctor García (HIG). *Sueño y realidad*. 1959.

enchilados que provenían de las acequias que rodeaban al barrio a manera de una isla, se remonta al imperio azteca para el cual los habitantes de esta comunidad no tenían otra función que la de ser, lo que ellos nombraban *tamemes*, o sea, cargadores; viles esclavos. La Candelaria de los Patos (*¿Pathos?*) fue desde siempre y hasta el momento en que sucumbió bajo la sombra de las unidades multifamiliares y del edificio del Palacio Legislativo, lo que en términos sociológicos se conoce como un barrio *lumpen*.

Pero esos tecnicismos englobantes y generalizadores, no tienen cabida en el lenguaje documental y periodístico de Héctor García, que por aquí y por allá va haciéndose presente mientras rescata esos

fragmentos de la realidad que a él lo llaman y lo hieren. Así, por la calle de Rosario, una matrona de barrio, de esas que por fortuna abundan en México, se lleva las manos a la cintura y observa retadoramente al fotógrafo, en un gesto que deja ver el juego que ambos, fotógrafo y mujer, están llevando a cabo ¡Clic! Ya está. Por Juan de la Granja, un muchacho divertido le gana al ojo veloz de Héctor García, y como para que se le quite de andar sorprendiendo a la gente, le *pinta unos mocos* al centro del objetivo de su cámara. ¡Clic! Ya está. Luego por Santa Escuela y luego por San Ciprián. Y después, frente al mercado: ni los abundantes perros, ni los marchantes, ni los famosos ponedores —rateros de canastas—, ni la realidad, ni la miseria... Nada ni nadie se percató de la presencia del fotógrafo que, sin necesidad de camuflajes, de actuaciones o de maquillajes, se ha plantado en el centro del barrio bravo de La Candelaria para registrar las esencias de lo que, él sabe, es su propio retrato ¡Clic! Ya está.

Y así, como que si queriendo la cosa, Héctor García va revelando la realidad de un barrio del que se oían las peores historias, del que sus habitantes y vecinos cercanos como los de La Merced, sabían que no era como lo pintaban en las novelas y en las películas; sino que era, más bien, de gente cabrona y broncada, de *cadeneros* y *fileteros* que no dudaban en *picar* a nadie; sobre todo, si ese nadie era un policía y *poninas dijo popochas*, y aparecía el gendarme acuchillado, tirado en el suelo, entre periódicos y cartones: *como si estuviera durmiendo la mona*. Y es aquí, como alguien ha dicho, que Héctor García parece no segregarse ni una gota de adrenalina, porque gracias a un ejercicio natural de su espíritu y de su persona, su lente se acerca siempre para fotografiar, sin tapujos, el lugar y las gentes donde la misma injusticia, la misma iniquidad y la misma miseria que él padeció, continúan siendo los factores que rigen la supervivencia.



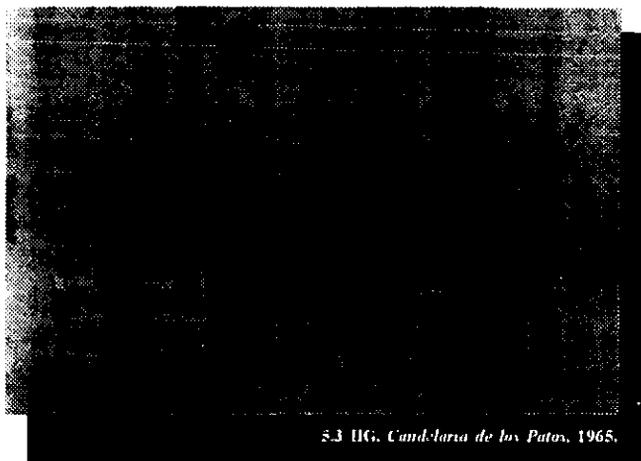
52 H.G. *Comiendo basura*, 1947.

De esta manera, para Héctor García la cámara es el instrumento contundente que denuncia esta situación, para que el mundo sepa que siempre hay alguien que está peor que uno, y esto, no para que sirva de consuelo a nadie sino, por el contrario, para estar conscientes de que la lucha es conjunta y permanente; para que siempre que hablemos en primera persona, sea en plural, nunca yo, siempre nosotros. «A mí no me importa ser, sino que seamos», afirma Héctor García; y luego continúa recordando cómo ahí en su Candelaria (al igual que en las miles de Candelarias que hay en el mundo) la vida y la muerte no valían nada, pues la muerte se presentaba de manera natural entre los 18 y los 25 años por medio de una puñalada; y para el que no, para los que se podían considerar afortunados, llegar a los 35 años significaba llegar a la decrepitud y a la ruina total. Aquí, en el cuadrante de la soledad, como lo nombrara José Revueltas, se vivía con una psicología común del delito y de la culpa, que convertía a cada habitante de La Candelaria en un virtual delincuente expuesto a las racias nocturnas y a las incursiones que terminaban por *jalar* parejo con culpables e inocentes.

Así, La Candelaria era a la vez la sede de una amplia red de señales de autodefensa, tendientes a evitar el arresto y a entablar los mecanismos de la constante lucha que se vivía contra la autoridad: la ventana que se abría y se cerraba, un peculiar chiflido, una mirada desde el otro extremo de la calle, etcétera. Lenguaje oculto que sólo ellos entendían, como también sólo ellos entendían la clasificación de asaltantes en *retinteros*, *crystaleros*, *conejos* y *descuenteros*. Asaltantes que para escabullirse hacían uso de laberínticas vecindades, acondicionadas con más de cuarenta entradas, que servían para comunicar entre sí a este mundo subterráneo donde, como diagnosticaba el mismo José Revueltas, el crimen tenía una doble presencia interior y exterior: dentro, por una conciencia colectiva de pertenecer a un cuerpo, y por tanto, respetarlo y defenderlo; y fuera, mediante la represión al margen de cualquier derecho que los pobres y los vilipendiados, por el hecho mismo de ser lo que son, no poseen.

Sobre la mesa y después de una larga sesión en el laboratorio, Héctor García va poniendo, una a una, las imágenes que ha captado durante su recorrido. José Emilio Pacheco, jefe de redacción de *México en la Cultura*, las analiza pacientemente con sobrado interés y luego propone que las fotografías deberán aparecer en la sección central del suplemento acompañadas por un texto: Conozco uno de Manuel Altamirano que se refiere a este barrio y que fue publicado hace casi cien años, pero hará falta que alguien escriba una visión actualizada.

— No te preocupes, le contesta Héctor, yo sé quién se lo avienta. Y sale, para encontrarse más tarde con su cuate Pepe Revueltas, vecino de La Candelaria y escritor sin igual que, en opinión del mismo Héctor García, conocía, presentía y expresaba a la gente del barrio, con un arte que no le pedía nada a Dostoievski ni a Zolá. Y de esta manera, el testimonio se complementa. Las frases de Revueltas, entreveradas con las imágenes de García, son una denuncia que hace un llamado a la indiferencia y a la injusticia social; son un documento, una pequeña parte de un estilo de vida o, mejor dicho, de sobrevivencia, que para regocijo de unos y para pesar de otros, fue arrasado sin más ni más.



S.J. HG. Candelaria de los Patos, 1965.

Ahí, de La Candelaria de los Patos, desaparecieron sin dejar huella la estación de autobuses *Cristobal Colón*, la fábrica de *Clemente Jacques* y la antigua bomba de aguas negras. Ahí sobre las calles rotas y sucias de La Candelaria y de San Antonio Tomatlán emergieron los grandes edificios y los ejes viales. Tan sólo ha quedado como muestra fehaciente de que ahí existió un barrio llamado La Candelaria Macuitlapilco o de Los Patos una pe-

queña iglesia, en la cual, si uno guarda silencio y pone atención, quizá se encuentre, como decía Juan de la Cabada, «al fantasma de la Nana Tonantzin; pedazo de laguna tijereada, espejo humeante, ojo del cielo, aguas para lavar las angustias de nuestro macegual».

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por: Iván Carrillo (entrevista 3); Liliana de Icaza (entrevista 6). **Bibliografía:** Dallal, Alberto. *El Dancing mexicano*; García Héctor. (Prólogo de Juan de la Cabada): *Escribir con Luz*; Dionicio Morales: *Reencuentros*; Cristina Pacheco en *La luz de México*. **Hemerografía:** Ignacio Altamirano, José Revueltas. «La candelaria de los Patos: un México que no se va, se lo llevan» (1965). **Fotografías:** Héctor García, serie *Comiendo Basura* (1965); *El mercado* (1965); *Candelaria de los Patos* (1965); *La Celestina* (1965).

### *Anecdotario infantil*

Con el bulto sobre la cabeza y su pesado andar, la efigie de algún cargador se aparece repentinamente proyectada en la blanca pared, permanece unos segundos y vuelve a sumergirse entre las tinieblas de donde vino; en el mismo lugar surgen ahora las imágenes de un grupo de niños que juega en el patio de la vecindad, que pasa velozmente y que vuelve a desaparecer, dejando tras de sí los ecos de sus alegres voces. La vida ajetreada del barrio va y viene, sube y baja y se convierte en imágenes que, gracias a la substancia de la luz, se cuelan por la hendidura al interior de una habitación en penumbra, ubicada en la calle Juan de la Granja, en el centro mismo de La Candelaria de los Patos. El fenómeno de *camera oscura* que maravillara a Aristóteles, a Da Vinci y a tantos grandes hombres de ciencia —y que consiste en proyectar imágenes de sujetos exteriores en el interior de una cámara oscura haciendo pasar la luz por un pequeño orificio—, se ha reproducido de manera casual en este olvidado rincón, y hace las veces de un pequeño *cinito* del más puro corte realista, que entretiene y aminora el tortuoso transcurrir del día, al niño

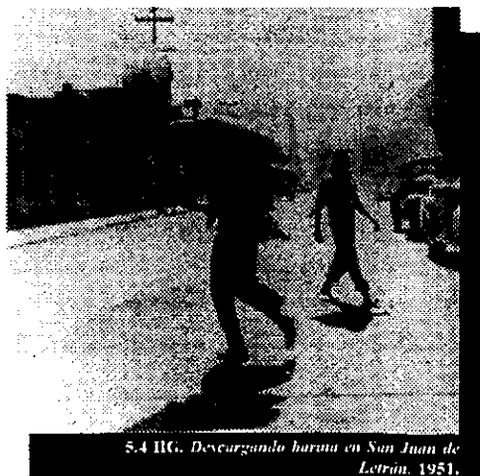
que atado a la pata del catre, salda la sentencia por *patadeporro* que su madre, antes de salir a vender golosinas a la estación camionera de San Lázaro, le ha dictado.

El maravilloso espectáculo que las imágenes de la vida de la accesoria le proveía y la manera en que su imaginación y su fantasía se convertían en el único medio de liberarse del pequeño cuarto donde permanecía encerrado, es una de las vivencias que con más entusiasmo platica hoy Héctor García: «después de que calmaba mis lloriqueos y enjugaba mis lágrimas, me tiraba de espaldas en el suelo para observar esa especie de comedia humana que se desarrollaba en la sábana santa de la pared blanqueada por la cal. Los niños, los perros, las corretizas, todo el bullir de la vecindad se iba propagando y yo, que conocía e identificaba por sus voces a todos los actores que eran los vecinos y compañeros de mi barrio, me entretenía con esa maravilla de linterna mágica».

Así, la penitencia con la que Amparo, su madre, pretendía castigar la vagancia y callejeo para los cuales su hijo mostraba gran vocación desde los seis, siete años, terminaba transformándose en este solaz esparcimien-to. El *patadeporro* no aprendía, ni aprendería la lección; por el contrario, el *patadeporro* dejaba entrever, día con día, la inquieta iniciativa de un vagabundo, al que sus andanzas no tardarían en conducirlo a la cercana estación ferroviaria de San Lázaro, para abordar clandestinamente un tren junto con otros miembros de la pandilla y lanzarse a Veracruz en busca de lo desconocido. El *patadeporro* que en esta primera aventura paga el precio de andar andando caminos así *nomás*, regresará todo llagado y maltrecho a los brazos de su madre, quien tierna y pacientemente habrá de atender las heridas durante dos meses, hasta verlo completamente recuperado; para luego, inmediatamente, sacar el cuero, azotarlo y mandarlo a la cama a convalecer de nuevo; para que se le quite andar dando esos sustitos, para que se le quite andar cometiendo irreverencias, para que se le quite lo *patadeporro*.

Pero todo es inútil. Desde niño, Héctor García ha tomado las calles para conquistarlas, para que ellas lo conquisten a él, para no dejarlas nunca. Así, toda esa zona que tan elegantemente se nombra hoy Centro Histórico, todas esas avenidas, esas callejuelas y esas vías, que van desde San Lázaro hasta el Zócalo, forman el todo de un universo de ocho o diez cuadras habitado con la más amplia gama humana que incluye, desde los *teporochos* y los «carrieros de almas», hasta los grandes señores del Palacio Nacional. Todos estos son los sujetos que, poco a poco, tímida y furtivamente a la vez, va conociendo y reconociendo la mirada del futuro fotógrafo.

Y así, desde «el frío vientre de su vecindad»—como él mismo denomina ahora aquel cuartucho de la accesoria

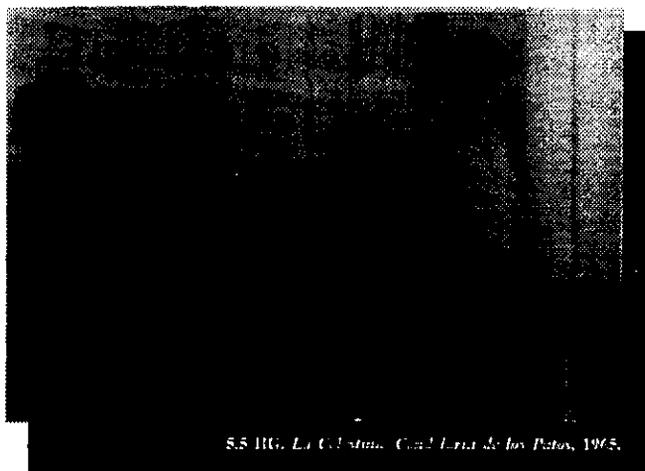


5.4 H.G. Descargando barro en San Juan de Letrán, 1951.

que habitaba con su madre y su hermano Arturo —y como atraído por una fuerza centrípeta hacia lo que igualmente él llama «el ombligo de América», o sea, el Zócalo, Héctor García da los primeros pasos en lo que más tarde sería la fuente primaria de su arte: la vida callejera, los contrastes y los ires y venires de una ciudad que, por aquellos años treinta, comenzaba a abrirse al mundo.

Y ahí está asomado Héctor García, en la continuación de la calle Emiliano Zapata, en Moneda; junto al Palacio Nacional para observar la llegada del afamado piloto Lindberg, y luego, para recibir a los zapatistas y a Amelia *quiensabequé* y a cuanta figura famosa entra a México; porque ahí es la entrada de la ciudad, es la ventana de la ciudad al mundo. Y ahí está Héctor García, ahora de pinta por los patios del ferrocarril o en las lagunetas que se encontraban atrás del Casino Obrero o con los pilotos del Escuadrón Aéreo, Emilio Carranza, Sidar y Rovirosa y Francisco Sarabia, que platican en los hangares del campo de Balbuena,

y que ya agarraron de su mascota al pequeño vagabundo que continuamente va a venderles chicles y a asomarse a ver las maniobras aéreas; y un buen día, uno de los pilotos por fin accede a llevarlo consigo y el *patadeporro* cambia su nombre por unos minutos y se convierte en el *aladepájaro*, ¡y a volar se ha dicho! Desde las alturas, sin tener conciencia de la importancia que estas experiencias siempre novedosas tendrán en su vida, Héctor García contempla extasiado, con la capacidad de sorpre-



S.5 116. La Ciudad. Con J. Lora de los Patos, 1965.

sa única de los niños, la imbricada ciudad sobre la cual varias décadas después habrá de referirse así: «ombligo sagrado, mi capirucha linda, el mero centro de México, en ti nací, tú me has hecho tu *patadeporro*, tu ojo testimonial. Las imágenes de tu grandeza y de tus miserias se entretejen en mi obra, en mis fotos, que van por confines de tu tierra elevando a otros tu mensaje: mientras el mundo exista yo seguiré siendo el ombligo, el centro de México.»

Pero esta conciencia y esta comprensión, esta universalidad que, de alguna manera se estaba gestando dentro de él a través de lo que sus ojos miran, son como él lo señala, «veintes que le caerán muy posteriormente». Mientras eso sucede, con siete u ocho años apenas, Héctor continúa recolectando anécdotas, sumando vivencias de esa difícil y entusiasmada infancia que ya nunca perderá su frescura, porque como bien ha dicho Horacio Quiñones, la virtud de Héctor proviene de su alma y de su mirada de niño: todo lo mira y lo admira con la genuina sorpresa de un espíritu limpio. De esta manera, el fotógrafo echa mano del baúl de los recuerdos

y entusiasmado comienza a contar su infancia estructurada a partir de aquellas alegrías que fueron pocas, de aquellas aventuras que fueron muchas y de aquellos padeceres y penurias que fueron excesivos. Héctor García cierra los ojos por un momento, como para visualizarse en su niñez y regresar en el tiempo; al abrirlos, se hace evidente en su mirada que su memoria ha traído la intensidad de las vivencias de nueva cuenta a su espíritu. Entonces comienza el relato.

«Recuerdo mi infancia y me veo bien fregado, bien pero bien fregado. Nunca me acostumbré a esa vida que todavía persiste con pavor en mi memoria. Muy presente tengo imágenes mías y de mi madre abrazados, llorando los dos por la difícil situación. Me llega a la memoria el terrible frío que había que soportar en la accesoria, hasta que salía el sol y me quedaba yo en un rinconcito para calentarme el cuerpo. También me acuerdo de la difícil lucha por sobrevivir en aquel barrio de esclavos, de teporochos y de asaltantes, donde a uno le esperaba la cárcel, la enfermedad o la muerte temprana. Mi madre tenía un puesto de dulces en la estación de ferrocarriles y con lo que sacaba de ahí, la íbamos librando día con día, como todo el mundo en La Candelaria. Yo desde muy *chamaco* le hice a todo, desde vendedor de chicles, mandadero, voceador, cargador de canastas, recadero, todo eso... Todo lo que aportara unos centavitos para poder llevar unas tortillas a la casa. Me acuerdo que durante algún tiempo se me hizo frecuente irme a los patios de San Lázaro, donde se descargaban las mercancías, para alquilarme como cargador; a cambio, me dejaban recoger los granos de frijol, maíz o arroz que se cayeran de los costales.»

«Si acaso algo nos salvaba y nos sacaba de la terrible realidad que vivíamos, eran los paseos al cine Venustiano Carranza que juntos, mi madre y yo, hacíamos. Entrábamos a la una de la tarde con nuestro cargamento de tacos y tortas y no salíamos hasta las diez de la noche; yo salía extasiado de la magia del cine sonoro que acababa de nacer, pero en mi interior regresaba a la accesoria mucho más conmovido gracias al amor que como buen candelario, le profesaba a Lupita Tovar en su papel de *Santa*.»

«Estas excursiones al cine me motivaban después a que yo armara mi propio *cinito* para los cuates de la vecindad. Así, juntando pequeños trozos de película que mi madre me compraba en el mercado de la Candelaria—donde vendían cualquier cantidad de desperdicios y tiliches—, y acondicionando con una vela y una caja de cartón un rudimentario proyector, me ponía a proyectar, en alguna pared de la carbonería, aquellas preciosas imágenes que todos mirábamos sorprendidos. Ahí estaban Charles Chaplin, Douglas Fairbanks y Lon Chaney».

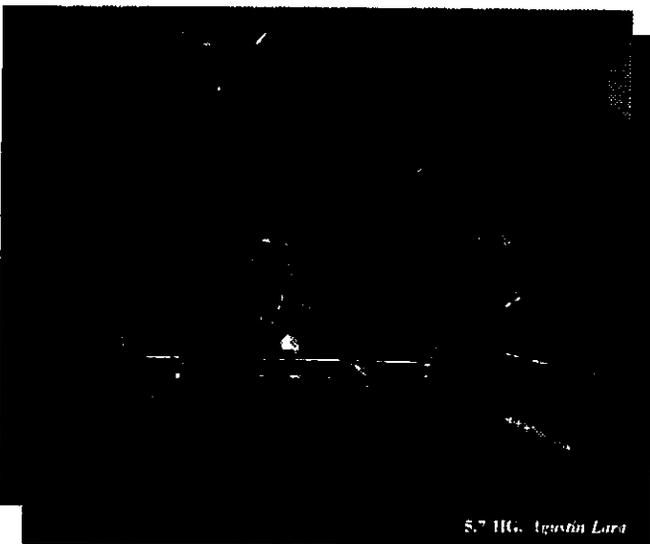


5.6 H.G. El gallito. 1954.

«Y ya que hablamos de diversiones, me acuerdo de los libros que con tanto cariño me regaló mi madre un Día de Reyes, los cuales se convirtieron en un mundo fantástico e increíble para mí; ¿Qué cuáles lei? Uuuh mano, lei *El periquillo sarmiento*, *Las mil y una noches*, *Los tres mosqueteros*, *20 000 leguas de viaje submarino*, *Cuentos del Hogar*, *La cenicienta*, *Caperucita Roja*, *El gato con botas*, *El patito feo...* Y un montón más. También tengo muy grabado en la memoria las visitas al barrio que hacía la carpa «Mariposa»; ahí vi los fantásticos *sketches* de Don Catarino, Resortes, Cantinflas y Pardavé. La carpa caminaba por los barrios, y en el nuestro, por una preciosa coincidencia, casi siempre la instalaban en el atrio de la iglesia. La entrada costaba un peso, y todo aquel que lo tuviera podía entrar a ver el espectáculo, incluso los niños como yo. Ya sabes como es la cosa en el barrio, a todo individuo que pueda caminar se le considera un hombre con derecho a vivir y a morir. El público era fascinante, alburero y romántico, y se entretenía viendo y aplaudiendo a las bailadoras de jarabe; éramos un pueblo folclórico en el mejor sentido, rural.»

Pero no todo es visual en la memoria de Héctor García, también recuerda los ecos de las voces y la música que invariablemente llegaba de la radio: «¿Quién no escuchaba entonces la formidable *Hora Azul* de Agustín Lara? Por cierto, mucho tiempo después me tocaría re-

tratarlo mientras tocaba el piano; también están en mi memoria la voz de Toña la Negra y el recuerdo de la gente de la vecindad rasgando las guitarras y entonando cantos revolucionarios; por la noche, escuchaba los relatos de algún viejo que se refería a la magia, el milagro y la brujería, mientras que la luz de la fogata agigantaba tétricamente las sombras de todos los presentes.»

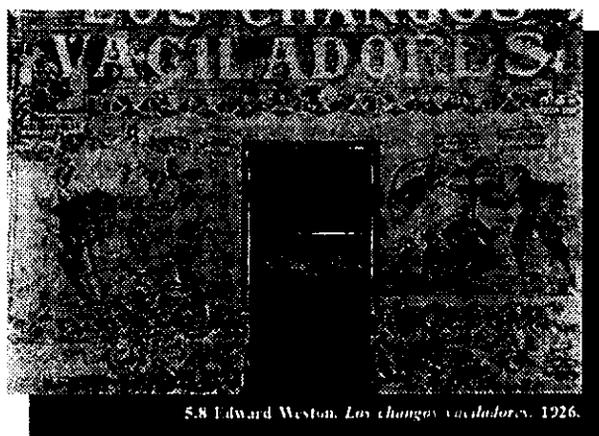


S.7 H.G. Agustín Lara

Esas son las escenas y sonidos de la infancia que Héctor García ha pretendido no olvidar. Estos son los elementos que con el tiempo le hicieron ver, como él dice, «que era el afortunado de haber heredado un mundo riquísimo en conflictos e imágenes; de tal suerte» —continúa el fotógrafo— «que no he tenido más que hacer clic, clic, clic y escribir con luz, a través de la cámara, mis intereses, mis fobias y mis pasiones». Sentimientos que se gestaron en medio de una infancia contrastante que igualmente le mostró a Héctor García la calidez y la desgracia humana, la vida miserable y enfermiza de La Candelaria de los Patos y el mundo suntuoso y despilfarrador del entonces Centro Dorado de la Ciudad de México; el mundo de las tradiciones y el mundo de las traiciones; el catecismo en el atrio de la iglesia, el vocabulario de la pulquería de enfrente y todo eso, que en conjunto, lo han

determinado y lo han marcado de por vida. Quizá Héctor García se haya salido de la Candelaria de los Patos, pero definitivamente, la Candelaria de los Patos no se salió de su persona.

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por: Iván Carrillo (entrevista 3); Alberto Dallal en ¿Qué Dijeron? (Entrevista 2); Liliana de Icaza (entrevista 6). **Bibliografía:** García, Héctor. (Prólogo de Elena Poniatowska): *México sin retoque*; García Héctor (prólogo de Dionicio Morales): *Camera Oscura*. García, Héctor. (Prólogo de Juan de la Cabada): *Escribir con luz*. García, Héctor. *Árbol de imágenes*. Cristina Pacheco: *La luz de México*; Dionicio Morales: *Reencuentros*; **Hemerografía:** Ariel Amal «El contador de historias de la ciudad» (1996).



5.8 Edward Weston. *Los changos vaciladores*. 1926.

### *El silabario Galván*

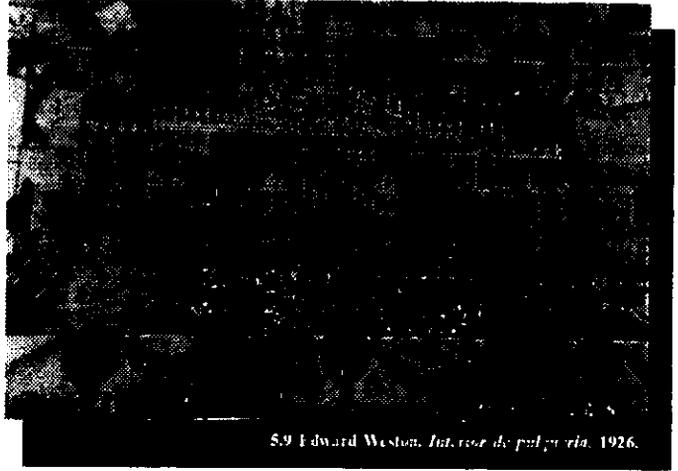
En los descarapelados muros de la pulquería, se ven las figuras de una pareja de orangutanes vestidos a la mexicana —él de charro y ella de china poblana— que bailan y se divierten. Junto a ellos, un chango cilindrero sostiene su organillo, al tiempo que levanta su vaso pulquero y brinda por la Yunta de Silao. En el otro extremo de la fachada, dos changos con guantes de box se pelean y alborean sobre un cuadrilátero. A mí me pelas los dientes, dice uno de ellos, soy chango vacilador.

La antigua y prácticamente extinta tradición de decorar con pinturas de colores el interior y las fachadas de los recintos pulqueros, fue realizada, casi siempre, por pintores de brocha gorda que de buen agrado y empeñados en su obra maestra, recibían como recompensa unos buenos curados de fruta que la casa pagaba. Pero estas preciosas imágenes comenzaron a extinguirse de las paredes con el rigor de ley que en 1925 implantó el estricto jefe de Salubridad, el doctor Gástelum, mientras inauguraba, a la vez, la discriminación sexual de los bebederos. Poco o nada sabríamos de estos murales si no hubieran sido preservados por el trabajo de algunos fotógrafos como Edward Weston, que supieron admirar y capturar con sus lentes este arte desarrollado en uno de los más herméticos ambientes mexicanos.

Esta misma belleza popular —chusca y aguda a la vez— fue la que durante su infancia disfrutó Héctor García, quien después de arimar la mezcla de los albañiles en un edificio contiguo al bebedero, dedicaba largos ratos para observar los murales de la pulquería «Los monos», ubicada en La Candelaria de los Patos, que fantásticamente representaban los primates de la jungla de los Tuxtlas. «De ahí, de aquellos prodigiosos trazos y

colores, proviene mi educación visual», diría alguna vez, sin bromear, Héctor García.

Y es que el niño Héctor García parecía observar todo lo visible; como parece, hoy, setenta y cuatro años después, recordar todo lo que ha visto: «Ahí está la imagen de la Coatlicue, del Calendario Azteca y la Piedra de los Sacrificios, que quedaron grabados en mi memoria cuando algún día me metí al Museo Nacional y me quedé atónito frente a las monumentales piezas



5.9 Edward Weston. *Interior de palenque*. 1926.

prehispánicas. De alguna manera me sumergí en el Tlalocan, el otro mundo de nuestro pasado azteca que más tarde conocí, claro, a través de las lecciones y de los libros de la escuela. La impresión que me causó aquella Sala Azteca sigue en mi memoria de una manera terrorífica; creo que eso le dio sentido a mi vida; esos eran, esos son nuestros dioses, los organizadores de nuestro universo».

Pero si bien el vagabundeo le proporcionaba estas valiosas enseñanzas, había alguien que creía en métodos más ortodoxos de educación. Amparo, su madre, quien fuera también su más tenaz maestra, estaba convencida de que sólo educando y adiestrando en algún oficio a su hijo, podría procurarle alas a ese pato de La Candelaria para que, al vuelo, se alejara de aquella miseria. «Me acuerdo del día que regresé de la escuela con un cero bien redondito que me había ganado por estarle viendo las piernas a mi maestra. Entonces mi madre me dijo que no se imaginaba por qué no aprendía: 'pues no eres un niño tonto... De seguro que no te están enseñando correctamente', y mientras tanto, sacó una *riata* entretejida de ixtle y comenzó a remojarla en una cubeta: 'aquí voy a poner a tu maestro que te va a estar vigilando, y yo creo que si tienes algún problema, pues él te va a ayudar', y entonces colgó la *riata* mojada del tendedero. Antes de irse, me dio el *Silabario Galván* y me enseñó las cinco vocales: 'a - e - i - o - u. Repásalas y al ratito vengo a que me las repitas'. Yo que conocía a mi mamá... Pues empecé a sentir un poco de *mieditis*. Al poco rato oí que sus pasos regresaban. Entonces sí que me puse nervioso, porque todo ese tiempo me la había pasado como el infame «tachas» observando el laborioso aleteo de una mosca. Cuando me preguntó la lección no supe qué contestarle:

-A ver, ¿Cuál es ésta?

-No, no sé

-¿Y esta otra?

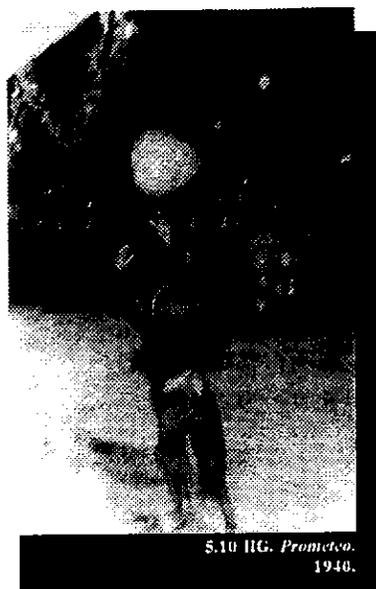
-No...Pues, no

-¿ Y ésta ?

-No... pues, tampoco

-Uuuh... Mira *nomás*, no aprendiste nada. Oye... Pues, ¿qué maestro este tienes? Yo creo que necesitas que tu maestro te enseñe mejor ¿no? A ver, esta es la letra A.»

«Y entonces tomó al maestro y me dio uno ... ¡pero bueno! ¡Zas! Y luego, esta es la letra E y ¡zas! Me atizó otro *riatazo* muy de padre y señor nuestro, que me dejó retorciendo de dolor. ¡Zas! La letra I, y ¡zas! La letra O y ¡zas! La letra U. En mi caso, la letra sí que entró con sangre. A partir de entonces, me tardé tan sólo una semana para dominar de pasta a pasta el silabario y comenzar a leer y a escribir. Lo bueno fue que le dejé de dar lata a mi mamá, porque siempre quería que me estuviera leyendo todo: que ¿qué dice aquí? Y ¿qué dice allá? A partir de entonces, los cuentos infantiles, los *monitos*, los libros que mi madre me obsequiaba... Todo eso pasó a formar parte de mi mundo infantil y esas situaciones se convirtieron en mis primeras enseñanzas».



5.10 IIG. Prometco.  
1940.

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por: Iván Carrillo (entrevista 3); Liliana de Icaza (entrevista 6). **Bibliografía:** Dionicio Morales: *Reencuentros*; Novo, Salvador: *Nueva grandeza mexicana*. **Fotografía:** Edward Weston. *Los changos vaciladores* (circa 1926)

### *Justicia inmanente: el tribunal de menores*

«Por supuesto que mi obra es autobiográfica, porque a través de ella cuento lo que he visto y he sentido, porque yo no creo sino en lo que veo. Por eso, una de las más elocuentes fotografías de lo que a mí mismo me sucedió es ésta que te estoy mostrando ¿ves? Ahí están lo agentes en el momento de trepar a estos pobres chavos a la «julia». Este era el transporte gratuito al que teníamos derecho por pobres. Sí, claro que es la Candelaria, fijate en la terracería sobre la que vivíamos... Mira cómo nadie se inmota ante la acción de los policías porque esto era cosa de todos los días; y al fondo mira ¿lo ves? El hacinamiento desastroso de las vecindades.»

