

59
2 ej.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES



EL RETRATO FOTOGRAFICO EN MEXICO,
UNA INTERPRETACION. (PORTAFOLIOS FOTOGRAFICO
"CREADORES CONTEMPORANEOS")

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A

BENJAMIN LOPEZ ALCANTARA

ASESOR DE TESIS: JOSE ANTONIO GONZALEZ ARRIAGA

240541

MEXICO, D. F.

FEBRERO 1999

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradezco profundamente a todas las personas que hicieron posible de alguna u otra forma la realización de esta tesis.

Este trabajo está dedicado a *Yolanda Alcántara Reyes*,
mujer y madre ejemplar.

INDICE

INTRODUCCION	1
I. CONTEXTO Y MOTIVACIONES DEL SURGIMIENTO DE LA FOTOGRAFIA	3
I.1. Detonantes del nacimiento de la Fotografía	3
I.2. Escribir con luz	4
I.3. El retrato, negocio versus medio de expresión	10
II. EL RETRATO EN MEXICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	19
II.1. Rostros del México Porfiriano	19
II.2. El retrato de la revolución	25
II.3. Fotógrafos extranjeros en México	28
II.4. De vuelta al estudio	31
III. EL RETRATO DOCUMENTAL EN MEXICO	36
III.1. Alvarez Bravo, la escuela documental	36
III.2. Maestros del retrato documental	39
III.3. Cuatro mujeres en el retrato documental	44
IV. RETRATISTAS MEXICANOS CONTEMPORANEOS	50
IV.1. La generación de los setentas	50
IV.2. Nuevas rutas del retrato en México	56
V. TRES REFLEXIONES SOBRE EL RETRATO	61
V.1. El retrato, un fenómeno del tiempo	61
V.2. El retrato o la máscara de identidad	65
V.3. El retrato como irrupción en el espacio	68
VI. PORTAFOLIOS FOTOGRAFICO "CREADORES CONTEMPORANEOS"	73
VI.1. DE LA SERIE "ESPEJOS"	101
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFIA	116
HEMEROGRAFIA	119

INTRODUCCION

Después de cinco años de trabajo en el ámbito fotográfico, con especial dedicación al retrato, la realización de la tesis profesional se convirtió en una oportunidad de expresar por medio de dos lenguajes, lo que para mi significa este género fotográfico.

Por una parte se presentaba la necesidad de conformar una breve investigación cronológica, donde el lector pudiera entender los orígenes de la fotografía a partir justamente del retrato. Una investigación además, que se centrara en los aspectos más importantes de este género en nuestro país.

Por otra parte, y creo que es la más interesante, representaba un compromiso el que esta investigación no se quedara en tan sólo una recopilación de datos, sino experimentar, jugar y tratar de proyectar por medio de las imágenes lo que entiendo como retrato fotográfico.

Así, parte esencial de este trabajo radica en una selección de treinta retratos realizados durante estos años. Esta serie es el resultado de la búsqueda constante de una forma de expresión, con la cual pueda ir descubriendo un discurso visual congruente a las propias vivencias personales. El texto se presenta entonces como un complemento del trabajo visual, con el fin de lograr una mejor lectura de las imágenes; pero también como una motivación propia y del lector, para una posible profundización en la investigación de este género en México.

Es necesario señalar aquí, que a pesar de la existencia de archivos de fotografías y daguerrotipos en varios estados del país, la información sobre el retrato en México es escasa. Actualmente la bibliografía sobre el tema se presenta en mayor medida a manera de portafolios de autor,

y no como una investigación histórica. Por esta razón, la revisión que aquí se presenta ha sido recopilada de distintas fuentes, destacando las publicaciones periódicas recientes.

El trabajo de investigación consta de cuatro capítulos donde se encontrará información acerca de los iniciadores del retrato, así como de las más importantes corrientes seguidas por los fotógrafos de este país. Especial atención merecen los retratistas de estudio de principios del siglo XX, así como los fotógrafos dedicados al retrato documental.

En el capítulo quinto están contenidas algunas reflexiones personales sobre el significado del retrato. Es en este apartado donde se manifiestan las principales inquietudes y motivaciones que me han llevado a la realización de retratos; estas reflexiones se presentan a manera de posible prólogo del ensayo fotográfico contenido en el capítulo seis.

I. CONTEXTO Y MOTIVACIONES DEL SURGIMIENTO DE LA FOTOGRAFIA

I.1. Detonantes para el nacimiento de la fotografía.

El surgimiento de la fotografía tiene varios antecedentes específicos de los que se hará mención más adelante. Sin embargo resulta indiscutible que la necesidad del ser humano por representarse a sí mismo fue la causa principal de todas las manifestaciones artísticas que hoy conocemos. Es claro por esta razón, que la pintura y el dibujo fueron el motor principal que llevó al hombre a impresionantes creaciones como la fotografía. Esta representación de sí mismo es entendida específicamente como la necesidad de retratarse. Mirarse a sí mismo y a los semejantes con la finalidad de crear algo que sirva de testimonio para las siguientes generaciones, es una necesidad de trascendencia del ser humano. En todas las culturas, en todos los tiempos de la humanidad, el hombre ha utilizado diferentes materiales y superficies para satisfacer dicha necesidad. El inicio de estas manifestaciones artesanales o artísticas se dió precisamente en la realización de retratos.

Podemos apreciar, por ejemplo, que en las antiguas culturas mexicanas se representaron, antes que otros objetos, los hombres mismos; véanse códices, esculturas, grabados, pinturas, etcétera. Es esta necesidad de conscientizar qué somos, cómo somos, cómo fuimos y seremos, la que ha motivado al hombre a la creación artística. Así, apenas a principios del siglo pasado, el hombre se valía de su sensibilidad y habilidad manual para plasmar a sus semejantes y su entorno. No obstante, en su afán perfeccionista, el hombre comenzó a diseñar aparatos que le ayudaran a realizar dibujos en el menor tiempo posible, con menor esfuerzo, pero sobre todo, con mayor semejanza a la realidad.

Es bien sabido que en la Europa posrenacentista se da el mayor y más acelerado movimiento cultural y científico de todo el mundo. Para el inicio del siglo XVIII, Francia se había convertido en una de las naciones culturales más importantes. La pintura, el dibujo, la escultura, la literatura, y en menor medida el teatro y la danza, fueron disciplinas prolíficas en esta parte del mundo. Antes de la democratización de la sociedad, la burguesía era la única clase social que tenía acceso al arte. El retrato se conformó como un símbolo de poder. La burguesía requirió por mucho tiempo de los servicios de pintores y dibujantes para la realización de sus retratos, y fue hasta pocos años antes de la Revolución Francesa cuando disciplinas como la litografía comenzaron a democratizar el arte.

I.2 Escribir con luz

El aparato del cual surge la fotografía es la cámara oscura; ésta se comienza a utilizar mucho antes de la evolución que habría de experimentar. El principio de la cámara oscura se traduce de la siguiente forma: "la luz penetra por un agujero minúsculo, desde la pared de una habitación oscura, forma sobre la pared opuesta una imagen invertida de lo que hay en el exterior".¹ Este principio era conocido desde mucho tiempo atrás, pero fue hasta después del siglo XVI cuando se comenzó a utilizar como auxiliar del dibujante; generalmente en la realización de dibujos de paisaje. La cámara oscura era tan grande como una habitación donde podía entrar el dibujante; sin embargo, fue reduciendo su tamaño hasta convertirse en portátil. Con el paso del tiempo, la cámara se volvió un instrumento indispensable para el trabajo de los dibujantes. Uno de los primeros instrumentos diseñados para facilitar la realización de retratos fue el fisionotrazo.

Ya en franco proceso democratizador, la sociedad francesa comenzaba a exigir el acercamiento al arte; la clase media en ascenso requería como principal símbolo de posición social, el poder retratarse con sus mejores atuendos. El fisiotrazo permitió a cualquiera convertirse en dibujante de la noche a la mañana. "El perfil del modelo quedaba trazado mediante un visor móvil comunicado con un estilete que registraba a escala reducida cada movimiento, marcando la tinta sobre una plancha de cobre que era después grabada." ² Sin embargo, la reproducción del rostro hecha con el fisiotrazo era totalmente plana y sin ninguna actitud; los retratos hechos con el fisiotrazo eran muy parecidas a los perfiles que hoy conocemos en las monedas. Por esta razón, la burguesía siguió prefiriendo los retratos hechos por dibujantes y pintores profesionales, quienes proporcionaban una interpretación de los rostros. Paralelamente se había experimentado con un aparato llamado cámara lúcida, cuyo diseño fue atribuido a William Hyde en 1807. La cámara lúcida funcionaba de la siguiente forma: "Se extendía liso el papel de dibujo; sobre él se colocaba un prisma de vidrio suspendido a nivel del ojo mediante un brazo de bronce; mirando a través de un orificio en un borde del prisma, el operador podía ver al mismo tiempo el objeto a dibujar y el papel del dibujo, por lo que su lápiz quedaba orientado por esa imagen virtual." ³ Este aparato también contribuyó al rápido y cada vez mayor interés de la sociedad por capturar la realidad lo más eficientemente posible. No obstante, las exigencias de los científicos y artistas interesados quedaban aún insatisfechas pues requerían algo mucho más natural y sencillo de utilizar. Se comenzó a experimentar con el fenómeno que tiempo atrás ya se había observado: el simple hecho de que la luz cambia la naturaleza de algunas sustancias. Se requería llegar a la esencia de la fotografía, fijar la imagen de la cámara oscura utilizando la acción que la luz ejerce

sobre sustancias sensibles a ésta. La primera persona que intentó registrar la imagen de la cámara valiéndose de la acción de la luz fue Thomas Wedgwood, quien realizó experimentos sensibilizando superficies (soportes) de papel o cuero con nitrato de plata: ponía objetos planos sobre la superficie emulsionada y finalmente exponía esto a la luz; su experimento no tuvo mayor trascendencia debido a que no logró fijar los grabados al sol. Joseph Nicephore Niepce tuvo más éxito con experimentos similares trabajando con los mismos principios de la cámara oscura; agregó un lente en el orificio y pudo convertir su aparato en otro auxiliar del dibujo y la reproducción. Con la ayuda del betún de Judea, sustancia utilizada por los grabadores para recubrir las placas de cobre antes de dibujar sobre estas, Niepce logró copias de grabados; aceitándolos y poniéndolos en contacto con una placa sensible. La mayoría de los investigadores del tema atribuyen la invención de la fotografía propiamente dicha a Niepce. La fecha varía entre 1822 y 1827. Por ejemplo: Gisélle Freund asegura que la primera fotografía, o heliografía, fue "*La mesa puesta*" registrada en 1824. Se trata de un documento ahora inexistente, donde se observaba precisamente eso, una mesa puesta, con mantel y trastes.⁴ Sin embargo, otros autores no determinan exactamente la fecha de esta heliografía y además sugieren que fué en 1827 cuando se logró su primera heliografía titulada "*Una vista desde mi ventana en Le Gras*".⁵

Pero si Niepce fue el primero en obtener resultados concretos, fue Louis-jaques-Mandé Daguerre quien obtuvo la primera placa fotográfica. Daguerre pronto se enteró de los quehaceres de su colega mientras él experimentaba con dioramas. Por su parte, Niepce intentó infructuosamente publicar sus resultados pues la Royal Photographic Society solicitaba el proceso de su trabajo, a lo cual él se negó.

Daguerre propuso a Niepce un proyecto conjunto; "El 4 de diciembre de 1829, Niepce y Daguerre firmaron un acuerdo de sociedad que debía durar 10 años. Sólo cuatro años transcurrieron y Niepce falleció."⁶ Aunque el hijo de Niepce ocupó el lugar de su padre en la sociedad, no tuvo aportaciones de interés.

Daguerre continuó con los experimentos hasta lograr imprimir la imagen que se obtenía desde la cámara en un soporte de vidrio, dando lugar a lo que se conoció mundialmente como daguerrotipo. Sólo faltaba el paso decisivo: fijar permanentemente la imagen. Aun era secreto el proceso de Daguerre, cuando el científico John F.W. Herschel comenzó a interesarse por una solución al problema de su colega. Herschel experimentó con el hiposulfito de sodio que disolvía las sales de plata, y alrededor de 1839 registró el éxito de su intento utilizando ese mismo compuesto químico para fijar sus fotografías. Al conocer estos avances, Daguerre los adoptó inmediatamente para poder concretar de una vez por todas su aplicación.

Lo demás sucedió en los meses siguientes de manera veloz. Pronto, a la sociedad Daguerre-Niepce se le propuso redactar un proyecto de ley, donde el ministerio interior les otorgara generosas sumas anuales y vitalicias como recompensa por otorgar al Estado el derecho a publicar sus extraordinarios inventos. Gran expectación y popularidad alcanzaron los resultados de Daguerre, que habían sido publicados en un folleto de 79 páginas, donde se explicaban extensivamente las instrucciones del proceso para obtener un daguerrotipo.

A pesar de todo, el invento tenía sus limitaciones. La cámara era demasiado pesada como para cargar con ella a todas partes; el proceso era muy complicado, pues se debía preparar cada una de las placas momentos antes de su exposición; otro detalle, la daguerrotipia no permitía obtener copias; y lo más importante en este caso, el tiempo que

debía ser expuesta la placa a la luz, era todavía muy prolongado como para realizar retratos. Fue así como la mayor parte de la gente se vió desilusionada. Si bien ya tenía acceso a plasmar imágenes de paisajes y arquitectura, no podía satisfacer aún su necesidad primordial. Para fortuna de los ávidos franceses, los perfeccionamientos no tardarían en llegar. Pronto, el tamaño de los aparatos así como su costo se redujeron. Los avances técnicos comenzaron por la óptica, pues era el punto de partida para lograr imágenes más definidas y sobre todo con un menor tiempo de exposición.