«Pues sí, así como estos chavos de la foto, yo tomé mi transporte gratis rumbo al Tribunal de Menores. No, claro que no me molesta hablar de eso, porque te puedo decir que era el proceso natural de muchos candelarios; éramos carne de presidio, pero si eras menor de edad, pues, eras carne de correccional. Dime tú, si no tienes conocimientos ni recursos para resolver la vida, sólo se puede resolver de una manera: robando. Y a mí me

agarraron por hurtos menores. Y entonces se torció mi camino de candelario, de criminal. Es lo que yo he considerado una justicia inmanente, porque ahí en la correccional había muy buenos maestros, a pesar de que los vigilantes eran muy malos, los maestros en verdad tenían ganas de enseñar. Estamos hablando de los años... Déjame ver, yo tenía 13 o 14 años, todo esto fue como en 1936, me acuerdo porque estaba en su apogeo la Guerra Civil Española, y nos habían explicado ahí en la correccional la lucha que libraba el pueblo español, por lo que solicitaban voluntarios para ir a pelear por la causa republicana. Yo me entusiasmé con eso y fui a apuntarme a los pizarrones que para eso habían puesto, pero no contaba con que mi madre, en una visita dominical, descubriera mi nombre y me tachara de la lista donde yo aparecía con una edad falsa para poder ser aceptado, lo que no hubiera sido difícil porque gracias a mi estatura yo parecía tener 17 o 18 años. Yo siempre he pensado que me quitó la ocasión de conocer a Juan de la Cabada en la defensa de Madrid o en el frente de Aragón y que más bien me aproximaba a la posibilidad de conocer a José Revueltas en las Islas Marias. Pero no fue así ni con el uno ni con el otro. A ambos los conocería tiempo después ya dentro de mi vida periodística.»

«Sí, claro que a veces me escapaba, me iba por los campos del Pedregal que hoy ocupa la Ciudad Universitaria, pero por la misma presión que ejercían las circunstancias siempre volvía a reincidir. Ahí en la correccional pasé por todos los talleres: carpintería, zapatería, albañilería, panadería, soldadura. El taller en que más tiempo permanecí fue en el de imprenta. Ahí se editaban los libros de los Maristas y de la Corte Internacional

de Justicia. Me acuerdo que un día don Isidro Fabela me indicó personalmente las correcciones para su libro de derecho titulado *Neutralidad*. Sí, quizá tengas razón, de alguna manera invocaba la presencia de mi padre en el taller de imprenta, porque él tenía una pequeña cajita con muchas letritas con las que en la tarde o en la noche se ponía a hacer volantes con una especie de sello donde plasmaba sus ideas políticas y luego salía a repartirlos.»

«Según sé, mi padre era una persona que siempre estaba con prisas, siempre de aquí para allá. A cada rato iban gentes a buscarlo y le advertían a mi mamá que tuviera cuidado porque él era una persona muy peligrosa, que era un revolucionario y un anarquista. Sin duda era un revolucionario, pero un revolucionario sin armas, sus instrumentos eran otros y los cargaba consigo. Todo esto me lo cuentan porque yo no lo conocí. Con el tiempo, cuando me volví periodista, le pregunté a varios compañeros también revolucionarios y luchadores sobre el nombre de mi padre. Pude averiguar que conoció a

---

Siqueiros, él me ha hablado de mi padre, también algunas personas de la Casa del Obrero Mundial, y varios escritores de ese tiempo, pero no hay nada exacto y preciso. Hice, alguna vez, un largo recorrido por las tierras que baña el río Duero y la ciudad de Oporto, cuyo nombre figura en su apellido. Nada en concreto, parece que quemó sus naves, que abdicó a una herencia y a un título, que dejó todo para embarcarse en la aventura de la Revolución Mexicana.»

«La imagen que tengo de él es muy hermosa. Mi madre siempre me platicó de él. Me dijo que era un hombre de convicciones muy firmes y de ideales políticos y que siempre le hablaba de la libertad, de la lucha y de la justicia. Estas ideas que le platicaba a mi madre hacían trastabillar todas sus creencias. Eran los días postreros a la revolución. Yo crecí con la idea que me formó mi mamá de él, pensando siempre que era una persona muy correcta y muy buena de sentimientos. Estoy consciente de que tal vez se trata de una visión idealizada, esa imagen que me legó mi madre me muestra a un ser más completo que la posible realidad de un hombre de carne y hueso; quizá todo es producto de mi propia quimera, pero nunca me ha hecho falta algo más. Su espíritu, su entereza, su entrega, son suficiente guía en mi vida.

«Sí, así ha sido la cosa... Bueno, y regresando al tema del Tribunal de Menores, no se me olvida el día que llevé a mi madre al taller de carpintería y le comenzaron a brotar las lágrimas cuando vio las maderas de los cedros tropicales; yo creo que por su mente pasó la idea de que por fin yo ya tenía un porvenir de carpintero. Desgraciadamente, no hubo mucho tiempo para que se diera cuenta de que no sería así. Cuando mi madre murió me dieron permiso en la correccional para ir a enterrarla y regresé a condolerme a mi celda. Fue un dolor profundo, recóndito, que rumié durante varios años. Mi madre fue amorosa y dolida, pero también fue un hada maravillosa que me mostró otras posibilidades y otros caminos.»

«Creo que a partir de entonces la correccional se convirtió en mi *alma mater*. Ahí recibí una educación que podríamos llamar principesca. La correccional amplió mis horizontes, estudié historia, ciencias y literatura. Me convertí en un candelario universal, en todos los sentidos, porque ahí se aprendía de lo bueno y de lo malo. Entre los quinientos chavos que vivíamos ahí, estaban también los más espléndidos maestros en toda clase de mañas, hurtos y medios de supervivencia. Supe de los artificios para cometer cualquier tipo de pillerías. Pero siempre se impuso la persistencia y la sabiduría de gente como Paquita Acosta, que era la trabajadora social, del doctor Gilberto Bolaños Cacho, director del Tribunal y del doctor Quiroz Cuarón que era el criminólogo. Ellos me encaminaron y me hicieron ver la necesidad de conocer los problemas comunes y de ayudar a resolverlos. También fueron ellos los que me consiguieron la beca para que yo me fuera a estudiar al Politécnico.

Una vez ahí, ingresé a la Confederación de Estudiantes Técnicos que peleaban por tener reconocimiento oficial de los estudios que se hacían en el Politécnico; porque por aquel entonces, la Universidad era el emporio exclusivo de la cultura y la sabiduría. El Politécnico era... Como te diré, la cenicienta de los estudios

académicos. Los del Politécnico no teníamos derecho a títulos, éramos vistos como la gente de abajo que se buscaba un lugarcito en la fuerza laboral. El Poli servía para adiestrar mecánicos, obreros calificados... En fin... Plebeyos. El pique entre las escuelas era tan intenso que me acuerdo que el clásico deportivo Poli - Universidad siempre terminaba con una tranquiza multitudinaria.

Bueno, pues como miembro de la Confederación te imaginarás que yo estaba metidísimo en la lucha política y en ese trajín me asignaron un trabajo en la comisión editora de los periódicos murales, que eran nuestro órgano de difusión. Así fue como obtuve mi primera cámara. Era una *Brownie* de Kodak, una camarita para aficionado. Yo no revelaba ni nada, yo nada más disparaba. Lo único que había que hacer era lo que rezaba su publicidad: *you press the bottom we do the rest.*»

«Así comencé mi carrera como fotógrafo, porque para ilustrar aquellos periódicos yo comencé a tomar fotografías de las marchas estudiantiles y de los bomberos que a manguerazos disolvían nuestras manifestaciones. Yo no lo sabía, pero ahora a la distancia, me doy cuenta de que definitivamente era el comienzo de esta trayectoria que he seguido, porque estaba yo metido en la acción social y en la acción política. Eran mis primeras fotografías.»

«Lo malo era que por más que le hacía la lucha, no me alcanzaba la lana para vivir, porque la beca que me daban era muy magra. Así que decidí emigrar a los Estados Unidos. Fue como en 1942 cuando junto con varios compañeros nos fuimos a Querétaro a la oficina de contratación, porque como los gringos estaban en guerra la cosa era derecha. Tan mala era mi situación económica que los centavos se me acabaron cuando pagué el mesón donde nos hospedamos. Entonces, para poder llegar a Laredo y cruzar la frontera, tuve que vender mis zapatos. Así llegué a los Estados Unidos con los pies bien descalzos. Ya una vez allá, pues le hice a todo, desde mesero, lavaplatos, cantinero y luego fue cuando conseguimos trabajo como paleadores y pasó todo eso del accidente del tren y lo de las fotografías veladas que ya te platicué.»

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por: Alberto Dallal (entrevista 1); Iván Carrillo (entrevista 3); Liliana de Icaza (entrevista 3); **Bibliografía:** García, Héctor. (Prólogo de Juan de la Cabada): *Escribir con luz*; García, Héctor. (Prólogo de Elena Poniatowska): *México sin retoque*; Dionicio Morales: *Reencuentros*; Cristina Pacheco: *La luz de México. Hemerografía*; Morales, Dionicio. «Heroísmo y tragedia entintan mis fotografías». **Fotografía:** Héctor García: *El transporte gratuito*.

## Semblanza de un fotógrafo II

*Héctor García aparece detrás de una de las puertas que dan a la estancia secándose las manos y mostrando en su cara redonda una amplia sonrisa. Es él quien me interroga a mí acerca de cómo me va y me toma amablemente del brazo para conducirme a la mesa del comedor. Luego, se sienta frente a*

*mí, prepara su café instantáneo, se acomoda el abrigo y la pañoleta roja que lleva atada al cuello y voltea a verme expectante respecto de las preguntas que he venido a hacerle.*

*Mantenemos una conversación durante aproximadamente una hora y media, lapso en el cual el fotógrafo discurre sobre el fotoperiodismo en México, sobre el futuro de la fotografía y sobre su manera de trabajar y de entender su oficio de informador. «El fotógrafo de prensa -me dice- debe ser consciente de que constituye los ojos de la sociedad. Debe ser como el espíritu santo: todo lo sabe, todo lo ve y todo lo cuenta.»*

*Para Héctor García la fotografía se ha revelado como el medio más democrático de expresión gráfica, al alcance de todos, libre de prejuicios y rutinas, idónea para la experimentación novedosa y el trabajo creativo. Ofrece un horizonte infinito de posibilidades, pero su mayor atractivo reside en su libertad. Libre de dictados, de reglas y academias, libre de ataduras mercenarias y mercantilistas. «Su esencial carácter multirreproducible», me dice el fotógrafo, «le permite burlar la trampa elitista que pretende convertirla en objeto de arte, tasable y transable...»*

*La manera de hablar de Héctor García es cautivante. Con su voz un poco apagada, el fotógrafo se expresa pausadamente meditando cada una de las palabras que dice; no obstante, si se pretende interrumpirlo durante alguno de sus silencios lanza un mirada directa al interlocutor y adelanta su respuesta levantando la voz: «la fotografía es un medio para aprehender lo que uno ve y para realizar lo que uno imagina. La fotografía es como la otra palabra pero, además, tiene la ventaja de que acaba de nacer. Digo «otra» porque la imagen es más vigorosa, porque su capacidad de penetración y convencimiento son increíbles. Por supuesto que la estoy comparando con la palabra escrita: hay que pensar en la labor entre los millones de cultísimos iletrados que sólo a través de la fotografía pueden enterarse de lo que sucede en el mundo. Creo que la fotografía junto con el radio de transistores son los responsables directos de la concientización social de nuestro tiempo.»*

*Héctor García es de esas personas que en su lenguaje ha quedado fosilizada la historia de su vida. De la misma manera en que durante su plática recurre a algún albur o algún refrán que aprendiera en La Pulquería «Los Monos» de su Candelaria de los Patos; también suelta, de repente, un pochismo que ha quedado como huella de su experiencia de bracero en los Estados Unidos; un pasaje de la Biblia, una cita de Goethe o comienza a hablar de su fascinación por El jardín de las delicias del Bosco.*

*Así de polifacético es Héctor García. Y esto no es gratuito, por el contrario, es el producto de la disciplina que se ha impuesto: informarse para acudir al lugar preciso y tomar la fotografía. Para escribir con luz como él prefiere referirse a su actividad. Y es que la luz es toda su pasión. «Sabes qué le contestó Diógenes al emperador Carlo Magno cuando éste le ofreció lo que quisiera de todo el reino» me dice el fotógrafo,*

*«le dijo que por favor se hiciera a un ladito y no le tapara el sol. ¿Lo ves? Es una lección magistral, el sol no sólo es la cobija de los pobres sino que es por excelencia el bien primigenio... Es el dador de la vida y eso lo sabemos por naturaleza, porque lo corroboramos constantemente.»*

*«Con el trabajo que yo realizo y he realizado, juego con la vida, con la información y, fundamentalmente, con la luz», continúa diciéndome el fotógrafo. «Porque para comprender la complejidad que puede englobar la palabra fotografía es necesario entender que la materia prima que el fotógrafo usa es la luz.»*

*«En realidad, la fotografía no es otra cosa que la extensión de esos órganos que funcionan como nuestro faros, es decir, nuestros ojos... Es la herramienta hecha a imagen y semejanza de la visión del hombre» —me comenta el fotógrafo que previamente ha fantaseado con la idea de que la cámara ideal sería aquella que pudiera llevar adentro de sus propios ojos—: «imagínate, podría fotografiar mis sueños, de los que nunca me acuerdo... Pero eso es imaginar nada más porque en realidad se puede hacer excelente fotografía con cualquier cámara. Lo importante es tener ojo».*

*De pronto el fotógrafo interrumpe la conversación y observa su reloj. «Oye, échame un aventón ¿no? Voy al centro a una exposición de la plástica mexicana en la Confederación de Educadores Americanos y ya se me hizo tarde». Cuando nos levantamos de la mesa, me dispongo a tomarle una fotografía a Héctor García en el centro mismo de su inmenso archivo fotográfico. En el momento de levantar la cámara, escucho la voz de Lupita que desde su silla me comenta: «¿Sabes? Trabajar con el maestro es todo un lujo... Yo llevo treinta y cinco años de fotógrafa y él es quien me ha enseñado casi todo, a veces con consejos y a veces con mentadas de madre, así es como se aprende el oficio». A través del visor observo a Héctor García que voltea a ver a su colaboradora, y al escuchar lo que dice suelta abiertamente una carcajada... ¡Clic! Así, de medio cuerpo y de perfil, con abrigo, bufanda y el sombrero que cubre casi toda su cabellera un poco larga y por completo blanca ha quedado suspendido Héctor García en este instante del tiempo que me he apropiado.*

Fuentes: Héctor García entrevistado por: Iván Carrillo (entrevista 5)

## Segunda parte: imágenes e historias

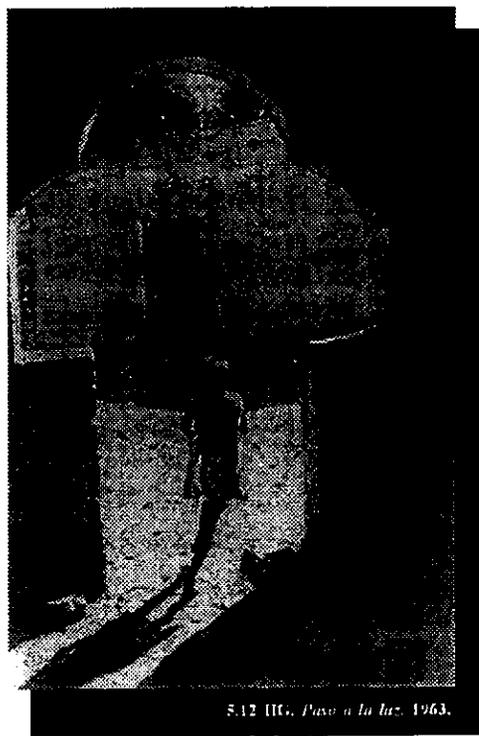
### Visita al archivo I

Es la segunda visita que realizo a la casa de Héctor García. Sin embargo, en esta ocasión la cita no es para conversar con él, sino con su esposa y gran colaboradora María, quien además de ser madre, costurera, ama de casa y enfermera, se ha desempeñado también con disciplina y destreza como fotógrafa, artista, laboratorista y archivera. Cuando María Sánchez labora dentro de estas actividades es mejor conocida como María

García: «Así me empezaron a decir por Héctor hasta que se me quedó» suele responder cuando alguien le interroga acerca de su apellido mudable. María García es quien celosamente se ha encargado de velar por los millones de instantes que su esposo le ha sabido arrebatar al pasado de manera constante e ininterrumpida durante los últimos cincuenta y cuatro años.

Esta vez no soy recibido por Lupita (de quien, por cierto, ya me enterado que es la tía de María y que es también una experimentada fotógrafa con nada menos que treinta y cinco años de carrera) sino por otra de las archivistas que, bajo la supervisión de María García, claro está, trabaja en esta audaz reorganización del inmenso archivo. La asistente me hace pasar y me solicita esperar un momento en la misma estancia donde hace apenas un par de semanas entrevisté a Héctor García. Después de unos minutos, se asoma del otro lado del pasillo María García, morena, no muy alta, de cabello y ojos negros. Me saluda cortés y sonriente, y luego, con un ligero movimiento de cabeza, me invita a pasar por en medio de aquellas dos paredes retacadas de imágenes: fotos, cuadros, dibujos, carteles, etcétera, para así, entrar en aquella otra estancia mucho más

luminosa gracias a la luz que le provee tres grandes ventanas.



5.12 H.G. Paso a la luz. 1963.

En la totalidad de los muros que habitan Héctor y María García parece no quedar un centímetro cuadrado libre para colgar nada. Al igual que en las otras paredes de la casa, la habitación donde me encuentro está completamente forradas por obras de arte. Si ya antes había mencionado que este espacio, además de ser un hogar, es todo un centro de documentación e información, ahora que me encuentro aquí de nueva cuenta, me percaté que la gran cantidad de imágenes que me rodean producen en mí una sensación similar a la experimentada, por ejemplo, dentro de una tienda de antigüedades. Me refiero a esa curiosidad azuzada por los objetos que se sabe albergan muchas historias para contar. De alguna manera, todas las obras que penden por aquí y por allá cautivan de un modo especial a quien visita este lugar; sin duda, la sensación que aquí experimento no sería la misma si contemplara estas obras en una galería o en una pinacoteca o algo así. Aquí, estas imágenes parecen crear un universo personalizando a la figura de Héctor García. Fotografías de su autoría y fotografías donde aparece él, junto con cuadros y obras de sus amigos, de sus maestros y colegas, se entrecruzan en las paredes y en los distintos puntos de la sala para hablarnos elocuentemente de la personalidad de nuestro fotógrafo, de su gusto por el arte y de su terrible pasión por

todo aquello que involucra luz y color. «Aquél es un regalo de Vicente Rojo y ese otro de los gallos nos lo dio Mariano, un pintor cubano, y éste... Éste es *El cajetas* de Gironella», me dice la esposa del fotógrafo. Cabe decirlo: la casa habitada por Héctor y María García es también un espléndido museo.

Sobre la mesa del comedor María pone varias cajas de papel fotográfico. «No sé exactamente lo que quieras mirar, aquí he seleccionado algunas, hay fotos de diferentes cosas... Unas muy conocidas y otras no», dice María; y así, destapa la primera caja y comienza a sacar las imágenes cuidadosamente, una por una, para ir las ordenando en filas sobre la mesa como si estuviera leyendo la suerte con un extraño *tarot* cuyas imágenes hubiesen sido inspiradas en el más estrepitoso mundo real. «¿Qué te parece si primero vemos todas éstas y luego haces una selección de las que te sirven?». Paulatinamente, imágenes de diferentes sitios y personajes comienzan a acumularse sobre la superficie del comedor. Según me lo había advertido María, en las fotos que me va mostrando no existe orden temático ni cronológico. De algún modo así será mejor, digo para mí: la fotografía tendrá que hablar por sí misma como considera Héctor García.

Pero me equivoco, la memoria de María conoce con un alto grado de certeza donde o cuando se tomaron muchas de las fotografías que me va mostrando: tres niños con la mirada lastimosa y en una actitud desesperada, levantan sus manos solicitando, o más bien, implorando cualquier cosa hacia arriba... Como hacia el cielo ¿A quién le piden?, pregunto. «Son niños del campo», me contesta María, «estaban justo abajo del templete pidiéndole a Echeverría que les diera algo... Lo que sea». Luego, observo a un teatrero callejero que ha montado su espectáculo en medio de alguna banquetta de la Ciudad de México. En la escena se observa un numeroso público que el saltimbanqui ha logrado reunir gracias a su oso bailarín que viste un espléndido disfraz de músico de banda. Ahora observo una fotografía donde se aprecia la pista de algún cabaret que, espontáneamente, se ha convertido en un absurdo ruedo. Sobre la pista de baile, un beodo cliente pretende envestir el cuerpo de la hermosa bailarina enfundada en su «bikini de luces». La danzante hace las veces de torera utilizando como muleta el saco del borracho. Al fondo, los asistentes burlones gritan en conjunto un gran ole!.. «Qué buen ridículo», me dice María riéndose.

Ahora María pone sobre la mesa una fotografía donde Diego Rivera y su hija se disponen a partir el famoso «huesito de la suerte» del pollo. Luego extrae de la caja el magistral retrato que Héctor García le hiciera a José Clemente Orozco. En él, se aprecia la mano grande y portentosa del muralista en primer plano, y al fondo, su figura parece desvanecerse al salirse del foco de la toma; no obstante, el rostro no ha perdido nada de su dureza y vigor debido al punto de vista contrapicado con el que el fotógrafo lo ha captado: «una copia de esta imagen ha sido recientemente vendida en una subasta de la galería López Morton», me comenta la esposa del fotógrafo.

Posteriormente me muestra los rostros conmovidos de las mujeres xochimilcas presentes en el funeral de Goitia; luego, veo el rostro emblanquecido con maquillaje de algún danzante en la Plaza de la Constitución y

después observo el encuadre de un hombre vestido elegantemente que va hundiendo sus relucientes mocasines en los charcos enlodados de la calle, «yo creo que esto fue en Ciudad Neza... En nezalodo», dice María. Y así, la esposa del fotógrafo continúa sacando imágenes de la caja y haciendo, de vez en cuando, algún comentario acerca de las fotografías. Es apenas el principio de esta mirada a una pequeñísima parte del inmenso archivo de Héctor García... Veo ahora la conocida imagen de Siqueiros encarcelado en el Palacio de Lecumberri. Es aquella famosísima fotografía que, en su momento, dio la vuelta al mundo acompañada de un soneto de Neruda, como una eficaz forma de protesta mundial contra la reclusión del pintor.

**Fuentes:** María García entrevistada por Iván Carrillo (entrevista 8)

### *Don Manuel y los muralistas*

Por entre las rejas del palacio negro de Lecumberri, sobresale a palma abierta la mano talentosa y luchadora de David Alfaro Siqueiros. En el interior de la celda, el temperamento incólume del muralista se concentra en la mirada severa e incisiva que éste le dirige a cualquiera que observe la fotografía de frente: «Siqueiros estaba detrás de la reja, platicando, meditabundo. Estaba casi inmóvil, pero no me gustaba la imagen como de vencido. Así que platicamos y creo que en mi subconsciente estaba funcionando su autorretrato famoso de la Guerra de España que tituló *El Coronelazo*. Le dije, ¿cómo te parece esto?, se empezó a animar, puso las manos sobre los barrotes, y de pronto me dijo, así, muy seriamente, vas a ver cómo esto redunda en bien de México. Extendió la palma de su mano y en ese instante tomé la fotografía».

Durante los años veinte y treinta en México, el movimiento muralista se había consolidado como una de las máximas expresiones pictóricas a nivel mundial. La cultura revolucionaria, que había tenido un apoyo sin precedentes en la historia de la nación, comenzaba a recoger los grandes frutos de sus aspiraciones. Al frente del movimiento, tres figuras imponentes lidereaban, opinaban y discutían sobre arte, política y todo aquello que concerniera al presente y al futuro del país. Siqueiros, Rivera y Orozco, como afirmara Neruda en su autobiografía, eran los pintores que cubrían la Ciudad de México con historia y geografía, con incursiones civiles, con polémicas ferruginosas. Sin lugar a dudas, decía el poeta, la vida intelectual de México estaba dominada por la pintura.



S.13 H.G. David Alfaro Siqueiros, 1960.

A ese México regresaría Héctor García de su experiencia como bracero: «Gran parte de mi formación estética se la debo a los muralistas, ellos consideraban a la fotografía un arte y la estimulaban sin prejuicios y sin el temor con que la miraron algunos pioneros franceses muy importantes, quienes después de participar en el invento se atemorizaron y recluyeron a la fotografía en la buhardilla de lo vergonzante. A pesar de ello, la fotografía se escapó y fue a dar a otras manos que han sabido prodigarla a todos y convertirla en un instrumento de lucha, entre ellos podemos mencionar a Siqueiros y a Rivera».

«Yo compartí mucho tiempo con ellos, en parte, porque siempre estaba ahí, era yo como una esponja que igual escuchaba, polemizaba o tomaba tequila. Siempre me he sentido muy cerca de los tres grandes muralistas porque hay una circunstancia vital de amistad. Sobre los retratos que les hice, te puedo decir que a Orozco lo quise captar en ese retrato que mencionas, con todo el vigor que había en su diestra prodigiosa. En verdad era como lo llamaba Neruda, una especie de Goya mexicano, era un titán manco y esmirriado. El retrato de Diego Rivera es así de cuerpo entero porque con él conviví más, aparece gigantesco, creo que es porque siempre lo vi como un ser fantástico y tan vivo como sus propias creaciones. Bueno, y sobre el retrato de Siqueiros ya hemos hablado. A él nunca lo vi derrotado. Yo y muchos otros, creímos en él hasta el último momento de su vida. Definitivamente me considero discípulo y continuador de la Escuela Mexicana de Pintura. Creo que fueron unos visionarios del futuro que le aguardaba a la fotografía.»

«A los muralistas los conocí porque mi querido amigo y maestro Manuel Álvarez Bravo era el fotógrafo que trabajaba con ellos. ¿A don Manuel?... A él lo conocí porque cuando regresé de los Estados Unidos fui a buscar al doctor Bolaños Cacho... Sí el mismo, el director del Tribunal, para pedirle consejo y alguna recomendación, porque por aquel entonces él ya se había convertido no sólo en una gran amigo sino también en una especie de protector. Entonces él me recomendó con Edmundo Valadés para que me diera alguna *chamba* en la revista *Celuloide*, en la que también trabajaban Efraín Huerta, José Revueltas y Rosa Castro. Ahí empecé a trabajar barriendo y trapeando y haciéndola también de *office boy*... Un poco de todo. Y luego, Manuel Ángel Bayardi, un cronista de cine, se dio cuenta de que yo además de saber barrer y cargar los bultos de las revistas y los periódicos sabía, también, hablar inglés y manejar la Kodak de fuelle que siempre andaba cargando. Así que me envié a tomar cursos al Instituto Cinematográfico Mexicano que dirigía Celestino Gorostiza. En el instituto se estaban formando al vapor los *staffs* para cine, pues por aquél entonces se producían entre cien y ciento treinta películas anuales. Era la época de oro del cine mexicano.»

«Entre otros impartían las clases Gabriel Figueroa, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y don Manuel Álvarez Bravo; ahí fue donde lo conocí, fue él quien me enseñó que la fotografía era un objeto de arte. Manuel Álvarez Bravo es y ha sido desde siempre un hombre virtuoso, un hombre bueno, sobre todas las cosas. Jamás se ha puesto la toga ni ha envainado el cetro de nada. Es el ser más sencillo, más amable y más lindo. Es un

manantial de sabiduría. Gracias a él, la fotografía en México camina por senderos de tranquilidad y creación. Su ejemplo es tan importante como su obra. Don Manuel es el más importante de todos los fotógrafos vivos en el mundo.»

«Su paciencia, su sensibilidad y su gran dominio de la técnica me permitieron encontrar en la fotografía mi propio lenguaje. Recuerdo muy bien cuando en clase nos señalaba que el artista fotógrafo podía, al igual que sus camaradas pintores, grabadores, escultores, etcétera, recibir tradición, influencias, interpretar al mundo, crear; es decir, que estábamos sujetos a las mismas leyes y fenómenos del arte. De esta manera nos abrió los ojos, nos mostró que la fotografía era una forma de expresión con posibilidades y limitaciones diferentes que le daban su carácter. O sea, que no transformaba al objeto pero que lo distinguía, le daba nombre con su lenguaje particular. La sabiduría de Álvarez Bravo hizo que yo fuera descubriendo mis intereses particulares en la fotografía, conduciéndome hacia una introspección que había de revelarme que en aquellas fotografías veladas del compañero muerto en los Estados Unidos y en aquellas otras de los estudiantes del Poli durante la represión, estaban los gérmenes de mi verdadera vocación en la fotografía.»

«De tal manera me fui percatando de que mi lugar de realización era la calle y no el estudio cinematográfico. O sea, el reportaje fotográfico y no la fotografía en movimiento, porque la carrera en el instituto era para formar camarógrafos de cine. Pero a mí, eso del maquillaje y el trucaje de escena, esa ficción del cine yo sentía que no me interesaba. Yo veía cómo maquillaban a Jorge Negrete y a María Félix y los filtros que ponían grandes maestros como Gabriel Figueroa y Alex Philips y había algo en todas esas nubecitas y en esa sangre de utilería que me parecía muy decadente. Entonces no tenía esta conciencia, pero había un rechazo a esa artificialidad que el cine proponía; o más bien, era un apego personal que yo tenía hacia lo real. De tal suerte, yo preferí quedarme en el periódico donde confrontaba y testimoniaba el desarrollo social y revolucionario de la sociedad mexicana. Lo que tira para su rincón, así me pasó a mí».

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por: Iván Carrillo (entrevista 3); Alberto Dallal (entrevista 1). **Bibliografía:** García, Héctor. (Prólogo de Juan de la Cabada): *Escribir con luz*; Dionicio Morales: *Reencuentros*; Cristina Pacheco: *La luz de México*; Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido*. **Hemerografía:** S/a «Un alquimista de la luz, un patriarca de la fotografía». **Fotografías:** Héctor García: *David Alfaro Siqueiros* (1949); *Diego Rivera entre sus judas* (1956); *José Clemente Orozco* (1945)

### *El monstruo de dos cabezas*

Entre las dos parrillas lujosas de sendos automóviles *Ford* que se encuentran estacionados uno frente al otro, se observa en la escena la efigie de un pequeño niño sucio y descalzo que mira de frente a la cámara con la incredulidad propia de su edad. La fotografía nos habla de los años cincuenta, cuando México se proyectaba

al mundo como el joven país capitalista que gracias a su gradual ascenso económico se creía que habría de convertirse en el gran aleccionador del llamado tercer mundo. No obstante, la inercia de esas políticas económicas implicaron un costo social que golpeó fuertemente —para no variar— a los estratos más bajos de la sociedad mexicana. Héctor García supo utilizar la lente para documentar este hecho. *Entre el progreso y el desarrollo* se titula la irónica imagen, donde el pequeño infante con su sombrero de paja ha quedado vulnerable y desposeído entre los dos titanes automotrices que lucen imponentes e impecables con sus cromados resplandecientes y su pintura intacta.

De pronto observo una acción interesante. Otro pequeño niño no menos menesteroso que el que aparece en la fotografía, lleva de la mano a su madre para contemplar esta imagen de Héctor García que ha sido magnificada, inusualmente, a 150 x 100 centímetros y que se encuentra en el interior de una de las vitrinas de la estación del metro Pino Suárez. Es el encuentro generacional de varias décadas de crisis y fracasos económicos. La obra está ahí como parte de la exposición «Fotografías de tres creadores: Yolanda Andrade, Héctor García y José Hernández Claire», que ha sido promovida por diversas instituciones dentro del marco de las exposiciones itinerantes «Arte y cultura en el metro». El pequeño niño señala la imagen y luego busca con la mirada una reacción en el rostro de la madre. Sin embargo, ella no le presta mucha atención ni a su hijo ni a la fotografía. Por un acto reflejo propiciado por las necesidades económicas, la mujer se ha acercado a la vitrina únicamente para hurgar con la vista, los miles de boletos del metro que el museógrafo ha esparcido en la alfombra del escaparate tan sólo como un elemento decorativo de integración entre las obras y las instalaciones donde se lleva a cabo la exhibición.

Pero no todos los espectadores actúan como la madre del niño. La dinámica de esta concurrida exposición sucede de la siguiente manera: la gente que recorre apresurada los pasillos del metro de pronto disminuye la velocidad de su paso para observar aquellas imágenes fotográficas de dimensiones poco comunes.



5.14 H.G. *Entre el progreso y el desarrollo*, 1950's.

Irremediamente el público se siente atraído por esas imágenes que hablan de ellos mismos. La experiencia estética que aquí se suscita no pertenece a la casualidad. La exposición de estos fotomurales responde a los preceptos básicos que se planteó el Movimiento Muralista Mexicano: mostrarle al pueblo a través de los muros las imágenes que representaran la historia y a la sociedad mexicana en busca de una identidad nacional.



5.15 Ilg. Diego Rivera. 1956.

Pero si bien, el movimiento pictórico supo dignificar y darle su sitio histórico a los indígenas y a la población rural, las imágenes de Héctor García han hecho protagonistas de nuestro devenir social a los débiles, a los marginados y a los desamparados del sistema.

Cabe recordar que la posición de los muralistas con respecto a la fotografía siempre fue muy alentadora. Son conocidos de sobra las experimentaciones fotográficas que realizó David Alfaro Siqueiros como base para sus creaciones plásticas. Muchas veces el muralista se dedicó a señalar las relaciones necesarias entre las artes plásticas y la fotografía. Siqueiros siempre consideró que la fotografía era un aliado de excepcional elocuencia gráfica y un instrumento de análisis en el proceso pictórico sobre las grandes superficies a decorar. Héctor García compartía esta tesis con su maestro, razón por la cual, tuvieron la oportunidad de colaborar

juntos en muchas ocasiones. Sin duda, David Alfaro Siqueiros es uno de los maestros fundamentales de Héctor García.

El otro muralista gran impulsor de la fotografía fue Diego Rivera. Sobre este respecto, dejó muy clara su posición en aquella carta escrita en 1955 acerca de la obra de Héctor García. En ella, el pintor abordaba el tema de que «si la fotografía era únicamente un documento mecánico-plástico-gráfico o bien una técnica basada en fenómenos físico-químicos pero que servía a la expresión de la sensibilidad del artista». Para Rivera, la cinematografía y el reportaje fotográfico debían considerarse como «las expresiones más vivas de la plástica moderna, con tanto derecho a la denominación de obra de arte como la que sea resultado de cualquier otra técnica». «Lo que realmente cuenta», señalaba el muralista, «es la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia y la intención humana, más el equilibrio dinámico de la expresión del que se sirve de esas técnicas».

De manera significativa, esta muestra en las instalaciones del metro que ha sido presentada en el transcurso de 1997 ha dejado entrever, en lo general, la importancia que las ideas emanadas del muralismo han tenido en el desarrollo de la fotografía



5.16 Ilg. Jose Clemente Orozco. 1945.

artística y documental en México y, en lo particular, la trascendencia que esa influencia de formas y contenidos ha tenido en el trabajo de Héctor García. Para el específico ámbito histórico-político de los años veinte y treinta, afirma Raquel Tibol, la fotografía poseía todas las potencias de expansión que el muralismo no podía alcanzar, ya que la técnica fotográfica penetraría como nunca antes lo hiciera arte visual alguno en todas las capas sociales».

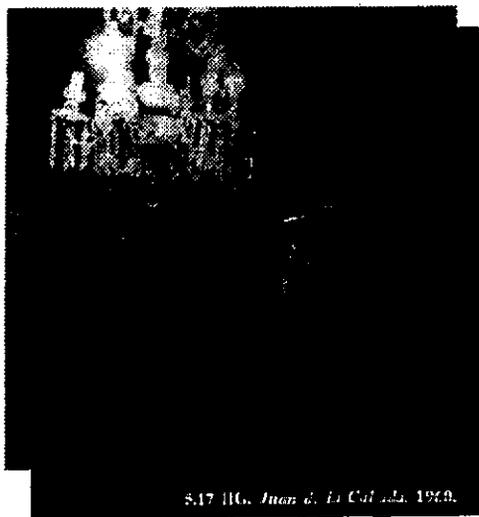
En esta exposición fotomural, el trabajo de Héctor García, Yolanda Andrade y José Hernández-Claire se erigen como un auténtico monstruo de dos cabezas que de alguna manera muestra las infinitas posibilidades comunicativas que se pueden alcanzar al combinar las dimensiones propias del mural con las cualidades multireproducibles de la técnica fotográfica. Ejercicio que, en últimas fechas, también ha llevado a cabo el periódico *Excelsior*, para el cual colaboró mucho tiempo Héctor García, al exhibir en los muros de su sede editorial, fotomurales con escenas provenientes de su archivo histórico.

**Fuentes:** Observación directa: Exposición itinerante «Tres Creadores: Yolanda Andrade, Héctor García y José Hernández - Claire.» Instalaciones del metro Pino Suárez de la Ciudad de México (1996-1997). Héctor García entrevistado por: Alberto Dallal (entrevista 1). **Bibliografía:** Tibol, Raquel: *Episodios fotográficos* (1989). **Hemerografía:** Diego Rivera. «El arte de Héctor García» (1955). *Fotografías de Héctor García. Entre el progreso y el desarrollo* (1955).

### *Otros maestros*

Observo la imagen donde aparece una persona de medio cuerpo y con el rostro iluminado directamente por la luz. El hombre porta un gabán y sombrero oscuros, y ha sido fotografiado en el centro de una habitación mientras recita con los ojos cerrados y el brazo levantado en la clásica postura de un orador. Un reflejo que intencionalmente ha dejado penetrar el fotógrafo en el objetivo de la cámara, aparece en la fotografía como un halo luminoso que rodea al sujeto. Como si, en efecto, se tratara de un aura mágica que brotara junto con las palabras de éste.

«Ese es mi querido amigo Juan de la Cabada», me dice emocionado Héctor García cuando le indico la fotografía. «No recuerdo qué estaba recitando, pero lo hacía espléndidamente. Es otro de mis queridos maestros: él también insistía mucho en señalar los valores estéticos de la



fotografía periodística. Fue un gran hombre, siempre generoso. Juan de la Cabada, cuya imagen era difícil de distinguir de la que nos dejó Miguel de Cervantes del *Quijote*, era tierno cordero y enfurecido león. Nuestras errancias por la ciudad y por el país me convirtieron en el afortunado interlocutor de una inteligencia privilegiada y de un fino espíritu. Rebelde por condición, intuición y solidaridad, Juan era alegre fandanguero, bailarín, que en todas partes la armaba y todo lo convertía en lugar de polémica y regocijo en el que departíamos con su gracia y su saber.»

«Su recuerdo me hace preguntarme sobre las guerras, sobre las discordias, sobre por qué los hombres no son como Juan de la Cabada y Carlos Pellicer, fraternos, caudalosos, inagotables en su felicidad nacida de su franqueza, de su hombría de bien, de su talento y de su auténtica ingenuidad. En las mañanas y en las tardes de la ciudad de México solíamos deambular sin rumbo por bulevares o banquetas de Barrios. De esta manera hicimos muchos reportajes, como cuando entrábamos a la *Carpa Mar* que presentaba *La pasión de Cristo* en una versión interpretada por las rumberas y por los payasos. El público era el mismo siempre, lo conocían y los nombraban en altavoz por sus nombres. A la Salomé le gritaban ¡muévete como anoche, mi vida! Y luego ¡Cierra las patotas Herodes que no traes calzones! Todo esto mientras la marimba tocaba *Sobre las olas*.»

«Juan y yo tomábamos notas y fotografías para hacer un reportaje. A su lado fui el Sancho Panza de ojo certero y clic puntual para aprehender y aprender las imágenes y las reflexiones siempre certeras de Juan. En su compañía fui muy feliz porque padecíamos de los mismos defectos y las mismas virtudes de infatigables trotamundos.»

«Mira, aquí hay otro retrato... Éste es Salvador Novo.» En la fotografía el maestro aparece flaco, sin peluquín y con bigote. «En las letras era un maestro de maestros», me dice Héctor García. «El me alimentó con su sentido crítico. Recuerdo su libro *La nueva grandeza mexicana*. Me dio todo un plan para mi trabajo. Novo, siendo un hombre de letras tan serio, entró a un concurso del DDF, con un ensayo sobre la Ciudad de México. Ganó el premio y una edición pobrecita que cayó en mis manos y la leí. Ese libro abrió a mis ojos un paraíso de posibilidades de trabajo, así que a la ciudad la fui viendo con los ojos y el temperamento de Novo. Para mí, con Novo la ciudad se convirtió en una fiesta.»

«Aquí tengo varios retratos. Mira éste es León Felipe. Este hombre que llegó con toda esa generación del éxodo republicano y que vino a depositar su semilla de amor, de trabajo y de talento a nuestro país. Recuerdo que cuando salíamos de trabajar con nuestras cámaras colgando del cuello, María y yo nos lo encontrábamos en Reforma porque iba a *Excélsior* a entregar su columna. Él era un hombre terriblemente sensible, siempre nos decía: Bueno, ustedes los fotógrafos se la llevan ganada a los pintores, porque ustedes captan la luz y sólo Rembrandt fue un genio de la luz y de las tinieblas, pero en general los pintores lo que manejan es la forma y el color, pero ustedes manejan la esencia del ser que es la luz, porque nosotros somos seres de luz.»

«Bueno, pues estas cosas me ponían a meditar porque, aunque eran muy poéticas, tenían un trasfondo técnico en el que ciertamente yo me daba cuenta que la película fotográfica era el medio para captar esos rayos que los objetos y las personas de la realidad emanaban. Por eso, tiempo después, cuando yo me encuentro con las últimas palabras de Goethe: *¡Luz más luz!* Éstas se vuelven para mí una revelación, es decir, una confirmación de que nosotros somos seres provenientes de la luz. Y aquí es donde, si uno reflexiona, se antoja milagrosa nuestra actividad ¿no? Cada momento la fotografía se renueva porque registra el acontecer, el devenir, tiene la verdad del instante es, como yo la he llamado, la escritura con luz.»

«Ésos que ves ahí, en esa fotografía, son dos de los hermanos Mayo. Él es Paco y él Faustino. De ellos, no sólo yo, sino todos los que estábamos metidos en el periodismo gráfico aprendimos varias cosas, sobre todo, consejos técnicos... De alguna manera también fueron mis maestros. Los Mayo fueron llegando en diferentes épocas, al final de la Guerra Civil Española, entre el 37 y el 39. Paco Mayo me parece que llegó al principio, en ese barco famoso que trajo una remesa muy grandes de refugiados. Quizá tenían algunas ideas sociales y políticas que les daban esa denominación de Mayo. De un primero de Mayo, Día del Trabajo. Bueno, el asunto es que cuando los hermanos Mayo llegaron a México, traían consigo unas camaritas de 35 mm: *Las Leica*. Increíblemente poderosas. Con rollos de 36 exposiciones, mientras que lo otro se hacía placa por placa. Imagínate, hasta los fotógrafos de los periódicos utilizaban luz de magnesio, que terminaba espantando a la gente. Eran unos fognazos que más bien parecían presencias infernales, diabólicas. En cambio, los Hermanos Mayo trabajaban con lentes intercambiables muy poderosos, de gran luminosidad y buena película. En realidad, llevaban todo su bastimento en una bolsa: un lente normal, un gran angular, un telefoto, su cámara y película. Nosotros, de puro ver, o como quien dice, ojear y preguntar, fuimos realmente aprendiendo la lección.»

«¿Qué más te puedo decir de mis maestros? En fotografía admiro a todo aquel que ha producido una imagen sobresaliente entre ellos hay arquitectos, músicos, poetas, pintores, escritores. También estarían en esa gran lista los maestros que de alguna manera me han suscitado interrogantes del por qué, cómo, dónde han construido sus obras, y al intentar encontrar respuestas posibles, han ido conformando mi propio desarrollo. No puedo olvidar a mis maestros más cercanos, habló de Eugin Smith, Casasola, El 'gordo' Díaz, Cartier-Bresson, Man Ray, y del Dr. Atl, Diego, Khalo, Gironella, Posada. De éste último no puedo olvidar su espíritu juguetón y justiciero.

«De esta manera es como he ido conformando mi mundo dentro de la fotografía, un poco de aquí y un poco de allá. Será porque con este trabajo tienes la oportunidad de ver y hablar con muchas gentes y todo mundo siempre tiene algo que aportar, ya sea para bien o para mal. Así es como voy por el mundo conviviendo y realizando mis fotografías, con obsesiones que nacen a partir de una realidad vivida y experimentada rápidamente y acompañada por la bondadosa amistad de mis compañeros que la vida me ha brindado sin categorizar entre los sabios, los honestos, los risueños, los torvos, los malandrines; todos me han dado algo, todos son mi savia y la fuente de mi quehacer.»

«Y tan es así, que déjame decirte que, a fin de cuentas, uno de los maestros más *fregones* que he tenido no es ni un poeta, ni un intelectual, ni siquiera un fotógrafo ni nada por el estilo. La lección magistral con la que manejo mi vida profesional y que me ha resultado a toda madre a lo largo de mi carrera como fotoperiodista, la tomé de mi general Pancho Villa. Yo me he sujetado a esta fórmula cada vez que levanto la cámara para fotografiar... Ni mido ni pido permiso ni me quito aunque me den de *chingadazos*: ¡primero disparo y después *viriguo!*»

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por;; Alberto Dallal en *¿Qué dijeron?* (Entrevista 2); Iván Carrillo (entrevista 3). Bibliografía. Dionicio Morales: *Reencuentros*; Tibol, Raquel: *Episodios fotográficos*. **Hemerografía:** Abelleira, Angélica «Novo me alimentó con su sentido crítico y festivo de la ciudad» (1992); Matus, Macario: «El registro de la realidad»; Dionicio Morales. «Héctor García: La palabra y la imagen» (1993); Alberto Hijar. «Visiones» (1989); Rodríguez, Antonio. «Fotógrafo y vagabundo por vocación» (1951). Guarnero, Roberto. «Los maestros mexicanos» (1995). *Fotografías de Héctor García: Juan de la Cabada* (1960).

### *Dos temas recurrentes*

Una de las anécdotas más conocidas de Héctor García es la historia de lo que sucedió cuando tomó, precisamente, una de sus fotografías más famosas. Durante una recepción oficial al presidente de Ecuador en el Palacio Nacional, un diplomático pisó accidentalmente la cola del vestido de una emperifollada señora. Héctor García supo intuir el pequeño incidente cuando éste estaba a punto de suceder; así que, preparó su cámara y cuando llegó el momento justo, disparó sin *viriguar*. La señora tiene cola que le pisen, es la lectura inmediata que el espectador hace de la imagen, aunque el título que ésta ostenta es *Nuestra señora sociedad*. Muchos se percataron de lo que acababa de suceder y nadie rió públicamente, pero el *flash* había delatado al fotógrafo: «Fue Héctor, fue Héctor» corearon los reporteros presentes ante las miradas acusadoras de los diplomáticos. La irreverencia al protocolo le costó el empleo a Héctor García; no obstante, en su ánimo, quedó la satisfacción de haber desenmascarado de manera tan sutil, la hipocresía con la que viven los hombres y mujeres de poder. A la manera de las catrinas de José Guadalupe Posada, Héctor García dejó plasmado en su imagen la esencia de aquella «vieja gandaya» como —divertido— la llama él.

En otra ocasión, pero ahí mismo, en el Palacio Nacional, Héctor García aumentó el tiempo de exposición de su cámara y dejó que frente a la lente transitaran los poderosos habitantes de la sede ejecutiva. El barrido de los sujetos en movimiento que se obtuvo en la película fotográfica gracias a esta sencilla técnica, hizo aparecer a los gobernantes como ánimas misteriosas elegantemente vestidas; al fondo, el decorado de las paredes del edificio y los grandes espejos que colgaban de éstas, lograron aumentar la tétrica teatralidad de la fotografía. En *Los fantasmas de Palacio*, Héctor García vuelve a confirmar la mordaz mirada

que dirige hacia aquellos que ostentan los bienes materiales y el poder político como un factor de supremacía sobre sus semejantes.

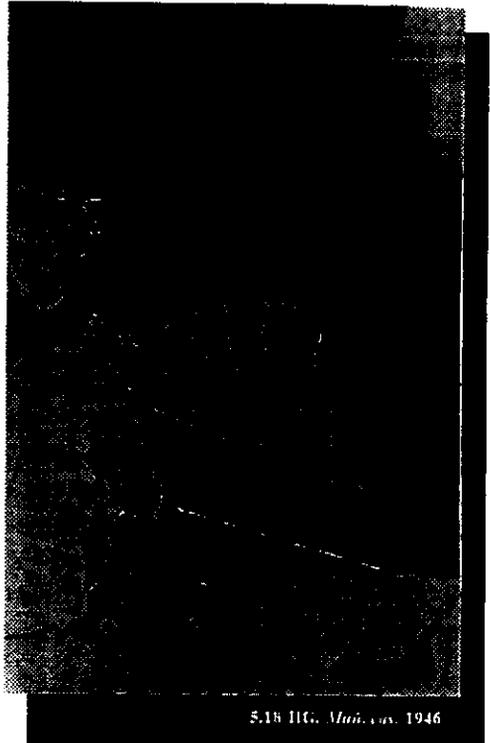
«La mayoría de las fotografías que Héctor García dedica a las clases económica y políticamente poderosas están tomadas en interiores», dice Ariel Arnal; «es como si quisiera marcar una clara diferencia con su fotografía de la gente común. El refugio, la cueva del depredador, es parte definitoria de la personalidad de quien está arriba».

En efecto, Héctor García no rehuye de asistir a los festines aristocráticos y atestiguar lo que ahí sucede. Con su cámara siempre atenta, el fotógrafo atisba esa aparente felicidad, incomprensible para él, en la que conviven los ricachones de la alta sociedad dentro de sus salones suntuosos, presumiendo siempre su patina de buenas costumbres. Lo glorioso para el arte de Héctor García es que aquellos protagonistas ignoran que la lente de nuestro fotógrafo es un filtro que no se traga esas falsedades.

Una noche en la Secretaría de Relaciones Exteriores, en una recepción para Nehrú, cuenta Elena Poniatowska, Héctor me enseñó a una señora jamona que metía bajo su abrigo de pieles medio jamón de Virginia mientras otras esposas de banqueros, abnegadas mujercitas mexicanas, destrozaban la mesa para arrancarle las patas a los pavos, llevarse los bolillos, las servilletas y los arreglos florales.

Pero todo fenómeno social consta de una contraparte. Y en México, por cada político o por cada banquero sonrosado y regordete, cincuenta u ochenta infantes padecen la miseria y la austeridad total. Hacia ellos también se dirige la mirada de nuestro fotógrafo. Sentados en torno a una *carreterita* trazada con gis sobre el pavimento, la chamacada de la Colonia Guerrero juega con pequeños carritos de juguete. Héctor García se acerca para retratarlos y con el título remata la intención de su fotografía: *Antes de la planificación*. Con la niñez desvalida nuestro fotógrafo se identifica.

Las imágenes de los chiquillos, o de los *pajaritos* como a veces los llama él, es un tema al que Héctor García acude constantemente y casi por la necesidad de identificarse con ellos y con su frescura de espíritu. Quien acude a los niños acude a su propio pasado y quien les profesa amor augura el futuro. Es como si la imagen de éstos le hicieran pensar en sus viejos compañeros del Tribunal de Menores y en los pequeños vagabundos que le acompañaban en sus viajes de polizón. «Yo veo a los niños y me veo en ellos», dice Héctor García.



S.18 H.G. *Muj. cas.* 1946



5.19 II G. Los fantasmas del palacio, 1966.

Definitivamente, en ninguna de sus imágenes como en las que aparecen los niños se proyecta mejor el carácter y la sensibilidad de nuestro fotógrafo. Él mismo es quien ha señalado que en su fotografía de niños se alberga su propio *Alter ego*.

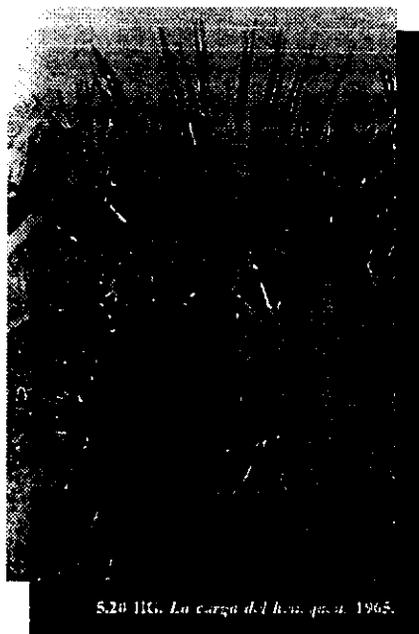
La fotografía de Héctor García sabe tocar extremos, conoce los polos. Por esta razón niños y adultos, ricos y pobres, son dos temas recurrentes en sus imágenes. El mismo mundo contradictorio que se le mostró desde aquella miserable Candelaria de los Patos vecina de la suntuosidad del centro de la ciudad, se ha ido forjando en Héctor García como parte de un estilo fotográfico. En este rubro, la mirada de nuestro fotógrafo se ha constituido, más bien, como una manera de entender el mundo y de asimilarlo. Es lo que algunos llamarían *estilo* pero en el caso de la obra de Héctor García esa palabra parece estar de más. Él no dirige su lente con estilo, sino que más bien, lo hace sin tapujos ni remendos. Como aquella noche que, con su cámara al hombro, caminaba en alguna céntrica calle para toparse de frente con un buen pedazo de realidad nacional. ¡Clic!

En la fotografía, una mujer indígena vestida pobremente camina cargando trabajosamente varios bultos. Junto a ella, su acompañante, ataviado de sencilla manta blanca, lleva un voluminoso paquete sobre la cabeza. Atrás de ellos camina plácidamente una *elegantona* pareja—él, de *smoking* y ella, de vestido reluciente con olanes y cargando un fino paraguas—. El fondo es un magnífico edificio del Centro Histórico que se levanta imponente gracias a la iluminación festiva de la ciudad. Así es la portada de uno de sus libros que Héctor García, fiel a su manera de comprender el mundo, ha querido que se llame *México sin retoque*.

Fuentes: Héctor García entrevistado por: Alberto Dallal (entrevista 1); *Bibliografía*. García Héctor (Prólogo de Elena Poniatowska): *México sin retoque*. *Hemerografía*: Ariel Arnal: «El contador de historias de la ciudad» (1996); Antonio Rodríguez «Fotógrafo y vagabundo por vocación» (1951); *Fotografías: Nuestra señora sociedad* (antes *El besamanos*) (1947).

### *La oportunidad del diablo*

Al fondo se observa el cabezal de una ampliadora. En el primer plano, Héctor García sostiene frente a sí un rollo de negativos de 35mm para observarlo a contra luz. A lado de él, su esposa María analiza con atención el mismo material fotográfico, y en el otro extremo, dos de sus tres hijos —Amparo y Héctor— observan el



5.20 H.G. La carga del hombre, p. 2, 1965.

trabajo de laboratorio que realizan sus padres. La fotografía en que aparecen ha sido dirigida para ilustrar la solapa del libro *Camera Oscura* de Héctor García. Sin embargo, ese hecho no impide que la imagen encierre un alto grado de elocuencia: Héctor García está con su más importante asistente y él es el primero en reconocerlo: «María me tiene agarrado de mis negativos...» y alegre suelta la risotada.

La oportunidad se la dieron Héctor y María al diablo. Porque así le pidió él a ella. O salgo ganando o me voy con la cola entre las patas. Entonces se casaron y comenzó la historia. Y Héctor salió ganando y María salió ganando. Porque Héctor y María García son una pareja que juega un juego infrecuente: él apresa en la calle la luz del día con su cámara y ella la libera dentro del cuarto oscuro con los químicos y la luz artificial de la ampliadora. Héctor es el fotógrafo incansable, el andariego que recorre el mundo para observar lo que pasa. Es, como ya lo han

calificado, el testigo de cargo de la realidad. María, en cambio, es la alquimista que día a día convierte las sales de plata con las que llega su marido en una imagen perdurable, en un documento. Para luego clasificarlo, almacenarlo, administrarlo y custodiarlo.

«Yo me casé con Héctor porque mi tía Lupita vio un anuncio en el periódico donde se solicitaba un laboratorista para fotografía y ella se lanzó a ver el empleo, y cuando Héctor le preguntó que si sabía revelar, ella, que era muy *aventada*, dijo que sí; aunque por supuesto que no era verdad. Eso le causó mucha gracia a Héctor que esta hecho de la misma sangre, así que le dio el trabajo. Con el tiempo, mi tía no solamente se dedicaría a revelar, sino que también a platicarle a Héctor que ella tenía una sobrina y que esto y que lo otro. Bueno, pues la sobrina era yo. Así que cuando conocí a Héctor él ya había oído hablar de mí y *luego luego* me pidió que fuéramos novios.»

Quizás hay cosas que se traen en la sangre... En el ojo, diría Héctor García, pero otras, sin duda, las otorgan las circunstancias. Y así como el destino le puso la cámara en las manos a Héctor García, a María la puso dentro de un laboratorio fotográfico: «Héctor dejó unos rollos ahí y salió corriendo a hacer otro trabajo... Entonces yo los veía y decía así como con las margaritas, los revelo... No los revelo... Los revelo...» y cuando se dio cuenta ya se había *lanzado*, sin saber hacerlo, a meter los rollos en los tanques y a darle a la vatidera con los químicos. Porque ella, como su tía, también es *aventada*. «Están bien, me dijo Héctor cuando llegó y los vio colgados para secarse y entonces se me pasó el susto que tenía.» Y luego los libros, la práctica, los consejos y todo eso que con el tiempo conformarían y establecerían la dinámica que a partir de entonces se repetiría miles y miles de veces. El binomio perfecto: fotógrafo y laboratorista, organigrama de

*Photopress*: la agencia fotográfica que entre los dos edificarían para meter en su casa las imágenes de la historia de los últimos cincuenta años de nuestro país.

Cuenta Héctor García: «Bueno hace como diez o doce años perdí la cuenta pero el archivo ya sumaban millones de negativos... Sí... Sí María es quien los revela y los organiza, ella sabe perfectamente dónde están todos. Que la foto de tal y agarra levanta la olla y ¡tarán! Ahí está la foto. Sin duda, este fue el motivo por el cual un día alguien depositó de manera anónima una carta en el buzón de Héctor y María. Los fotógrafos supusieron que el mensaje era un cariñoso saludo que les enviaba el poeta Paul Leduc. La nota rezaba así:

*Cuando importábamos westons, modottis y cartierbressons, nuestra balanza de fotos dejaba un saldo (altamente) positivo para nuestra memoria nacional: podíamos reconocernos.*

*Hoy importamos maíz y huevo y el país se desmantela, es la hora de hacerle un monumento a Héctor García por su empeño en dejar constancia de que alguna vez hubo mexicanos y de cómo éramos en blanco y negro.*

*Aunque la verdad, la memoria de Héctor se llama Mary (la entrañable Mary) que es la única que se acuerda de dónde está cada negativo.*

*A Mary: nuestra memoria nacional.*

«Cuando él estaba de viaje, pues empecé a funcionar no solamente como archivista sino que, poco a poco, me iba metiendo también de fotógrafa por necesidades que tenía la Agencia. En un principio mis fotografías salían con el nombre de él. Hasta que un día, pues mandé a hacer mi sello y me puse a resellar todas las fotografías que yo había tomado. Ya cuando regresó, le dije que ya me había mandado a hacer mi propio sello, esto le dio gusto y me dijo que eso era muy bueno.»

Pero la fotografía tiene muchos senderos. Y con el tiempo, María se percatará que lo suyo no es el fotoperiodismo, y entonces el laboratorio le mostrará a María nuevas formas de expresión. Así el retrato y el desnudo fotográfico se convertirán en el lenguaje de esta artista que, sin abandonar su labor como archivista y laboratorista de Héctor García, se pondrá a experimentar con el papel fotográfico para obtener de él forma y color: vida. Y así, herederas de la concepción de los fotogramas de Man Ray, surgen las llamadas «marigramas» o «marigrafías» en las que la foto deja de ser documental o imitativa para establecer nuevas relaciones con los objetos y las personas. El fotógrafo Hausmann decía: «Nombrar las cosas es matarlas; imaginarlas es crearlas.» Y entonces el binomio perfecto se perfecciona: fotógrafo - fotógrafa. Como Weston y Modotti o como Manuel y Lola. Héctor García y María García son un equipo, una pareja de artistas fotógrafos.

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por Iván Carrillo (Entrevista 3); María García entrevistada por Liliana de Icaza (Entrevista 9); Iván Carrillo (entrevista 7). **Bibliografía:** Tibol, Raquel. *Episodios Fotográficos* (1985). *Fotografía: S/a: Héctor y María García en el laboratorio.*

*La cena*

Pilar Rioja con su chongo característico de bailadora y entallada en fino vestido negro, baila elegante, apasionada y divertida en el centro de la casa donde se celebra la fiesta, y levanta sus brazos delgados y fuertes que se articulan magistrales al son de la música que proviene del aparato de sonido. Héctor García que ha asistido como un invitado más, se mueve entorno al espacio destinado para bailar, y con la camarita portátil que ha extraído del bolsillo de su saco, va captando las escenas sin dejar de disfrutar la reunión o de hacer algarabías por el son cubano que ahora se empieza a escuchar. Tongolele se levanta de su silla y entra al lugar de baile esplendorosa, como antaño, ágil y fresca. El tiempo no ha pasado. Héctor García cambia de posición, busca el encuadre y aguarda... ¡Clic! Ahí esta la reina del dancing y el escritor Alberto Dallal juntos en la pista compartiendo felices su pasión común: la música y el baile.

Ahora se abrazan Beatriz Sheridan, Pilar Rioja y Tongolele y María García saca su cámara Canon de 35 milímetros de su bolso de mano y ¡clic! Se lleva el retrato de la fiesta. Héctor García continúa cambiando el rollo de película de su camarita y exclama: «¡Ah, las tres divas!» al ver el retrato que acaba de hacer su esposa. Y entonces el fotógrafo me comenta: «María es una excelente retratista. Sabes, el otro día, durante una presentación de un libro, me encontré con Salvador Elizondo y me dijo que le hacía falta un buen retrato con Paulina y toda la familia... ¡Y sabes qué me dijo! Me dijo que quería que se



S.21 H.G. Tongolele.

los tomara María: «porque tú eres un fotógrafo *chingonísimo* pero no la haces para los retratos, María es una retratista de primera», me dijo Elizondo. «Y es que en verdad, María tiene un ojo privilegiado para hacer retratos», afirma Héctor García mientras me señala a su esposa que ahora fotografía a otro grupo de invitados.

Está claro para quienes conocemos el trabajo retratístico de Héctor García que el comentario que recién acababa de hacerme obedecía a la más pura modestia. Sin pretender menospreciar en lo absoluto la importante labor como retratista de María García, el trabajo de nuestro fotógrafo en esta materia se ha agenciado sus propios fueros y en su archivo igualmente se encuentran excelentes retratos de personajes de la cultura, de la política y las artes. Ahí están, Fiona Alexander, Ofelia Medina, Hugo Hiriart, Juan José Gurrola y el pintor Vlady mientras trabajaba en el mural de la Biblioteca Lerdo de Tejada. También está ahí el joven Octavio Paz. De tal suerte, no es gratuito que Carlos Monsiváis compare el trabajo retratístico que ha hecho Héctor García

en el «México postrevolucionario y sus contradicciones», con el igualmente realizado por Nadar en «La burguesía francesa», Sander en «la Alemania Prehitleriana» y Richard Avedon con las «élites neoyorkinas».

Más recientemente, pudimos justipreciar el trabajo del ojo retratista de Héctor García en una sección de su libro *Cámara Oscura*, publicado en 1992 por el Gobierno del Estado de Veracruz. Precisamente, en el capítulo *Retratos*, vemos a un Juan Rulfo viejo y enfermo, con bufanda y grandes lentes oscuros que ocultan su mirada. Vemos a Frida Khalo de medio cuerpo, durmiendo y abrazando a uno de sus perros Xoloscuincles al tiempo que nos muestra en su mano las grandes piedras que se abrazan a sus dedos. Vemos a La Mafia: Fernando Benítez, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas, mientras comen y discurren en uno de los gabinetes de la cantina «La ópera». Observamos al viejo Buñuel, al sonriente Juan García Ponce y al anciano Rubén Salazar Mallén en el centro de su biblioteca. Vemos al Ché, a Borges, a Aceves Navarro y muchos otros retratados desconocidos.

Porque como Héctor García me comenta en esta breve plática que hemos entablado en medio del jubiloso murmullo de la reunión: «He retratado también a seres que no son grandes personajes, al pueblo que me ha dado la maravillosa expresión de su dignidad, rebeldía, tesón, lucha perenne, esperanza y la fe tantas veces traicionada por los magnates del poder, de las ideologías, de las creencias». Y entonces me llega a la mente aquél famoso retrato donde aparece el rostro anciano del zapatista que porta un gran sombrero y su traje de combatiente revolucionario cruzado por las cartucheras vacías. En esta escena, el zapatista muestra —como bien ha señalado Elena Poniatowska— «los únicos surcos que ha conquistado que son los que lleva en la frente».



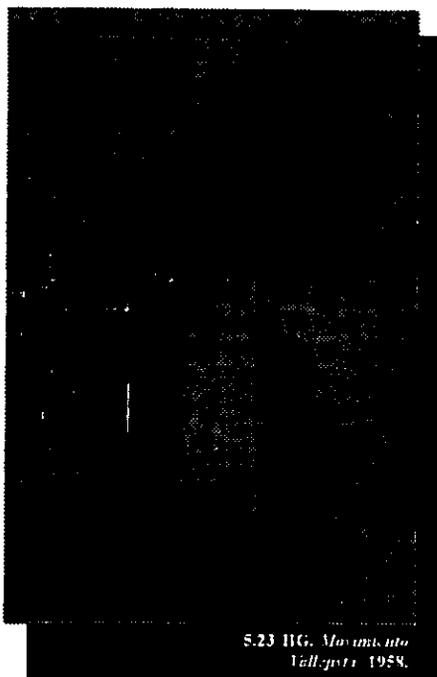
5.22 H.G. La mafia en la ópera, 1965.