La urgencia por satisfacer la necesidad del retrato aceleró de tal forma este tipo de perfeccionamientos que, en menos de cuatro años, el tiempo de exposición disminuyó de 20 minutos a tan sólo 10 segundos e incluso menos. No obstante, poco antes de que esto sucediera, aun en el importante año de 1839, se registró uno de los primeros retratos; curiosamente, se trata de un autorretrato. La daguerrotipomanía había alcanzado a la progresista sociedad norteamericana que requería ser protagonista de los avances técnicos de la fotografía. El autor de dicho autorretrato fue precisamente, un operador metalúrgico que había abierto un estudio en Filadelfia. Como él, después de 1840, proliferaron los daguerrotipistas, principalmente impulsados por el negocio que sabían que representaría el retrato. Gran cantidad de personas acudieron a los diferentes estudios para hacer realidad un deseo contenido durante décadas. Los retratos, realizados por estas personas que originalmente se dedicaban a actividades distintas, eran estéticamente homogéneos. Casi todos los retratos eran de medio cuerpo, fuera sentados o de pie, con fondos generalmente lisos y utilizando iluminación discreta, hasta cierto punto uniforme. El tiempo de exposición, aunque ya no tan prolongado, seguía limitando las actitudes para el retrato. De hecho, el retratado debía permanecer completamente quieto. Así, la

expresión del rostro de la mayoría de los sujetos era parecida. Sin duda existen algunos trabajos de daguerrotipistas que tienen un valor mayor por lo que representan respecto al tiempo, a la memoria acumulada en más de cien años. Por desgracia, la imposibilidad de reproducir el original ha impedido una mayor difusión y estudio sobre los principales daguerrotipistas de esa época. No en balde al daguerrotipo se le conoció como "espejo de la memoria", pues en efecto, como en un espejo, las primeras fotografías produjeron la sensación de reflejar la realidad, y no sólo reflejarla sino capturarla y retenerla en ese objeto de vidrio que evocaba al espejo.

En 1841, William Henry Fox Talbot, entusiasta precursor de la fotografía que ya anteriormente había peleado la patente de los primeros registros fotográficos con Daguerre, daba los primeros pasos hacia la creación del negativo. En esas fechas, Talbot anunció un avance en su proceso de dibujo fotogénico y le dio el nombre de calotipo. Este novedoso proceso permitía obtener un negativo con soporte de papel, con el cual se podían elaborar un buen número de copias en poco tiempo. El problema fue que el negativo mostraba un desgaste prematuro. El calotipo fue utilizado regionalmente, adoptado sólo por un número reducido de fotógrafos. De hecho, no fue utilizado en E.U., por lo que la aportación de Talbot quedó relegada en la historia. Fue hasta 1852 cuando se dio a conocer un nuevo método de hacer negativos. Este nuevo método difería del calotipo en que el soporte era de vidrio recubierto por un colodión sensible a la luz. Dicho proceso se le atribuye al pintor Le Gray. A partir de entonces, todas las inquietudes estaban resueltas. La resolución de la imagen era casi perfecta, las cámaras habían alcanzado un avance técnico, sobre todo en óptica, lo que permitía retratar a las personas con poses menos

prolongadas. Cabe resaltar que los primeros lentes fueron diseñados con fines fotográficos pensando en el retrato. En 1840, Petzval se preocupó por las limitantes técnicas y dedicó todo su tiempo al diseño de una lente que sirviera de espejo eterno de las imágenes. Ahora sí, la democratización del retrato era totalmente real y cumplía con los requisitos de una sociedad demandante.

Los costos, si bien fueron altos en un principio, para los inicios de la década de 1860 eran totalmente accesibles.

I.3. El retrato, negocio versus medio de expresión.

Como toda industria naciente, la fotografía trajo consigo un desplazamiento laboral. Los pintores y dibujantes vieron disminuir sus ganancias o incluso se vieron prácticamente desplazados por este nuevo oficio adoptado aun por personas sin ninguna preparación. También estaban los dibujantes y pintores que, viendo las posibilidades de la fotografía, no tardaron mucho en cambiar el pincel por la cámara.

Se iniciaba de pronto una nueva industria motivada por la realización de retratos. Se puede dividir a los primeros retratistas en dos grupos: los que por motivaciones personales se dedicaban al retrato; y los comerciantes del retrato, aquellos fotógrafos que vivían de esa actividad.

El primer grupo buscaba satisfacer sus necesidades de creación personales más que atender sus necesidades básicas; mientras que los segundos vieron en la realización de retratos la posibilidad de un negocio rentable. Ahora, si bien es cierto que estos últimos no se destacaron por sus aportaciones estéticas o interpretativas, es cierto también que fueron ellos quienes en realidad democratizaron el retrato; y quienes, mal que bien, retrataron a todos los sectores de la sociedad como parte de su trabajo cotidiano.

Uno de los principales exponentes de este grupo fué Eugene Disdèri. Precisamente, él fue quien presentó la tarjeta de visita, o carte-de-visite, patentada en Francia en 1854. Las tarjetas de visita fueron el antecedente principal de lo que hoy conocemos como postales. Eran retratos en copias de papel, pegadas sobre una montura que medía 7.5 x 10 cms. No hay que olvidar que una fotografía, antes de ser una imagen, es un objeto; en este caso un objeto muy preciado, pues se trata de un recuerdo para toda la vida. El hecho de montar las fotografías en una cartulina permitía escribir el nombre del retratado, así como una breve dedicatoria e incluso una pequeña biografía, en el caso de personajes importantes. Se dio por primera vez también, el hecho de destacar la imagen con una sencilla moldura o un falso marco con motivos decorativos. Todo esto brindaba a la imagen un sentido de posesión, de proximidad, aumentando el valor sentimental del objeto en cuestión. Es así que, al observar las limitaciones técnicas y económicas que representaba el retrato hasta antes de este invento, Disdèri decidió probar con formatos más pequeños que facilitarían el proceso de hacer copias y, sobre todo, abaratar los costos. Hay que recordar que antes de Disdèri, sólo un sector de la sociedad francesa tenía acceso a pagar el precio de un retrato en formato grande. Con la tarjeta de visita, los precios fueron más accesibles para que la gente con menos recursos pudiera obtener ocho retratos con poses diferentes. Disdèri se constituyó como el principal retratista por un período de diez años logrando mucho éxito, sobre todo en la clase media. Su estudio comenzó a ser visitado por cientos de personas ávidas de tener en sus manos una fotografía de si mismos para coleccionarla con otros retratos. Pronto, este fotógrafo se volvió popular, famoso incluso, y vio crecer sus inversiones al punto tal de convertirse en uno de los fotógrafos más ricos de Francia. Sus retratos tenían una característica

inconfundible, la evidente dirección en las poses de sus personajes. Lejos de querer obtener una actitud propia del personaje, el fotógrafo disponía de todos los elementos escenográficos para dirigir las actitudes. Esto, de forma inevitable, lo fue encasillando en una rutina donde sus personajes no tenían ninguna participación; por lo que sus fotos comenzaron a ser muy similares.

Las tarjetas de visita parecían tener reglas generales que no podían romperse, por ejemplo: la iluminación era la misma en casi todos los retratos; generalmente el encuadre era de cuerpo entero, salvo en algunos casos donde se utilizaba lo que posteriormente se conocería como plano americano. Incluso, las actitudes obvias eran parecidas, según la posición social o la actividad de las personas retratadas.

Su invento fue conocido y adoptado en toda Francia, por lo que la competencia comenzó a mermar las finanzas de Disdèri. La excesiva confianza en su fama, así como la acentuada similitud en sus retratos, hicieron que la gente cambiara de fotógrafo gradualmente. Después de un proceso de decadencia, Disdèri murió en la peor pobreza y anonimato. No es casualidad que a este fotógrafo se le considerara como un profesional con pocas aportaciones artísticas dentro de la fotografía. Sin embargo, no hay que perder de vista que su precaria condición infantil lo llevara en busca de dinero y fama sin desarrollar una cultura general y mucho menos visual. Disdèri fue sin duda el principal exponente de la fotografía comercial de mediados del siglo XIX en Francia.

Caso contrario es el de Félix Nadar, uno de los principales representantes del grupo de fotógrafos interesados en la nueva disciplina como medio de expresión más que como un oficio para obtener una remuneración. Proveniente de una familia burguesa, Nadar tuvo acceso y

contacto con la cultura desde temprana edad. Aunque estudió medicina orillado por las exigencias de su padre, nunca ejerció su profesión, y se inclinó por la literatura y el arte en general. Su juventud transcurrió en medio de indecisiones profesionales, así como también de actitudes de rompimiento generacional y liberación social. Si bien es cierto que Nadar perteneció a la burguesía, la mayor parte de su vida estuvo en contra de la forma de pensar y de actuar de esa esfera social. Incluso fue promotor y seguidor de las ideas revolucionarias que en ese tiempo proliferaban en el mundo cultural.

Interesado siempre en difundir sus ideas, Nadar comenzó a escribir artículos políticos y literarios junto con un grupo de amigos, además de realizar una serie de caricaturas criticando la falsa y frívola postura de la burguesía. El mismo fundó una revista donde daba rienda suelta a todas las inquietudes reprimidas. Alejado de sus padres, quienes veían descender cada vez más su posición, Nadar se vio obligado a adoptar la fotografía como profesión; y aunque en un principio su propósito inmediato no fue la excelente remuneración que después le dejaría la realización de retratos, este intelectual francés comenzó a adquirir fama y prestigio en el círculo de artistas.

Abrió su estudio en 1853, pero es hasta la década siguiente cuando llegó a su etapa más importante como fotógrafo. Gracias al contacto que desde joven tuvo con artistas, Nadar se dedicó a retratar a sus amigos y conocidos. Así, los personajes más famosos de la segunda mitad del siglo pasado, posaron para este importante fotógrafo; pero ¿qué tenían los retratos de Nadar? En un principio, al no buscar la satisfacción del cliente, sino la de él mismo, Nadar tuvo la oportunidad de buscar formas en el retrato que le sugirieran la esencia de los personajes. A diferencia de Disdèri, Nadar estableció un diálogo con su modelo, permitiéndole escoger libremente su postura ante la cámara.

Nadar no utilizaba ningún tipo de escenografía más que un fondo liso, blanco o negro. Su luz fue uniforme y generalmente lateral, proveniente de una fuente eléctrica; él fue uno de los primeros en utilizar luz eléctrica en sus retratos. Sus encuadres fueron en la mayoría de los casos, de tres cuartos, concentrándose sobre todo en la actitud del rostro. Nadar no dirigía al personaje de forma autoritaria, tal vez sugería alguna posición, no obstante era el personaje quien decidía su postura ante la cámara; Nadar decidía el momento de disparar.

Sin embargo, esta relación entre fotógrafo y modelo se puede lograr cuando existe un acercamiento y conocimiento anterior, es decir, cuando está presente la relación interpersonal donde el emisor está en contacto directo con el receptor y el único medio es, en todo caso, el aire por donde fluye el mensaje. Puesto que Nadar es uno de los primeros fotógrafos en interesarse por la imagen como medio de comunicación, no sólo como forma de ganarse la vida, valdría aplicar aquí un modelo de comunicación que justifique a la fotografía como medio de comunicación humana. Dado que en este caso entre el modelo y el fotógrafo hay un conocimiento mutuo, puede decirse que hay una interacción y transacción humanas. Este tipo de comunicación queda perfectamente ejemplificado en el modelo de comunicación transaccional de Ross⁷ que consiste en clasificar, seleccionar y comparar cognoscitivamente símbolos, de modo que ayude a otra persona a deducir de la experiencia propia un significado o respuesta similar a la que se entrega en el original.

Pero Nadar no sólo ponía en práctica este modelo, sino que le interesaba sobre todo comunicar su mensaje a otras personas en otros espacios y tiempos. Esto es lo verdaderamente importante en su trabajo, haber pensado en la fotografía como un medio de comunicación que rebasara la dimensión interactiva entre dos personajes solamente.

Nadar le otorga un lugar en el tiempo y espacio a su personaje, el retratado sabe que será visto por gente desconocida incluso después de su muerte. Así se asume conscientemente una postura ante la vida y la muerte. André James recuerda un pensamiento de Sartre que cabe resaltar: "Nadar desaparece de la escena y se hace transparente, un poco como el mago de la cámara oscura. Estos rostros que fotografió Nadar, hace mucho tiempo han muerto. Pero queda su mirada, y queda el mundo del Segundo Imperio, eternamente presente detrás de su mirada."⁸

Alrededor de 1860, destacó de igual forma el trabajo de Julia Margaret Cameron, esposa del filósofo Charles Hay Cameron. Aunque esta mujer desde su juventud manifestó su gran inteligencia y sensibilidad a través de las epístolas, fue a los cincuenta años que, con la fotografía, encontró un vehículo para comunicar la conmovedora poesía espiritual que poseía. A partir de su cincuenta aniversario, cuando su hijo le obsequió una primera cámara y hasta el día de su muerte, la señora Cameron se dedicó al retrato de conocidos y desconocidos; lo mismo le satisfacía retratar a su esposo que al jardinero o a las vecinas de su aislada casa de campo. A diferencia de Nadar por ejemplo, Cameron no estaba interesada en captar actitudes que asumieran los propios personajes. Ella disponía totalmente de esa actitud, convirtiéndose en una directora de escena implacable, partía seguramente de una idea específica, sobre la cual realizaba un buen número de retratos hasta obtener el resultado deseado. Esto se manifiesta en la mayoría de sus retratos, pues los personajes en raras ocasiones están viendo a la lente, asumiendo actitudes claramente dirigidas por la fotógrafa. En este sentido, los retratos de Cameron carecen de la esencia de los propios personajes, pero en contraparte, poseen una impresionante fuerza poética por su implacable ejecución y perfecta composición.