Más tarde, una vez servida la cena y sentados en torno de la mesa, la conversación con Héctor García gira en torno a los contenidos de sus imágenes. «Dos textos fundamentales para entender mi labor fotográfica son el libro de Gisèle Freund *La fotografía como documento social* y el artículo que acaba de publicar Alberto Dallal en la tercera de forros de la *Revista de la Universidad* acerca de mi fotografía *Paso a la luz*.» Me comenta el fotógrafo: «Acercarse a ellos es ver una parte importante del sustento teórico de mi actividad fotográfica».

Cabe aquí hacer el paréntesis: en su obra, Gisèle Freund hace un recorrido por la evolución de la fotografía en tanto medio de documentación e información. Para la socióloga y fotógrafa: «la fotografía que puede se

interpretada como elemento de conocimiento y como obra de arte, es con frecuencia —a la vez que información y arte— instrumento de comunicación susceptible de todos los avatares y de toda clase de manipulaciones. De ahí el motivo por el que la historia de la fotografía no pueda ser únicamente la historia de una técnica: es indispensable también una historia social y política».

En efecto, Héctor García ha utilizado la cámara como un medio de comunicación susceptible de producir, en primera instancia, información periodística y más aún documental, pero esta actividad no ha excluido o impedido que esa información pueda acceder a una categoría estética. Para Freund es posible dilucidar algunos aspectos de la sociedad contemporánea a partir del estudio de la historia de la fotografía «a fin de demostrar, mediante un ejemplo concreto, las relaciones que provocan una mutua dependencia entre expresiones artísticas y la sociedad, y de qué modo las técnicas de la imagen fotográfica han transformado nuestra visión del mundo». Cabe señalar, que en el caso particular del México postrevolucionario, ese ejemplo concreto bien podrían ser el gran conjunto de las imágenes que Héctor García ha tomado durante su carrera profesional.



5.23 H.G. *Movimiento*  
Tall-graf, 1958.

En un sentido similar es la observación que hace Alberto Dallal acerca de la obra de nuestro fotógrafo: «En la obra de Héctor García hay implícitas dos circunstancias especiales», dice Dallal, «en primer término, la autenticidad de la acción fotográfica: la experiencia misma del trabajo periodístico-fotográfico de García lo conduce al aprovechamiento pleno de la inmediatez —que en las impresiones del fotógrafo 'pasa' a ser documento—; en segundo término, continúa el escritor, la búsqueda y el encuentro -instantáneos- de un nexos visual del objetivo primordial de cada foto con otro, a veces secundario, a veces opuesto y contradictorio, que expresará no digamos elocuentemente, sino definitivamente —y en el nivel del documento esto significa 'hacer historia' — la situación junto con todos sus ingredientes».

Después de la cena, de los brindis y de una larga sobremesa, la música vuelve a sonar a todo volumen en la sala. Nuevamente es el ritmo cubano el que anima la reunión y revitaliza la fiesta que promete extenderse hasta la madrugada. En un momento dado, me acerco para platicar con María García quien me comenta lo ocupada que ha estado los últimos días, debido a que ha estado preparando las ampliaciones de las fotografías que Héctor García hiciera alguna vez a la casa de Proust. «Te aviso de una vez para que vayas», me dice la esposa del fotógrafo, «La exposición va a ser próximamente en la Alianza Francesa de la colonia del valle.» Antes de

salir de la fiesta veo pasar frente a mí un largo y divertido convoy bailarín que al ritmo de *Sopa de Caracol* encabezado por Pilar Rioja, lleva alegres en su carga al grabador Carlos García Terrez, a Tongolele, a Beatriz Sheridan y a Héctor García, entre otros invitados.

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por Iván Carrillo (entrevista 4); **Bibliografía:** García, Héctor. *Árbol de imágenes*; Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. **Hemerografía:** Alberto Dallal. «Paso a la luz» (1996), Macario Matus «El registro de la realidad» (1993). **Fotografías** de Héctor García: *Zapatista* (1970), *Juan Rulfo* (1982), *Frida Khalo* (1953), *Rubén Salazar Mallen* (1983), «*La Mafia*» en *La Opera* (1965), *Gilberto Aceves Navarro* (1986), *Jorge Luis Borges* (1981), *Ernesto «Che» Guevara* (1959).

### Semblanza de un fotógrafo III

*Transitamos con lentitud por Isabel La Católica rumbo al centro de la ciudad. Aprovecho un alto que hacemos en un semáforo y miro al fotógrafo. Ahí esta junto a mí el decano de la fotografía de prensa en México. Con su casi uno ochenta y cinco de estatura, Héctor García se ha tenido que medio encorvar para entrar en el Volkswagen en el que viajamos. Él no se percata que le estoy mirando debido a que va atento en observar todo lo que sucede del otro lado de la ventana. Su mirada es estimulada por todo. Rápidos, puntuales y ágiles los ojos del fotógrafo se posan en quince segundos en seis, siete... Ocho puntos diferentes. Héctor García no mira por ocio ni por distracción, su mirada parece querer descubrir algo específico en lo que abarca: el transeúnte conspicuo y urbano, el sombrero de aquel otro que pasa por delante de nosotros, la fachada del edificio colonial, el vendedor de lotería viejo y desdentado, el pasajero del automóvil aldeaño, la elegancia de la oficinista vestida de traje sastre.*

*Me doy cuenta que es esa inquietud voyeur con la que debe de estar dotado cualquier fotógrafo que se precie de serlo. En sus manos y envuelta en una bolsa de plástico, da vueltas incansables la pequeña Nikon snapshot que siempre acompaña a nuestro fotógrafo. Una buena parte del material documental que ha capturado Héctor García ha sido fotografiado, precisamente, en este lugar por el que ahora circulamos: el paseo de las antorchas del movimiento vallejista en el 58, la masacre estudiantil del movimiento del 68, el jueves de corpus, etcétera, etcétera. Aquí, en lo que el fotógrafo llama «el corazón de su capirucha linda», Héctor García ha reconocido los valores y las contradicciones de su pueblo y de su propia condición: «Este centro lo llevo tatuado en mi experiencia», me dice.*

*En efecto, fue en estas antiguas calles donde Héctor García inició sus andanzas de patadeporro, como solía llamarlo su madre: «Antes todo esto no era el Centro Histórico», dice el fotógrafo, «era simplemente la calle de Moneda que continuaba la de Emiliano Zapata, allá por la estación de San Lázaro y*

*el cuadrante de la soledad en la mera Candelaria de los Patos. A partir de ahí subía tímida, furtiva y cuidadosamente hasta el Zócalo viendo con curiosidad toda esa vida tan diferente en la calle y de la vecindad en donde yo vivía en contacto con los teporochos, los malandrines, los cuenteros, y toda la fauna de la cual yo era una brizna nada más. Todo eso eran apenas unas ocho cuadras y, sin embargo, había una distancia social y económica tan gran que éramos dos mundos: el de los ricos y el de los pobres».*

*Así, sin darse cuenta, aquél pequeño candelario que se procuraba las tortillas diarias ejerciendo los más variados oficios callejeros comenzaba a abrir los ojos en un mundo que no le ofrecía oportunidades, a tal grado, que habría de orillararlo a cometer robo y, posteriormente, a formar parte de los reclusos del Tribunal de Menores. «Anecdóticamente te podría decir que me llevaron a la correccional por la desgracia de haber nacido en ese barrio y en esas circunstancias, pero no creo en el destino, siento que, más bien fue una especie de justicia immanente la que torció mi camino de ladronzuelo».*

*«Ahi en la correccional afiné mi sensibilidad, cobré mi fuerza y la visión con que me he enfrentado posteriormente a la vida. Recuerdo mucho la figura del maestro Ángel Salas, artista, poeta, ensayista, músico, que lo mismo nos daba clases de esgrima, como nos enseñaba a pulsar cuerdas de un violín, a conocer la música de Bach, los poemas de Rilke, las indignaciones y la fuerza de Tolstoi, etcétera. Todos estos conocimientos me dieron normas y una meta para servir a mis gentes, para ayudar a conocer y analizar sus problemas. No sé si lo he logrado, pero ha sido mi propósito, y todo eso sin mi paso por la correccional no hubiera sido posible.»*

*De esta manera el pato de la Candelaria supo desplegar las alas o lo que es lo mismo, el patadeporro de Juan de la Granja optó por escapar de la miseria de su barrio y conocer el mundo y saber que en éste existen miles de candelarias que sufren y padecen las mismas injusticias que la suya tan querida; y de la misma forma que a los siete años se había fugado como polizón rumbo a Veracruz, luego, se aventaría para irse de bracero a los Estados Unidos y de ahí, ya armado con una cámara, no habría camino que no fuera una invitación para las botas de Héctor García.*

*De tal suerte es el andar de este fotógrafo que va siempre atento buscando blancos para su ojo de gatillero: «Yo, como Pancho Villa, primero disparó y después virigiño». Así la mirada incesante de Héctor García ha establecido una relación íntima con la fotografía para contar lo que ha visto y ha sentido. «Yo me realizo por medio de la fotografía y esa realización consiste en la satisfacción de lograr una toma de algo que me gusta mucho o que me entristece mucho o que me indigna o que me tortura o que me embelesa. Lo que yo hago es un oficio que estaba reservado para mí y había que aprovecharlo; tenía un ojo y una técnica».*

*Próximos a llegar a nuestro destino, alguien en la banqueta repentinamente se agacha y se asoma al interior del automóvil. « Maestro, maestro querido » y el individuo se acerca para introducir su mano por la ventanilla del Volkswagen y darle un abrazo medio torcido a Héctor García. « Maestro, ¿ como le va ?, que lindo eres... Ahí tengo una botella de whisky esperando cualquier día en mi casa ». El semáforo se pone en verde y comenzamos a avanzar: « Muy bien... Muy bien no la vayas a tirar » le contesta apresuradamente el fotógrafo. Entonces rien, celebran y se despiden. Luego me dice Héctor García: « es un viejo compañero fotógrafo del Excélsior ».*

*Y como motivadas por ese resorte acuden a mi memoria las amarillentas fotografías de Héctor García que consulté en la Hemeroteca Nacional y que se publicaron en los años cincuenta en uno de las pocos espacios que entonces se dedicaban a la fotografía de prensa en tanto género periodístico aparte. Se trata de la inusual columna fotográfica titulada 2.8, que Héctor García llevó a cabo en los años cincuenta en el vespertino Noticias de la Tarde de Excélsior: « el título 2.8 parecía una fórmula mafusa para los que no sabían que era una denominación de la luminosidad de un lente. Era el lente que yo tenía entonces, un lente inmenso con el que retrataba no el horizonte con sus 360 grados, pero sí la sociedad de día y de noche. Los noveles periodistas, el semillero de la casa, eran quienes hacían los pies a las fotos a partir de su propia reflexión. Scherer, D'Champs, Becerra Acosta, fueron algunos de los que escribieron pies a mis fotos. Y no dudo que el nombre de un periódico en cuya aventura participé, estuviera sugerido por aquella fórmula de mi columna: el unomásuno ».*

*En ese momento el fotógrafo interrumpe la conversación para indicarme que en la calle de Donceles debemos doblar a la izquierda para llegar a nuestro destino. Un letrero en las afueras del Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América anuncia la inauguración simultánea de las dos exposiciones: Identidad y Diversidad Cultural de la plástica mexicana y una muestra litográfica de David Alfaro Siqueiros...*

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por Iván Carrillo (entrevista 5)

### Tercera parte: el andar de un fotógrafo

#### Visita al archivo II

María García continúa extrayendo fotografías de las cajas de papel fotográfico y colocándolas sobre la superficie de la mesa. Después de aproximadamente dos horas, cientos -o quizá miles- de imágenes provenientes de todo el mundo y captadas en diversas épocas han desfilado frente a mis ojos. He visto aquella imagen donde se aprecia una barda de algún sitio miserable de la ciudad y en la cual, un letrero publicitario, rotulado con mano de deficiente trazo, reza con extraño sentido del humor -acaso motivado por la frecuente presencia

de la muerte: «Para entierros los Funerales Olimpia»; he visto, también, algunas escenas donde queda demostrada la audacia de nuestro fotógrafo; por ejemplo, aquella imagen donde se ve a dos hombres de espaldas, vestidos de traje muy formales, que disimuladamente se pasan un pequeño paquete aprovechando la protección que les brinda la oscuridad nocturna. No obstante, el *flash* del fotógrafo los ha congelado eternamente *in fraganti*. «Esta foto es de los tiempos en que se pasaban la *mota* a escondidas», dice María.

He visto, aquí mismo, en esta afortunada mirada al archivo de Héctor García, al polvoriento y solitario albañil preparándose el almuerzo de chiles y tortillas en medio de los tabiques y de la costalera de cemento; he visto los reflejos de la ciudad que se deforman sobre la superficie de algún edificio vitrocúbico; los caóticos renglones en el cielo que delatan una penosa realidad y que han sido trazados por el cableado clandestino de los suburbios de la ciudad; he visto al templo de San Hipólito en primer plano y al fondo la construcción de la unidad Tlatelolco que sería parcialmente destruida durante el terremoto de 1985; he visto al pajarero de la Merced, al vinicultor francés, al «Indio» Fernández en el Salón México, a Manuel Álvarez Bravo retratado desde una mirada amorosa y al fumador griego que no se ha inmutado ante la presencia del fotógrafo y ha sido retratado con cabal naturalidad. He visto con los ojos de Héctor García un mundo desconocido en muchos aspectos y que solo ha podido ser desvelado por la incesante curiosidad que despliega nuestro fotógrafo en su andar.

De pronto María se levanta de la mesa para traer las que me dice son «algunas fotografías que he estado ampliando en papel bueno para hacerle a Héctor una colección». En efecto, las impresiones de estas fotografías son de mucho mayor calidad que las que me había mostrado antes. Por casualidad María extiende al

mismo tiempo dos imágenes que confrontan tristemente una misma realidad. En una de ellas se ve a una pequeña niña indígena que camina descalza sobre un semiarruinado puente de madera. Al dorso de la imagen se lee con el puño y letra de Héctor García: *Refugiada guatemalteca*. En la otra fotografía tan solo ha quedado la evidencia de la presencia humana. En el extenso alambre de púas que divide nuestro país del territorio estadounidense, han quedado colgantes las tiras de la ropa que en su salto apresurado dejan los migrantes mexicanos: son los jirones de su vestimenta que bien podrían ser los de su piel.



5.24 H.G. Los jirones de su piel, 1969.

Ahora María me enseña varias imágenes del entrenamiento militar de los fedallines en el Medio Oriente. En la serie ha quedado el registro del rigor militar al que se han disciplinado estos hombres para defender el derecho de habitar su territorio. Una de las escenas llama mi atención sobre las demás: veo en la imagen las siluetas a contraluz de tres guerrilleros árabes fuertemente armados que avanzan agachados y escondidos entre la maleza. La metáfora hierde: El anonimato y el sometimiento al mundo oculto de las sombras es el precio de la vida (y la muerte) clandestina que con afán, estos soldados están dispuestos a pagar por defender su causa. «Aquél día yo me quede con la esposa de Pepe Moya que también había ido a fotografiar a los guerrilleros», recuerda María, «ella estuvo muy nerviosa durante toda la tarde y la noche... Pobre, no dejo de fumar hasta que regresaron en la madrugada después de haber fotografiado durante todo el día a los soldados de Arafat. No sé porque en esa ocasión yo no estaba tan nerviosa... Tal vez fue por la compañía de Pepita».

«Un día que sí me preocupé mucho por Héctor», continúa María mientras sigue sacando fotografías, «fue cuando una vez, en un viaje que hicimos para cubrir una gira de Echeverría en Nueva York, Los *Black Panthers* que eran una violenta guerrilla urbana antirracista, le autorizaron a Héctor y a otro fotógrafo mexicano su petición para poder tomar algunas fotografías de ellos... Claro que este permiso se los dieron por ser mexicanos, porque sino, olvidate, jamás hubieran podido tomar esas fotos; me acuerdo que aquél día estuve muy nerviosa y muy preocupada porque uno nunca sabe: el fotógrafo tiene que correr sus riesgos. Mira, aquí hay algunas fotografías de las que te estoy hablando, estos son los *Black Panthers*».

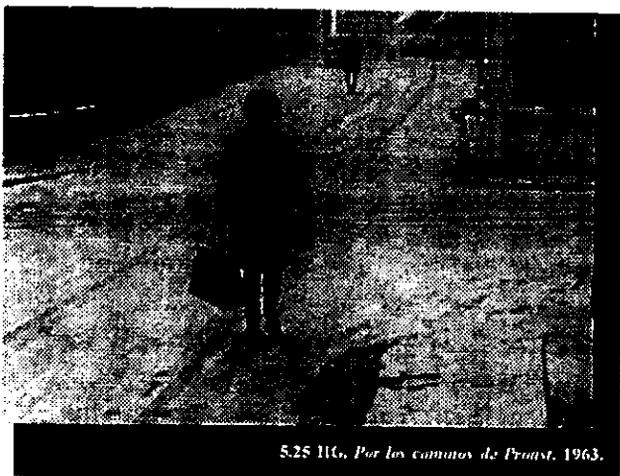
Y frente a mí, María pone una foto que, obviamente fue tomada por el acompañante de nuestro fotógrafo, porque en la escena aparece Héctor García con la cámara al cuello parado afuera de una base de los *Black Panthers*. Algo que impresiona en la imagen es el gran tamaño de aquellos rebeldes negros junto a los cuales Héctor García, a pesar de su corpulencia, luce como si fuera una persona de baja estatura. En la otra fotografía, se observan a varios integrantes de los *Black Panthers* reunidos afuera de uno de sus centros de operaciones. Un letrero reza la siguiente frase: *Free all our brothers - Power to the people*. «Por supuesto que no le dejaron fotografiar todo lo que quería, un tipo lo acompañaba durante todo el tiempo y le decía aquí sí y aquí no», comenta María.

«Y así como éstas historias Héctor me cuenta muchas», prosigue la esposa del fotógrafo, «él puede estar hablando todo el día, contando anécdotas y echando broma al mismo tiempo. Yo le digo que necesita, por lo menos, unas veinte gentes para que escuchen sus historias, porque a mi sola luego me agarra con muchas cosas que hacer y no le puedo estar escuchando todo el día... Aunque la verdad, me gustaría tener una *grabadorcita* como esas de reportero para poder grabar todas las anécdotas que me cuenta de lo que ha visto, porque además es muy chistoso en su manera de hablar... Siempre que platica hacer reír mucho a la gente».

**Fuentes:** María García entrevistada por Iván Carrillo (entrevista 8)

*Ojo num. 2*

¡Es magnífico, es como un hermoso diamante!, afirma Héctor García, que no puede evitar la exaltación cuando observa la fotografía con la que comienza el recorrido de su exposición *Por los caminos de Proust* montada en la Alianza Francesa de la colonia Del Valle. En la imagen se observa un gran pomo de cristal incrustado sobre la rústica columna de madera que sostiene el barandel de la escalera. La espléndida pieza de vidrio es la misma que descri-

5.25 H.G., *Por los caminos de Proust*, 1963.

biera en su magna novela Marcel Proust quien recordaba que durante la infancia era aquella referencia la que marcaba el principio del camino doloroso de la diaria separación de su madre, cuando ella lo obligaba a irse a dormir sin el viático de ese *beso precioso y frágil*.

Una a una las imágenes de la infancia del escritor francés van apareciendo durante el recorrido de la muestra fotográfica de Héctor García: *el vestíbulo por donde yo me dirigía hacia el primer escalón de la escalera, tan duro de subir, que ella sola formaba el trono estrecho de aquella pirámide irregular, y en la cima mi alcoba con el pasillito, con puerta vidriera, para que entrara mamá*. De pronto, el espectador se encuentra observando el jardín invernal de Proust. Héctor García se ha posado en el interior de la casa para fotografiar, a través de los ventanales, la nieve que tantas veces habrá conmovido al novelista; y luego, el fotógrafo ha salido a la calle a comprobar con sus propios ojos las palabras proustianas; a congelar en haluros de plata el tiempo que Marcel Proust supuso perdido pero que gracias a la fotografía sabemos que continúa ahí, intacto: *Cambray era un poco triste, triste como sus calles, cuyas casas, construidas con piedra negruzca del país, con unos escalones a la entrada y tejados acabado en punta, que con aleros hacían gran sombra, eran tan oscuras que en cuanto el día empezaba a declinar era menester subir los visillos; calle con graves nombres de santos, calle de San Hilario, calle de Santiago, donde estaba la casa de mi tía...*

A esa casa... A la casa de la tía Leoncia desde la cual Proust realizara algunas de las más bellas descripciones de su novela *A la búsqueda del tiempo perdido*, asistió como ferviente proustiano Héctor García para impresionar algunos negativos con aquellas imágenes que primero lo maravillaron gracias a la literatura y que ahora lo van sorprendiendo a cada paso que da en la antigua casona. «Cuando recibí la invitación de Quai D'Orsay que me preguntaba qué lugar me interesaría conocer de Francia, recordé la obra proustiana a la que me había introducido mi querido maestro Edmundo Valadés... Entonces tomé mi cámara y empecé el camino de Proust».

Cuenta Edmundo Valadés: «Héctor anduvo por el pasillo, la sala, habitaciones, jardines e impresionado por la forma impecable con que se conserva (la casa), tuvo la sensación de que sus moradores, entre ellos el propio Proust niño, habían salido de paseo y acabarían por regresar, restableciéndose la vida familiar reseñada en el libro que admira».

«Quien lee la obra de Proust mira con los ojos de Marcel», afirma Daniel Leyva. Tal parece ser el diagnóstico de lo que le ha sucedido a Héctor García al pisar la Casa - Museo de Iliers: «Vi a través de los prismas coloridos y deformantes de las ventanas de sus habitaciones su jardín y lo traduje al lenguaje plástico de mi escritura con luz: la fotografía. El uso alucinante de la luz a través de los cristales caseros, formando oasis, me maravilló, la luz irradiando de cristales tallados en los pasamanos de las escaleras me deslumbró, un mundo de formas luminosas al paso del tiempo me reveló la casa taller y templo de un creador de la cultura y el arte de Francia».

De momento la gente pasa a la otra sala de la galería para recibir a los músicos que han traído para celebrar la exposición. La fiesta está comenzando del otro lado de las mamparas. Pero hay un instante previo en que observo a Héctor García quedarse solo en el centro de la sala de su exposición, en el centro de sus imágenes, como si estuviera recobrando el grandioso misterio de aquella visita que hiciera hace 34 años. Me acerco con el catálogo de la exposición en la mano y le pregunto acerca de un detalle que me ha llamado la atención. ¿Por qué el título *Ojo* núm. 2? ¡Ah! Es otro homenaje, me contesta el fotógrafo, es el número dos de una revista que salió hace mucho tiempo... Luego te platico. Entonces levanta su copa, brindamos y nos vamos a oír el mariachi.

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por Iván Carrillo (entrevista 4); **Bibliografía:** García, Héctor. *Catálogo de la exposición Por los caminos de Proust*; Valadéz, Edmundo. *Por caminos de Proust*. **Hemerografía:** Daniel Leyva «Marcel Proust». *Fotografías:* García, Héctor. Serie *Por los caminos de Proust*.

### *Ojo Núm. 1*

Al fondo se observa el Monumento a la Revolución. Sobre la avenida Juárez los trabajadores ferrocarrileros embravecidos levantan sus antorchas encendidas que despiden un humo negro. Es el famoso paseo de las antorchas. Son los tiempos violentos de 1958, el movimiento vallejeista esta en su apogeo. Otras imágenes muestran las manifestaciones de estudiantes y ferrocarrileros en la Alameda y la colonia Tabacalera, la detención del líder Demetrio Vallejo que permanecerá doce años en la cárcel. Y luego la represión. En una secuencia captada por Héctor García ha quedado registrado para siempre el momento en que los soldados golpean salvajemente a los enfermeros que desesperados intentan retroceder.

«Después de darme en la madre durante todo el día captando la vida en los diferentes teatros de los acontecimientos, llegaba a *Excelsior* que dirigía entonces el conspicuo director Rodrigo de Llano y sus colaboradores como Denegri y me decían: «¡Ah qué buenas fotos! ¡Qué bien muchacho! Trae más... Trae más». Y yo veía al día siguiente el periódico y buscaba las imágenes que había conseguido y nada, no publicaban nada. Y al día siguiente lo mismo: « Tu sigue trayendo. Es histórico, es importante». Y ahí salía yo con mi cámara a fotografiar por todos lados clic, clic, clic y otra vez veía el periódico al día siguiente y nada de nada».

Hasta que un buen día se aparece el periodista Horacio Quiñones, amigo y consejero de Héctor García, y vecino del pequeño laboratorio que el fotógrafo tenía por aquél entonces en Reforma 12. « No, no es posible que no estén publicando tu material, creo que estás conociendo en cuero propio lo que pasa con el periodismo en este país. Eres un ingenuo. A ver, muéstrame tus fotos... Es necesario que estas imágenes se publiquen.» Así Horacio Quiñones se alía con Héctor García y echa mano de toda su experiencia periodística en la que se cuenta haber colaborado en revistas como *Rotofoto* fundada por José Pagés Llergo y que fuera la publicación fotográfica que durante los tiempos de Lázaro Cárdenas desnudara el poder con imágenes llenas de humor y sentido crítico.

Comienza, pues, la aventura editorial. Juntar fondos de donde se pueda, centavos por aquí y pesos por allá hasta reunir unos cuantos miles. Y así, Héctor García se dedica a seleccionar lo mejor de su material sobre el movimiento vallejista mientras que Horacio Quiñones las analiza y les va poniendo pies de foto. Y de ahí jálense para la imprenta para solicitar cinco mil ejemplares. «Nada más que a la mitad del tiraje el impresor se rajó, porque además de maquilar era el impresor de un diario. Así que me regresé hecho la raya a la imprenta para negociar nuevamente con ellos. A lo más que accedieron fue a quitarle el pie de imprenta. Yo me agencí unos cientos con el pie de imprenta. Dije: *por las de hule* porque si no, se vuelve clandestino y me dan *botellón*».

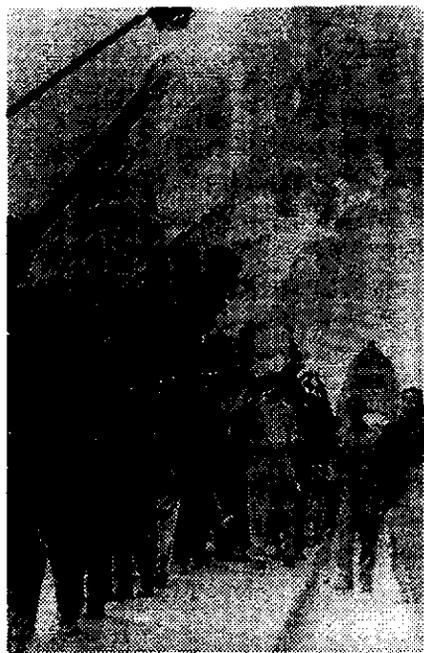
En la madrugada jálense a recoger las publicaciones y de ahí rumbo a Bucareli. En el «fortingo» de Héctor García viajan cientos de ejemplares del número uno de la revista *Ojo, una revista que ve*. «Los distribuidores establecidos no querían repartir la revista, pero los voceadores sí. Así que se la llevaron. Yo me fui a mi laboratorio y a las nueve de la mañana, ya estaban tocando. Yo dije; 'ya vienen por mí. Ya ni modo. Esta aventura se terminó'. Pues no, eran los papeleros que querían más. La revista había salido a un peso y ya la estaban pagando ¡hasta diez pesos! Su demanda era porque por fin un medio mostraba la verdad de lo que estaba aconteciendo y además de manera gráfica. Inmediatamente le llamé por teléfono al impresor para que se aventara otros cinco mil ejemplares para un sobretiro, pero me dijo: «olvidalo mano, si vieras cómo me dejaron la imprenta, martillaron todos los rodillos.»

«Al poco rato comenzaron a llegar las comisiones de maestros y los ferrocarrileros al laboratorio para darme su apoyo. Así fue como se publicó el único número de la revista *Ojo*. Al año siguiente entró el gobierno de

Adolfo López Mateos y entonces vino la sorpresa, porque me entregaron el Premio Nacional de Periodismo. Era una prueba de que al periodista honesto se le respetaba. En nuestro país, el periodista que publica la verdad de los acontecimientos es un periodista respetado, pero es un periodista que se muere de hambre. Esa fue mi primera y única aventura editorial... Debut y despedida.»

«Bueno, pues esta historia tuvo su colofón, porque hace ya muchos años en la revista *Siempre!*, en la sección de *La cultura en México* publicaron un repaso de los acontecimientos del vallejismo, te imaginarás que lo ilustraron con mis fotografías. Pues lo increíble era que el crédito decía Archivo Histórico de *Excélsior*. ¡Imagínate! Donde ni siquiera me pagaron el papel de la impresiones. Así son las cosas en el trajín del fotoperiodismo.

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por Alberto Dallal (entrevista 1)); **Bibliografía:** Debroise, Olivier: *Fuga mexicana*; **Hemerografía:** Luis Humberto González «Héctor García, fotógrafo de la ciudad». **Fotografía:** Héctor García. Reportaje gráfico sobre el *Movimiento vallelista* (1958)



5.26 H.G. Movimiento  
Vallejista. 1958.

### *Memoria de papel*

Portando boina, pantalón camuflageado, playera negra y con la pistola escuadra calibre 45 bien enfundada en la cintura, se ve en la escena a un soldado de rasgos árabes que muerde en su parte media el cuerpo de una serpiente. Al fondo, las sombras marcadas que se proyectan sobre la aridez de la tierra y la escasa vegetación que se observa, remiten al espectador a la inhospitalidad desértica. *Machacando la serpiente* fue el título que Héctor García le dio a esta imagen que captara durante la cobertura hecha de los acontecimientos bélicos de 1969 en el Medio Oriente... Janitzio, 2 de noviembre, Día de muertos. En medio de la oscuridad, y con el rostro apenas iluminado por la mística luz del fuego de los sirios, una niña indígena michoacana reza hincada frente a la tumba donde, presumiblemente, descansan los restos de alguno de sus familiares. En una sola imagen, el fotógrafo ha sido capaz de sintetizar el misterio grandioso que rodea esta tradicional celebración mexicana en la cual los vivos asisten una vez al año a compartir los alimentos con sus muertos... Londres 1965: Dos hombres vestidos de manera similar, con traje oscuro, gafas y sombrero, se encuentran sentados el uno al lado del otro en alguna banca de la capital inglesa. Ambos están absortos en la lectura de sus

respectivos libros. La indiferencia en torno al mundo con la que actúan estos singulares personajes, muy probablemente hubiera pasado inadvertida para el fotógrafo, de no haber sido porque la escena tiene como fondo la imagen ampliada de una cartel publicitario donde aparecen dos niños felices, abrazados y sonriendo. Lo contradictorio del momento ha hecho que Héctor García logre una alegoría perfecta —no exenta de buen humor— acerca de lo conspicuo de la adultez y de la soledad del hombre urbano. El título de la fotografía refuerza esta idea: *El paraíso perdido*.

El mosaico temático que puede abarcar la obra de un fotógrafo es interminable. Lo mismo la vida del día que la vespertina, lo mismo Asia que el continente europeo; que el desierto de los Coras. Lo mismo el Palacio Nacional que la humilde Candelaria de los Patos. Lo mismo la niñez, que los novios; que los ancianos, que los intelectuales; que los ricos y los pobres, la ciudad, la guerra, las marchas, en fin, todo aquello que, de una u otra manera, involucre el devenir de la sociedad humana y de la naturaleza. La fotógrafa estadounidense Diana Arbus alguna vez señaló que la cámara representaba para ella una licencia para ir y hacer lo que se le antojara. No distante de esta aseveración se halla la concepción que tiene Héctor García: «La fotografía me dio a mí la oportunidad, como dice Don Juan Tenorio, de subir a los palacios y de bajar a las cabañas. Porque, realmente, el fotógrafo de prensa es bueno para todo, se encuentra las imágenes cuando menos se lo espera». Y como para reafirmar lo recién dicho, el fotógrafo suelta la anécdota.

«Un día que pasaba por una calle con mi cámara colgada al cuello, una señora me pidió que si le podía fotografiar a su angelito. —¿Cómo no señora? Con mucho gusto, le contesté. Entonces me metió a un cuarto totalmente oscuro. Yo no sabía de qué se trataba porque todo aquello estaba muy en tinieblas. Luego, la señora me indicó «aquí... aquí», y yo la seguí únicamente por el sonido de su voz, porque no podía ver nada. Sin embargo, cuando se me fue acostumbrando mi retina a la oscuridad, pude ir viendo qué era lo que ella me señalaba. El angelito era un niño muerto... Era un bebe muerto. Estaba todo rodeado de flores y vestido con un hermoso ropón blanco. La señora le había puesto estrellitas y adornos por todos lados... realmente era un angelito. Saqué mi *flash* e hice una foto que recuerdo perfectamente, porque al momento de que la luz de mi cámara iluminó toda la habitación, la imagen de aquél angelito se me quedó grabada en mi retina y en mi memoria.»