Pareciera que ella nunca buscó captar la personalidad en sus retratos, sino que los personajes eran el medio por el cual ella expresaba su fuerza interior. Julia Margaret Cameron fue contra el principio fundamental del retrato, nunca estuvo interesada en la representación de sus personajes, tan sólo en la manifestación de sus propias inquietudes. Excepto en el caso de sus ilustres conocidos como Herschel, Tennyson o Darwin, la gente a la que retrataba eran modelos en el amplio sentido del término; disponía de sus rostros y cuerpos para llevar a cabo sus propios impulsos. La característica principal de sus retratos es precisamente esa actitud etérea en los personajes. Dan la impresión de no estar habitando la Tierra, de ser almas relajadas, sin estar soportando el peso cotidiano de la existencia. Este tipo de atmósferas las lograba con una composición pictórica y en la mayoría de los casos con escasa definición de la imagen. Virginia Woolf, descendiente directa de la fotógrafa, comentaba que la señora Cameron solía decir que en su fotografía había que destruir cien negativos antes de alcanzar un buen resultado, y su objetivo era superar el realismo disminuyendo al mínimo la precisión del foco.⁹

Poco difundido ha sido el legado fotográfico que dejó uno de los escritores ingleses del siglo pasado, Lewis Carroll, autor de *Alicia en el País de las Maravillas*, y autor también de cientos de retratos de mujeres menores firmados con el seudónimo de Charles L. Dodgson. Es también por los prolíficos años sesenta del siglo pasado cuando Carroll publica una de las más bellas e interesantes historias de ficción. A la edad de veinticuatro años, en 1855, su tío le regaló una cámara oscura con los avances tecnológicos más recientes como el colodión, cuando éste tenía apenas cinco años de existencia. Es justamente en el período de la publicación de su excelente historia (1863-64) cuando Carroll

experimenta una verdadera pasión por los retratos de jóvenes menores de quince años. Aunque también retrató a sus amigos y distinguidos personajes a lo largo de su carrera, fue con las niñas con quienes encontró su verdadera pasión. Al igual que Julia M. Cameron, el escritor y fotógrafo inglés se valió de la fotografía, específicamente del retrato, para liberar sus más escondidos deseos. Brassai escribe sobre Carroll: "La fotografía es la que permite a este pastor tentado por el diablo exorcizar sus pensamientos impíos -unholy- que, como confiesa, le perseguían sobre todo en la noche. Gracias a ella, la captación de la imagen podía sustituir a la posesión. Toda la vida amorosa de Lewis Carroll estuvo ligada a la fotografía. Para él la fotografía era el País de las Maravillas, el otro lado del espejo."¹⁰

En esta época de los sesentas, Lewis Carroll conforma la serie más completa y lograda de retratos de niñas. Destacan sobre todo los realizados a Alicia Lidell, infante en quien se inspiró para escribir su célebre historia. Sus retratos reflejan la inexplicable sensualidad adulta que poseen estas niñas menores de quince años. No es casual que todos estos retratos carezcan de la supuesta frescura de la infancia. Al contrario, muestran la sincera actitud de desconfianza quizá, ante el objetivo voyerista de Carroll. Lo extraño y realmente interesante es que estas niñas no parecen serlo en los retratos, en casi todas las fotografías vemos mujeres, con todo un peso en sus miradas, pero de ninguna forma vemos esa común ingenuidad infantil.

La mayoría de sus retratos son de cuerpo completo, nítidos, con un encuadre bien pensado, concentrándose en la voluptuosidad de esa precoz mirada femenina. Algunos de los retratos fueron realizados con vestuario especial para la ocasión. Así, las jovencitas posaron con diferentes disfraces como el de "Caperucita Roja", de niñas orientales, o bien, de niñas de la calle. Es claro entonces que Carroll tampoco bus-

caba plasmar la esencia de los personajes retratados, sino satisfacer de alguna forma, esa prohibida pulsión que sentía por las menores.

1. Newhall Beaumont Historia de la Fotografía. Gustavo Gili, Barcelona, 1983. p. 9.
2. op. cit. p. 11
3. ibidem
4. Freund Gisèle La Fotografía como Documento Social. Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
5. Newhall Beaumont. Historia de la Fotografía Gustavo Gili Barcelona, 1983. p.15.
6. op. cit. p. 18.
7. Berlo David, The Process of Communication Holt, Rinehart & Winston, 1960. p 54.
8. James André, "El ojo y el espíritu". Luna Córnea no. 3. p. 46.
9. Woolf Virginia, "Julia M. Cameron". Luna Córnea no. 3. p. 16.
10. Carroll Lewis. Niñas. Ed lumen, Barcelona, 1980. p. 30.

II. EL RETRATO EN MEXICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

II.1. Rostros del México porfiriano

Aunque parece difícil precisar la fecha exacta de la introducción del daguerrotipo a México, Manuel de Jesús Hernández asegura que fue el 3 de diciembre de 1839 cuando los hermanos Leverger, comerciantes de ascendencia francesa, hacen llegar a Veracruz los primeros daguerrotipos.¹ Esto quiere decir que el invento de la fotografía fue introducido a nuestro país casi inmediatamente después de haber sido oficialmente anunciado en Francia; y que las primeras tomas fotográficas en México fueron realizadas en Veracruz. Efectivamente, el mismo autor sostiene que las primeras tomas en México fueron realizadas en el puerto de Veracruz durante los primeros dos meses del arribo del daguerrotipo por M. Prelier, comerciante mexicano interesado en las ciencias; y no sólo eso, sino que, al contrario de lo que la mayoría de los historiadores piensa, Prelier fue el principal impulsor de este invento en la capital del país. "Después de sus experiencias con el daguerrotipo en Veracruz, Prelier realiza en la capital de la República prácticas, muestras, ventas y rifas del aparato traído de Francia. El 26 de enero de 1840 llevó a cabo una práctica daguerrotípica pública en la Plaza de Armas".²

Tomando en cuenta los datos anteriores, podemos deducir que la daguerrotipomanía en México para principios de la década de los cuarenta, era toda una realidad. No obstante, estas primeras experiencias con el daguerrotipo fueron en su gran mayoría paisajes y tomas arquitectónicas. Hay que recordar que para 1840 las tomas requerían de hasta 20 minutos de exposición a pleno sol, por lo que la realización de retratos era un tanto cansada y poco efectiva. Es entonces que hasta

avanzada la década de los cincuenta, el retrato adquiere gran importancia entre los daguerrotipistas mexicanos.

"El daguerrotipo tuvo un sustituto barato del ambrotipo; el cual consistía en una subexposición corta sobre un negativo de vidrio con colodión. Cuando se recubría por detrás con material negro, el negativo aparecía en forma de positivo".³

Uno de los testimonios más importantes de estos primeros trabajos de retrato lo muestra Enrique Fernández Ledezma en su libro *La gracia de los retratos antiguos*,⁴ donde se muestra una serie de fotos de los primeros mexicanos que tuvieron acceso al retrato. Las imágenes que ahí se muestran varían en calidad estética, subrayando la importancia del vestido, a tal punto que el propio Ledezma describe cada una de las prendas que visten los retratados. Según Ledezma, el fotógrafo Emilio Manuel Dumesnil fue el introductor de la daguerrotipia en México. Ledezma comenta de las imágenes:

"Imágenes de seres que con sus actitudes, sus hábitos, sus modas, su lenguaje y hasta su fisonomía de rostros y de carácter íntimo - desvanecido por lejano- de la historia civil y política de un México fugado ya, inevitablemente, de la memoria ciudadana. Y extranjero a nuestros conceptos y a nuestra sensibilidad".⁵

Entre los principales daguerrotipistas y ambrotipistas se encontraban Emilio Manguel, Eugenio Latapí, Gabriel Benítez, Luis Campa, Antonio Delgado y algunos extranjeros. Se destaca entre éstos el trabajo de Antfoco Cruces y Luis Campa, quienes juntos, lograron uno de los archivos más importantes del siglo pasado en la ciudad de México. En las décadas de los sesenta y setenta, Cruces y Campa retrataron tanto a los grupos aristocráticos como a los marginados del país. Ellos hicieron popular en México el invento de Disdèri: *las tarjetas de visita*. Quizá influenciados por este fotógrafo francés, Cruces y Campa

realizaron la mayoría de sus retratos con poses dirigidas por ellos, destacando la posición social u oficio al que pertenecían los personajes. Ciertamente, la individualidad de las personas queda totalmente excluida ante el excesivo cuidado escénico en cada uno de los retratos de estos fotógrafos. Es impresionante observar por ejemplo, la preparación de todos los elementos para cada toma que hicieron en su serie '*Tipos mexicanos*', la cual consistió en retratar a indígenas y mestizos mexicanos de oficios populares. Patricia Masée abunda:

"Antfoco Cruces registró en 1880 lo que él llamó colección de retratos fotográficos de tipos mexicanos. La información que proporcionan las imágenes, sin embargo, confirma que fue durante la época que trabajó en sociedad con Luis Campa cuando elaboraron conjuntamente el proyecto. Los ochenta personajes que integran la colección representan los oficios tradicionales en la ciudad de México: el aguador, la alfajorera, el pulquero, los vendedores de cedazos, etcétera".⁶

En esta serie resalta la escenografía creada en el estudio, se trata de una reproducción de los elementos que pudieran tener en su propio ambiente. Es curioso que casi podría tratarse de un retrato documental, sin la naturalidad o espontaneidad que debe tener un retrato de esa índole; y tampoco cumple con las características principales del retrato de estudio en el que destaque la expresión del rostro. No obstante, al igual que en el caso de Disdéri, el trabajo de Cruces y Campa, aunque carece de una interpretación profunda, contiene un valor indiscutible. Sin duda, el estudio de estos fotógrafos fue uno de los primeros lugares donde acudieron las clases bajas a retratarse, a pesar de que la mayoría no tenía conciencia de que estaba siendo fotografiada. Los socios habían heredado la estética de los fotógrafos franceses más populares de la época, donde la influencia pictórica no había podido deslindarse de la fotografía. Esta corriente, bien llamada porfirista,

perduró en el retrato en las décadas que dieron fin al siglo XIX. La sociedad porfiriana consumió en grandes cantidades la fotografía; basta recordar que la época de la dictadura de Don Porfirio Díaz se caracterizó por un afrancesamiento de las costumbres de la clase media, así como una insistente preocupación en todas las actividades que tuvieran que ver con el progreso. La fotografía se convirtió en un artículo de primera necesidad durante esos años de desarrollo industrial. Cabe mencionar que aunque Benito Juárez fue el primer presidente de México retratado (daguerrotipo anónimo de 1860), Porfirio Díaz gozó de extensas y cuidadosas sesiones fotográficas entre las que destaca un retrato de los propios Cruces y Campa realizada en 1847 en el estudio que compartían.

Durante el porfiriato existieron algunas revistas encargadas de difundir la obra de distintos fotógrafos, a pesar de la fuerte censura de la que eran objeto todos aquellos medios que criticaran la gestión del presidente. *'El Mundo Ilustrado'*, *'La Patria Ilustrada'*; y *'El Tiempo'* fueron tres de esas revistas que publicaban ampliamente en sus páginas el trabajo de fotógrafos como Guillermo Kahlo, Martínez Carrión, Scott, Bustamente, etc. Gracias a este tipo de publicaciones pudo darse a conocer el trabajo de C.B. Waite, fotógrafo norteamericano que registró una buena parte del territorio nacional atraído por la riqueza natural y el folklor de México, que representaba para los extranjeros esa división de dos Méxicos que hasta la fecha permanece: el México indígena y el México industrial, progresista, pero sumamente represivo que impulsaba P. Díaz. Francisco Montellano menciona este fenómeno en su estudio sobre Waite:

"Los fotógrafos de Europa y E.U. descubren fascinados el paisaje mexicano, donde lo agreste y lo exhuberante son los límites de una gama

enorme e inacabable de escenografías; igual sucede con las vistas de los habitantes del país que, agrupados bajo el concepto de '*tipos mexicanos*' reflejan la diversidad de lenguas, costumbres y aspecto físico y comienzan a ser identificados y diferenciados."⁷

En este contexto, a fines del siglo pasado Waite abandona su país para, desde entonces, radicar con su esposa en el nuestro, en busca de imágenes insólitas para la cultura estadounidense, como las corridas de toros, que de hecho, fueron las primeras tomas que este fotógrafo obtuvo en México. Cuando iniciaba este siglo, Waite se convirtió en un incansable viajero, participando en toda clase de expediciones científicas, o elaborando reportajes fotográficos para medios como '*El Mundo Ilustrado*', para el que trabajó durante ocho años. En estos interminables viajes por toda la república, Waite registró las principales ciudades y comunidades, su vida, su historia, su gente. Actualmente se cuenta con un archivo de 3500 imágenes de este fotógrafo en el Archivo General de la Nación. Puede deducirse que las tomas representan toda una memoria del México de principios de siglo. Resulta evidente que para tal tarea se necesitaría mucho dinero; en efecto, C. B. Waite era una persona acaudalada, lo que le permitió adquirir un buen número de hectáreas en un rancho de Veracruz, y tener entre su servidumbre a tres hombres que se dedicaban exclusivamente a asistirle en las tomas a través del país.

C.B. Waite registró prácticamente todo; y aunque fue sólo un registro sin mayores pretensiones artísticas, gracias a su trabajo podemos darnos hoy una idea de aquella forma de vida.

"El fotógrafo, en continuo movimiento gracias al ferrocarril, recorrió el país y captó con su cámara los edificios importantes como catedrales, palacios municipales, teatros y zonas arqueológicas; también plasmó los paisajes que se le presentaban, diferentes a cada momento, y que

constituían uno de los mayores atractivos para los ojos extranjeros" .⁸ Sin embargo, el trabajo que puede considerarse más personal del fotógrafo se refiere a algunos de sus retratos. Curiosamente se trata de una serie de retratos a mujeres de diferentes edades, indígenas y mestizas de diversas comunidades, donde Waite logra proyectar una emoción a través de la imagen. Incluso, en no pocos de los retratos referidos, el autor les brinda el título de preferidas. Tal es el caso de dos jóvenes indígenas urbanas, quienes están posando en actitud por demás natural para el fotógrafo. Resalta en estas fotos la intención de captar la sensualidad y extraña belleza de estas mujeres que trabajan en la calle. Aquí se nota de inmediato que no se trataba de fotografías de registro; existía un interés muy particular por parte del fotógrafo. Montellano lo menciona de esta forma:

"El contacto de Waite con la población mexicana marca la diferencia con respecto a cualquier fotógrafo de la época... Conjugando el paisaje con los habitantes del lugar, la propuesta fotográfica de Waite no estaba relacionada con criterios antropológicos. La intención más bien parecía la de presentar el lado amable y estético de la diversidad exótica de las mujeres de México. Maravillado por la belleza de sus modelos, en varias ocasiones decidió eliminar el paisaje de fondo y tomó acercamientos de medio cuerpo de sus preferidas".⁹

No obstante, Montellano hace una clara distinción de este fotógrafo con respecto a los demás, sería injusto no mencionar aquí a otro fotógrafo extranjero poco reconocido en la historia de la fotografía en México: Carl Lumholtz.

Noruego naturalizado norteamericano, Lumholtz obtuvo fondos para una expedición antropológica a las montañas de la Sierra Madre durante la última década del siglo pasado. Realmente novedosos para la época fueron los retratos que hizo por más de cuatro años en las

comunidades huichol y tarahumara. Cuando la mayoría de fotógrafos, no sólo en México sino en todo el mundo, trabajaba en estudio primordialmente, Lumholtz se comprometió con el trabajo antropológico, al grado de vivir por periodos más prolongados de un año con los indígenas mexicanos.

Existe el registro de una serie de retratos¹⁰ realmente sorprendentes de los habitantes de esta región del país. Fotografiados en sus comunidades de origen, los indígenas intuyeron la trascendencia del hecho de ser retratados, y posan para el fotógrafo con una dignidad y una fuerza desconcertantes. Estos fueron algunos de los testimonios gráficos más importantes que se obtuvieron en México antes de la Revolución Mexicana.

II.2. El retrato de la revolución

La revolución mexicana no sólo marcó los caminos que tomaría la política y la sociedad misma en el país hasta nuestros días. También en el ámbito artístico trazó las corrientes estéticas de las artes visuales. Antes del enfrentamiento, la fotografía en México y en el mundo había registrado hechos de alguna forma premeditados. Los retratos habían sido pensados antes de su realización, por lo menos en cuanto a las poses del personaje dentro del estudio. La revolución marca un rompimiento con este esquema de trabajo, obligando a algunos fotógrafos a salir del estudio y comenzar a captar los rostros de la revolución mexicana. Recuérdese que esta revolución fue la primera en ser registrada por imágenes fotográficas.

De 1910 a 1920, Agustín Víctor Casasola plasma la Revolución en un testimonio gráfico como ningún otro en el mundo. Es indudable que es en su agencia fotográfica donde surgen las bases del fotoperiodismo

mundial. Si bien todavía no se contaba con las cómodas Leica de 35 mm, Casasola salió a las calles y a los diferentes estados con su equipo de más de cinco kilos de peso. En 1912, Casasola abre su agencia de información fotográfica, en primera instancia ayudado por su hermano Miguel. Posteriormente fue creciendo la agencia con sus hijos Ismael y Gustavo, y mucho después con sus nietos. En esa vasta producción gráfica Casasola realizó los primeros retratos periodísticos. Gracias a su vocación, tenemos hoy registro de las personas que protagonizaron la revolución. Se da con los retratos de Casasola un giro imprevisto en la estética y forma de percibir los rostros mexicanos.

En contrapunto con los formalismos pictóricos hasta entonces vigentes, los retratos de la revolución muestran una realidad tangible. La naturalidad patente en los personajes revolucionarios cambió la visión no sólo de los fotógrafos, sino de los espectadores de las imágenes. La gente que estaba acostumbrada a ver representaciones de sus familiares, amigos y de sí mismos en estudio, con una actitud siempre digna de su clase social, inesperadamente ve representado al pueblo en su vida cotidiana.

Sin proponérselo, Casasola inicia la fotografía documental en nuestro país. Crea una documentación fotográfica que pronto se convertiría en la historia de la revolución mexicana. Sin duda, los rostros de la Revolución han sido los más evocados en la historia del México contemporáneo. El archivo Casasola tiene un peso histórico que pocos documentos visuales comparten. El hecho de haber sido el primer enfrentamiento bélico registrado en fotografía le confiere a los rostros de esas imágenes una connotación que se traduce en la clara ilustración de las manifestaciones concretas de la historia. Es interesante observar en este contexto los cambios en las lecturas de las mismas

imágenes a través de los años.

Cuando recién terminaba la revolución, el archivo Casasola no era más que el testimonio gráfico de un movimiento armado (entiéndase violento) en el que murió un millón de personas. Sin embargo, al paso de los años, y sobre todo al paso de la institucionalización de la misma Revolución, este documento se convirtió en una especie de álbum familiar de la nación. Una meorabilia romántica que simboliza el deseo de apropiación sentimental de la vida popular.

El hecho de ser uno de los primeros fotógrafos de prensa le confiere a Casasola esa responsabilidad de comunicar lo que está sucediendo alrededor de los personajes. Por lo que el contexto en el que se desarrollan es parte sustantiva de la imagen. Gran parte de la esencia del retrato periodístico radica precisamente en la connotación social que tenga cada imagen. Son estas imágenes espontáneas las que además conforman este primer gran documento gráfico histórico del país. Carlos Monsiváis resalta los valores histórico-visuales de este importante período de la fotografía mexicana:

"El archivo Casasola es una lección visual, no una clase de política nacional. Su propósito es mostrar la variedad, la monotonía, la riqueza, la uniformidad de rostros y actitudes mexicanos... La revolución mexicana modifica, entre muchas otras cosas, el panorama facial de México. La renovación fisonómica recibe distintos nombres: Emiliano Zapata, Lucio Blanco, Rodolfo Fierro, Alvaro Obregón, Pablo Gonzáles, Saturnino Cedillo, Vicente Navarro. Más radical que el salto de Lillian Gish a Raquel Welch resulta el tránsito del rostro porfiriano al rostro de la revolufia, tal y como lo comprueba el archivo Casasola. Mueren desprendimientos, desplantes, controles y entendimientos del movimiento corporal. Desaparece una teoría y práctica del manejo del

rostro. El ascetismo sustituye a la rigidez".¹¹

La estética y formas en los retratos de Casasola son tan trascendentes que quizá no desaparezcan las formas y estéticas anteriores, en todo caso las enriquecen. Podría decirse que es a partir de las imágenes de Casasola que se marcan las dos corrientes más importantes en el retrato: el retrato de estudio, mucho más formalizado en cuanto a actitudes por parte del personaje; y el retrato documental, caracterizado por la espontaneidad de las imágenes. Cabe señalar antes de finalizar, que Agustín Casasola no fue el único que realizó retratos periodísticos durante la Revolución.

Hubo destacados fotógrafos como Jesús H. Abitia que registraron momentos importantísimos de este movimiento social.

II.3. Fotógrafos extranjeros en México.

La Revolución Mexicana fue un imán de atracción ineludible para un buen número de fotógrafos extranjeros. Por citar algunos ejemplos: Jack Ironson fue uno de los que llamaron para que reportara la Revolución; Jimmy Hare cruzó la frontera de Ciudad Juárez y fotografió la primera aparición de Pancho Villa como líder bélico; E.C. Aultman, Edward Laroque Tinker, Gerard Brandon, entre otros, fueron algunos de los fotógrafos que viajaron a nuestro país durante la primera década de este siglo para registrar los rostros de la violencia. En los años que siguieron a la Revolución, acudieron a México números cada vez mayores de fotógrafos estadounidenses y también europeos; uno de ellos fue Edward Weston, quien llegó a México en 1923 acompañado por la ya entonces reconocida actriz italiana Tina Modotti. Casi inmediatamente a su llegada, se rodearon de los artistas plásticos mexicanos más importantes, como Rivera, Siqueiros, Orozco,

el Dr. Atl, etcétera. Weston y Modotti se establecieron en México y pusieron su estudio en la gran ciudad. Y a pesar de que la mayor parte del trabajo de Weston fueron fotografías de objetos, los retratos que realizó en nuestro país rompieron con las reglas estéticas en la línea del retrato formal. Se dedicó a formar imágenes vigorosas, incisivas, poniendo el acento en una forma atrevida, desafiante.

En algunos retratos realmente sobresalientes, se nota el diálogo que mantenía el fotógrafo con el personaje para ejecutar ciertas posturas o uso de las manos. Es probable que Weston haya sido uno de los primeros fotógrafos en utilizar las manos de los propios personajes como elementos visuales dentro del cuadro. Sus encuadres fueron también novedosos. La mayoría de ellos cerrados, podrían llamarse hasta subjetivos, rompiendo con la estética pictórica del retrato, donde se fotografiaba de cuerpo entero o cuando mucho de medio cuerpo. Destaca incluso un retrato de 1925 titulado '*Neil*', donde Weston fotografía el cuerpo de un adolescente. Lo novedoso aquí es el encuadre. El cuadro corta la cabeza del sujeto dejando ver sólo el tronco, pues también corta en el nacimiento del pubis. Otro retrato similar es un desnudo titulado '*Espalda de Anita*', donde se observa una mujer sentada de espaldas, destacando las formas subjetivas del cuerpo. Para la época, retratos de tales características representaban una ruptura tajante con las tendencias establecidas para el retrato. El uso de las manos del propio personaje dentro del cuadro quedan claramente ejemplificadas en retratos como el titulado '*Tina Modotti con las manos en el rostro*', o uno de Carlos Mérida algunos años más tarde. En cuanto a sus fotografías de objetos, Weston recurre a la misma corriente de rompimiento realizando encuadres casi inconcebibles. ¿A quién antes de Weston, por lo menos en México, le interesaría fotografiar segmentos de un lavabo, o un escusado, o bien un pimiento

morrón y una hoja de col?

Weston es uno de los primeros en identificar plenamente las diferencias estéticas entre la pintura y la fotografía; rompe con la corriente pictórica por esta razón. El propio Weston escribió al respecto en un texto aparecido por vez primera en *'Camera Craft'* lo siguiente:

"...la palabra pictórico me irrita: entiendo yo por ello el hacer cuadros. ¿No hemos tenido ya más que suficientes cuadros de más o menos refinado 'Arte de Calendario' por cientos de pintores y dibujantes? La fotografía, cuando es fotografía, tanto en técnica como en perspectiva; cuando hace algo que ellos no pueden hacer, sólomente sienten desprecio, y con razón, cuando es una imitación de un cuadro".¹²

Como es de suponerse, la influencia que tuvo Tina Modotti de su maestro fue inevitable. Curiosamente, aunque las fotografías no son superiores a las de Weston, al pasar de los años, el trabajo de la italiana adquirió importancia inusitada.

Su trabajo más destacado fue algunos retratos de mujeres con niños. En estos retratos mostró el lado romántico de su naturaleza que tanto admiraron muchos de sus amigos. Sin embargo, fue perdiendo el romanticismo, y la política la sacó paulatinamente del arte fotográfico, y finalmente del país.

Algunos otros fotógrafos extranjeros que viajaron a México fueron: Gordon C. Abbot, André "Kertesz, Paul Strand, o el famosísimo Henri Cartier-Bresson. El trabajo de retrato de estos fotógrafos en nuestro país se caracterizó por la utilización de la estética vanguardista y del periodismo gráfico. Con gran calidad en la composición y en el contenido social de las imágenes, se llevaron un testimonio importante de los rostros mexicanos en la década de los treinta.

II.4. De vuelta al estudio

Si bien Weston rompe con la estética pictórica en la fotografía de los veintes, los retratistas mexicanos de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siguiente, asumieron su papel de aprehensores del tiempo, retratando los rostros mexicanos en estudio, como una herencia o tradición de la cual no podían desligarse fácilmente.

A pesar de que Cruces y Campa se habían preocupado por retratar también a las clases más bajas de la sociedad, la clase media de los veintes y treintas del nuevo siglo estaba aún ávida de poseer retratos fotográficos. Romualdo García, Martín Ortíz y Antonio Bustamante, entre otros, fueron los principales retratistas de estudio de esta época. Digamos que los democratizadores reales del retrato en el grueso de la sociedad fueron ellos, cada uno con un estilo propio. Romualdo García, aunque prerrevolucionario, fue el más famosos y característico de este período.