Memoria que Héctor García ha sabido salvaguardar y acrecentar gracias a sus imágenes. Alguna vez, refiriéndose a su proceder dentro de la labor periodística, Gabriel García Márquez confesó medio en broma y medio en serio, que su mala memoria era la causante de su escritura, ya que al padecer este mal, se había visto obligado a hacerse una memoria de papel. La analogía no es del todo acertada, porque la memoria de Héctor García es fresca y puntual. En su plática suelen ser constantes las referencias a detalles y minucias de la realidad que sus recuerdos han sabido bien guardar. No obstante, coincide el fotógrafo con el escritor colombiano en usar recursos mnemotécnicos similares. Héctor García también se ha construido un memoria de papel, con la salvedad que el papel que nuestro fotógrafo suele usar está emulsionado con haluros de plata, es papel fotográfico.

Y precisamente sobre este soporte, Héctor García conserva las impresiones de una vida intensa dedicada a desenmascarar situaciones y a presenciar el acontecer del mundo. En las imágenes de Héctor García se vierte implacable su opinión y su concepción del mundo. En ellas se descubre, en diferentes facetas, el sentir de un fotógrafo que enjuicia el devenir social con todas las contradicciones e injusticias que éste conlleva. Ahí, en su archivo, en su memoria de papel, están las vivencias, los personajes y el registro de largos viajes emprendidos a partir de 1960, cuando el fotógrafo despliega a plenitud ese grandioso don de viajero desposeído e incansable que bien supo desarrollar desde su niñez. Héctor García, dice Alberto Hjar, liquida aquello que Siqueiros consideraba el turismo mental. Toma los objetos y los sujetos como desde dentro de ellos mismos y no como el turista que siempre esta fuera de todo. La indignidad, el asco, la miseria, dejan de ser calificativos mediante el enfoque, para en cambio darse como aspectos sustantivos de nuestra formación social.

Así, a través de esta lente, han ido quedado registradas durante una larga trayectoria, no solamente la vida en las calles y avenidas de su querida ciudad. Con el transcurrir del tiempo, el trabajo periodístico y los viajes, Héctor García ha sabido descubrir en cada sujeto y en cada objeto, un horizonte nuevo que, a su vez, le abre otro y otro más... Y así sucesivamente. Un buen día, capta la belleza fascinante de las tehuanas y juchitecas guiado magistralmente por su apasionamiento hacia la figura femenina, y otro día, el sujeto nuevamente es la mujer, pero ahora a miles de kilómetros de aquellas otras, porque Héctor García está en China. Y ahí, las orientales son inmortalizadas justo cuando realizan el paciente arte de tejer las cestas arroceras. Más tarde, el fotógrafo penetra en una escuela y ahí también descubre a la mujer en esa sustancia pura que es la infancia. Y así, sentadas en el salón, recibiendo la educación primaria —mientras la maestra ilumina sus inteligencias con la lectura y una luz que se cuela por la ventana hace lo mismo en sus rostros rasgados— Héctor García consigue una fotografía más, al tiempo que se hace la pregunta acerca de esta nueva sociedad china maoísta: ¿despertó el dragón?



5.27 H.G. El paraíso perdido. 1965.

Y asimismo el fotógrafo ha pisado la tierra negra africana para obtener el testimonio de las luchas que por los años sesenta se desarrollaban en aquel continente. Y luego, el continente europeo. Francia, Bélgica, Holanda, Grecia, España y Portugal van desplegando sus paisajes y sus costumbres ante la mirada errante de Héctor García. El botín de la intensa labor es una valija con más de 23,000 negativos: A través de la cámara vivi lo



5.28 H.G. Luz y oscuridad. 1979.

que es allá la vida y el arte, los museos, los mercados, las calles, los mitines. Entré en contacto con periodistas de diferentes nacionalidades porque deseaba conocer sus métodos de información. Realicé dos exhibiciones, una en el Instituto de Altos Estudios de la Sorbona y otra en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. La estancia en todos estos países europeos fue auspiciada por la UNESCO. También gracias a esta institución visité Turquía, Siria, Líbano, Jordania, Egipto...

...Etcétera. Realicé reportajes para *Life*, *Paris Match* y otras revistas gráficas. Además hice varios *stages* para periódicos europeos.

La conversación continúa y Héctor García sentencia: «todo lo que se ve es fotografiable. No nada más en Europa. Existen mil ángulos para ver las cosas. La captación depende exclusivamente de la educación de la sensibilidad. Europa está muy vista y por eso resulta difícil hacer una fotografía que no despierte recuerdos de otras fotografías. Por aquél entonces, en 1965, los franceses tenían tarjetas postales de lo que a nosotros nos avergonzaría. Los *clochards*, por ejemplo. Son los seres más simpáticos que se pueden encontrar. Bebí con ellos. Una de las calles que se encuentran a espaldas del panteón, en París, es el cuartel general de los *clochards*. Nadie le pregunta a nadie quién es, a dónde va. Y en cada uno se adivina un mundo de vivencias. Algunos son como niños y, sin embargo, se presienten en ellos cosas bestiales.»

Ahora el fotógrafo está en la península ibérica. En el interior de una catedral española Héctor García busca un punto de vista elevado para, desde ahí, captar a las huestes franquistas que solemnemente escuchan misa, mientras lucen en el pecho sus múltiples condecoraciones militares obtenidas a costa de la libertad de un pueblo. Luego, esa misma esencia del poder la vuelve a desenmascarar Héctor García cuando se acerca para capturar la frialdad de los rostros de los *Obispos y generales* de Francisco Franco que desfilan custodiados por los soldados en alguna ceremonia oficial. Y ya que estamos con los dictadores, por ahí, en la memoria de papel de Héctor García también está Fulgencio Batista, el terrible dictador cubano que fuera derrocado en los años sesenta por la revolución. Acerca de él, recuerda el fotógrafo:

«Era un tipo simpático. Cuando yo le pregunté si tenía sangre o antecedentes mexicanos como se decía, me contestó: 'Chico, yo soy un rey *yo-yo* cubano, una revoltura.' Era sensacional el tipo, lo que pasa es que estas personas no llevan sus tachas encima, no llevan sus defectos. Solamente se cuelgan lo que les adorna. En realidad sus tachas son sus actos de gobierno pero en persona no se les

ven. De pronto, pueden ser una gente muy agradable, un tipo simpático incluso con ángel y todo eso. Y en realidad, puede ser que se trate de alguien muy terrible que haya realizado actos verdaderamente deplorables.»

«¿Otros personajes? Bueno, pues, Salvador Allende en el Palacio de la Moneda; Alfonso Reyes, André Malraux, Lázaro Cárdenas, «El Chango» Casanova, Tongolele, Fidel Castro, los muralistas, por supuesto. También el 'Che' Guevara, que lo retraté recargado mientras fumaba en Cuba en 1959; y luego, pues, Rosario Castellanos, que le hice aquel retrato donde se está mirando en el espejo sólo con la luz de un cerillo al encenderse.»

«¿Quién más? A Hemingway, por ejemplo, lo conocí en la «Floridita», un bar en La Habana, donde él llegaba por las tardes a tomar sus *daikiris*. Ahí me le *arrejunté*, me le *apersoné*. Empecé a platicar con él. Le dije *luego luego* que era fotógrafo mexicano, que hacía esto y lo demás. Muy campechano el *gringo*. No sé, creo que su trato dependía también del alcohol: cómo le pegaba o cómo andaba en su *cruda* o cómo andaba su temperamento. Parece que a mucha gente le fue mal al abordarlo. A mi me fue bien. Platicamos de las cosas cotidianas: del trago, del *daikiri*, de la temperatura, en fin. Palabras furtivas.»

Pero de la misma manera en que Héctor García se planta para disparar su cámara frente a los personajes que han hecho historia o se mueve incansable en los países extranjeros para conocer y aprender de las diferentes culturas del orbe, con ese mismo ímpetu, el fotógrafo también ha sabido viajar con su pequeña «máquina del tiempo» rumbo al México profundo y antiguo. Así en Ixcateopan penetra en el misterio de los siglos; en Tamazunchale absorbe la fuerza portentosa de los trópicos; en Tamaulipas descubre los enigmas de la frontera y en Baja California devela el encanto de una tierra casi desconocida. En este rubro, uno de los proyectos de más relevancia en los que ha colaborado Héctor García fue el que llevó a cabo junto con el periodista Fernando Benítez para ilustrar su serie bibliográfica *Los indios de México*:

«Se trataba de ilustrar lo que era la Semana Santa según la tribu Cora, que se celebra en el Río Jesús María, en la sierra del Nayar. En ese entonces, Fernando Benítez escribía su segundo o tercer tomo de *Los indios de México*. Al llegar a Tepic, Salomón Nahamad, que estaba a cargo de las oficinas del INAH en la región, me dijo, 'Fernando ya tiene varios días haciendo el trabajo; en cuanto llegue el avión del obispo —que es el que hace la ruta cotidiana para el Nayar— los envío a María y a ti. Vete a las playas



S.29 H.G. Ernesto Che Guevara. 1959.

de San Blas —que por esos días estaban pobladas de jipis— y yo te aviso cuando esté listo el viaje. A los dos días nos subimos al avión, si así se le podía llamar a eso, que además traía su carga rigurosa de guacales, animales y otras chivas. Afortunadamente me dormí, pero María se encargó de despertarme cuando el avión se acercaba a los picos de la sierra, cuando el avión ya estaba cerca de la pista, enclavada junto al río, junto a unas tremendas piedras. Fernando Benítez, flaco, lánguido y con un hilillo de voz que parecía venir de ultratumba, se encontraba en una cabaña de adobe y techo de palma. A esa hora de la mañana, la temperatura estaba por los treinta grados. «Que bueno que llegaste, manito» —me dijo—, aquí me tienes captando la tragedia de los coras; tú cámara se encargará del resto.»

«Realmente, yo me moría de sed. Junto a Benítez vi media botella de agua de Tehuacán. Saqué una botella de whisky que llevaba en el morral y me dispuse a mezclarlo con el agua mineral, pero Benítez me suplicó: «Manito, es lo único que tengo para el resto del día, junto con estas tortillas y frijoles. Quiero vivir las penurias de estas gentes.»

«Entonces salí a buscar agua y regresé con varios tehuacanes helados. Benítez pegó un brinco: '¿De dónde sacaste eso?', preguntó. «De la tiendita de aquí junto—le dije—. Tienen un refrigerador de gas que trajeron a lomo de indio a través de la sierra». Benítez no lo había descubierto. Brindamos por nuestro encuentro, pero antes me dijo, haciendo la señal de la cruz: «¡Vade retro, Satanás!», que quiere decir «retírate Satanás», no me tientes, que estoy entregado a esta tarea y para mí es sagrada.»



5.30 IIG. Cora Quetzalcoatl. 1969.

«Empezó la Semana Santa y los coras a caer como gotas de agua —cuando llueve en la sierra— desde sus ranchos. Iban embadurnando sus cuerpos con diferentes colores hasta formar las legiones diabólicas, según sus creencias. Dos años después, mis alumnos del CUEC me empujarían a realizar la película *Semana Santa cora*, que recibió premio a la mejor cinta etnográfica en la Universidad de Florencia. En realidad fue maravilloso el descubrimiento de este mundo. Con la ayuda de Fernando Benítez todo fue cobrando sentido. Se fue constituyendo el documento alucinante y grandioso de *Los indios de México...* Más de seis tomos.»

«Esta y mil anécdotas más a lo largo de innumerables años ha salpicado nuestra relación profesional y fraterna.

Sin duda al lado de Fernando Benítez he podido calar con mi cámara en las profundidades de ese otro México, el México de los desgraciados irredentos indios de México, orgullo de burócratas que cual plagas bíblicas atribulan y explotan con sus instituciones, comercio, publicaciones, exhibiciones, la sufrida carne, sangre y raíces de nuestra nación. Yo también he pecado, he contribuido a convertirlos en fruto del morbo y de la exhibición. Algunas de las más logradas de mis fotografías relatan sus dichas y desdichas. Hombre agudo, sagaz, Benítez ha subido en nuestra sociedad los escalones del reconocimiento oficial, académico y social, sin embargo me parece que nunca dejará de acompañarlo cierta amargura y frustración por lo poco o casi nada que ha logrado para que su palabra y sus escritos transformen la realidad de los indios.»

Pero aquí no se detiene la labor del inagotable reportero gráfico que es Héctor García, su ojo ha sabido, como señaló alguna vez Margo Glantz, penetrar en la visceral condición de nuestro orden orgánico de país desviscerado. Razón por lo que su cámara ha estado también presente para atestiguar los grandes movimientos sociales de nuestro país: el movimiento ferrocarrilero, el jueves de *corpus* y el dos de octubre en Tlatelolco son fotografías representativas del interés político con el que actúa. «Considero que esos tres momentos representan la continuidad de una misma lucha que tiene antecedentes comunes: la guerra de independencia, las guerrillas contra la intervención francesa y norteamericana, las luchas obreras de Río Blanco y Cananea», dice el fotógrafo. «El espíritu que los alienta es el mismo, pero hay una diferencia: las fuerzas represivas son cada vez más crueles, pero también son más las conquistas y más la intensa conciencia que nunca morirá.»

Cuando escribo esto, Héctor García está a punto de cumplir 74 años de vida, de los cuales, ha dedicado más de medio siglo a presenciar huelgas, fiestas, guerras, conflictos, sepelios ( como el de Goitia, el de Frida Khalo, el de Miroslava, el de Diego Rivera), cárceles, redadas, pleitos, tardes de toros, festines políticos, etcétera, etcétera y etcétera que no son exagerados, porque como bien dice Olivier Debrouse: «Héctor García parece tener el don de la ubicuidad.» Y como un acto reflejo de esta virtud, a partir de 1958 y hasta la fecha, sus imágenes se han esparcido por todo el mundo en una largísima serie de exposiciones: Estados Unidos, España, Francia, Italia, Rusia y Sudamérica son algunas de las muchas sedes que han recibido el trabajo de este fotógrafo social, como él mismo se ha calificado. Varias colecciones de gran prestigio a nivel mundial son custodias del material fotográfico de Héctor García. Asimismo, sus imágenes han servido para ilustrar libros como *Días de guardar* de Carlos Monsiváis, *La ruta de Hernán Cortés* de Fernando Benítez, *El dancing mexicano* de Alberto Dallal o *La nueva grandeza mexicana* del ilustre Salvador Novo; éstos sin contar, los que a título suyo han sido publicados como: *Árbol de Imágenes* o *Cámara oscura y México sin retoque*. Este último, Prologado por Elena Poniatowska quien fue durante varios años, una de sus más audaces compañeras de trabajo periodístico

Decano de la fotografía de prensa mexicana. Héctor García es el único periodista dentro de esta especialidad que ha sido tres veces galardonado con el Premio Nacional de Periodismo (1958, 1968 y 1979). Además ha recibido las críticas elogiosas de Fernando Gamboa, Isabel Fraire, Juan de la Cabada, Carlos Monsiváis,

Xavier Pommer y su trabajo ha sido apoyado por diversas becas y estímulos económicos de instituciones nacionales y extranjeras que han sabido promover la intensa labor de este artista. Héctor García, como afirma Elena Poniatowska en el prólogo recién citado, «se tragó la vida antes de que la vida se lo tragara a él. Y se hinchó de vida como un sapo y se le ensanchó el corazón dentro de la caja del pecho y todo fueron latidos.»

Pero si ha venido al cuento este *curriculum* del fotógrafo es tan sólo por un formalismo de rigor en este trabajo de investigación. Porque Héctor García no ha trabajado pensando en acrecentar por medio de su obra su prestigio de periodista o de artista. La labor de nuestro fotógrafo es más honesta y auténtica: registrar, informar y denunciar. Su meta es hacer un periodismo ético, objetivo, de investigación, no de panfletismo. «No he buscado el éxito, lo considero deleznable, la gente es víctima de su propio éxito» dice categórico el fotógrafo, «los que se lo creen, muy pronto lo pagan, porque ese envanecimiento muy humano de dormirse sobre los laureles, cuesta mucho a lo largo del tiempo. Llevo mi vida de una manera activa pero tranquila, no creo en ningún éxito y en ningún momento he aspirado a tener ningún poder ni privilegio.»

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por: Alberto Dallal (entrevista 1); Alberto Dallal en el programa *¿Qué dijeron?* (Entrevista 2); Iván Carrillo (entrevista 3); **Bibliografía:** Debroise, Olivier: *Fuga Mexicana*; García Héctor. (Prólogo de Elena Poniatowska): *México sin retoque* 1987); Héctor García (Prólogo de Dionicio Morales): *Camera Oscura*; Pacheco, Cristina: *La Luz de México*; Sontag Susan. *Sobre la fotografía* (1977); **Hemerografía:** Ariel Arnal «El contador de historias de la ciudad» (1996); Alberto Hajar. «El valor de la fotografía» (1988); Aurelio González «El arte fotográfico de Héctor García» (1974); Luis Humberto González: «El curioso impertinente» (1996); Arturo Mendoza: «Soy un reportero gráfico» (1994); Margarita Peña. «El mundo de Héctor García» (1965); Dionicio Morales: «Héctor García: La palabra y la imagen (II)» (1993); Antonio Rodríguez: «Fotógrafo y vagabundo por vocación» (1951). **Fotografías:** *Machacando la serpiente* (1969); *Noche de muertos* (1951); *El paraíso perdido* (1965); *Arte y paciencia* (1978); *Luz y enseñanza* (1979); *Mujeres tepehuanas* (1978); *Franquismo en la catedral* (1966); *Ernesto «che» Guevara* (1959); *Rosario Castellanos* (1967).

### *El cumpleaños*

En el mero centro de la ciudad, en la calle de Donceles, en una de las antiguas vecindades que todavía sobreviven a la modernización, en la casa de Beatriz Zamora, la llamada «pintora del negro», en medio de monumentales cuadros negros texturizados magníficamente y que cuelgan en la sala de altos techos, ahí en ese punto, esperábamos a Héctor García unos cincuenta invitados, entre amigos, colegas, alumnos y demás. Tres horas tarde llegó el fotógrafo a su fiesta de cumpleaños.

Previamente circularon lo caballitos con tequila, los refrescos, las cervezas y las botanas. Pero cuando «la tripa comenzó a crujir», como dijo alguno de los presentes, pues ni modo, dijo Beatriz la anfitriona, ya no lo

esperamos, vamos a sacar la olla y así comenzaron a hacerlo. Y digo comenzaron porque la labor no fue fácil. Baste para imaginar la dimensión de la cazuela el decir que en su interior nadaban en mole dos guajolotes enteritos. Así que se movieron muebles, se empujó a la gente y por fin la gran cazuela de barro se convirtió en el centro de la fiesta. Luego de mano en mano fue pasando el tortillero del que salían inmensas tortillas verdes traídas desde Milpa Alta, según alardeaba el invitado que llegó de Xochimilco. Y luego por allá circulaba el arroz rojo y claro, no podían faltar, los frijoles charros.

Y cuando la euforia culinaria comenzaba a brotar y los pavitos sacrificados recibían los mejores elogios, entonces, se apareció por una de las puertas Héctor García, de buen talante, contento y muy bien abrigado: «Porque hacía un frío del carajo.» Bueno, pues ya se sabrá, comenzaron los abrazos y saludos. Las felicitaciones y los saludos amistosos a la mexicana: condenado, desgraciado... Que milagro. Y en esas estaba la fiesta cuando el fotógrafo se encontró de frente con la cazuela. «Mira nomás que maravilla» y rápido sacó la camarita del bolsillo y antes de que aquél con sombrero y bufanda negra que sostenía el cucharón lleno de mole se diera cuenta... ¡Clic! Héctor García ya le había lanzado la primera foto «para inaugurar el rollo», según dijo. Y así quedó registrada la acción con un monumental fondo negro de la serie *Tierra* de Beatriz Zamora.

Y después de la comilona, o más bien en su intermedio porque ya se sabe que en la noche viene el recalentado, se le subió al sonido y comenzó el guapango. En la sala no caben más que tres parejas para bailar, pero no le hace, en realidad bailan diez. Y así entre plática, bailongo y brindis va transcurriendo el cumpleaños número setenta y cuatro del buen Héctor, como le llaman por aquí.

Me acerco a conversar con el poeta Dionicio Morales que es un crítico de cabecera de la obra de Héctor García porque ha escrito sobre ella posiblemente más que nadie, porque la ha promovido en espacios alternos de exhibición, porque la ha valorado y apreciado en sus formas y contenidos para hacer curadurías, museografías y asesorías editoriales. Y entonces lo pongo al tanto del reportaje que estoy llevando a cabo y me pide que le espere un momento. A su vuelta trae en las manos su libro *Reencuentros* que casualmente cargaba aquél día en el portafolios y que entre otras cosas me comenta «contiene una entrevista que le hice a Héctor hace años». Y también me entrega una nueva edición del catálogo de la exposición *Por los caminos de Proust* que inauguró recientemente Héctor García en la Alianza Francesa. «Lo tuvimos que corregir y volver a publicar», me dice el poeta tabasqueño. «Mira en la portada, ahora si dice fotografías de Héctor García antes nada más habían puesto *Por los Caminos de Proust*, ¿pues que pasó? ¿No? Honor a quien honor merece le dije a Héctor y órale que nos aventamos una nueva edición corregida y aumentada».

Y mientras esto acontece, observo a un Héctor García alegre, rodeado de los amigos y de las amigas que le festejan, brindan y bromean con él. Más tarde, veo al fotógrafo sacar su camarita de nuevo y aproximarse cautelosamente para retratar a dos chavas que platican con sendos caballitos y cigarros en las manos. Pero

antes de que Héctor García dispare, una de ellas se percata de la presencia del fotógrafo y automáticamente voltea a la cámara y sonríe en espera del *flashazo*. Pero éste no llega, al ver la pose que asumió la muchacha Héctor García baja la cámara y en el rostro muestra el desagrado de no haber obtenido su foto. Dionicio Morales le comenta al par de amigas que se quedaron esperando y que no entienden el porque no fueron fotografiadas: «es que a él no le gusta que aparezca gente posando en ninguna de sus fotos».

Antes de partir me despido de Héctor García quien me asegura que la semana siguiente nos podremos reunir para llevar a cabo una entrevista: «No puede ser antes porque me voy a Veracruz», me comenta. Entonces, yo no puedo evitar acordarme de aquella primera fuga que hiciera nuestro fotógrafo a los siete años, precisamente, rumbo al puerto jarocho y le pregunto ¿de pata de perro, maestro? «Sí...sí, así es, de pata de perro», me contesta el fotógrafo sonriendo ampliamente y levantando su copa para despedirse.

Fuentes: Iván Carrillo. (1996)

### *Perfil del fotoperiodista*

Vistiendo un *blazer* blanco y camisa azul, y portando un sobre de papel fotográfico *Ilford* bajo el brazo, veo a Héctor García a través de la ventana que se aproxima campantemente para llevar a cabo la entrevista que previamente habíamos acordado. El fotógrafo entra y saluda, hecha un vistazo a la casa donde nos encontramos, y no duda en aceptar una cervecita. «Es que ayer hubo pachanga», dice antes de darle un buen sorbo. Mientras nos acomodamos en la sala, el camarógrafo hace las últimas pruebas para los micrófonos y la medición de la luz. Para este momento, Héctor García ya a cortado de un sólo tajó cualquier pretensión de que las dos siguientes horas entablemos una plática formal. A mis preguntas de rigor acerca de como van las cosas con la familia y todo eso me ha contestado en tono divertido «*pues 'ay'* la vamos llevando todos... Héctor y Yuri ya son independientes, ya sólo falta que salga Amparito y ya me puedo ir despidiendo de este pinche, pútrido, putrefacto mundo y suelta una abierta carcajada». Ahora todos esta dispuesto para la entrevista y el camarógrafo nos hace la señal. Le sugiero a Héctor García que comencemos mirando las fotografías que para ese fin ha traído. Estamos en cuadro... Tres... Dos... Uno...

Héctor García se acomoda las mangas del saco —como el mago que está apunto de iniciar su truco— y comienza a extraer del sobre que ha traído consigo (¿o será una chistera?) una a una, algunas de sus más conocidas imágenes. La primera que me muestra, ha sido captada de una manera inusual con respecto a la gran mayoría de sus fotografías. Para lograr esta imagen, Héctor García ha realizado lo que en términos técnicos se conoce como una doble exposición; esto es, sobreponer dos o más imágenes sobre un mismo fotograma. Así, con esta manera de proceder, el fotógrafo se ha apropiado primeramente de la representación de una batalla de la conquista y del cuerpo regordete y caricaturesco de Hernán Cortés que Diego Rivera

plasmara en uno de sus murales; luego, recorriendo a medias el carrete de la película, Héctor García ha captado la efígie de una modelo desnuda para sobreponerla al centro de las imágenes que antes he mencionado. De tal manera, la bella mujer ha quedado tendida entre el pueblo azteca combatiente y las piernas metálicamente enfundadas del conquistador. Qué otro título que el que ostenta esta obra... *La malinche*, no podía ser nadie más.

Héctor García está de buen humor. Con su voz un tanto gastada y rasposa, pero siempre emotiva, va haciendo comenta, analiza y acompaña con anécdotas cada una de sus fotografías. Se nota a leguas que le fascina el hecho de enseñar sus imágenes. Él es quien va determinando el tiempo durante el cual muestra cada una de las obras que ahora sostiene sobre sus rodillas. Cuando de repente se hace un silencio, Héctor García repasa con la mirada su imagen un momento más y luego levanta los ojos para observar al camarógrafo como para avisarle que *'ay te va la otra*. Y, entonces, es como si levantara un pequeño telón para ver un diminuto teatro. ¡Ah, las gitanas!, afirma el fotógrafo. En efecto, dentro del encuadre se han aglutinado —ansiosos de no quedar fuera de la fotografía— los rostros divertidos de las mujeres *granadienses*. Todo en ellas delata su procedencia: los pendientes grandes y los bellos

ojos árabes; el negro negrísimo del cabello y las piel trigueña; el vestido de lunares blancos y el chal de tejido andaluz. Y como para contrastar, igualmente observamos en la escena la belleza exquisita del rostro fino de una de ellas en primer plano y a su lado, la matrona gitana institucionalizada en esta imagen, con sus cejas pintadas, las arrugas prominentes y mostrando en la difícil sonrisa los dientes ya gastados de uso. Y al cuello, una gran medallón de oro (o por lo menos dorado)...



Reliquia de familia de esta gitana que me recuerda a la Manola bailaora de *El lugar sin límites* de José Donoso.

Nuevamente se levanta el telón: detrás de un viejo tablón se percibe a medias el rostro de un hombre anciano que atisba atentamente hacia algún objetivo. La información faltante la proporciona el título de la imagen, es el *ojo de toriles* en la feria de San Marcos aguardando el momento preciso para desatar la bravura del animal. Todo un oficio dedicado a mirar y a conocer el instante preciso para abrir una portezuela. Cuánta semejanza con la fotografía de prensa, le comento al fotógrafo. «Es el ojo experto del toriles», contesta Héctor García mientras contempla su

fotografía. Y entonces como si efectivamente el personaje de la imagen hubiese abierto la gayola, el tema del quehacer fotográfico salta al ruedo de la conversación. Habla Héctor García:

«En efecto hacer una obra fotográfica se parece mucho al lance de los toros, es el momento de jugarse el todo por el todo. Con una gran suspicacia, un gran sentido del humor y un gran dominio del idioma Octavio Paz dijo, alguna vez, que la fotografía y la tauromaquia se significan por que son las dos el arte de exponer. Claro que el torero expone la vida y el fotógrafo expone la placa en donde queda grabado, precisamente, ese instante que puede representar la vida y la muerte. En el momento en que se abre el diafragma de la cámara, instantáneamente penetra la luz, es decir, la película es herida por ésta. La fotografía y los toros son artes donde se expone la vida. Y esto de exponer la vida y el haber escogido ser fotoperiodista es lo que me ha permitido cifrar mi biografía, lo que he sido y lo que soy.»

Así reafirma Héctor García su inmanente condición de ser fotógrafo. Y aunque él es el primero en señalar que no es un teórico de este arte, también es cierto que a través de tantos años de ejercicio periodístico ha conformado una sólida visión de lo que su labor significa. En estos momentos me llega a la memoria ahora una entrevista que le hiciera Antonio Rodríguez a nuestro fotógrafo en 1951, esto es, en los albores de su carrera. En ella el periodista y crítico de arte hacía, con respecto al trabajo de Héctor García, las siguientes conclusiones: «Héctor García sabe lo que quiere y tiene incluso una estética propia», decía Quiñones, «de la cual forman parte los siguientes puntos:

- 1.- El fotógrafo, como cualquier otro artista, necesita haber vivido mucho, para poder tener cosas que decir.
- 2.- Periodista que no conozca bien a su país, no puede ser un verdadero periodista.
- 3.- El fotógrafo de prensa debe tener una inquietud permanente. No debe esperar que los asuntos vengan a él, sino al contrario, debe ir hacia los asuntos, buscándolos por todas partes, con una curiosidad incesante.
- 4.- Un fotógrafo debe dominar por completo la técnica de su modo de expresión.
- 5.- El fotógrafo de prensa, cuando trabaja, debe olvidarse del arte.
- 6.- Pero, si además de todo eso, tiene inquietudes estéticas, el reportero gráfico puede ser un verdadero y buen fotógrafo de prensa.

Pensando en estas afirmaciones hechas hace 46 años, consideré oportuna la ocasión para actualizar esta visión del fotógrafo. De tal suerte, al escuchar la respuesta de Héctor García caí en cuenta que, después de tanto tiempo de ejercicio profesional, la concepción que maneja nuestro fotógrafo acerca de lo que debe ser un reportero gráfico a penas y ha sufrido algunas transformaciones. Este hecho no podría más que revelar lo siguiente: Héctor García es un informador que ha trabajado desde siempre sobre una serie de ideas fundamentales acerca de su oficio.

Otro sorbo largo a la cerveza precede la respuesta de Héctor García. Ahora a través del fondo del vaso veo el rostro de nuestro fotógrafo que empuja hasta el fondo el tarro. Lentamente paladea y medita su respuesta. «Qué es un fotoperiodista» se repite en voz baja la pregunta, alargando la mirada y levantándola hacia el techo, y en ese gesto el fotógrafo delata la búsqueda de su propia esencia: ¿Qué es lo que soy? «Vayamos por partes», contesta después de unos minutos Héctor García, «En primer lugar y ante todo, déjame decirte que el fotógrafo de prensa es un informador que usa la cámara y la técnica fotográfica para poner, a través de los medios de comunicación, las imágenes de los sucesos frente a las gentes».

«El fotorreportero es una persona que debe de tener vocación y capacidad de informador y, bajo ese principio debe de regirse con la ética que requiere un servicio de primera necesidad para la sociedad. Debe siempre buscar la objetividad, aunque como ser humano no pueda escapar a las simpatías cuando se enfrenta a un evento. Siempre habrá una carga conceptual o de conciencia en un sentido o en otro. Cuando uno ve la fotografía siempre podrá determinar a qué le dio el beneficio o en dónde estuvo su prejuicio... Aquí es donde el fotógrafo tiene la responsabilidad de evitar ser subjetivo.» Y para aclarar esto último Héctor García me dice: «La objetividad es la obligación de relatar el suceso sin añadirle ni quitarle nada al hecho. Sin embargo, evidentemente, el fotógrafo es una persona como cualquier otra y como tal es que tiene valor su visión... Su fotografía implica su punto de vista. Aunque, siempre, y esto hay que tenerlo muy en cuenta, el último juicio con respecto de una fotografía será de quien la observe, o sea, del lector. Por esta razón, el fotógrafo de prensa debe de estar consciente que es los ojos de la humanidad... Simple y sencillamente».

«Para poder llevar acabo esta actividad», continúa, «el reportero gráfico debe de tener buen ojo y debe de conocer la situación social y política de México. Asimismo debe saber ver en dimensión histórica, es decir, conocer muy bien la historia de México, del



5.32 H.G. Profesor reprimida. 1958.

mundo. De la misma manera en que el fotógrafo descubrirá que hay que ser un muy buen cilindrero para poder aguantar el peso inseparable de todo el instrumental y todo el *bagaje*; se dará cuenta que necesitará ser un técnico eficazísimo para poder tener la certeza de apretar el disparador en el instante preciso —ni una micra de segundo antes ni después— a toro pasado la foto no vale, es decir, se debe de ser un gatillero tremendo en ese sentido.»

«Por eso considero que la obligación y la cualidad fundamental que se espera de un fotorreportero es que esté atento y curioso a lo que sucede en el teatro de los acontecimientos o, cuando menos, intuyendo, por medio de su tercer ojo, lo que ahí puede llegar a pasar. Todo esto es lo que hace que el fotorreportero, por un instante —con toda su sabiduría y todo su oficio— se convierta en un ser irracional que dispara exactamente por que sabe o intuye que ahí esta una noticia, que de una forma u otra interesa para los pueblos... Para el hombre.»