Nacido en Silao, Guanajuato en 1852, Romualdo García se dedicó a retratar a los guanajuatenses desde que abrió su primer estudio en 1878 hasta 1914, cuando la crisis revolucionaria le impidió seguir con su profesión. El antecedente principal de Romualdo fue Hermenegildo Bustos, pintor guanajuatense, quien, al igual que García, registró los rostros de una sociedad que exigía ser retratada.

Los retratos de Bustos se concentraron en el rostro, siendo retratos de medio cuerpo con una técnica casi hiper-realista que los convertiría en lo más cercano a una fotografía. Romualdo García permitió que la clase media se acercara al estudio para asumir plenamente su posición social, dispuestos a quedar retenidos en el tiempo como ellos mismos querían ser recordados. En el estudio, Romualdo no cambió la forma

de los retratos; siguieron siendo formales, con encuadres clásicos de cuerpo completo, luz uniforme que por lo general se basaba en una sola fuente luminosa; pero el contenido de los mismos sí registró una variedad: la escenografía y del vestuario.

García no impuso poses demasiado acartonadas, dejó en libertad a los sujetos para que asumieran la actitud que ellos quisieran, incluso con el vestuario que ellos mismos escogieran. Si acaso, intervenía en la elección de la escenografía. En los retratos de este fotógrafo queda manifestada la dignidad con la que asumen su realidad estos ciudadanos de Guanajuato. Elena Poniatowska escribe sobre el trabajo de García: "Las fotografías de don Romualdo no son brutalmente directas. Para eso están los telones de fondo pintados a mano que tamizan la realidad... En el estudio fotográfico, son intensos los rasgos de su fisonomía, su mirada, sus atuendos, y esa intensidad es la que nos afecta: tanta esperanza para tan pocas oportunidades. Sin embargo, gracias a los trajes prestados por don Romualdo, parecen entender la magia de su reciente metamorfosis".¹³

Poco más de tres décadas de trabajo continuo en Guanajuato, hicieron de Romualdo García uno de los fotógrafos más reconocidos y consistentes del México de principios de siglo.

A Martín Ortiz, otro de los fotógrafos de estudio en los inicios del siglo XX, lo han calificado como el último de los románticos. Y esto seguramente porque, a pesar de las nuevas rutas que tomaría el retrato a partir de Casasola y Weston, él siempre fue fiel a su estilo. El retrato porfirista fue la línea de trabajo de este fotógrafo; pero hizo aportaciones importantes, o por lo menos, su trabajo destacó entre muchos. La calidad en su trabajo era evidente, sobre todo en lo referente al cuarto oscuro, ya que utilizó el papel bromuro que producía blancos platea-

dos y negros metalizados. Además que la técnica de iluminación en su estudio de la calle Madero en el centro de la ciudad de México, marcó un parteaguas en la iluminación de retrato en los años siguientes. Y es que Ortíz fue el primero en utilizar un difusor entre la fuente de luz y el sujeto, así como el uso habitual de un reflector frente al sujeto, en la parte opuesta a la fuente de iluminación. Estos detalles permitieron que, a pesar de su obsolescencia estética, nunca le faltaran clientes hasta ya entrados los años cuarenta.

Muy diferente a los dos anteriores fue el trabajo del hasta hace poco reconocido José Antonio Bustamante. A partir de 1930, Bustamante no hizo otra cosa desde temprana edad que fotografiar los rostros de su natal Zacatecas. En Fresnillo abre su estudio, por el cual desfilaron los personajes más característicos de una sociedad provinciana, que pronto tomó conciencia de su personalidad. Pero la particularidad esencial de Bustamante era su versatilidad estilística. Hombre muy inquieto, no conforme con abrir su estudio para retratar a esa sociedad rural y urbana de clase media, el fotógrafo zacatecano salió a las calles en busca de actitudes espontáneas. Quizá es el primer fotógrafo mexicano que combinó retrato formal de estudio con el retrato documental. Lo mismo pudo fijar las candidas poses de la gente que acudía a su estudio, que obtener los retratos menos pensados de los ciudadanos de su época. La variedad en la técnica también se hace patente en su trabajo. Experimentó con todo tipo de iluminación, utilizando desde la iluminación uniforme con dos fuentes de luz, hasta una totalmente lateral, logrando el claroscuro en los rostros. También utilizó gran variedad de escenografías; bien podía trabajar con los muy conocidos cicloramas pintados simulando fachadas o jardines, que con los solemnes fondos lisos de un solo color. Bustamante siempre respetó la vestimenta de sus

clientes, característica constante en su trabajo. De igual forma podemos apreciar los suntuosos y coquetos trajes de actrices y bailarinas que los calzoncillos del boxeador o las seductoras medias de una vedette.

Aparte de todos estos atributos, tuvo el acierto de jugar con su oficio, disfrutarlo y hacer divertida la sesión para los retratados. En gran parte de sus retratos aparecidos en reciente publicación¹⁴, la rigidez y la seriedad desaparecen, dando lugar al movimiento, dejando escapar ese sentido lúdico casi siempre ausente en los retratos porfiristas.

Estos son tan sólo tres ejemplos de lo que fue la segunda etapa del retrato de estudio, ya bien entrado el siglo XX.

"En esta época y en provincia, el estudio de fotografía es un centro confirmador, el gran registro social a gran escala, uno de los puntos neurálgicos de las pequeñas y grandes poblaciones. Una familia no arriba a la legitimidad plena sin su foto enorme, de preferencia coloreada a mano; una pareja es la semejanza y la distancia con su foto de bodas; un recuerdo es aquello que desde el álbum admite la práctica de los ritos más profundos y previsibles de la memoria... El país entero acudió en la primera mitad del siglo XX a un estudio fotográfico. ¿Dónde, si no, se aprovisionará de elementos de parodia, pastiche y reverencia la posmodernidad?".¹⁵

1. Hernández Manuel de Jesús. Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850. Ed. Hersa, México, 1989. p 59.
2. op cit. p. 79.
3. Purves Frederick. Enciclopedia focal de la fotografía. Ed. Omega, Barcelona, 1975.
4. Fernández Ledesma Enrique. La gracia de los retratos antiguos. Ed. Mexicana, S.A. México, 1950, p 20.
5. op cit. p.25.
6. Massè Patricia. "Tarjetas de visita mexicanas" Luna Córnea n° 3, p 53.
7. Montellano Francisco. C.B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX. Ed Grijalbo, México, 1994, p 73.
8. op. cit. p. 27.
9. op. cit. p. 124.
10. Naggar Carole. México visto por ojos extranjeros. W.W. Norton and Co. Nueva York, 1983, p 54.
11. Monsiváis Carlos. "Continuidad de las imágenes". Artes Visuales n° 12, p 14.
12. Weston Edward. La mirada de la ruptura. CNCA, INBAMéxico, 1994, p 144.
13. Poniatowska Elena Romualdo García . CNCA, MARCO, México, 1993 p 11.
14. Bustamate J. Antonio. El gran Lente. INAH, 1992.
15. Monsiváis Carlos. "Los estudios fotográficos". Luna Cornea n° 3 p 61.

III. EL RETRATO DOCUMENTAL EN MEXICO

III.1. Alvarez Bravo, la escuela documental

Justo en los años del trabajo más prolífico de Weston en México, comenzaba a destacar un joven fotógrafo mexicano quien se había acercado a Tina Modotti para intercambiar conceptos y compartir amigos. Nacido en 1902 en la ciudad de México, don Manuel Alvarez Bravo se interesó desde su adolescencia por la todavía joven disciplina. En sus primeros años como fotógrafo, Alvarez Bravo trabajó bajo la influencia de fotógrafos extranjeros como Guillermo Kahlo y Hugo Brehme, encargados de capturar los paisajes característicos del México de principios de este siglo.

Es indudable que en esos primeros años de experimentación fotográfica, Bravo se concentró en una corriente pictórica. Sin embargo, poco duraría esta tendencia en su trabajo, ya que con la llegada de Weston y Modotti, y posteriormente con el surgimiento del muralismo mexicano, Alvarez Bravo modifica su concepción de la fotografía al crear un estilo propio, que no sería arriesgado calificar como el nacimiento de la fotografía documental en México. De estas influencias el propio Alvarez Bravo modifica su punto de vista y se refiere en una de tantas entrevistas hechas a lo largo de su trayectoria, como decisivas en la esencia de su trabajo. Explicaba que fue precisamente cuando tuvo que sustituir a Modotti en las fotografías de los murales de Rivera y Orozco cuando aprendió a ver y a componer el sentido humano.

No se descarta claro, la influencia que tuvo del reconocido cineasta Eisenstein. A partir de ese acercamiento con los grandes de la pintura fue relacionándose no sólo con el resto de los pintores sino con toda una gama de personajes importantes de la cultura en México.

Su constancia y calidad comenzaron a ser reconocidos en los círculos artísticos, siendo el primer fotógrafo mexicano avalado por los artistas como uno más de ellos. Es en este fotógrafo en quien ven por vez primera la posibilidad de crear imágenes poéticas surgidas de una realidad espontánea, verdadera. Los pintores principalmente, se dieron cuenta del poder y alcance de la fotografía. Percibieron sus limitaciones pero también sus infinitas posibilidades aun por encima de la pintura. Diego Rivera se expresó así de Alvarez Bravo:

"La fotografía es el medio de expresión más adecuado a la sensibilidad de Alvarez Bravo, poseedor de una poesía discreta y profunda, con limpia sobriedad de elementos, sin violencia de línea, sombra o luz; sin gestos o visajes".¹

El gran mérito de sus fotografías se basó en la elección del momento y el encuadre a la hora de estar tras el visor. Resulta que cada una de sus imágenes de la época nos sorprende porque invariablemente, los elementos aparecidos se nos presentan de una forma diferente a la que comúnmente se percibe en lo cotidiano. En muchas ocasiones se ha calificado gran parte de su trabajo como surrealista; de hecho, no pocos se han afanado en ligarlo estrechamente con Andre Breton cuando vino a México al inicio de la década de los cuarenta. Si bien es cierto que el mismo Breton pidió al fotógrafo mexicano ilustrar el catálogo de la exposición surrealista en México, no por esto puede calificarse su trabajo como surrealista. Evidentemente no puede negarse que algunas de sus imágenes más conocidas tengan similitud con el discurso surrealista que se vivía en el arte europeo; ejemplo de esto son: '*Dos pares de piernas*', '*El pez grande se come al chico*', o más claramente, '*Obrero en huelga asesinado*'.

Es necesario señalar que Alvarez Bravo nunca se aficionó por la uti-

lización del estudio; la mayor parte de su trabajo, si no es que su totalidad, lo ha realizado con luz natural. Aunque por una parte creció viendo retratos de estudio de principios de siglo, nunca le interesó la fotografía porfiriana, prefiriendo desde un principio la fotografía documental. Y aunque podría acercarse más al trabajo de Agustín Casasola, tampoco puede situarse su fotografía en el ámbito periodístico. Es así como comenzó una nueva corriente en la foto mexicana. Si bien el retrato no fue un tema principal en el trabajo de Alvarez Bravo, él fue quien comenzó a retratar a los más importantes creadores intelectuales mexicanos y extranjeros que vinieron a México. En la misma década, Alvarez Bravo perpetuó la imagen de Carlos Chávez, Xavier Villaurrutia, Siqueiros, Revueltas, Rivera, Troski, Frida Kahlo, Jorge Cuesta, Pellicer, Carlos Mérida, Rulfo, Gorostiza, Einsestein, Orozco, entre muchos otros más. Estos retratos fueron tomados en momentos en los que el mismo Alvarez Bravo convivía con los personajes, ubicándolos en sus espacios cotidianos, realizando actividades personales. Los encuadres e iluminación varían de un retrato a otro, predominando las tomas de medio cuerpo y eventualmente las tomas de gran acercamiento. Cabe resaltar que en la mayoría de sus retratos, los sujetos no miran a la cámara, aun sabiendo que estaban siendo fotografiados, lo que acusa una cierta discreción por parte del fotógrafo. Entre los treinta y cuarentas, Alvarez Bravo registró los rostros más importantes de la cultura en nuestro país. También destacan algunos retratos realizados en la calle y en algunas zonas rurales, enfatizando siempre la característica social de las personas que se encontraba en su infatigable andar.

Rita Eder señala a propósito de los retratos de Alvarez Bravo:

"En todos sus retratos hay una dimensión psicológica. La cámara detiene ese momento en el que el sujeto revela en los ojos o en el ángu-

lo del rostro una coincidencia de su individualidad y cada rostro, más que un individuo, es el prototipo de una belleza peculiar que Alvarez Bravo concibe como la belleza del pueblo mexicano".²

A partir de esa época, ininterrumpidamente hasta la fecha (1998), el maestro Alvarez Bravo ha seguido trabajando en su incansable búsqueda de imágenes. Este fotógrafo ha significado para la fotografía mexicana la escuela documental más importante, y sin lugar a dudas, el fotógrafo mexicano más importante de este siglo.

III.2. Maestros del retrato documental

Como una continuación (mas casual que causal) del fotoperiodismo iniciado en México por Casasola, a principios de los años cuarenta, se estableció en México la agencia fotográfica más importante hasta nuestros días; se trata de la agencia de los hermanos Mayo. Aunque dicha agencia surgió en España, de donde eran originarios sus fundadores, los hermanos Mayo decidieron radicar en México como miles que emigraron huyendo de la guerra civil. Por tanto, su trabajo puede considerarse netamente mexicano. Y aunque tampoco, como en la mayoría de los casos, el retrato fue el único género abarcado en su trabajo, sí representó uno de los testimonios más abundantes de los rostros mexicanos. Una de las innovaciones técnicas que convirtieron a esta agencia en la más importante de México, fue la utilización de las cámaras alemanas Leica de 35 mm, con 36 exposiciones en cada carga. Esto permitió una versatilidad en las tomas que no se lograba con las cámaras de medio y gran formato utilizadas hasta entonces en el periodismo gráfico. En un momento se dudó de la calidad de las imágenes, dadas las características del negativo (24x35mm). Pero como el destino de la mayoría de las imágenes era su reproducción en revistas

y periódicos, la definición nunca se tradujo en una limitante de su trabajo. Los primeros planos fueron otra ventaja que supieron aprovechar, puesto que las tomas panorámicas eran el recurso más utilizado por los reporteros gráficos de estos años. Estas dos características en su trabajo hicieron que desde entonces hasta iniciada la década de los ochenta, esta agencia documentara casi cincuenta años de la historia de México.

Por primera vez, muchos de los retratos realizados fueron hechos por encargo. A diferencia de los retratos realizados por Alvarez Bravo y anteriores fotógrafos, los hermanos Mayo trataron a los personajes mexicanos más célebres como parte de su trabajo periodístico, de información, más que de creación personal. No es arriesgado afirmar que con esta agencia de información, es que se genera una nueva dinámica laboral para los fotógrafos. Al respecto, Julio Souza Fernández, fundador de la agencia, comentó:

"Al llegar aquí Paco y yo empezamos a trabajar. Había buenos fotógrafos, pero hacían sólo panorámicas mientras nosotros hicimos puros primeros planos de los obreros y los campesinos. Me mandaron con el jefe de prensa de la campaña de Manuel Avila Camacho. Revelé las fotos, se las di y aquello fue una locura: ¡nunca habían visto aquí primeros planos! nos pagaron una cantidad increíble...hicimos la información gráfica de esa campaña y desde entonces estuvimos en las giras de los presidentes".³

Sin duda, la versatilidad otorgada por el formato de 35 mm para trabajar en la calle y en las condiciones más difíciles de luz, dio origen a una consolidación definitiva del fotoperiodismo, y en general de la fotografía en nuestro país. Y es que antes de que esto sucediera, los fotógrafos mexicanos tenían grandes dificultades para comercializar

sus imágenes fuera del mercado de revistas de arte y cultura o encargos muy personales. La posibilidad de poder obtener imágenes de cualquier situación o persona en tan sólo unas horas, permitió que la información impresa diera un giro espectacular en su contenido. De esta forma surgen un cúmulo de publicaciones ilustradas como '*Roto foto, Hoy, Mañana, Todo*'; donde la fotografía ocupa grandes espacios, exigiendo cada vez más una autonomía respecto al texto. Quizá la influencia más directa en este tipo de publicaciones fue la revista '*Life*' en Estados Unidos, que comenzaba a popularizar el reportaje gráfico como punto esencial de su formato.

No sobra comentar que debido a que los retratos realizados por los hermanos Mayo en México, obedecían a una necesidad de información inmediata más que una necesidad creativa, sus aportaciones estéticas pudieron verse limitadas.

No obstante en las décadas de los veinte y treinta ya se habían establecido agencias de información gráfica como '*Fotografías de actualidad*', establecida por Enrique Díaz Reyna, o la propia agencia Casasola, fundada por Agustín y continuada por Mario e Ismael, la agencia de los hermanos Mayo superó la producción de estas dos tanto en su número de imágenes como en calidad de las mismas. El simple hecho de haber sido los introductores de la cámara de 35 mm con lente intercambiable, les otorgó una enorme ventaja sobre su competencia. Gracias a su versatilidad, la sociedad mexicana pudo conocer a sus artistas preferidos, políticos y hasta delincuentes populares, en situaciones cotidianas.

Durante toda la década de los cuarenta crece el interés por la fotografía y con ello, una nueva generación de fotógrafos mexicanos con una propuesta documental bien definida. Por su actividad y trascendencia

en la historia de la fotografía en México destacan Nacho López y Héctor García. Ambos alumnos de Alvarez Bravo, se desarrollaron en un ambiente muy difícil, tomando en cuenta que a pesar de la consolidación del periodismo gráfico, los fotógrafos ya maduros y aun los jóvenes que hacían su aparición, continuaban con la corriente estética iniciada por Alvarez Bravo. El gran acierto de estos dos fotógrafos fue el haber aprovechado las enseñanzas poéticas de su maestro, para aplicarlas en su trabajo diario como fotorreporteros, imprimiéndole una interpretación a cada una de sus imágenes informativas.

El objetivo principal de estos grandes de la fotografía mexicana fue rescatar la esencia de la vida cotidiana en la ciudad de México. Los dos aparecen cuando la vida cultural de México vivía un período de nacionalismo menos drástico que en la época de los muralistas por ejemplo. Finalmente pudieron diluir el hermetismo respecto al trabajo de los fotógrafos que se salieron de las reglas estéticas marcadas por Alvarez Bravo. Y aunque ambos se ocuparon del retrato, dentro del ámbito documental, lo hicieron de forma diferente. El trabajo retratístico de Nacho López se caracterizó por su espontaneidad y naturalidad. Sus personajes fueron anónimos, ciudadanos de la clase media urbana fueron captados en momentos de su vida cotidiana; sus tristezas y alegrías, sus ilusiones y también sus frustraciones, sus esperanzas y desconfianzas. En una de tantas publicaciones, Nacho López expresaba de su trabajo:

"Mi oficio es el instrumento más apropiado para tratar de entender dialécticamente el mundo de las contradicciones, para exhibir la lucha de clases y comprender al hombre como individuo".⁴

El compromiso de Nacho López con un trabajo periodístico serio, quedó plasmado en una gran variedad de publicaciones como un trabajo con una congruencia y unidad que hasta entonces no se había

manejado en México. Los reportajes gráficos presentados a manera de ensayos fotográficos donde una imagen tiene un hilo conductor con otras imágenes fue una preocupación constante en el trabajo de este fotógrafo. Más que un fotógrafo de momentos decisivos, Nacho López fue un narrador de historias ciudadanas siempre vinculadas a su entorno social. No es casualidad que después de su gran exposición de 150 fotografías titulada 'México D. F. : La ciudad mágica', Nacho López se ocupara en otro lenguaje visual con una narrativa mucho más palpable e inmediata como es el cine.

A diferencia de este fotógrafo, Héctor García se preocupó más por el instante que podía capturar en cada fotografía, no tanto en narrar historias a través de un ensayo. Esto quizá se debió a que su trabajo como fotorreportero fue más intenso, teniendo que cubrir órdenes de trabajo específicas para diversas revistas y periódicos de mediados de los años cincuenta cuando se registró un 'boom' de publicaciones extensamente ilustradas con fotografías. No obstante su trabajo nunca se vio rebasado por las exigencias de la información, dejando siempre un lugar a la interpretación personal de esa realidad ciudadana que compartía con Nacho López. Raquel Tibo se refiere al trabajo de García de la siguiente forma:

"Hay en él un gusto muy desarrollado por el encuadre limpio, directo y legible, tanto en la fotografía testimonial como en la que vale por ella misma sin específico interés de servicio. Hay en sus imágenes rechazo a la sociedad alienante e injusta. Denuncia la explotación, la marginación, la neocolonización de la República."⁵

A pesar de que García también retrató a los personajes anónimos de la ciudad, su trabajo en este género alcanzó mayor trascendencia cuando se ocupó de personajes públicos. Siguiendo con la tradición del retrato

a personajes de la cultura, Héctor García obtuvo gran reconocimiento sobre todo con su trabajo acerca de Siqueiros, con quien tuvo una estrecha relación. Llama la atención la utilización de las manos del personaje como elementos protagónicos en la imagen. Sin duda, dos de los retratos más famosos realizados por García son el de Siqueiros cuando estuvo encarcelado (1960), donde muestra la palma de su mano en primer plano de manera un tanto agresiva, y el de Orozco (1955) en el que observamos también la mano del pintor en primer plano, destacando este elemento del resto de la imagen, ya que es lo único que está en foco. Desde entonces, García ha continuado su labor fotográfica dedicando buena parte de su trabajo al retrato. En 1982, sus virtudes retratísticas pudieron apreciarse en el museo Carrillo Gil, con la exposición *'Retrato contemporáneo en México'*.

III.3. Cuatro mujeres en el retrato documental

Curiosamente, cuatro exponentes importantes del retrato documental en el México de mediados de siglo fueron mujeres. Se trata de una mexicana, Lola Alvarez Bravo y tres extranjeras cuyo trabajo retratístico tuvo gran trascendencia, Gisèle Freund, Berenice Kolko y Katy Horna. Recientemente fallecida, quien fuera esposa de don Manuel, Lola Alvarez Bravo se convirtió en uno de los profesionales de la lente más reconocidos en la historia de la fotografía mexicana. Doña Lola, como le decían los conocidos, aprovechó el nombre de su esposo para hacerse una fama similar a la que gozaba el maestro. Pero no sólo aprovechó el nombre, sino también supo capitalizar las oportunidades que se le presentaron con los conocidos y amigos de don Manuel. Resulta que el trabajo de Lola Alvarez Bravo comienza justo cuando el trabajo de su esposo es inminente al reconocimiento. Para entonces,

don Manuel conoce ya a los principales artistas e intelectuales del país. Es inevitable pensar que esta fotógrafa toma prestado el estilo fotográfico de su marido y comienza a realizar fotografías que obviamente remiten al trabajo de Manuel Alvarez Bravo. Es difícil juzgar el trabajo desde un solo punto de vista dado que la influencia de don Manuel no sólo es notoria en su trabajo, sino en la de todos los fotógrafos de la época. Sin embargo, parece que aprovechó las relaciones de su marido y comenzó a realizar retratos de todos los personajes de la cultura de ese tiempo. Puede ser aventurado emitir un juicio de su trabajo, sobre todo por la subjetividad implícita en toda obra artística. Pero parece que en este caso la aportación en el género de retrato por parte de esta fotógrafa, radicó en haber trabajado constante y disciplinadamente para dejar un testimonio de los rostros de su tiempo. A pesar de que conocía previamente a los personajes antes de retratarlos, no pudo aportar una visión muy personal de lo que significaba para ella el retrato. Lola Alvarez Bravo comentó alguna vez sobre este género lo siguiente: "El retrato es captar la imagen y el carácter de la persona. En sí, un retrato puede o no tener valor. Si coge usted una silla y sienta a una persona nada más para retratarla no tiene valor, pero si se busca reflejar algo más profundo y se procura captar el interior de cada ser humano, su personalidad, eso sí tiene valor..."⁶

Como quiera que haya sido, Lola Alvarez Bravo se convirtió en una de las fotógrafas más celebradas por sus mismos compañeros durante toda su trayectoria. Independientemente de la calidad estética de sus imágenes, el registro de los rostros de su tiempo han ayudado a asimilar la historia cultural en México.

Otra de las retratistas importantes de la época fue Gisèle Freund. Alemana naturalizada francesa, tenía ya un prestigio internacional

como retratista gracias a los famosísimos retratos que les hizo a James Joyce, Henri Matisse, Romain Rollando, Paul Claudel, Jean Cocteau, André Bretón, Jean Paul Sartre, etcétera. Es fácil deducir que ante tales personalidades, Gisèle Freund quedaba sobradamente legitimada como una de las más importantes retratistas de la esfera cultural europea. A principios de los cuarenta, la fotógrafa y también investigadora, fue invitada a nuestro país por Alfonso Reyes para ofrecer una conferencia en El Colegio de México sobre los escritores con los que ella había tenido contacto a través de su trabajo fotográfico. Su plan inicial era permanecer en México tres meses, finalmente se quedó dos años.

Durante su estancia se dedicó a convivir con los artistas más importantes, creando uno de los archivos fotográficos sobre retrato más completos y bien hechos de la época. Y es que el retrato, después de los fotógrafos de estudio, jamás ha vuelto a ser retomado como género principal por casi ningún fotógrafo. En cambio, fotógrafos extranjeros como este caso, le dieron un impulso importante a un retrato de personajes públicos y anónimos en nuestro país. Los retratos de Freund fueron calificados por los estudiosos de la materia como retratos psicológicos. El retrato psicológico constituye según Peter Tausk, en poner al descubierto el trasfondo psíquico de la fisonomía.

"Para obtener un retrato de este tipo, el fotógrafo tenía que saber muchas cosas acerca de la persona a retratar, puesto que sólo captando las características que marcaban el perfil se podía lograr un estudio psicologizador del retrato".⁷

Treinta años más tarde, Gisèle Freund regresó a México para renovar su archivo de retratos en México. Conoció gente joven, se reencontró con los viejos intelectuales que por esos años estaban en la plenitud de sus carreras. Tal fue el caso de Octavio Paz, Rufino Tamayo, Carlos Pellicer, Fernando Benítez, José Revueltas, etc. Esta serie del '73, al

igual que la de los cuarentas, fueron ampliamente difundidas en diversos medios de todo el mundo, gracias a los cuales se ha mantenido una difusión constante de la cultura mexicana contemporánea a todos los niveles.