«De tal suerte,» concluye Héctor García, «el fotorreportero ha de ser aquél que ejerza una de las profesiones más peligrosas del mundo, y para corroborar esto hay que tener en cuenta las grandes bajas que han existido en la profesión. La cifra que maneja la UNESCO en relación a accidentes sufridos y a las muertes durante el trabajo es muy alta. Siento que nos tienen muy desprotegidos. En fotografías muy peligrosas y difíciles de realizar, lo primero que se pregunta la gente al observarlas es el lugar dónde se encontraba el fotógrafo cuando la tomó. Esa pregunta ni se pregunta, me dice Héctor García, porque los fotógrafos no sólo tenemos las siete vidas de los gatos, sino muchísimas más. Nos las tenemos que ingeniar porque es nuestro deber dar una información verídica. A la cámara como al machete no hay que sacarla sin razón ni guardarla sin honor».

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por Iván Carrillo (entrevista 5). *Hemerografía:* Héctor García «clic clic»; Macario Matus «El registro de la realidad»; Adriana Moncada «Francisco Montellano revela la vida del fotógrafo C. B. Waite»; Dionicio Morales «Heroísmo y tragedia entintan mis fotografías»; Adriana Padilla «La fotografía es escribir con luz (I)»; Antonio Rodríguez «Fotógrafo y vagabundo por vocación»; s/a «Libro de fotos de Héctor García» Héctor García ¡clic, clic!; Fotografías de Héctor García: *La Malinche*; *Las gitanas*; *El ojo de toriles*.

#### Semblanza de un fotógrafo IV

*Los lazos de Héctor García y David Alfaro Siqueiros son irreductibles. En todo lo que está implicado la obra y el pensamiento del muralista, ahí se hace presente también el fotógrafo para opinar y polemizar sobre su maestro. Para confirmar basta recordar aquella exposición que se presentó en la Galería José María Velasco, donde el fotógrafo mostró el resultado de la intensa labor testimonial que hizo de la vida y de la obra de Siqueiros en 1975. En esa muestra titulada, «Siqueiros artista y ciudadano», se exhibieron cientos de imágenes de «El Coronelazo», que a manera de tiras de contacto ampliadas en fotomurales,*

mostraban de modo secuencial diversos aspectos de la vida y el trabajo del pintor. Sin lugar a dudas, se cumplió en aquel recinto con una de las funciones que el muralista había considerado primordiales dentro de los roles que le tocaba jugar a la fotografía, que era, precisamente, el de fungir documentalmente como colaborador objetivo y psicológico del proceso plástico, del arte de la pintura y del arte en general.

Héctor García se detiene en cada una de las piezas y las observa pacientemente; luego me comenta que con seguridad las litografías fueron revisadas por el mismo Siqueiros «porque son de excelente calidad». Más tarde, el fotógrafo recorre la exposición colectiva de la plástica mexicana. La obras de Aceves Navarro, Raúl Anguiano, Tamayo, Carlos Mérida y muchos más muestran sus trazos y sus magníficas formas y coloridos en los tres pisos del edificio. Héctor García se detiene frente al cuadro de Francisco Corzas, «mi querido amigo siempre con la guitarra en las manos», y, más adelante, frente a la imagen de Juan Soriano, observa el perfil de una mujer finamente trazado a lápiz: «este, sin duda, es un retrato de Lola Álvarez Bravo».

En el tercer piso, Héctor García se topa con una de sus fotografías y la mira como quien reencuentra a un viejo conocido. Luego, el fotógrafo se acerca para verificar la impresión de la fotografía y continúa su recorrido. Me quedo contemplando su imagen. En ella, un grupo de niños alegre se ha conglomerado frente a la cámara buscando un espacio en el encuadre; sonrisas, miradas, manos que saludan, es lo que en la escena ha captado el fotógrafo. Pero en la barda del fondo se impone como un estigma el logotipo del partido oficial que, dentro de su círculo, parece englobar implacable y amenazadoramente a toda la chamacada, se trata de Los niños del partido.

Mientras bajo las escaleras para acercarme a donde se lleva a cabo la ceremonia inaugural de la exposición, voy pensando en la terrible realidad que representa esta fotografía de Héctor García, al tiempo que recuerdo las palabras de Xavier Pommert cuando señala que la obra de Héctor García presenta a través de las lentes de sus objetivos, que deforman, concentran, crean una forma, la imagen fiel de las contradicciones del México de hoy...

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por Iván Carrillo (Entrevista 5) Bibliografía: García, Héctor. (Prólogo Elena Poniatowska) *México sin retoque* (1987); Fotografía. *Los niños del partido*.

**Última parte: periodismo a través de la luz**

### *Visita al archivo III*

María me muestra una sorprendente y divertida serie de siete fotografías. En la secuencia contemplo a un hombre de unos veinticinco años recargado en la fachada del Banco de México sito en la calle Cinco de

Mayo. La actitud del individuo delata un inconfundible estado de ánimo que oscila entre el aburrimiento y el agotamiento físico. Para realizar estas fotografías, Héctor García se ha ubicado en la banqueta de enfrente y desde ahí, sin ninguna variación en el encuadre, se ha dispuesto a disparar varias veces con su cámara. Es muy probable que el personaje que nuestro fotógrafo ha captado en esta secuencia hubiera pasado inadvertido para él, de no ser, por la casi inverosímil misión a la que aquél sujeto había sido encomendado: custodiar en la banqueta y en medio del conglomerado transitar de la gente, nada menos que cuatro grandes y relucientes lingotes de oro y varias placas de plata pura no menos resplandeciente. Todo lo cual, había sido colocado tan campantemente a lado suyo, como si se tratara de o de cualquier otra cosa de poco valor.

En el conjunto de la secuencia llama la atención la indiferencia con la que actúan los transeúntes frente al oro y la plata. No deja de ser curioso cómo algunos prefirieron dirigir su mirada a la lente del fotógrafo antes que a los metales preciosos que se encontraban a su paso. En realidad, la situación era tan increíble que al parecer nadie se percataba de la inestimable fortuna que tan despreocupadamente vigilaba el individuo. Aquí, contrariando el popular refrán, en arca abierta no robó nadie. «Imaginate», me dice María, «en estos tiempos no duraría nada antes de que se lo roben con todo y el monigote».

Varias horas han transcurrido desde que María comenzó a extraer imágenes de las cajas de papel fotográfico y, por cuestión de tiempo, esta visita al archivo se acerca a su final. Sobre la mesa del comedor —ahora completamente tapizada de fotografías— observo rostros de todo el mundo, situaciones históricas, vida cotidiana y lugares diversos. María ha fungido como una paciente guía que me ha conducido en este magnífico viaje en el tiempo realizado a través de la mirada de Héctor García. Frente a mí están tendidas un sinnúmero de fotografías que han quedado yuxtapuestas sin guardar, aparentemente, ningún tipo de relación entre sí, salvo por el hecho de haber sido presenciadas por el mismo ojo testimonial.

Aquí, en este *collage* espontáneo, puedo observar una escena de La Lagunilla donde un niño comanda su bazar de antigüedades sentado en un gran sofá antiguo mientras luce en la cabeza, con cierto orgullo, una gran chistera. El ambiente surrealista captado en esta escena es producto de los espejos de estrella, los muebles viejos sobre la calle y los candelabros patinados que nos remiten a alguna de las fantásticas situaciones que solía imaginar Lewis Carroll. Y, asimismo, junto a esta fotografía y sin requerir de ninguna lógica, puedo ver aquella otra imagen captada desde un punto de vista elevado, donde se ha registrado el gran despliegue de agentes de seguridad que con motivo de la visita a la Basílica de Guadalupe de dos singulares personajes ha sido llevado a cabo. En el centro de la escena aparecen inconfundibles John F. Kennedy y su hermosa esposa Jacqueline.

Y ahora, en medio de este caótico despliegue fotográfico, dos escenas cautivan mi atención por sus inusuales particularidades con respecto del grueso de la obra de Héctor García. Una de ellas, sin duda, sobresale por

su tratamiento técnico: en la escena observo a un trabajador de limpia del metro que barre la maqueta metálica que representa Tenochtitlán ubicada en el metro Zócalo de la Ciudad de México. No obstante, haciendo uso de la técnica del fotomontaje, Héctor García ha alterado las escalas en la escena al agregarle como fondo un cielo nublado. De manera tal que el trabajador parece un gigante que estuviera barriendo los antiguos canales del Valle México. «Este fotomontaje yo lo hice en el laboratorio», me dice María, «Pero Héctor fue el de la idea... El barrendero parece Gulliver ¿verdad?»

La otra escena que llama mi atención es una fotografía que abandona netamente los terrenos conceptuales del fotoperiodismo para centrarse, más bien, en una búsqueda formal. En esta imagen nuestro fotógrafo ha dejado entrever sus inquietudes artísticas y también su sensibilidad por la composición plástica y los claroscuros. Se trata de uno de los pocos desnudos fotográficos —y acaso el más famoso— que ha realizado Héctor García. *Tejedora de luz* es el título con el cual, el fotógrafo nombró esta singular imagen en donde se contempla a una modelo levantando con delicadeza las manos para rozar apenas con las yemas de sus dedos el translúcido tejido de algodón que es bañado tenuemente por una luz de sol de atardecer. En verdad, la imagen parece evocar una dimensión mágica en la cual los hilos de luz adquieren —para poder ser entrelazados— la placentera materialidad tan ansiada para el tacto humano.

A sabiendas de que uno de los tratamientos favoritos en la fotografía que practica María García es, precisamente, el retrato al desnudo, aprovecho la pauta en el tema que nos da la imagen de su esposo como un puente en la conversación, para interrogarla acerca de su trabajo artístico. Más tarde, una vez que hemos concluido la observación del material del archivo que la esposa del fotógrafo había dispuesto para su observación, María cumple su promesa de mostrarme sus imágenes y, entonces, extrae de uno de los muebles un grueso paquete de fotografías montadas en papel cascarón. «Esto es algo de lo que estaba preparando para una exposición», me comenta.

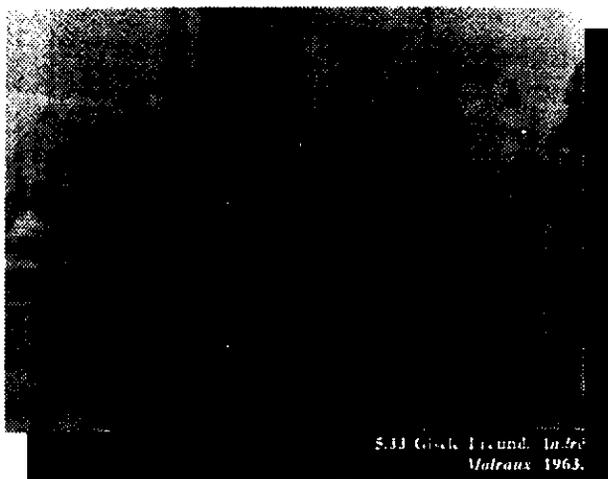
María García ha encontrado un mundo aparte dentro de la fotografía. Si bien, en sus inicios, su labor se desarrolló dentro del fotoperiodismo cultural trabajando para la Casa del Lago de la UNAM y para el periódico *Unomásuno*, posteriormente, su búsqueda la ha llevado a encontrar un lenguaje no ya en la impresión de la película fotográfica, sino en el trabajo diario y la explotación directa sobre el papel monocromático que para ella es tan sólo un decir, porque gracias a su alquimia, María García ha llevado al límite la capacidad de esos soportes en blanco y negro para obtener de ellos brillantes tonos azules y ocres que impregnados sobre sus difusos retratos y sobre las flores apenas insinuadas que María «se va encontrando por ahí», de tal suerte se crean obras únicas que recuerdan —gracias a sus brillos— aquellos no menos fantásticos reflejos especulares que maravillaron al mundo durante la era de la daguerrotipia. Sin lugar a dudas, María Sánchez o María García, como se le prefiera llamar, es una artista consumada.

«Estamos pensando hacer una exposición que se llame los tres García, en donde presentemos el trabajo de Héctor, el mío y el de mi hijo que también hace fotografía de prensa... Pero mi hija Amparo, que ya anda

cargando siempre con su camarita, me preguntó por que hacerla de los tres y no de los cuatro... O sea que ella también le va a entrar a la exposición», me comenta María mientras nos dirigimos a la salida de la casa.

Presto a salir, me detengo frente a uno de los muros para apreciar las dos fotografías más conocidas de Héctor García. Ahí están, una a lado de la otra, *Nuestra Señora Sociedad* que en esta copia, ha sido retocada en amarillo en algunas partes para resaltar toda la joyería que portan los diplomáticos; y la impactante escena de *El niño en el vientre de concreto* que le valiera a Héctor García un reconocimiento en 1959. Con estas dos contradictorias y reveladoras escenas todavía vibrando en mi retina salgo a la calle dejando atrás la casa, el archivo, e laboratorio y el museo que habitan los fotógrafos Héctor y María García.

**Fuentes:** María García entrevistada por Iván Carrillo (entrevista 8)



### *Los gatillos mentales*

Alguna vez, cuando Héctor García pasaba a lado de la puerta de los actores del teatro Follies en la plaza de Garibaldi, observó a un pequeño infante que, a falta de un mejor lugar donde descansar, se había metido —quién sabe cómo— en un nicho vacío de los que normalmente se utilizan para guardar el cableado público. Ahí, el menor con sus pies descalzos y maltrechos y con sus pantalones rasgados y harapientos, trataba de conciliar el incomodo sueño que le

impidió percatarse de la presencia del fotógrafo. Como testimonio de aquel triste hallazgo se observa en la fotografía a un niño en posición fetal que parece haber sido incrustado en la hornacina rectangular de la pared de cemento.

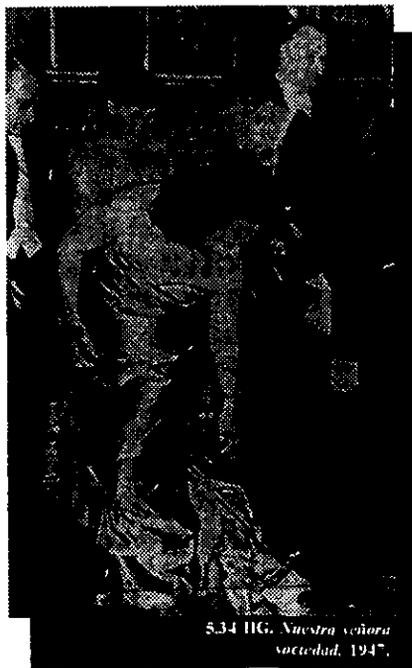
Tiempo después, cuando en 1963 se inauguró en París la exposición *La Fiesta Mexicana de los Muertos*, que había sido apadrinada por el propio André Breton, un espectador singular habría de bautizar esta imagen. «Para mi suerte», cuenta Héctor García, «cuando el ilustre pensador André Malraux —que era entonces el Secretario de la Cultura de Francia— recorría la exposición, se encontró con la foto que le tomé al niño durmiendo en la pared y comentó que se trataba de una de las imágenes más tristes de nuestro tiempo. Posteriormente me preguntó que si la fotografía ya tenía título. No, aún no, le respondí. Entonces me sugirió que se llamara *Niño en el vientre de concreto*; a partir de ese momento, la imagen quedó bautizada con este título, aunque para ser preciso, el título original debe ser dicho en francés.»

No era la primera ni sería la última vez que Héctor García cedía al espectador o mejor dicho, al lector de su escritura con luz, el derecho de ponerle el título a alguna de sus fotografías. Otorgar esta libertad responde a una manera de pensar: para nuestro fotógrafo, la elocuencia que consigue el lenguaje fotográfico acerca de lo que sucede en el acontecer, basta para hacer efectiva la comunicación entre el reportero gráfico, testigo de los hechos, y la sociedad. De ahí que muchas de las imágenes de Héctor García, acaso la gran mayoría, ostenten el título de *Sin título* que él -especula el fotógrafo- «posiblemente comenzó a usar primero que nadie.»

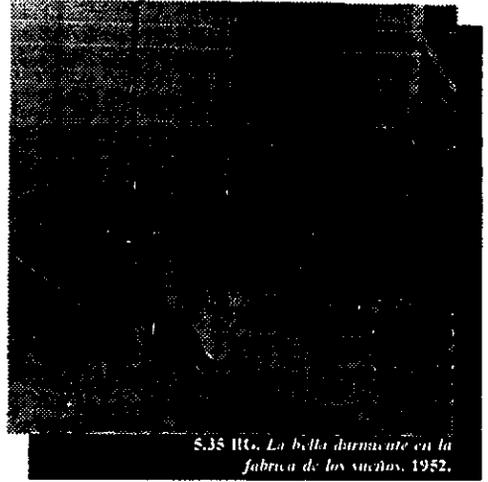
Es cierto que muchas veces para el espectador, el hecho de toparse ante una obra marcada por el recurrido *Sin título* puede llegar a provocar cierta desazón. Máxime, si esta manera de rotular ha sido utilizada para nombrar una obra de arte abstracto o arte conceptual. No obstante, en el caso de la fotografía de prensa que ha practicado Héctor García, cuya búsqueda constante es la objetividad a decir de sus propias palabras, destitular una imagen —si es que el término es válido— deja entrever la entera confianza que tiene nuestro fotógrafo en su lenguaje gráfico.

Una vez Héctor García expresó: «la cámara no miente. Sólo los títulos o pies de foto que se agregan pueden mentir». Por esta razón para nuestro fotógrafo no es del todo indispensable apoyar la imagen en el lenguaje escrito. Su idea de la fotografía periodística es aquella que informa al espectador; es decir, que lo hace entrar en contacto con el suceso en el momento en que éste contempla la imagen. El grueso de la información noticiosa debe estar contenido en la propia fotografía y no en el título o en el pie de foto. Cabe recordar las palabras del periodista Andrés Ruiz: «un texto es prescindible, nunca una buena foto.»

No quiero decir con todo esto que Héctor García haya establecido una política de no nombrar sus imágenes. Por el contrario, lo que nuestro fotógrafo hace es dejar que los títulos surjan de manera natural, que broten de la imagen misma. Héctor García conoce la multiplicidad de sentidos que puede albergar una imagen fotográfica. De ahí que su obra esté siempre abierta para recibir los bautizos que el tiempo, la gente o los críticos pueden llegar a otorgarle en un momento dado. Él mismo ha llegado a cambiar el título de alguna obra suya ante la nueva concepción que le produce una relectura de su imagen. Tal fue el caso, por ejemplo, de *Nuestra señora sociedad* que en un principio llevó el título de *El besamanos*.



Alguna vez Octavio Paz se refirió a los títulos que utiliza Manuel Álvarez Bravo en sus fotografías como los «gatillos mentales» que desataban nuevos sentidos en la percepción del espectador: «la frase provoca un disparo y hacer saltar la imagen explícita para que aparezca la otra imagen, la implícita». De la misma manera, Héctor García recurre a los títulos cuando alguna de sus imágenes lo amerita. Tal es el caso, por ejemplo, de la fotografía que titulada *La bella durmiente en la fábrica de sueños*. En la imagen se observa una guapa actriz de cine mexicano que duerme plácida y apoltronada en un sillón ubicado entre las utilerías y el equipo de iluminación de la industria cinematográfica; en este caso, el título infunde en la obra un nuevo sentido: la actriz sueña con el éxito.



S.35 IIIc. *La bella durmiente en la fábrica de los sueños*, 1952.

En otra ocasión, cuando Héctor García recorría la exposición de Asamblea de ciudades en Bellas Artes, entre los cuadros de Tamayo y María Izquierdo, se encontró con aquella fotografía suya donde un hombre vestido como pachuco escruta con la mirada las ropas íntimas que viste un maniquí que está en el interior de una aparador. «Un hombre con intención de vida, de sensualidad, que ve al maniquí en las partes más hermosas de la mujer, tratando de adivinar detrás de una faja los encantos femeninos. Es un bohemio de la época, Artenac, con las manos en la bolsa». Así se refirió Héctor García al personaje que en aquella ocasión había retratado. No obstante, luego se percató que el museógrafo había olvidado poner la cédula de esta imagen que alguna vez había aparecido publicada con el título de *Adelaido, el conquistador* y con el de *Ventana de las ansias* en otra ocasión. Sin dudarlo, Héctor García sacó su pluma y ahí mismo se dispuso a rebautizar su obra. En la pared del museo quedó escrito: *El más turbado*. Unas semanas después, al regresar Héctor García al museo, su sorpresa fue grande cuando en el recorrido comprobó que ya existía la ficha técnica de su imagen, pero que el título que llevaba no era el juego de palabras que él le había asignado anteriormente, sino que se leía en la ficha: *La corsetería*. «Me mandaron al infierno» se limitó a comentar entonces nuestro fotógrafo.

Fuentes: Héctor García entrevistado por: Iván Carrillo (entrevista 5); *Bibliografía*: Paz, Octavio. Álvarez Bravo, Manuel: *Instante y revelación* (1982); *Hemerografía*: Angélica Abelleira. «Novo me alimentó con su sentido crítico y festivo de la ciudad: Héctor García» (1992), Fraire, Isabel. «Héctor García o la lectura de la fotografía» (1980); Luis Humberto González «Héctor García, fotógrafo de la ciudad (fragmentos)» (1995); *Fotografías*: *Niño en el vientre de concreto* (1952), *Adelaido, el conquistador* (llamada también *Ventana de las ansias*, *El más turbado* y *La corsetería*) (1949), *La bella durmiente en la fábrica de sueños* (1952), *Nuestra señora sociedad* (antes *El besamanos*) (1947).

---

*Compendio crítico*

En el fondo de la escena luce imponente La Catedral Metropolitana. En primer plano, se observa un puesto de buñuelos franqueado por dos personajes antagónicos y similares a la vez. De un lado, se observa a una señora elegantemente ataviada con vestido de noche, mascada al cuello, aretes y bolsa de mano, que está sentada en una banca dirigiendo la mirada a la cámara y sosteniendo el plato con el típico dulce. Del otro lado del puesto, sentada en un banquillo de madera está la niña que lo atiende, igualmente mirando a la cámara, pero ella no tiene vestido, ni mascada, ni aretes ni nada. Apenas la ropa ensuciada por su labor de tendera. Lo maravilloso en la escena es el gran parecido físico de las dos mujeres. «Se diría que son madre e hija», podría decir alguien por ahí. Se diría que así son de simpáticas y bonitas las mujeres mexicanas: ojos grandes, cejas negras, pelo negro. Se diría, también, que es el México que convive en la tradicional *Fiesta del «grito» en el Zócalo*. Y, tristemente, también podemos decir que es el México inequitativo en el que muchos niños tienen que trabajar -cuando bien les va- para poder sobrevivir. Y así podríamos seguir sacando infinitas conclusiones de esta imagen que parece ubicarse en el límite de la interpretación: México festivo y México desigual. Todo dependerá, como siempre, de la puerta de análisis que quien contemple la imagen elija.

No hace mucho, cuando se presentó en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes el libro de Héctor García titulado *Camera Oscura*, María Luisa Mendoza que estaba en el panel de la presentación se refirió así la obra de nuestro fotógrafo: «No es posible tanto arte en Héctor, tal ojal, tal nervio, tal arteria más cordial para detener el tiempo en papel, aguas mágicas y ganchos de prender la ropa». En otra ocasión y lejos de aquellos elogios, el fotógrafo Enrique Bostelmann, cuenta Luis Carlos Emerich, le confesó que el criterio que seguía para seleccionar su obra para una exposición era muy fácil: «eliminar todas las fotografías que le habían salido como las de Héctor García y todo lo demás es arte».

El espectro de interpretaciones y de juicios sobre la obra de Héctor García no podría quedar mejor delimitado que entre estas dos aseveraciones. La multiplicidad de sentidos que puede tener una imagen fotográfica se albergan siempre en la superficie misma de ésta, sin embargo, quien tiene la libertad de potencializarlos es el espectador a partir de sus propios valores ideológicos y culturales. La imagen fotográfica es a todas luces y frente a la diversidad de miradas, un ente vivo que propicia diferentes formas y contenidos. De ahí que Héctor García considere que la eficacia de la gramática de la fotografía de prensa actúa apenas como la mitad del mensaje que se hace llegar a través de los medios periodísticos. Para nuestro fotógrafo, la otra mitad, la otra media naranja de este proceso comunicativo es propiedad y responsabilidad de quien contempla la imagen.

Si una fotografía de Héctor García informa, entonces ha cumplido con su deber principal en tanto vehículo periodístico, y asimismo habrá satisfecho la intención fundamental de su autor. Sin embargo, la obra periodística de nuestro fotógrafo —quíerese o no— ha alimentado a lo largo del tiempo un aura que emerge de las

interpretaciones y de las experiencias que su forma y contenido pueden, en un momento dado, llegar a propiciar. De tal suerte, al dirigir la mirada a las imágenes captadas por Héctor García se deben tener en cuenta las opiniones que enhorabuena han externado sus maestros, colaboradores, colegas y críticos, y cuyas lecturas e interpretaciones, por razones obvias, siempre serán un buen punto de partida para poder justipreciar la obra de nuestro fotógrafo.

El número de voces que forman este repertorio crítico es extenso. Una de ellas es la de Carlos Monsiváis, quien apela en la obra de Héctor García por su mirada informativa y estética a la vez. «El propósito de García no es conmover, persuadir, enrarecer o embellecer sino —tal cual— informar. En última y primera instancia Héctor es un fotógrafo de prensa, es un periodista. Pero un momento la información tiene niveles y derechos. Esto se nos reitera: informar puede ser también un hecho estético, un acto cultural de primer orden o un fenómeno de alta creatividad». Cualidades plásticas que mucho tiempo antes ya había observado Diego Rivera. Ya desde 1955 el muralista señalaba que «Héctor García era un excelente artista que expresaba con emoción, belleza, plenitud de forma y profunda sensibilidad y comprensión humanas, la vida que lo rodea, desde el accidente de calle hasta la plástica sublimada de la danza, pasando por todos los matices de las acciones del ser humano sobre la tierra, sus reacciones ante los hechos, mediante sus propias emociones».

Andrés de Luna observa el valor documental del trabajo de nuestro fotógrafo y señala la importancia de tener un cronista desentendido de la oficialidad del Estado: «en el archivo de Héctor García esta México en su carácter múltiple, sin complacencias, sin esa sociología barata de la que desconfiaba Barthes. Aquí transcurre la vida de una país contradictorio y pleno de agresividades cuyo signo primordial está puesto en la injusticia. Por ello, la historia patria que revela Héctor García tiene héroes anónimos, entes golpeados y masacrados cuyo drama es el de toda la nación». Seguramente es por esta razón, por la que alguna vez Rodrigo Moya, colega de Héctor García, se atrevió a afirmar que «después de los hermanos Casasola, el trabajo fotográfico documental más importante en México, ha sido el de Héctor García». Para Moya Héctor García es «un fotógrafo que participa en la cotidianeidad y la sigue paso a paso; un fotógrafo directo y honesto consigo mismo para quien la realidad está por encima de las ambiciones esteticistas, a pesar de su instinto plástico».

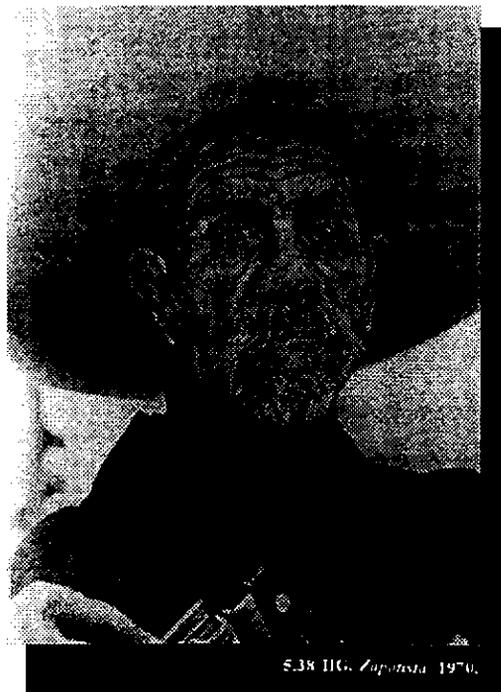
En sentido similar es la concepción del investigador Aurelio Rodríguez para quien «la obra de García tiene el tono de inocencia de quien ha captado la realidad más cruda casi sin proponérselo, por medio de fotografías en las cuales el rebuscamiento o el truco de laboratorio no aparece. En su obra se comprueba una vez más que el arte de la fotografía es tan rico y tan amplio en sus concepciones tanto técnicas como de la belleza, como cualquiera otra de las artes plásticas». No menos autorizada es la opinión de Raquel Tibol quien señala que «Héctor García obtiene de lo imprevisto inagotables canteras de creatividad. Sus descripciones, para nada superficiales, revelan relaciones entre el hombre y un espacio social con explotación oligárquica. Su repertorio está hecho de una realidad cotidiana que muchos quisieran ocultar por considerar hiriente o molesta, una realidad que se debate entre violencias y esperanzas».



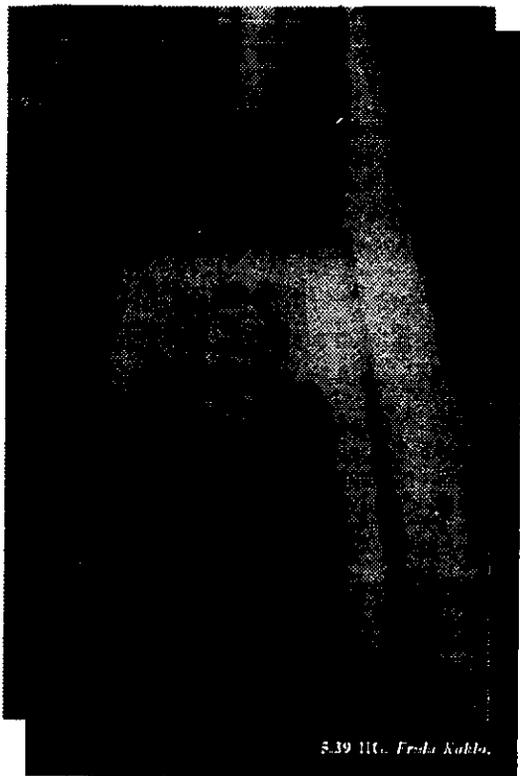
5.36 H.G. *Reposición en la Alameda*, 1958.



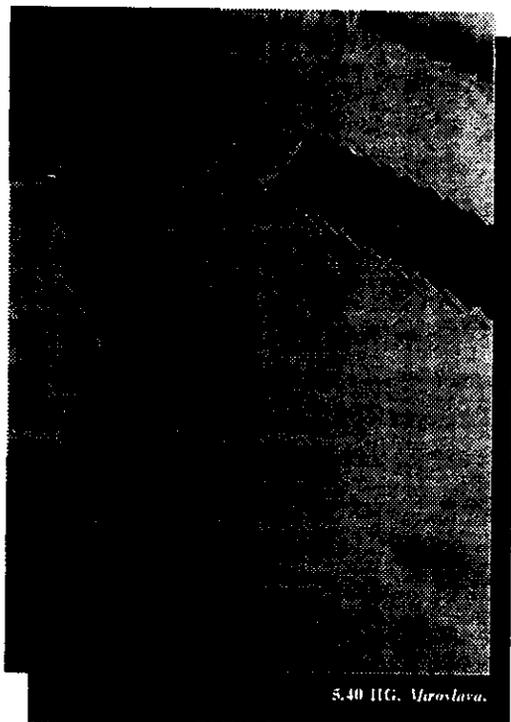
5.37 H.G. *Albano el conquistador*, 1949.



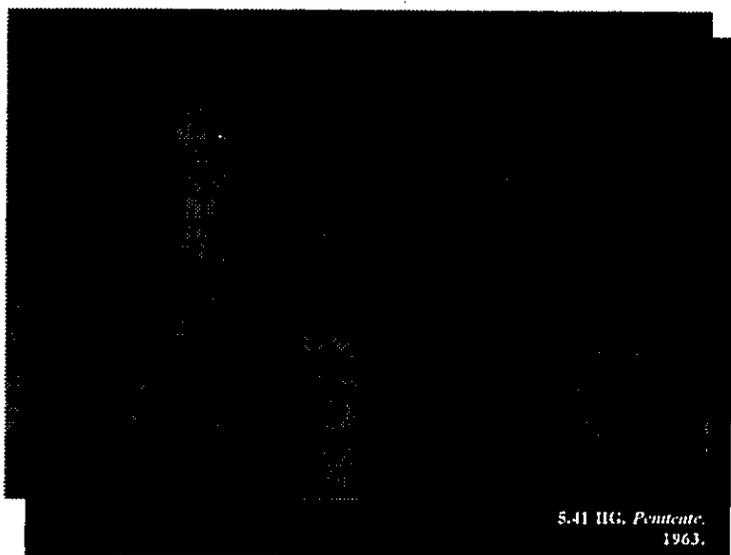
5.38 H.G. *Zapoteca*, 1970.