Un caso similar al de Freund es el de Katy Horna. Nacida en Hungría en 1912, Horna se traslada a México en 1939 justo después de realizar un reportaje gráfico sobre la guerra civil española. Una vez instalada en nuestro país comenzó en la década de los cuarenta, el archivo fotográfico que luego se convertiría en el fondo Katy Horna. Este es un archivo de negativos (más de seis mil) que la fotógrafa donó al CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación y de Información de Artes Plásticas) del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes); y que ha servido para que investigadores como Alejandro Castellanos o más recientemente Emma Cecilia García Krinsky, recuperen y difundan a través de nuevas publicaciones, este importante acervo que se traduce en el testimonio de la cultura mexicana durante cuatro décadas aproximadamente. El trabajo de Katy Horna en nuestro país ha significado un testimonio invaluable, tanto de los rostros de la cultura como del mundo del espectáculo en general y algunos reportajes de diferente índole. Sin embargo, el retrato es el género por el que esta fotógrafa se inclina desde su reportaje sobre la guerra. En los cuarenta empieza a colaborar en revistas prestigiadas de esa época como *'Umbral, Tierra y Libertad, Tiempos Nuevos, Libre Studio y Mujeres'*. Para esta última publicación colabora estrechamente en la realización de una serie de retratos en blanco y negro, donde captura los rostros femeninos más populares de ese tiempo. Es importante hacer mención que estos retratos responden a un trabajo de encargo por dicha publicación, por lo cual, los sujetos y las situaciones no son escogidas por la fotógrafa. En esta serie se puede observar un estilo muy similar al de Lola Alvarez Bravo, pre-

dominando la luz natural, ubicando al personaje generalmente sentado sin ver directamente a la cámara.

Aunque poco novedosos en cuanto a su forma, el trabajo de esta fotógrafa ha sido de gran trascendencia en la memoria cultural de México, sobre todo porque perteneció a una generación de fotógrafos documentalistas que poco reconocimiento recibió a esa labor de testimonio, no tanto artística. Alejandro Castellanos comenta:

"El selecto grupo de fotógrafos exiliados, del que formó parte Horna, contribuyó de manera decisiva a consolidar y ampliar las significaciones de la documentación iconográfica, que venían ejerciendo algunos autores mexicanos, fundamentalmente en la prensa ilustrada".⁸

Otra fotógrafa extranjera dedicada al retrato de esa época, fue Berenice Kolko. Aunque pertenece a esta misma generación de fotógrafas, Kolko representa la otra cara de la moneda. Polaca de nacimiento, naturalizada norteamericana, judía errante hasta su establecimiento en México, esta fotógrafa se preocupó mucho más por los rostros anónimos que por los grandes artistas e intelectuales de los países en los que ella estuvo trabajando a pesar de que también tenga obra al respecto.

En un principio, cuando comenzaba su carrera fotográfica con más seriedad en Nueva York, Berenice Kolko mostró interés por la fotografía manipulada en el laboratorio. De hecho, tuvo varias exposiciones importantes en aquella ciudad norteamericana donde quedaba manifestada su inquietud por este tipo de trabajo un tanto surrealista.

Su llegada a México en 1955 marcó un cambio en su actitud de trabajo, preocupándose desde un principio por los rostros de la gente que habitaba las regiones rurales de nuestro país. Inspirada quizá, por la singular manera de desenvolvimiento de la sociedad mexicana, así como

de los contrastes sociales que siempre han caracterizado a esta parte del mundo. Uno de los trabajos más importantes fue su serie titulada '*Rostros de México*' que le editó la Universidad Nacional con textos de Rosario Castellanos en 1966. Una de las observaciones de la propia Castellanos acerca del trabajo de la fotógrafa fue:

"Berencie Kolko representa la posibilidad de ser auténtica. Su doble condición de extranjería, además de sus dones de artista, le permiten descubrir en México no ese país exótico reservado a los observadores superficiales, a los buscadores de sensaciones efímeras, sino ese país secreto que no se muestra sino a quienes lo aman." ⁹

1. Eder Rita. "El Arte de Alvarez Bravo en los años treinta" Luna Córnea no. 1 p. 8
2. op. cit. p. 11
3. Mraz John. "Los Hermanos Mayo" Jornada Semanal no. 276 p. 14
4. López Nacho. Revista de Bellas Artes no 30 p. 24
5. Tíbol Raquel. Episodios fotográficos. Libros de Proceso México, 1989, p. 179
6. García Verástegui Lía. "Instantáneas de Luz" Memoria de papel no. 3 p 26
7. Tausk Peter. Historia de la fotografía en el s. XX. Gustavo Gili Barcelona, 1978 p. 187
8. García Krinsky Emma Cecilia. Katy Horna. FONCA-INBA. México 1995 p. 22
9. Kolko Berencie. Rostros de México. UNAM México 1996 p.9

IV. RETRATISTAS MEXICANOS CONTEMPORANEOS.

IV.1. La generación de los setentas

La década de los sesentas a pesar de haberse caracterizado por el rompimiento de esquemas establecidos en toda la esfera cultural, la fotografía vivió un periodo de aletargamiento. En estos años no se propició el surgimiento de nuevas corrientes que propusieran un camino distinto en el trabajo fotográfico de los artistas mexicanos. Es en los años setenta cuando resurge un movimiento fotográfico importante, motivado por los maestros del documentalismo. Al igual que los grandes fotógrafos documentalistas, la mayor parte de los fotógrafos que se consolidaron en esa década, partieron de la premisa de registrar los acontecimientos cotidianos de la calle. "La foto documental tomó un impulso inusitado como en los tiempos de la revolución mexicana. El fotógrafo, por fuerza, se hizo humilde y se dejó arrastrar por los hechos sin renunciar en los mejores casos a la síntesis fotográfica y sí a una calidad plástica y técnica que diera trascendencia a su trabajo".¹

Es en estos años cuando surge el Consejo Mexicano de Fotografía, con Pedro Meyer y Lázaro Blanco a la cabeza, tratando de proponer una cultura fotográfica. Precisamente, fue el Consejo quien organizó los tres coloquios latinoamericanos de fotografía, así como la imperiosa necesidad de participar en las bienales de artes plásticas que organizaba el Instituto Nacional de Bellas Artes. Cabe mencionar que fue hasta 1980 cuando se lanzó la convocatoria para la primera bienal de fotografía. Así, se comienza a apoyar el trabajo de varios fotógrafos que tenían todavía la escuela de Alvarez Bravo, Nacho López o Héctor García. Graciela Iturbide es un claro ejemplo.

Discípula y ayudante del maestro Alvarez Bravo, Graciela Iturbide se dedica totalmente a la fotografía a partir de 1972 luego de haber estudiado tres años la carrera cinematográfica. El haber estudiado cerca de don Manuel, así como conocer el lenguaje cinematográfico, permitió a esta fotógrafa desarrollar profundamente un lenguaje visual a través de la fotografía fija con todo un sentido narrativo. Muy similar a la forma de trabajar de Nacho López, esta fotógrafa se ha caracterizado por desarrollar ensayos con imágenes sobre un tema, exprimirlos sin agotarlos totalmente, obteniendo una serie que hable en conjunto, además del peso que cada imagen por separado pueda tener.

El retrato cotidiano, espontáneo, ha sido la forma de abarcar este género por Iturbide. Generalmente viaja a alguna comunidad indígena o rural del país, convive con la gente que en esos lugares conoce, se involucra en la vida diaria de los pobladores, y discretamente los fotografía en su entorno cultural sorprendiéndolos o dejando en ellos la decisión de la actitud que toman frente a la cámara.

En uno de sus libros, *'Sueños de Papel'*, Iturbide nos muestra el gran sentido de composición que posee y la intuición sorprendente del momento decisivo en el disparo del obturador. En este libro destaca la edición de las fotografías estratégicamente presentadas en un orden que le otorgan todo un sentido en conjunto al libro. Graciela Iturbide es una narradora de historias, siempre una foto tiene que ver con la siguiente. Si bien es cierto que los retratados presentados por Iturbide son espontáneos, sin poses estudiadas, resulta innegable que los encuadres y personajes (casi siempre solos) están muy bien escogidos por la fotógrafa. Es seguro que para armar historias de este tipo se tienen que desechar decenas, tal vez cientos de imágenes que no tengan un hilo conductor entre ellas. El proceso de selección final de fotografías para su presentación destaca por su sentido estrictamente

narrativo. En el prólogo de este libro, Verónica Volkow comenta así los retratos de Graciela Iturbide; "Son retratos los de Graciela no del ser social sino del hombre captado en su soledad. Seres que están ante sí mismos, quizá soñándose... En los seres puros siempre se nos revela, casi directamente, su sueño..."²

Un discípulo y ayudante más de Manuel Alvarez Bravo es Rafael Doniz. Capitalino, nacido en 1948, Doniz es uno de los fotógrafos de esa generación que más atención ha puesto al retrato. Sin salirse de la tradición documentalista, Doniz ha retratado, al igual que Iturbide, los rostros de diferentes regiones del país, así como un buen número de retratos a figuras del medio artístico y cultural. No obstante, su trabajo en regiones como Juchitán o Atotonilco son los que han caracterizado en las últimas décadas. En el caso de Rafael Doniz no es tan depurado el sentido narrativo como el de Graciela Iturbide. De hecho, no destaca en su trabajo tanto lo estilístico sino lo connotativo. Es decir, Doniz no se preocupa tanto por las composiciones exquisitas, prefiere concentrarse en el contenido mismo de la imagen. En *'La Casa Santa'*, un trabajo sobre los creyentes que realizan ejercicios espirituales en Atotonilco, Doniz pone énfasis en la fe incuestionable que poseen cada uno de los personajes. La fe en la salvación cristiana como única posibilidad de una trascendencia segura. Se trata de un ensayo realizado casi en su totalidad en los interiores de las casa de ejercicios, por lo que las imágenes están iluminadas con flash directo de la cámara. Esto hace que las fotografías no tengan calidez en la iluminación, pero nos otorga esa información visual de cómo actúa la gente en ese tipo de ceremonias religiosas. Quizá una de las imágenes más impactantes sea la de un creyente quien se encuentra en el interior de la casa, probablemente de rodillas, flagelándose con un mecate a manera de látigo.

Antonio Alatorre señala en el prólogo: "...Veo esos rostros que dicen concentración, que dicen resolución. Rostros de hombres y mujeres que se han propuesto ir al cielo, y se lo han propuesto en serio, con plena conciencia de que al cielo no se va entre fiestas y risas. Rostros de gente que está aprendiendo, que está asimilando".³

Cabe destacar que por lo menos en este libro no se presenta ningún retrato formal. Todos los retratos son espontáneos, la gente no ve hacia la cámara, no asume una actitud especial por el hecho de estar siendo retratados. Es muy probable que en la mayoría de los casos ni siquiera se hayan dado cuenta de que los estaban fotografiando. En cambio en su trabajo sobre el ayuntamiento popular de Juchitán, se muestran retratos mucho más estudiados (en cuanto a su encuadre específicamente), con una relación más estrecha entre el fotógrafo y el personaje. Actualmente Rafael Doniz continúa dedicando tiempo al retrato, sobre todo de funcionarios públicos, artistas e intelectuales.

Hablando de retrato contemporáneo y de esta generación, no se puede ignorar la labor documental de Rogelio Cuéllar. Aunque comenzó como fotorreportero del periódico *'unomásuno'* y *'La Jornada'*, Rogelio Cuéllar es ampliamente conocido por su trabajo retratístico a lo largo de estas tres últimas décadas. Sus retratos son esencialmente una continuación de la escuela de los Alvarez Bravo y Héctor García. Su sistema de trabajo casi no varía. Visita a los personajes en sus hogares o estudios, entabla una relación con ellos (a quienes generalmente conoce de antemano) y realiza una sesión en blanco y negro, la mayoría de las veces con luz natural. La característica principal de su trabajo es que ubica a los personajes en su contexto de trabajo, no se concentra tanto en el rostro como en el espacio vital del artista. Su archivo se ha convertido en uno de los más completos que existen actualmente

sobre personajes ilustres de México, por lo que muchas de sus imágenes son solicitadas constantemente en el medio periodístico nacional. La importancia de este fotógrafo radica en su constancia y disciplina de trabajo. Desde los últimos años de la década de los sesenta hasta nuestros días, Cuéllar se ha preocupado por registrar los rostros de los artistas e intelectuales de México. En cada evento cultural está presente, atento siempre a los jóvenes rostros que empiezan a destacar para incluirlos de inmediato en su extensísimo archivo.

Se podrían mencionar por lo menos a una decena más de fotógrafos de la misma generación que se han dedicado en algún momento al retrato, como es el caso de Flor Garduño, Lourdes Almeida, Enrique Bostelman, Gabriel Figueroa Flores, Paulina Lavista, Daisy Ascher, entre muchos otros. Todos ellos tienen de alguna forma las mismas influencias, la misma escuela fotográfica, y por tanto, su trabajo se torna en algunos momentos muy similar. Es muy clara la fuerte tendencia generacional que en ocasiones se presenta como un yugo profesional, dado que es muy difícil que uno de estos fotógrafos se salga de los esquemas establecidos por ellos mismos.