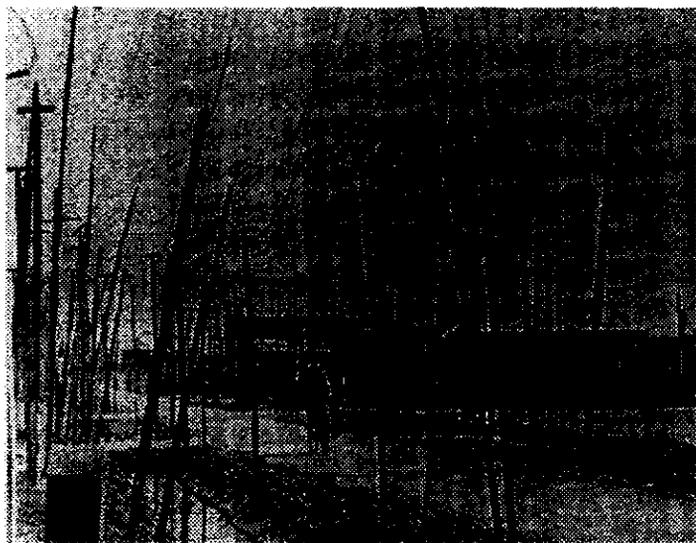
5.39 IIG. *Freda Kubla.*



5.40 IIG. *Miroslava.*



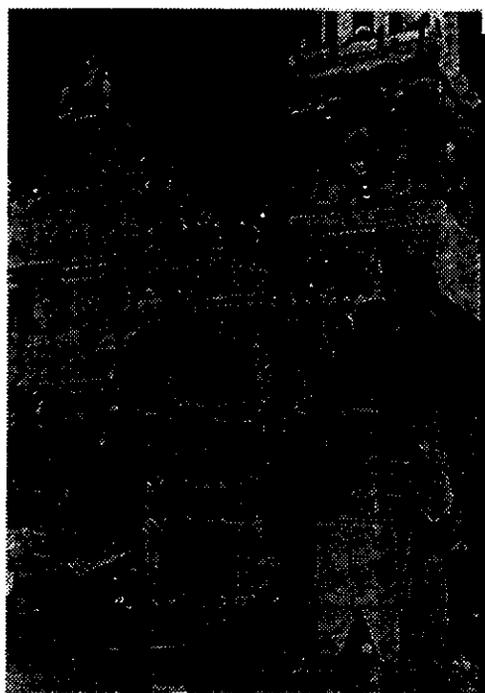
5.41 IIG. *Penitente.*  
1963.



5.42 H.G. *Nochebuena en Otl.* 1959.



5.43 H.G. *Nochebuena en la calle.* 1948.



5.44 H.G. *Fiesta del «grito» en el Zócalo.* 1954.

«A través de las fotografías de Héctor García», opina Xavier Pemmeret, «veo la crítica permanente, sin piedad, de un artista que presenta constantemente a las potencias políticas los progresos que deben hacer, las injusticias que revientan y al mismo tiempo el amor profundo de un artista por los hombres, todos los hombres de su país y una generosidad que hace que su crítica hacia los gobernantes no sea ni fácil, ni sistemática, pero es el reflejo de sus inquietudes, de las aspiraciones de su país.»

Luis Carlos Emerich dice «que si Héctor García fuera artista consciente, el mundo sería un raro paraíso de exportación estética, o un infierno de inocencias admirables por su *look*. Lo único que Héctor García le ha puesto a lo que ve es atención. Héctor García es un pescador de imágenes sin más camada que un ojo de vidrio que no se raja ante las broncas sociales, que no encuadra una matanza para equilibrarla plásticamente, ni ilumina una manifestación popular para hacer un espectáculo sublime, ni repara ante fenómenos ciudadanos para meterlos al circo de las vanidades visuales, pues su estética es tan vaga como su cámara (...) lo suyo es balconear, pisar y correr con el chisme al periódico. Nada de ponerse crítico ante conflictos que presencia, nada de ser cínico por lo que intuye, sino sosegarse como observador sin más intencionalidad que hacer ver, a ver qué ven».

Continuando con esta larga lista de juicios, es indispensable citar las palabras de Juan de la Cabada que, en gran medida instruyera a Héctor García en las faéenas periodísticas. El escritor español publicó en el catálogo de *Árbol de imágenes*, las siguientes consideraciones acerca de sus fotografías:

1) La obra de Héctor García, eminentemente popular, lo es más por intención que por extensión, es decir, favorece siempre al pueblo, mientras otros fotógrafos tratan de favorecer a los esbirros; 2) El recurso de la anécdota no es nunca vano, fútil o gratuito; siempre trasciende por su forma y alcanza permanencia en la expresión; 3) El humorismo en Héctor es vital, jamás ocioso y sólo pintoresco, sino que comunica un sentido dramático, y hasta en veces trágico de la vida, y así permanece en la estimación y conciencia del espectador.

Habla Elena Poniatowska: «Héctor García ha hecho de su obra fotográfica un arma. Denuncia, evidencia. Se para en medio de la crueldad y de la lluvia y se rebela. Aprieta el botón de su cámara. Derriba de un golpe la realidad. La vence. La aprisiona».

Por último citemos al poeta Dionicio Morales quien no escatima recursos literarios para referirse a las imágenes de Héctor García. Este gran amigo del fotógrafo, consejero y crítico de cabecera se ha expresado de la siguiente manera: «La belleza de esta obra radica en la supuesta sencillez de su concepción ontológica; en el claro pillaje de ánimas distraídas, lejanas u olvidadas de sí mismas; en el reto asumido con destreza de afrontar personajes huidizos a la cámara, al tiempo que su verdadera fantasía; en la disimulada sabiduría de aprovechar sigilos clandestinos reacios a un ojo común y corriente; en las metáforas subterráneas de los corazones sacadas a la luz a pesar de la negativa de sus poseedores; en el dolor de encarar con lucidez la miseria y los males que laceran, corroen y aniquilan las bondades humanas. A veces su belleza puede parecernos, a simple

vista, un poco rigurosa porque no es nada complaciente a las miradas huecas, vacías, de aquellos a quienes la vida no concedió el privilegio, la gracia del tierno y elemental asombro».

**Fuentes:** *Bibliografía:* Coen, Arnaldo. García, Héctor. Gironella, Alberto: *Retrato contemporáneo en México* (1982); Gamboa, Fernando et al: *Árbol de Imágenes*. (1979). García Héctor. *Escribir con luz* (1985) (Carta de Diego Rivera sobre la obra de Héctor García, 1955); Tibol, Raquel: *Episodios fotográficos*. (1989). *Hemerografía:* Luis Carlos Emerich «Héctor García *Camera Oscura*» (1994); Andrés de Luna «Héctor García: México sin retoque, de Elena Poniatowska» (1987); Aurelio González. «El arte fotográfico de Héctor García» (1974), Adriana Malvido. «Pierde su importancia la fotografía si no refleja lo que ocurre dentro de la sociedad, dijo Oscar Menéndez» (1982); Morales, Dionicio. «Héctor García odisea de la luz» (1992); s/a. «Héctor García Exhibe» (1990); Senen Montero «'Camera oscura' Libro de fotos de Héctor García» (1993). *Fotografías:* Héctor García: *Fiesta del grito» en el Zócalo* (1954).

### *Informar, lo demás son «ojeteces»*

Sin duda, una de las más terribles escenas que ha contemplado la humanidad a lo largo de toda su historia, es aquella que captara con su lente el corresponsal Nick Ut durante el conflicto bélico en Vietnam. En la imagen, se observa a cinco niños vietnamitas que huyen desesperados del bombardeo de *napalm* del que han sido víctimas y el cual ha ocasionado drásticas consecuencias tanto en los pequeños cuerpos de los infantes, como en el campo de batalla que éstos van dejando atrás. En la parte central de la fotografía, se ve a una niña de unos doce años que grita y llora presa del pánico y el dolor, mientras camina despojada de su ropa y extendiendo sus brazos en cruz, para evitar así, que éstos rocen la piel de su propio cuerpo que ha sido bañado con la gelatina calcinante: la injuria de la guerra ha sido eternizada.

El 30 de octubre de 1997 se presentó en el Centro de la Imagen el libro *Imágenes de la Jornada*. Los expositores hablaron del contenido del libro, de la fotografía de prensa actual en México y del papel que en este rubro ha jugado el periódico *La jornada*. «Nuestra idea era publicar fotos que cumplieran su función informativa pero que también tuviesen calidad por su encuadre, su composición y luz», dijo el coordinador de la publicación, Pedro Valtierra.

Héctor García, que se encontraba entre el público, solicitó a los ponentes el uso del micrófono y, sin más, recordó a los asistentes que el fin primero y último del fotoperiodismo es el de proporcionar al lector no otra cosa que información objetiva. «Y la foto clásica a este respecto», señaló el fotógrafo, «es aquella famosísima de 'La niña de *napalm*' (sic). «En ella, cabe preguntarse: ¿dónde estaba el fotógrafo? ¿Era acaso un ángel a salvo? No... No era así», continuó Héctor García «en esa acción el fotorreportero estaba bajo el fuego del

*napalm* con el único deber de registrar lo que sus ojos veían. El resultado no es una fotografía artística, es una fotografía objetiva e informativa que contribuyó a cambiar el curso de la historia».

Previamente, los expositores habían externado sus puntos de vista con respecto de la calidad en las impresiones del libro y sobre la elección de las imágenes que en éste se incluían. Eleazar López había cuestionado que además de las imágenes de 1996 hubiera otras fechadas en 1984 y había preguntado a Pedro Valtierra: ¿Son los modelos de *La Jornada*? ¿Es homenaje a ex colegas? Además, había agregado el ex director de la Fototeca de Pachuca, era posible constatar en la publicación «no menos de 25 rehechuras de imágenes que ya habían probado su eficacia o que estaban en la memoria gráfica del fotógrafo, que no dudó en tomarla, tampoco en presentarla al editor».

Por su lado, Alfonso Morales había dicho que él se había imaginado el prometido anuario fotográfico más como un verdadero almanaque donde se pasaba en limpio, sin las prisas de la edición diaria, el material acopiado por los fotorreporteros a lo largo de sus tantísimas y variadísimas órdenes. «Sin embargo, —dijo el investigador— a pesar de la fuerza indudable de muchas de sus imágenes, algunas de ellas ya convertidas en íconos del periodo, se han quedado en el umbral de la posible exploración de sus acervos».

A juzgar por algunos de los presentes, fueron estas frases las que propiciaron que Héctor García arremetiera «contra la mala fe de algunos teóricos y estetas que critican la fotografía de prensa». El fotógrafo dijo que: «eso de intentar desde sus puntos de vista y desde sus galimatías y posiciones teóricas analizar la fotografía de prensa es, como ellos dicen, salir de contexto, porque una obra fotoperiodística es aquella que informa y punto. Es absolutamente objetiva. Lo demás son «ojetece»».

No era ni por mucho, la primera vez que Héctor García se lanzaba al ruedo de la polémica fotográfica. Sin embargo, en esta ocasión, la discusión recordaba aquella otra desatada en 1980 cuando su colega Nacho López lo cuestionó por haber exhibido algunas fotografías sucias y rasgadas. En aquél entonces la discusión giró en torno al contenido y a la técnica de las obras fotográficas de Héctor García. Juan de la Cabaña había destacado con fervor la verdad como el factor de permanencia en el contenido de la obra de nuestro fotógrafo. Raquel Tibol dijo que Héctor García le había confesado no haber contado con suficiente tiempo en la presentación del material, y Manuel Álvarez Bravo había dispensado la falta de calidad técnica de las obras en favor de la libertad de expresión. No obstante, Nacho López había insistido: ¿Suple la penetración del ojo de Héctor García de su concepción fotográfica, el descuido en la presentación de su material? ¿Por qué exhibe sus fotos como si las hubiera sacado del cesto de la basura? A lo que Héctor García había respondido de manera retórica que, precisamente, sus fotografías las obtenía del bote de la basura de la humanidad y del basurero de los oprimidos. De esta manera había salido triunfal de aquella discusión.

Sin embargo, en esta ocasión, nuestro fotógrafo se había lanzado contra la obsesión de encontrar formas estéticas en la fotografía de prensa. «Ya lo dijo hace mucho Tina Modotti: `no se afanen en imitar las modas y estéticas de nada, la fotografía tiene su propio lenguaje, su propia estética que emana de ser una herramienta que trabaja con información y arte». El fotógrafo pidió a aquellos que usan la cámara con fines ideológicos que «a los fotorreporteros, a aquellos que somos únicamente `carne de información', por favor no nos fastidien porque vivimos con cierta ética pero para la información y hasta ahí. Hacemos fotografía simple y sencillamente in-for-ma-ti-va».

Entre el público comenzaban las reacciones. Al fondo de la sala algún anónimo silbaba pidiéndole al fotógrafo que culminara su participación. Otros más parecían conciliar con la visión del fotógrafo y la de aquellos que como señala Pedro Valtierra en el prólogo del libro, están «convencidos que el periodismo no esta peleado con la calidad estética, y la preocupación (...) sigue siendo producir imágenes que vayan más allá de lo informativo. Lograr una combinación entre la fotografía de autor y el diarios». No obstante, quien definitivamente manifestaba con un gesto aprobatorio todas sus simpatías por las palabras de Héctor García, era su coetáneo, el también decano de la fotografía de prensa en México, Julio Mayo, que escuchaba atentamente ubicado en la primera fila del salón.

**Fuentes:** Iván Carrillo (1997). *Bibliografía:* Varios Autores (Prólogo de Pedro Valtierra) *Imágenes de La Jornada* (1997). *Hemerografía:* Merry Mac Masters «Polémica en la presentación del libro *Imágenes de La Jornada*» (1997); Nacho López. «Contenido vs. Técnica» (1980); *Fotografías* de Nick Ut: *Trang Bang, Junio 1972*.

### *Informador y artista*

En la parte trasera de un automóvil, del otro lado del vidrio, se advierte emborronada la efigie de Jorge Luis Borges. El inusual punto de vista que Héctor García ha adoptado para realizar su retrato nos muestra un perfil intermedio del escritor que más abarca la nuca y los ancianos cabellos; que más muestra el lívido mentón y la oreja grande y vieja —ávida de escuchar más historias de los libros vedados para los ojos— que lo que uno por costumbre espera ver en un retrato que, precisamente, es el rostro del retratado. No obstante aquí, en esta singular imagen, por un acierto del fotógrafo y por una coincidencia de la luz, del obturador y de Borges casi de espaldas y del vidrio y de las gotas de agua que reposan sobre la transparencia de éste; aquí, por esta preciosa convergencia, descubrimos un Borges que es Borges por su rostro oculto, por su barbilla que reposa en su mano y su mano que reposa en su bastón. Lo sabemos por el ambiente metafísico que apresó la cámara fotográfica, por la metafórica ceguera borgesiana que el ojo de Héctor García supo en un instante interpretar y simular.



Cada vez que contemplo esta fotografía, no evito una incierta añoranza de algo inefable, desconocido; acaso una época, un olor, la vida infantil de otro, la amistosa compañía de alguien. Es como si la tristeza lluviosa que emana de esa imagen se apoderase mágicamente del alma de quien la mira para transportarlo en el tiempo y en el espacio... En el transcurrir de la vida misma. Ese Borges anciano evoca su poesía, y quienes alguna vez se han acercado a ella y ahora enfrenten este retrato, quedarán sorprendidos, trasgrediendo los lindes dimensionales de la imagen. Y entonces, así, en ese trance, se percatarán de que es posible escuchar de nueva cuenta la voz del escritor argentino que clama por más vida ante la inexorable fatalidad: *si volviera a nacer... Si volviera a nacer, pero tengo ochenta y cinco años y sé que me estoy muriendo.*

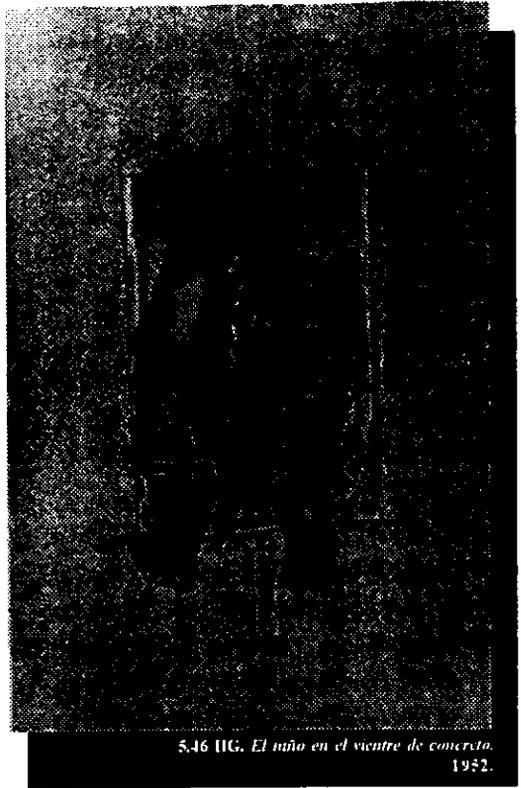
Precisamente fue la emoción provocada por este retrato la me condujo durante alguna de las conversa-

ciones que sostuve con Héctor García, a preguntarle acerca de las circunstancias en que había conseguido captar esta imagen. Buscaba, quizá, alguna coincidencia entre la lectura que yo realizaba de la fotografía y la idea o el pensamiento que atravesaba por la mente del fotógrafo en el momento justo de accionar el obturador de su cámara. ¿Sería posible que Héctor García estuviera pensando en la ceguera de Borges?, ¿En alguna frase del escritor?, ¿algún poema? No... No había sido así. Concretamente, el fotógrafo recordaba haber experimentado más un estado de ánimo que una opinión acerca del escritor o de su obra. La milésima de segundo que Héctor García había tenido para lograr la toma, había dejado en su memoria una carga de adrenalina y un sentimiento de angustia. Esto es, porque la mente del fotorreportero requiere mucha velocidad y precisión para actuar en un instante. La noticia buscada se hace visible pasajeramente, y si el fotógrafo está presente con toda su audacia y puntería para registrarla, entonces, se podrá decir que se ha cumplido con el trabajo. Pero basta un pequeño titubeo para decir, entonces, que ha fracasado.

La respuesta que me dio Héctor García podría parecer fría y pragmática, pero no por eso, menos reveladora y significativa del quehacer cotidiano del fotógrafo de prensa; o al menos, de la manera en que lo entiende y lo practica Héctor García, cuyas palabras tienen, en estos menesteres, nada menos que un aval de más de cincuenta años de ejercer el oficio. «Mira, no eran esas ideas concretas de orden intelectual y estético las que

pasaban por mi cabeza, aunque de alguna manera todo eso influye en el momento de accionar la cámara; pero más bien, yo estaba muy angustiado, porque Borges era la noticia y se me estaba escapando entre la gran cantidad de reporteros que estábamos ahí. Así que como pude, me tuve que *colar* entre todos los periodistas y fotógrafos. Yo no podía meter la cámara de frente como hubiera querido. Ese encuadre que ves, es lo mejor que pude conseguir ante la inminente partida del escritor.»

De pronto me percaté que con aquella lectura que yo había hecho de la fotografía para formular mi pregunta y con la respuesta que había recibido por parte de Héctor García, la conversación había entrado en el misterioso terreno ambivalente que la fotografía periodística habita. Por un lado, ahí estaba yo evocando de una imagen la poesía, la ceguera y la terrible vejez de este hombre lúcido y luminoso que fue Jorge Luis Borges; y por el otro, ahí estaba el autor de la fotografía diciéndome que lo que él buscaba al realizarla era el valor noticioso que contenía: *México, D. F. día tal del mes tal de 1981. El escritor argentino Jorge Luis Borges es captado por nuestro fotógrafo justo en el momento de abordar el automóvil que habría de conducir-lo al aeropuerto*. El poder invocador y evocador o lo que es lo mismo, el poder informativo y el poder artístico de la fotografía de prensa acababan de hacerse patentes.



5.46 IIG. El niño en el vientre de concreto.  
1952.

«Lo que sucede es que la forma va sugiriendo posteriormente, los valores estéticos de una imagen los va señalando el resto de la gente, los conocedores, los críticos y los estudiosos, porque siempre el espectador es la otra parte de la obra. Quiero decir, al que le llegue el mensaje, *al que le caiga en el ombligo*». Y mientras esto me decía, yo pensaba en Eugene Atget que, a principios de siglo, se negaba a reconocer los valores estéticos que los pintores de su época señalaban en sus fotografías. «Son sólo documentos» se aferraba a considerar el fotógrafo francés que no podía aceptar que el arte se albergara en esta semi-automatizada actividad. Y no es que yo haya creído que Héctor García pueda considerar lo mismo, pero tampoco había invocado el nombre de aquel pionero tan gratuitamente, ya que, de alguna manera, me daba cuenta de que entre el artista y el reportero gráfico, Héctor García se queda siempre con lo segundo: «son sólo noticias»; estoy seguro que, en un momento dado, así podría rezar una afirmación de nuestro fotógrafo acerca del contenido de sus imágenes.

La noticia y la estética, el artista y el fotógrafo de prensa, un tema inmanente de la propia fotografía periodística. ¿Cuáles son los límites, si es que existen, entre lo uno y lo otro? En el caso de Héctor García algunos han externado su opinión. Para la Poniatowska la solución es simple: Héctor García se nombra fotógrafo de prensa por un acto de coquetería «porque ha hecho tantas exposiciones individuales nacionales e internacionales como José Luis Cuevas, y cuenta con una igual cantidad de trofeos, diplomas, medallas de oro y reconocimientos». Pero más allá de esta apreciación y de los premios legitimadores, él que parece *darle al clavo* es Dioncio Morales, quien localiza el misterio en la personalidad misma de Héctor García: «no sé si es por una aparente humildad que raya en la soberbia, o por una arrogancia que bordea los límites de una insana modestia, o por las dos cosas, el que Héctor García se nombre reportero gráfico, quizá, para restarle severidad a su profesión de artista, o acaso por una honesta apreciación al no ignorar o dejar de lado el origen de su trabajo».

En efecto, Héctor García es para sí mismo un fotógrafo de prensa, es decir, un reportero, un informador en el muy amplio sentido de la palabra. El objetivo que se impone es que sus fotografías cumplan una labor socializadora de los acontecimientos. Pero en ese trajín la carga subjetiva es inevitable, y aquí sí le atina Elena Poniatowska cuando dice que «de Héctor García interesa su opinión, su enjuiciamiento... porque al seleccionar determinado fragmento de la realidad, toma partido y si ésta es cruda, dolorosa, a veces intolerable, es porque Héctor García nunca ha querido mentirse a sí mismo, ni quedar bien».

Y, entonces, cabe preguntarnos si esta autenticidad y esta honestidad con la que Héctor García mira el acontecer del mundo, no es la principal razón de que en la génesis de su trabajo periodístico se albergue, también, el germen que conduce su obra a la esfera de lo artístico ¿Quién puede negar que en esa interpretación que Héctor García hace de los hechos surja, igualmente, el proceso mediante el cual sobrevienen secuelas estéticas de sus fotografías? Secuelas irrefrenables que, aunque el mismo Héctor García se lo propusiera, no podría evitar: la evaluación de las fotografías siempre oscila en pautas dobles, y lo que es noticia y acontecer puro tiene la posibilidad también —porque está en la naturaleza de este lenguaje— de ser forma y experiencia estética. Ya lo señalaba Susan Sontag en su célebre *On photography*: «En verdad el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir belleza en lo humilde, lo inane, lo decrepito. En el peor de los casos, lo real tiene un *pathos*. Y ese *pathos* es la belleza. (La belleza de lo pobre, por ejemplo).» Héctor García no se nombra a sí mismo artista, pero ante la evidencia de su obra no podemos dejar de llamarlo así.

**Fuentes:** *Héctor García entrevistado por Iván Carrillo* (entrevista 3). **Bibliografía:** García, Héctor. (*Prólogo de Dioncio Morales*): *Camera Oscura*; Héctor García. (*Prólogo de Elena Poniatowska*): *México sin retoque*; Sontag Susan. *Sobre la fotografía* (1977); Benjamín, Walter: *Eugene Atget. Fotografías*: Héctor García: *Jorge Luis Borges* (1981).

## Epílogo

*Al salir de la galería tras los discursos, los bocadillos, el vino y los aplausos y todo el ritual acostumbrado, caminamos Héctor García y yo por la calle oscurecida de Donceles. Los compañeros y la copa de vino han animado al fotógrafo. Me dice: «Cinco cuadras para allá estaba La Candelaria pero no ha quedado nada; si acaso el atrio y la pequeña capillita donde año con año hincaban el mástil encebado en el que yo trepaba para ganarme unos guaraches o una camisa, mientras todo los empulcados parroquianos me gritaban y me animaban a subir».*

*Recorremos juntos algunas calles del centro de la ciudad. Héctor García recuerda el sitio donde antes se albergaba el Museo Nacional que tanto le impresionó en su infancia y más adelante me señala la acequia real que se encuentra a un costado del Palacio Nacional: «Echeverría trato de salvar este reducto de los majestuosos canales del imperio azteca, pero fue inútil», me dice el fotógrafo, «se seco luego, luego». Una vez que estamos en el automóvil, de nuevo sobre la calzada de Tlalpan, reamido la entrevista y le lanzó a Héctor García tres preguntas rápidas. ¿Qué le gustaría haber fotografiado en la historia? «Bueno, pues, me gustaría haber acompañado a Cortés en la conquista de estas tierras, la historia sería otra si entonces hubiese existido una cámara fotográfica.» ¿Qué le gustaría fotografiar en estos momentos? Los desastres del huracán Paulina en Guerrero y Oaxaca: se confirma mi vocación de informador». Cundo nos encontramos frente al zaguán negro de su casa le planteo la última pregunta: si volviera a nacer y tuviera la opción ¿volvería a ser fotógrafo? «Mira, una vez platicando con Orozco le pregunté que sería si no fuera pintor y él me contestó: si no fuera pintor quisiera ser pintor. Pero yo no te voy a contestar en esos términos, porque para mí esas preguntas que incluyen el hubiera carecen de lógica. Son más que una paradoja, una para - joda. Te voy a contestar como dice el lepero refrán: si mi tía tuviera ruedas pues entonces sería bicicleta».*

**Fuentes:** Héctor García entrevistado por Iván Carrillo ( entrevista 5).

**Tetelpan, México, D.F. a 22 de diciembre de 1997.**

## Bibliografía

- Álvarez, Bravo Manuel- Paz Octavio: *Instante y revelación*. Circulo editorial S.A. de C. V. México, 1982.
- Aguilar, Ochoa Arturo: *La fotografía durante el imperio de Maximiliano 1864 - 1867*. UNAM. México, 1996. 191pp.
- Álvarez, Jorge Rogelio (director): *Enciclopedia de México*. Tomo V. SEP. México, 1987.
- Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Paidós. España, 1980. 206pp.
- Basan Ornelas, Silvia et al. *La fotografía como denuncia social*. Tesis UNAM. FCPyS. Mimeografiada. México 1989.
- Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Artes y libros. México, 1972. 91 pp.
- Casanova, Rosa. Debroise, Olivier: *Sobre la superficie bruñida de un espejo*. FCE. México, 1989. 111pp.
- Cremer, Dorothea. Nungesser, Michael et al: *Walter Reuter. Berlín, Madrid, México 60 años de fotografía y cinematografía. 1939 - 1990*. Alemania, 1990.
- Cuen, Arnaldo. García, Héctor. Gironella, Alberto: *Retrato contemporáneo en México*. Museo de Arte Carrillo Gil/ INBA/ SEP. México, 1982. 30pp.
- Dallal, Alberto: *Actas referenciales*. Aldus. México, 1996. 228pp.
- Dallal, Alberto: *Lenguajes periodísticos*. UNAM. México, 1989. 110pp.
- Dallal, Alberto: *El dancing mexicano*. (Fotos de Héctor García). Oasis. México, 1982. 189 pp.
- Debroise, Olivier: *Fuga mexicana*. CONACULTA. México, 1994. 223pp.
- Delgado de Cantú, Gloria: *Historia de México*. DE. Alambra mexicana. México, 1993. 471pp.

- Duby, Georges: *Historia de la civilización francesa*. FCE. México, 1981. 575pp.
- Feininger, Andreas: *La nueva técnica fotográfica*. Editorial Hispanoeuropea. Barcelona, 1972.
- Fernández Ledesma, Enrique: *La gracia de los retratos antiguos 1888 - 1934*. Ediciones mexicanas. México, 1950. 153pp.
- Flusser, Vilém: *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas. México, 1990. 78 pp.
- Freund, Gisèle: *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX. - ensayo de sociología y estética-*. Losada. Buenos Aires, 1946. 157pp.
- Freund, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Gustavo Gilli. Barcelona, 1983. 207pp.
- García, Héctor: (Prólogo de Fernando Gamboa et al) *Árbol de Imágenes*. Museo de arte moderno. falta
- García, Héctor (Prólogo de Juan de la Cabada): *Escribir con luz*. FCE. México, 1985. 65pp.
- García, Héctor (Prólogo de Elena Poniatowska): *México sin retoque*. UNAM. México, 1987. 99pp.
- García, Héctor (Prólogo de Dionicio Morales): *Camera Oscura*. Gobierno del Estado de Veracruz. Jalapa, Mex. 1992. 94 pp.
- García, Héctor (Prólogo Dionicio Morales): *Catálogo de la exposición Por los caminos de Proust*. INBA, SOGEM. Alianza Francesa. México, 1996. 10 pp.
- Gubern, Roman: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. DE: Lumen. Barcelona, 1988. 335pp.
- Hernández, Manuel de Jesús: *Los inicios de la fotografía en México 1839 - 1850*. Tesis UNAM. FCPyS. Mimeografiada. México, 1985. 120pp.
- Hill, Paul. Cooper, Thomas: *Diálogo con la fotografía*. Gustavo Gilli. Barcelona 1979.
- Jurado, Carlos: *El arte de aprehensión de las imágenes y el unicornio*. UNAM. México, 1974. 69pp.

Keley Crumlish, Rebeca. Zabludowsky, Jacobo et al: *Agustín Víctor Casasola*. Ediciones del Partido Revolucionario Institucional. México, 1988. 37pp.

López, Nacho: *Fotorreportero de los años cincuenta*. Museo de arte Carrillo Gil. México, 1989. 42pp.

Matabuena Pelaéz, Teresa: *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*. Universidad Iberoamericana. Méxicio, 1991. 165pp.

Meyer, Eugenia et al: *Imágen histórica de la fotografía en México*. SEP. México, 1978. 159pp.

Moles, Abraham et al: *La comunicación y los mass media*. Ediciones mensajero. Bilbao, 1985. 676pp.

Morales, Dionicio: *Reencuentros*. UAM. México, 1990. 243pp.

Mraz, John: *La mirada inquieta*. DE. Corunda. Puebla, Mex. 1996. 141pp.

Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido*. Planeta. México, 1991. 497pp.

Newhall, Beaumont: *Historia de la fotografía. -desde sus orígenes hasta nuestros días-*. Gustavo Gilli. Barcelona, 1983. 339pp.

Novo, Salvador: *Nueva Grandeza mexicana*. UNAM. México, 1985. 117pp.

Pacheco, Cristina: *La luz de México*. FCE. México, 1988. 637pp.

Pledge, Robert (curador) et al: *Catálogo de la exposición 150 años de la fotografía*. SEP. México, 1989. 65pp.

Scharf, Aaron: *Arte y fotografía*. Alianza editorial. Madrid, 1994. 409 pp.

Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. EDHASA. Barcelona, 1981. 217 pp.

Sougez, Merie - Loup: *Historia de la fotografía*. Cátedra. Madrid, 1988. 479 pp.

Sherman, David (Editor) et al: *The best of life*. Falta. New York. 294 pp.

Tausk, Petr: *Historia de la fotografía en el siglo XX. -de la fotografía artística al periodismo gráfico-*. Gustavo Gilli. Barcelona, 1978.

Tibol, Raquel: *Episódios fotográficos*. Ediciones de Proceso. México, 1989. 318pp.

Valades, Edmundo: *Por caminos de Proust*. Samo. México, 1974. 135 pp.

Varios autores: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo - Americana*. Tomo 17, 24, 38. Espasa - Calpe. Madrid, 1981.

Villareal, Rogelio (Director y editor): *Aspectos de la fotografía en México*. Federación Editorial Mexicana. México, 1981.

### Hemerografía

Ableyra, Angélica: «Novo me alimentó con su sentido crítico y festivo de la ciudad: Héctor García». *La Jornada*. 1 de abril de 1992. México.

Aguilar - Resillas, Enrique: «La fotografía nunca fue romántica -entrevista a Héctor García-» *Revista Semana de Bellas Artes*. Agosto de 1978.

Altamirano, M. Ignacio: «Los miserables de México». publicado en *Siempre*. 3 de noviembre de 1965. México.

Amal, Ariel: «Héctor García: El contador de historias de la ciudad». *Cuartoscuro*. Julio - agosto de 1996. México.

Berdeja, José Luis: «La fotografía, vehículo de un nuevo humanismo: Héctor García». *El Universal*. 22 de mayo de 1996. México.

Castellanos, Alejandro: «Héctor García en el Maco». *Unomásuno*. «9 de enero de 1994. México.

Coria, José Felipe: «Héctor García, escribir con luz». *Unomásuno*. 1 de marzo de 1986. México.

Cuellar, Rogelio: «El nuevo rostro de la fotografía en México» en *Historia del arte mexicano*, fascículos 117 y 118. SEP, INBA, Salvat. 1982. México.

Dallal, Alberto: «Paso a la luz de Héctor García». *Revista Universidad de México*. Diciembre de 1995. México.

Tibol, Raquel: *Episódios fotográficos*. Ediciones de Proceso. México, 1989. 318pp.

Valades, Edmundo: *Por caminos de Proust*. Samo. México, 1974. 135 pp.

Varios autores: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo - Americana*. Tomo 17, 24, 38. Espasa - Calpe. Madrid, 1981.

Villareal, Rogelio (Director y editor): *Aspectos de la fotografía en México*. Federación Editorial Mexicana. México, 1981.

### Hemerografía

Ableyra, Angélica: «Novo me alimentó con su sentido crítico y festivo de la ciudad: Héctor García». *La Jornada*. 1 de abril de 1992. México.

Aguilar - Resillas, Enrique: «La fotografía nunca fue romántica -entrevista a Héctor García-» *Revista Semana de Bellas Artes*. Agosto de 1978.

Altamirano, M. Ignacio: «Los miserables de México». publicado en *Siempre*. 3 de noviembre de 1965. México.

Amal, Ariel: «Héctor García: El contador de historias de la ciudad». *Cuartoscuro*. Julio - agosto de 1996. México.

Berdeja, José Luis: «La fotografía, vehículo de un nuevo humanismo: Héctor García». *El Universal*. 22 de mayo de 1996. México.

Castellanos, Alejandro: «Héctor García en el Maco». *Unomásuno*. «9 de enero de 1994. México.

Coria, José Felipe: «Héctor García, escribir con luz». *Unomásuno*. 1 de marzo de 1986. México.

Cuellar, Rogelio: «El nuevo rostro de la fotografía en México» en *Historia del arte mexicano*, fascículos 117 y 118. SEP, INBA, Salvat. 1982. México.

Dallal, Alberto: «Paso a la luz de Héctor García». *Revista Universidad de México*. Diciembre de 1995. México.

De luna, Andrés: «Héctor García: México sin retoque, de Elena Poniatowska». *Suplemento de Unomásuno*. 1 de agosto de 1987. México.

Día de León, Raquel: «Exposición y coloquio sobre la obra de Héctor García, en Puebla». *Excélsior*. Martes 24 de agosto de 1993. México.

Emerich, Luis Carlos: «Héctor García Camera oscura». *Excélsior*. 24 de abril de 1994. México.

Fraire, Isabel: «Héctor García o la lectura de la fotografía». *Unomásuno*. 15 de enero de 1980. México.

Gallegos, Luis Jorge: «Con los ojos de una leica». *Reforma*. 10 de noviembre de 1996. México.

García, Emma Cecilia: «Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México». *Artes Visuales*. Revista del Museo de arte moderno. Octubre - diciembre de 1976. México.

García, Héctor: «Ven y tómate la foto». *La Jornada*. 12 de enero de 1993. México.

García, Héctor: «Click, click». columna fotográfica. *Excélsior*. 30 de mayo de 1993. México.

Glanz, Margo: «Héctor García en el Museo de Arte Moderno». *Unomásuno*. 2 de enero de 1980. México.

González, Aurelio: «El arte fotográfico de Héctor García». Revista *Opera Nihgt* de Bellas Artes. Jul - agosto de 1974. México.

Gutiérrez - Boyano, Beatriz: «¿ Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy ?» *Artes Visuales*. Revista del Museo de arte moderno. Octubre - diciembre de 1976. México.

González, Luis Humberto: «El curiosos impertinente». *Semanal de La Jornada*. 21 de julio de 1996. México.

González, Luis Humberto: «Héctor García, fotógrafo de la ciudad (fragmentos)». *Luna Córnea*. No. 8. 1995. México.

- González, Omar: «Héctor García: Camera oscura». *Unomásuno*. México.
- Hancock de Sandoval, Judith: «Cien años de fotografía en México (norteamericanos, europeos y japoneses)». *Artes Visuales*. Revista del Museo de Arte Moderno. Octubre - diciembre de 1976. México.
- Hijar, Alberto: «Visiones (el valor de la fotografía)» *El día*. 16 de marzo de 198. México.
- León Diez, Héctor: «Luz e imagen de la vida cotidiana, cultura visual impuesta por la lente de Héctor García». *Crónica*. 18 de junio de 1997. México.
- López, Nacho: «Contenido vs. Técnica». *Unomásuno*. 12 de febrero de 1980. México.
- Mac Masters, Merry: «Polémica en la presentación del libro imágenes de La Jornada». *La Jornada*. 31 de octubre de 1997. México.
- Malvido, Adriana: «Pierde su importancia la fotografía si no refleja lo que ocurre dentro de la sociedad, dijo Oscar Menéndez» *Unomásuno*. 10 de octubre de 1982. México.
- Matus, Macario: «El registro de la realidad». *Excélsior*. 19 de diciembre de 1993. México.
- Mason, Theo: «La fotografía en la ciudad de México». Revista *Foto*. Febrero - marzo- abril de 1937. México.
- Martínez, Carlos: «Dispare, luego averigua». *El Norte*. 8 de enero de 1997. Monterrey.
- Mc Elroy, Kelth: «Fotógrafo extranjeros antes de la Revolución». *Artes Visuales*. Revista de l Museo de Arte Moderno. Octubre - diciembre e 1976. México.
- Mendoza, Mociño Arturo: «Soy un reportero gráfico». *Reforma*. 9 de junio de 1994. México.
- Modotti, Tina: «La fotografía debe de ser exclusivamente fotografía». Revista *Foto*. 16 de diciembre de 1937. México.

- Moncada, Adriana: «Francisco. Montallano revela la vida del fotógrafo C.B. Waite.» *Unomásuno*. 30 de julio de 1995. México.
- Monsiváis, Carlos: «Continuidad de las imágenes» *Artes Visuales*. Revista del Museo de Arte Moderno. Octubre - diciembre e 1976. México.
- Monsiváis, Carlos: «Tina Modotti y Edward Weston». *Revista de la Universidad*. 6 de febrero de 1977. México
- Montero, Senen: «Camera oscura», libro de Héctor García». *Excélsior*. 30 de noviembre de 1992. México.
- Montero, Senen: «Homenaje al fotógrafo Héctor García, en Juchitan». *Excélsior*. 12 de abril de 1993.
- Morales, Dionicio: «Héctor García: La palabra y la imagen (II). *Excélsior*. 21 de marzo de 1993. México.
- Morales, Dionicio: «Héctor García, Odisea de la luz ( I )». *Excélsior*. 22 de noviembre de 1992. México.
- Morales, Dionicio: «Héctor García: Odisea de Luz (II)». *Excélsior*. 29 de noviembre de 1992. México.
- Morales, Dionicio: «Héctor García: testimonio del hombre «. *Excélsior*. 10 de julio de 1994. México.
- Morales, Dionicio: «Heroísmo y tragedia entintan mis fotografías». *Excélsior*. 13 de mayo de 1990. México.
- Mraz, John: «Reflejos en la lente». *Semanal de La Jornada*. 19 de enero de 1992. México.
- Padilla, Adriana: «Héctor García: La fotografía es lo real maravilloso (II)» *Excélsior*. 17 de julio de 1994. México.
- Padilla, Adriana: La fotografía es escribir con luz (Y). *Excélsior*. 10 de julio de 1994. México.

Peña, Margarita: «El mundo de Héctor García» *Ovaciones. Suplemento semanal* No. 160. 17 de enero de 1965. México.

Ramírez, Luis Enrique: «La fotografía coloca a la sociedad frente a los hechos». *La Jornada*. 12 de enero de 1993. México

Revueltas, José: «Un caso humano lleno de horror y patetismo». *Siempre*. 2 de noviembre de 1965. México.

Rodríguez, Antonio: «Fotógrafo y vagabundo por vocación». *Mañana*. 17 de noviembre de 1951. México

Rodríguez, José Antonio: «Una generación inencontrable». *El financiero*. 31 de agosto de 1994. México.

Rosales y Zamora, Patricia: «Solo soy testificador del desarrollo diario». *Excélsior*. 13 de julio de 1994. México.

Roura, Víctor: «El dominio de la imagen». *El financiero*. 26 de septiembre de 1996. México.

Sánchez, Leticia: «Resguarda la memoria visual de México». *Reforma*. 5 de febrero de 1996. México.

Serrano, Saúl: «Generación de los cincuenta». *Reforma*. 24 de agosto de 1994. México.

S/A: Exposición fotográfica de Héctor García. *Unomásuno*. 24 de octubre de 1984. México.

S/A: «Hace un siglo nació el padre de la fotografía de prensa». *Siempre*. 31 de julio de 1974. México.

S/A: «Héctor García exhibe» *Excélsior*. 27 de febrero de 1990. México.

S/A: «Héctor García, testigo parcial de la realidad». *Unomásuno*. 22 de febrero de 1988. México.

S/A: «Héctor García un alquimista de la luz, un patriarca de la fotografía, dicen,» *Excélsior*.

S/A: «El metro, una enorme galería de cultura» *El Nacional*. 7 de agosto de 1996.

S/A: «Libro de fotos de Héctor García». *Excélsior* 12 de Marzo de 1993. México.

S/A: «Los maestros mexicanos de la fotografía». revista *Muyinteresante*.

S/A: «Una historia curiosa». Revista *Foto*. Junio 15 de 1938. México.

Vega, Patricia: «Ella entendió la fotografía como una herramienta social y de creación». *La jornada*. 16 de agosto de 1996. México.

Weton, Edward: «Fragmentos de su diario». *Revista de la universidad*. 6 de febrero de 1977. México.

Zabludovsky, Gina: «¿Ha existido la fotografía artística mexicana?». *Artes visuales*. No. 1 Museo de Arte moderno diciembre de 1973. México.

### Entrevistas

Entrevista 1: Héctor García entrevistado por Alberto Dallal poner las 3 fechas.

Entrevista 2: Héctor García entrevistado por Alberto Dallal. Programa ¿Qué Dijeron? Radio UNAM. 19 de Junio de 1989. México.

Entrevista 3: Héctor García Entrevistado por Iván Carrillo. Casa dallal. Marzo de 1996.

Entrevista 4: Héctor García entrevistado por Ivan Carrillo. Cumpleaños de Dallal.

Entrevista 5: Héctor García entrevistado por Iván Carrillo. 14 de Octubre de 1997. México, D.F.

Entrevista 6: Héctor García entrevistado por Liliana de Icaza. 1994. Inédita.

Entrevista 7: María García entrevistada por Iván Carrillo Presentación del libro de la jornada.

Entrevista 8: María García entrevistada por Iván Carrillo !5 despues en su casa.

Entrevista 9: María García entrevistada por liliana de Icaza. 1994. Inédita.

S/A: «El metro, una enorme galería de cultura» *El Nacional*. 7 de agosto de 1996.

S/A: «Libro de fotos de Héctor García». *Excélsior* 12 de Marzo de 1993. México.

S/A: «Los maestros mexicanos de la fotografía». revista *Muyinteresante*.

S/A: «Una historia curiosa». Revista *Foto*. Junio 15 de 1938. México.

Vega, Patricia: «Ella entendió la fotografía como una herramienta social y de creación». *La jornada*. 16 de agosto de 1996. México.

Weton, Edward: «Fragmentos de su diario». *Revista de la universidad*. 6 de febrero de 1977. México.

Zabludovsky, Gina: «¿Ha existido la fotografía artística mexicana?». *Artes visuales*. No. 1 Museo de Arte moderno diciembre de 1973. México.

### Entrevistas

Entrevista 1: Héctor García entrevistado por Alberto Dallal poner las 3 fechas.

Entrevista 2: Héctor García entrevistado por Alberto Dallal. Programa ¿Qué Dijeron? Radio UNAM. 19 de Junio de 1989. México.

Entrevista 3: Héctor García Entrevistado por Iván Carrillo. Casa dallal. Marzo de 1996.

Entrevista 4: Héctor García entrevistado por Ivan Carrillo. Cumpleaños de Dallal.

Entrevista 5: Héctor García entrevistado por Iván Carrillo. 14 de Octubre de 1997. México, D.F.

Entrevista 6: Héctor García entrevistado por Liliana de Icaza. 1994. Inédita.

Entrevista 7: María García entrevistada por Iván Carrillo Presentación del libro de la jornada.

Entrevista 8: María García entrevistada por Iván Carrillo !5 despues en su casa.

Entrevista 9: María García entrevistada por liliana de Icaza. 1994. Inédita.

## Fuentes fotográficas

Las fotografías del presente trabajo fueron tomadas de las siguientes fuentes.

**Aguilar, Ochoa Arturo:** *La fotografía durante el imperio de Maximiliano 1864 - 1867*. UNAM. México, 1996.

Capítulo V:

4.7, 4.8 y 4.10

**Álvarez, Bravo Manuel. Paz, Octavio.** *Instante y revelación*. Círculo editorial s.a. de c. v. México, 1982.

Capítulo V:

4.21

### Archivo Alberto Dallal

Capítulo V:

5.7 y 5.21

### Archivo histórico Casasola

Capítulo IV:

4. 19

**Bieger Marianne - Thielmann et. al.** *20 th Century Photography*. Taschen. Alemania, 1996.

Capítulo 3:

3.6, 3.14, 3.17, 3.19, 3.20 y 3.21

### Colección particular Lucila de Casasola

Capítulo IV:

4.14

**Cremer, Dorothea et al.** *Walter Reuter. Berlín, Madrid, México 60 años de fotografía y cinematografía. 1939 - 1990*.

Alemania, 1990.

Capítulo IV:

4.24

**Cuartoscuro. Julio - agosto de 1996.**

Capítulo V:

5.10, 5.19, y 5.34

**Debroise, Olivier. *Fuga Mexicana*. CONACULTA. México, 1994.**

Capítulo IV: 4.2, 4.9, 4.17 y 4.22

Capítulo V: 5.9

**Ewin A. William. *El cuerpo*. Ediciones Siruela. Singapur, 1996.**

Capítulo I:

1.11

**García, Héctor. *Camera oscura*. Universidad Veracruzana. 1992.**

Capítulo V:

5.3, 5.5, 5.15, 5.16, 5.17, 5.22, 5.24, 5.27, 5.29, 5.30, 5.31 y 5.38.

**García, Héctor. *Escribir con luz*. FCE. México, 1985.**

Capítulo V:

5.6, 5.11, 5.14, 5.18, 5.20, 5.32, 5.37, 5.41, 5.42, 5.43 y 5.44

**García Héctor. *México sin retoque*. UNAM. México, 1987.**

Capítulo V:

5.1, 5.2, 5.4, 5.12, 5.13, 5.26, 5.28, 5.35, 5.36 y 5.45

**Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gilli. barcelona, 1983.**

Capítulo I:

1.3

Capítulo III:

3.11

**López, Nacho. *Fotorreportero de los años cincuenta*. Museo de arte Carrillo Gil.**

Capítulo IV:

4.25

**Luna Cornea Núm. 3. 1993.**

Capítulo IV:

4.6 y 4.11

**Luna Córnea Núm 8. 1995.**

Capítulo V:

5.21 y 5.46

**Meyer, Eugenia et. al.: *Imágen histórica de la fotografía en México.* SEP. México.**

Capítulo IV:

4.3, 4.4, 4.5, 4.12, 4.13 y 4.16

Capítulo V:

5.8

**Mraz, John: *La mirada inquieta.* DE. Corunda. Puebla, México, 1996.**

Capítulo 4:

4.23, 4.29 y 4.29

**Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía.* Gustavo Gilli. Barcelona, 1983.**

Capítulo I:

1.5, 1.7, 1.8, y 1.9

Capítulo III:

3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.7, 3.8, 3.9, 3.10 y 3.12

**Ojo Núm. 2. (*Catálogo de la exposición Por los caminos de Proust*). Alianza francesa. México, 1996.**

Capítulo V:

5.25

**Scharf, Aaron. *Arte y fotografía.* Alianza editorial. Madrid, 1994.**

Capítulo I:

1.2 y 1.12

**Sougez, Merie - Loup: *Historia de la fotografía.* Cátedra, Madrid, 1988.**

Capítulo I:

1.4, 1.6 y 1.10

Capítulo III:

3.1

**Sherman, David (Editor) et al: *The best of Life*. New York.**

*Capítulo I:*

1.1

*Capítulo III:*

3.16 , 3.17

**Tausk, Petr: *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Gustavo Gilli. Barcelona, 1978.**

*Capítulo III:*

3.5, 3.13 y 3.18

**Tibol, Raquel. *Episodios fotográficos*. Ediciones Proceso. México, 1989.**

*Capítulo V:*

5.33

**Varios Autores. *Historia natural de las cosas*. FCE. México, 1985.**

*Capítulo 4:*

4.1 , 4.14, 4.18, 4.21, 4.26 y 4.27

***Viceversa*. Núm. 40 . Septiembre, 1996.**

*Capítulo V:*

5.38 y 5.40.

## ANEXO 1

### Cronología de fotógrafos en México

Esta breve cronología es un intento de situar históricamente a los fotógrafos que trabajaron en México desde 1850 hasta 1940. La fecha que aparece junto al nombre de cada autor corresponde al año en que se tienen noticia de su trabajo.

La fuente de información a la que se recurrió fueron recortes de periódicos y fotografías originales, producto del trabajo de investigación de Claudia Canales y Rene Verdugo. En su ordenamiento colaboró Beatriz Arroyo. Esta cronología no pretende de ningún modo ser definitiva pero, sin duda, abre el camino para una tarea mayor.

### Daguerrotipistas en la ciudad de México

Bett, C. S. / circa 1847\* Cosmes de Cosío, A. L. / circa 1848\* Custin, H. / circa 1850\* Díaz González, Joaquín / circa 1844\* Doistua, Francisco / circa 1844\* Halsey A. S. / circa 1847\* Hoit, R. W. / circa 1842\* Holt (Hoit) R. W. Y Doistua, Francisco / circa 1848\* Vallete, D. Marcos / circa 1852\*

### Fotógrafos del siglo XIX, cronología

Abadiano y Pérez / circa 1868\* Aguilar, Irma M. / circa 1880\* Alvarez, Celestino / circa 1890 (Pachuca Veracruz)\* Aubert y Cía / circa 1870\* Balvanera, T. e hijo / circa 1880\* Baquedano, Natalia / circa 1895\* Barrosos y Corral / circa 1868\* Becerril, Lorenzo / circa 1880 (Puebla)\* Benítez / circa 1890\* Berraza, A. g. / circa 1880 (Zacatecas)\* B. K. Photographie / circa 1870 (Paris, Francia)\* Briquet A. / circa 1880\* Brown, N. e hijo / circa 1868\* Bustamante, Francisco / circa 1880 (Puebla)\* Calderón, A. / circa 1875\* Cervantes, F. / circa 1866\* Charnay, Désiré / circa 1870\* Cerna Paz, R. / circa 1870\* Concha M. M. / circa 1880\* Contreras, Vicente / circa 1875\* Cordiglia, Adrien / circa 1870\* Cornelis / 1880 (Oaxaca)\* Cruces / circa 1890\* Cruces y Campa / circa 1865\* Cuéllar, J. T. / circa 1870\* Dimmers Theodor Godfred / circa 1870\* Duhale, Martín / circa 1889 (San Luis Potosí)\* Fernández, V. / circa 1870 (Guanajuato)\* Ferrari, Pérez, Fernando / 1880\* Flor, M. de la / circa 1890\* Fuentes, N. / circa 1864\* García, Carlos / circa 1880\* García Pérez, Luis / circa 1868 (Guanajuato)\* Gómez, Gallardo, J. / circa 1895\* González, J. / circa 1870\* González, Pedro / circa 1870\* Gove and North / circa 1880\* Guerra, C. / circa 1880\* Hafs, F. / circa 1870\* Ibarra, J. / circa 1865 (Guadalajara)\* Ibarra y Contreras / circa 1870 (Guadalajara)\* Jacobi, Rodolfo / circa 1865\* Jackson, Wm. Henry and Co. Photo, Denver Colo. / 1883 - 1884\* Jesse, M. I. / circa 1890\* Kilburn, Benjamin / circa 1873\* Labadie, Julio y Cía. / circa 1870\* Lagrange, D. / circa 1880\* Lange, Emilio / circa 1890\* Latapiz y Marte / circa 1857\* Lobato, Emilio G. / circa 1890 (San Luis Potosí)\* Luna, José / circa 1880\* Macías C. / circa 1865\* Magallanes, Pedro / circa 1880\* Martínez, Andrés y Cía. / circa 1870\* Martínez, Joaquín / circa 1880 (Puebla)\* Maya y Sciandra / circa 1880\*

Maya y Cía. / circa 1890\* Merille / circa 1870\* Michaud, Julio / circa 1870\* Michaud, Julio e hijo / circa 1870\* Miera, J. S. / circa 1895\* Miltz / circa 1880\* Mora, Octaviano de la / circa 1875 en Guadalajara / circa 1890 en Guadalajara y Ciudad de México\* Montes de Oca, Francisco/ circa 1870\* Munguía, Flaviano / circa 1880\* Orozco, M. J. / circa 1880 (Zacatecas\* Pacheco / circa 1890\* Plangeon, D. Aug Le, y Señora / circa 1876\* Polo, Maximiliano / circa 1870\* Prevost / circa 1870\* Ramos, Ramón / circa 1880\* Rizo, M. y Cía. / circa 1870\* Sciandra, hermanos / circa 1875\* Servín, Antonio / circa 1880 (Puebla)\* Segovia y Calderón / circa 1880\* Torres, Hermanos / circa 1890\* Unda, E. / circa 18654 (Puebla)\* Valdez / circa 1857\* Valletto, Sagredo / circa 1875 - 1900\* Veraza, Luis / circa 1880\* Wimer, E. / 1890\* Wenzin, J. Y Cía. / circa 1870 (San Luis Potosí)\* Wolfenstein / circa 1890\* Ybañez, E. y Sora / circa 1895\* Ybarra y Contraras / circa 1880 (Guadalajara)

### **Fotógrafos de principios del siglo XX**

Abiña Jesús, H. / circa 1905\* Arriaga / circa 1905\* Baquedano, Natalia / circa 1910\* Campos, Aurelio M. / circa 1910\* Casasola, Agustín Victor / circa 1900 - 1910\* Clarke, F. L. / circa 1913\* Cordero A. y Cía. / circa 1905\* Franco, M. / circa 1910\* García hermanos / circa 1910 (Guanajuato)\* Garcvía, Romualdo / circa 1910 (Guanajuato)\* González, Arturo J. / circa 1905\* Harris, C.C. / circa 1910\* Hadsell / circa 1914\* Lupercio, J. / 1905\* Míret / circa 1910\* Vasallo, J. D. / circa 1905\* Waite, C. B. / circa 1900 - 1910

### **Fotógrafos desde 1920 hasta 1940**

Álvarez Bravo, Manuel / circa 1925\* Álvarez Bravo Martínez, Lola / circa 1925\* Brehme, Hugo / circa 1920\* Bruehl, Anton / circa 1930\* Cartier- Bresson, Henri / circa 1934\* / Cervantes, \_Enrique A. / circa 1940\* Cueto, J. / circa 1920 \* Freund, Gisele / circa 1940\* García, Héctor / circa 1940\* Gilin, laura / circa 1940\* Jiménez, Aguastín / circa 1940\* Kahlo, Guillermo / circa 1925\* Marquez, Luis / circa 1935\* Maya Saavedra, Agustín / circa 1930\* Mayo, Hermanos / circa 1940\* Martínez Solares, G. / circa 1935/\* Modotti, Tina / circa 1924\* Santibáñez, María / circa 1895\* Scott / circa 1920\* Sivilla, J. / circa 1930\* Solva, D. / circa 1920\* Smarth (Librado García) / circa 1929\* Strand.Paul / 1930-1934\* David S. / circa 1940\* Weston, Brett / circa 1926\* Weston, Edward / circa 1924.

Rene Verdugo

\*\*Fuente : Meyer, Eugenia et. al. Imagen histórica de la fotografía en México. SEP. M éxico, 1978 p. 37 -

## ANEXO 2

MOMENTO HISTORICO	TECNICA	ACONTECIMIENTO Y CARACTERISTICAS FUNDAMENTALES	FOTOGRAFOS REPRESENTATIVOS
<p>1840 - 1847</p> <p>Primera república Central. Invasión norteamericana y guerra con los Estados Unidos de América</p>	<p>Daguerrotipo</p>	<p>Introducción y rápida acogida del daguerrotipo. Presencia de daguerrotipistas extranjeros trashumantes. Surgimiento de daguerrotipistas nacionales. Predominio del interés por el retrato, el cual es hierático y de composición simple tomado de las primeras imágenes del paisaje rural y urbano. Inicio de la importación nacional de materiales fotográficos. Llegada de fotógrafos estadounidenses, alguno de los cuales permaneces en el país después de la guerra. Penetración de estilos y novedades norteamericanas. Toma de las primeras fotografías bélicas de la historia. Venta de daguerrotipos con vistas de la ciudad de México.</p>	<p>C. S. Betts. Frederich. Catherwood. Claudet. A. L. Cosmes de Cosio. Joaquín Díaz Gonzalez. Francisco Doistua. A. S. Halsey. R. W. Hoyt. Emilio Mangel Dumensnil. Theodore Tiffereau.</p>
<p>1848-1860</p> <p>Segunda República Federal. Dictadura de Antonio López de Santa Anna. Plan y Revolución de Ayutla. Leyes y guerra de Reforma. Triunfo del Partido liberal.</p>	<p>Daguerrotipo. Ambrotipo. Ferrotipo. Placas de coloidón húmedas.</p>	<p>Proliferación de estudios al daguerrotipo y abierta competencia comercial entre los mismos. Acceso de las clases populares al retrato fotográfico. Introducción del proceso a base de coloidón húmedo. Difusión de ambrotipos y ferrotipos. Inicio de lecciones de fotografía. Presencia de extranjeros que captan imágenes de las zonas arqueológicas. Inicio de la moda de los retratos coloreados a mano. Introducción de la estereoscopia.</p>	<p>Agman. D.H. Custin. Désiré Chamay. Latapiz. Martel. Valdés. Marcos Vallete.</p>
<p>1861-1876 intervención francesa. Instauración y derrocamiento del Imperio de Maximiliano de Habsburgo. Restauración de la República. Reelección y muerte de Benito Juárez. Presidencia de Sebastián Lerdo de Tejada. Derrotas de Lerdo y José María Iglesias a manos de Porfirio Díaz.</p>	<p>Daguerrotipo. Ambrotipo. Ferrotipo. Placas de coloidón húmedas.</p>	<p>Popularización del negativo de uso múltiple. Amplia difusión de las <i>Cartes de visite</i>, las cuales coexisten con los daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos que empiezan a desaparecer. Llegada de fotógrafos franceses que introducen nuevas modas y estilos. Creciente interés por captar los acontecimientos sobresalientes de la historia de México. Toma de las primeras imágenes calificadas de obscenas. Auge de la estereoscopia. Proliferación de fotografías del paisaje rural como consecuencia de la exploración del terreno que propicia la construcción del ferrocarril. Presencia de varios fotógrafos extranjeros interesados en captar escenas, costumbres y tipos mexicanos. Deformación de la realidad nacional a través de una visión romántica y «folclorizante» de la misma. Presencia de compañías norteamericanas dedicadas a tomar vistas estereoscópicas del país. Venta masiva de estereoscópicas con paisajes y escenas del extranjeros.</p>	<p>Abadiano y Pérez. Balbotin. Barroso. Alejandro Calderón. Vicente Contreras. Adrien Cordiglia. Cruces y Campa. T. G. Dimmers. Escudero y Espronceda. F. Hafs. Rodolfo Jacobi. Benjamín Kilburn. Francisco Montes de Oca. Octaviano de la Mora. Augustus le Plongeon. Maximiliano Polo. M. Rizo. Carlos Schultz. Vallete.</p>

MOMENTO HISTORICO	TECNICA	ACONTECIMIENTO Y CARACTERISTICAS FUNDAMENTALES	FOTOGRAFOS REPRESENTATIVOS
<p>1877-1890</p> <p>Primera presidencia de Díaz. Presidencia de Manuel González. Dictadura de Díaz</p>	<p>Placas de colodión húmedas. Placas secas. Cámara portátil. Negativo de celuloide.</p>	<p>Participación y premiación de fotógrafos mexicanos en concursos y exposiciones internacionales. Nuevo auge del retrato en el que destacan la rigidez y el afán de seguir modas y patrones europeos. Marcada tendencia al pictoralismo. Afluencia de fotógrafos extranjeros atraídos por los «pintoresco» de costumbres y paisaje. Reforzamiento de la visión romántica hacia lo indígena. Introducción de las placas secas, la cámara <i>Kodak</i> portátil, el negativo de celuloide que desplazaría al de cristal. Inicio de la masificación de la fotografía. Aparición de las primeras imágenes fotográficas en publicaciones periódicas.</p>	<p>Celestino Alvarez. T. Palvanera. A. Briquet. Francisco Bustamante. Fernando Ferrari Pérez. Romualdo García. Gove y North. William Henry Jackson. Desiderio Lagrange. Pedro Magallanes. Flaviano Munguía. J. M. Pacheco. Ramón Ramos. Sciandra. Luis Veraza.</p>
<p>1891-1909</p> <p>Dictadura de Díaz y debilitamiento de la misma</p>	<p>Placas secas. Cámara portátil. Rollos de película ligera.</p>	<p>Participación de los usos de la fotografía. Acelerado perfeccionamiento de cámaras y materiales fotográficos. Surgimiento de numerosos aficionados. Aparición de varias publicaciones especializadas. Apertura de establecimientos dedicados a enseñar para fotografía. Proliferación de imágenes de arquitectura y fisonomía de Ciudad de México como resultado de la dictadura. Continuación de la afluencia de fotógrafos extranjeros. Sustitución paulatina de las viejas placas de negativos por los rollos de película ligera. Difusión de los fotorreportaje y los periódicos y revistas ilustradas.</p>	<p>Natalia Baquedano. M. de la Flor. Jesús Gómez Gallardo. M. I. Jesse. Guillermo Khabo. Emilio Lange. Emilio G. Lobato. J. Lupercio. J. S. Miera. M. Romero Ibáñez. C. K. Thorndiff. Torres hermanos. C. B. Waite. Wolfenstein. Ybañez y Sora.</p>
<p>1910-1920</p> <p>Estallido de la revolución. Presidencia de Francisco I. Madero. Surgimiento de importantes movimientos populares. Golpe de estado y presidencia de Victoriano Huerta. Surgimiento y triunfo del constitucionalismo. Inicio de la reestructuración del país bajo los regímenes emanados de la revolución.</p>		<p>Toma de incontables imágenes sobre los más diversos aspectos del proceso revolucionario. Proliferación de fotógrafos de campaña. Auge del fotorreportaje. Irrupción de las masas en la fotografía. Disminución del carácter rígido y estereotipado del retrato. Fotografía de asuntos étnicos, temas y tipos mexicanos, arquitectura y paisaje rural y urbano.</p>	<p>Jesús Abitia. Hugo Brehme. Aurelio M. Campos. Agustín Víctor Casasola. Flores Pérez. M. Franco. Manuel y Salvador García. Hadsell. C. C. Harris. Eduardo Melhado. Miret.</p>

MOMENTO HISTORICO	TECNICA	ACONTECIMIENTO Y CARACTERISTICAS FUNDAMENTALES	FOTOGRAFOS REPRESENTATIVOS
<p>1921 - 1931</p> <p>Residencias de Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Fundación del Partido Nacional Revolucionario. Maximato</p>		<p>Surgimiento en el país de una revolución cultural que hace sentir sus efectos en la fotografía. Presencia de fotógrafos extranjeros cuyo trabajo deja una profunda huella en el arte mexicano. Nueva concepción de la forma. Búsqueda de lo nacional, cuestionamiento de los viejos valores estéticos y rechazo del enfoque pintoresquista y «Folclorizante». Preocupación de escritores, pintores y escultores mexicanos por la producción fotográfica. Planteamiento y discusión de problemas técnicos, formales y conceptuales de la fotografía mexicana. Surgimiento de fotógrafos mexicanos cuya obra, de alta calidad artística, cobraría fama internacional. Transformación del retrato. Venta masiva de tarjetas postales con desnudos e imágenes de artistas y cantantes famosas. Surgimiento de una expresión fotográfica auténticamente popular con los retratistas callejeros que pintan y montan sus telones y escenarios para fotografiar a los paseantes.</p>	<p>Manuel Álvarez Bravo. J. Cueto. Tina Modotti. Rodolfo Rudiger. Mario Santibáñez. Scott. D. Silva. Smarth. Edward Weston.</p>
<p>1932 - 1945 Maximato. Presidencia de Lázaro Cárdenas y fin del Maximato. Régimen de Manuel Ávila Camacho.</p>		<p>Multiplicación de concursos y exposiciones fotográficas. Amplio tratamiento de temas con contenido social. Creación de departamentos de fotografía en muchas dependencias oficiales. Llegada de fotógrafos españoles exiliados. Nuevo auge del fotorreportaje. Presencia de importantes fotógrafos y cineastas extranjeros. Continuación de la búsqueda de lo mexicano y delineamiento de una fotografía con características propias.</p>	<p>Lola Álvarez Bravo. Robert Capa. Manuel Carrillo. Henri Cartier - Bresson. Héctor García. Agustín Jiménez. Luis Marquez. Agustín Maya Saavedra. Manuel Montes de Oca. Ocoón. Paul Strand. David Tellez.</p>

Fuente: Villarreal, Rogelio (director y editor) et al. Aspectos de la fotografía en México. Federación Editorial Mexicana. México, 1981. P. 83 - 84