El hecho de pertenecer a grupos tan cerrados, clubes fotográficos como el Consejo Mexicano de Fotografía, o el Centro de la Imagen; les otorga cierto respaldo sobre todo en difusión, que veladamente establece las reglas de trabajo sin poderse desligar completamente de ellas. Olivier Debrouse acierta cuando dice que: "A partir de los años cuarenta, los fotógrafos latinoamericanos pretendieron alcanzar una pureza de la representación inmediata, al servicio de una conciencia histórica de fuertes tintes ideológicos... En esta corriente, que se sustentaba en una idea de la fotografía como documento social, el fotógrafo debía ser, indefectiblemente, un testigo fiel y honesto del aconte-

cer mundial... La teoría del 'instante decisivo', definida por Cartier-Bresson, se convirtió entonces en el código de honor del fotógrafo".⁴ Esto es lo que predominó hasta bien entrados los años ochenta, y que inevitablemente se sigue tomando como corriente a seguir por la mayoría de los jóvenes fotógrafos contemporáneos. Sin embargo, ha habido algunos casos de destacados fotógrafos que han roto de alguna manera con esa corriente, intentando proponer nuevas formas de interpretación en el retrato. Uno de los primeros en hacer esto es un fotógrafo perteneciente a la misma generación de los setenta, Gerardo Suter. Además de haber realizado retratos para diferentes publicaciones en sus inicios (no muy distinto al trabajo de los demás), fue experimentando con lo que se conoce como fotografía compuesta. El elemento de trabajo sigue siendo el cuerpo, los rostros, pero con una idea totalmente preconcebida de la imagen. Imágenes que no reflejen necesariamente una realidad tangible, sino un acercamiento en la búsqueda de significación de la imagen. En su trabajo no ha querido mostrarnos tal y como son los rostros y cuerpos que él fotografía, los ha manipulado a manera de puesta en escena y nos los muestra como otra forma de realidad.

Alberto Ruy Sánchez comenta acerca del trabajo de Suter:

"La idea de un arte ritual se aplica a la obra de Gerardo Suter más que a la de ningún otro fotógrafo de su generación. Los personajes que vemos en sus fotografías parecen asumir un carácter de signos más que de personas".⁵

Aunque en el caso de Suter, el retrato adquiere otro significado completamente distinto a la idea original del retrato como forma de perdurabilidad de los personajes a través del tiempo, es importante mencionarlo puesto que es uno de los pocos fotógrafos que se ha atrevido a otorgarse mayor libertad en sus propios intereses creativos más como

artista que sólo como fotógrafo. Esto sin lugar a dudas, enriquece el discurso interpretativo para las próximas generaciones.

IV.2. Nuevas rutas del retrato en México

Con el panorama anterior, podemos observar una franca y pesada influencia del documentalismo en la fotografía mexicana contemporánea, sobre todo en lo que podríamos llamar como fotografía formal, siguiendo la tesis de que la fotografía debe plasmar fielmente la realidad. Sin embargo, a finales del siglo XX, resulta totalmente anacrónico encerrar a la fotografía en un concepto de espejo de la realidad, dadas las circunstancias tecnológicas y tendencias artísticas de nuestros días. A partir de mediados de la década de los ochenta, la fotografía en México, específicamente el retrato, ha venido transformando el fin con el que es realizado. Actualmente el retrato no se centra únicamente en el valor documental de la imagen, sino sobre todo en una interpretación de lo que cada quien entiende por retrato. El simple hecho de la accesibilidad de manipulación de imagen por medio de la computadora, impide plantearnos el hecho fotográfico como simple reproducción de la realidad. La fotografía ahora se presenta como otra realidad distinta. En este contexto, varios jóvenes fotógrafos mexicanos han venido realizando proyectos fotográficos que rebasan el ámbito documental, para adentrarse de lleno en un terreno conceptual. Justamente, en 1985, por medio del Consejo Mexicano de Fotografía, surge el "Taller de los lunes", donde se reunían un grupo de fotógrafos para discutir proyectos que ellos mismos planteaban o simplemente mostrar y confrontar sus imágenes con los demás. Algunos de estos fotógrafos han recibido reconocimientos de diferentes instituciones, y aunque partieron también de la fotografía docu-

mental, han ido encontrando nuevos y muy diferentes caminos.

Tal es el caso de Ana Casas, quien ha incursionado en el retrato de manera contundente. Ella se identifica plenamente con la idea del retrato como vehículo de expresión personal, poniendo énfasis en el autorretrato. La serie que más se ha dado a conocer por diferentes medios es una serie de retratos y autorretratos de desnudo con su propia familia. Una familia de mujeres (la madre, la hermana, la abuela) con quienes comparte una vida, una soledad, una alegría, pero sobretodo un dolor. No obstante las imágenes no son dramáticas en el sentido estricto de la palabra, se percibe una profunda melancolía en aquella familia. Son retratos en medio formato, realizados en el interior y exterior de una vieja casona de campo, destacando un gran jardín, en el cual han pasado largos años las mismas mujeres.

Las fotografías son en blanco y negro, pero se presentan con otras mucho más pequeñas (polaroid en color), siendo estas últimas fotografías originales tomadas en el mismo lugar durante su infancia. En esta serie llama la atención la franqueza con la que asume Ana Casas el acto fotográfico. Jorge Juanes comentó en una publicación española lo siguiente: "En la primera lectura de las imágenes, a vuelo de pájaro, palpamos de inmediato la manifestación directa y entrañable de estados de ánimo ensimismados, despojados de astucias metafóricas, al margen de cualquier retórica, en el grado cero de la intimidad franca".⁶

Es revelador que en esta serie los sujetos no asumen una actitud determinada como reacción al acto fotográfico. Tampoco se percibe un acatamiento de órdenes o sugerencias dadas por la fotógrafa, si es que las hay; se presentan así, como son en ese preciso momento. Y esto podría traducirse como una osadía en el acto fotográfico, entendiéndose que no les importa en lo más mínimo la forma en la cual puedan

ser retratadas. En esta serie evidentemente ya no se trata sólo de plasmar el aspecto físico de su familia o el propio, sino de significar la experiencia de una forma de vida, así como la reinterpretación de las figuras centrales en una familia.

José Raul Pérez es otro fotógrafo con especial interés en el retrato contemporáneo, experimentando nuevas tendencias en este género. En la Sexta Bienal de Fotografía, este fotógrafo obtuvo una mención honorífica con una serie de retratos titulada "*Rostros del más acá*". Se trata de seis retratos presentados en 16x20 pulgadas, en blanco y negro, de personas recién fallecidas. Es una serie impactante pues los rostros que se presentan ya no son los de personas con vida que perduran a través de los años por medio de la foto, sino que representan a la muerte misma como parte intrínseca de la vida. Puede decirse que son la antítesis del retrato. A raíz de la popularidad del fotógrafo norteamericano Joel-Peter Witkin en todo el mundo por su trabajo con cadáveres (animales, humanos, fetos y cualquier organismo en descomposición), surgieron varios fotógrafos siguiendo una misma línea de trabajo similar a la de este fotógrafo. En México, el grupo Semefo (Servicio Médico Forense) es el más representativo de esta corriente. La utilización de cadáveres para instalaciones artísticas y en algunos casos performance, ha sido la característica de este grupo. Sin embargo, José Raúl Pérez no pertenece a este grupo, y su trabajo supera por mucho lo realizado por los fotógrafos de esta corriente en México. Y es que lejos de realizar una burda imitación del proyecto de Witkin, José Raúl nos presenta sin mayor pretensión el rostro de la muerte. Es impresionante observar en estos retratos un rictus similar en todos, más que de dolor, de un éxtasis que podría compararse al de un orgasmo. Lo que uno agradece en este trabajo, es que a pesar de lo fuerte que son en primera instancia las imá-

genes, se proyecta un respeto a los cuerpos de estas personas, evitando la manipulación y/o violación deliberada de los mismos como en el caso del trabajo de Witkin o el grupo Semefo.

Dos años más tarde, en la Séptima Bienal de Fotografía, este fotógrafo obtuvo el premio de adquisición por una serie titulada "*Tarot Chilango*", donde realiza toda una escenificación de las imágenes más comunes del tarot tradicional. En esta serie, José Raúl dispone de todos los elementos, escoge a sus personajes y les da una dirección escénica conforme a su interpretación de esas imágenes conocidas popularmente. Aunque mucho menos impactante que su serie anterior, destaca el distanciamiento con la fotografía documental, utilizando cada vez con mayor contundencia este medio para interpretar una realidad y convertirla en una historia diferente. De aquí podría surgir toda una discusión acerca de la validez que esta escenificación tiene o no en el caso del retrato. Lejos de eso, en este momento sólo se pretende presentar las nuevas rutas que está tomando el retrato en México.

Alberto Tovalín es otro de los jóvenes que intentan abrirse un espacio con base en un trabajo totalmente personal. Con tres exposiciones individuales, varios reconocimientos y un buen número de publicaciones, Tovalín se ha caracterizado por realizar retratos de personajes de la cultura, de forma sencilla pero muy diferente. Sencilla porque generalmente utiliza luz natural y formato convencional (35 mm o 6x6 cm.) Diferente porque rompe con algunas supuestas reglas de composición. Podría decirse incluso que este fotógrafo se ha preocupado por la anti-solemnidad en el retrato.

Francisco Castro Leñero define de esta forma el trabajo del fotógrafo: "Tovalín juega con sus fotografías un juego de identidades es fiel al retrato en cuanto la imagen que aparece es la suya. No se muestra sin

embargo preocupado por extraer esencia, por el contrario, sus personajes parecen más bien alejados de si mismos, liberados del peso que pudiera implicar una correspondencia con la propia imagen. Son ellos, pero no son al mismo tiempo, sujetos pero también objetos: pretextos para la creación" .⁷

En efecto, los retratos de Tovalín se caracterizan por incluso una improvisación en el encuadre, hecho que le otorga frescura a las imágenes y sorpresa al espectador. En su trabajo también se evidencia esta despreocupación por el aspecto documental del retrato, tendiendo cada vez más por la interpretación de los rostros que posan frente a la cámara.

Estos son tan sólo tres casos de fotógrafos que están asumiendo de muy distinta forma su trabajo retratístico. Después de largas décadas de una escuela documental, que si bien cumplió con una función social determinada, empezaba a convertirse en un freno para nuevas propuestas visuales que a fines de siglo por fin parecen presentarse, conformando así el inicio de un replanteamiento no sólo del retrato, sino de toda la fotografía.

1. García Verástegui Lía. "Instantáneas de luz". Memoria de Papel no. 3, p 13.
2. Iturbide Graciela. Sueños de Papel. Fondo de Cultura Económica. México 1988, p 9.
3. Doniz Rafael. La Casa Santa. Fondo de Cultura Económica. México 1986, p10.
4. García verástegui Lía. "Instantáneas de luz". Memoria de Papel no. 3, p 13.
5. op cit p 25.
6. Juanes Jorge. "Encuentros en la interperie". La Fotografía no 35 p 41.
7. Castro Leñero Francisco. "AlbertoTovalín. El otro y/o de lo visible". Catálogo Fotoseptiembre, México, 1993, p 76.

V. TRES REFLEXIONES SOBRE EL RETRATO

V.1. El retrato, un fenómeno del tiempo

El tiempo es uno de los intentos arbitrarios que rigen la vida del hombre como ningún otro. Desde que el hombre aprendió a vivir en sociedades o comunidades con responsabilidades de trabajo para cada uno de los integrantes de esa comunidad, fue creando medidas de tiempo a ese trabajo. El tiempo, primero medido por la posición del sol y la luna (día y noche), después por cantidades de días y noches (semanas y meses) y por último ciclos que se repiten infinitamente (años y siglos). Sin embargo, conforme fueron creciendo las diferentes comunidades hasta convertirse en culturas diversas en todo el mundo, el hombre fue adaptando diferentes medidas de tiempo según sus propios conocimientos astronómicos y físicos, pero sobre todo según sus creencias y religiones.

Actualmente, por lo menos el mundo occidental, se rige por el tiempo según la religión cristiana. A partir del nacimiento y muerte de Cristo, el tiempo se dividió en dos: antes de Cristo y después de Cristo. Todo esto por la idea en general que se tiene de la vida y la muerte a partir del cristianismo. El pensamiento humano ha experimentado transformaciones por periodos de tiempo. La filosofía, entendida como forma de pensamiento para resolver los problemas del universo sólo por la razón, que se opone a aceptar explicaciones puramente mágicas o teológicas, ha sido estudiada básicamente partiendo del pensamiento europeo, específicamente con los jonios seis siglos antes de Cristo. Este grupo de pensadores, atraídos por una curiosidad científica buscaron una posible explicación lógica a la naturaleza de las cosas.

No pasó demasiado tiempo para que esta corriente de pensamiento (Anaximandro y Anaxímenes), quedara rezagada por el pensamiento pitagórico. Y es que los pitagóricos con uno solo de sus pensamientos, marcaron a fin de cuentas la forma de pensamiento cristiana basado en la inmortalidad del alma humana. "El objetivo en la vida de los pitagóricos fue librarse de la corrupción del cuerpo, y, convirtiéndose en espíritu puro, volver a unirse al espíritu universal, al cual pertenece esencialmente".¹

Ahora bien, el cristianismo agregó un sesgo apocalíptico a su pensamiento. Este eterno recordatorio del fin del mundo, el fin de todos los tiempos, obligó al hombre a preocuparse por la preservación del presente, paradójicamente, como única certeza tangible de la realidad. El presente, entendido como diría Eduardo Milán: "...El único tiempo que tenemos en el sentido de que es lo único que nos permite tener noción de estar o de habitar".²

Esta preocupación de preservación del presente se ha mantenido en el mundo occidental, manifestándose de muy diversas maneras. Una de ellas es la expresión a través de la captura de intervalos de tiempo. Capturar ese instante que se traduce en el intervalo del presente al pasado. La vida real nos impide permanecer en un presente, dado que en el momento en el cual tomamos conciencia del acto inmediato anterior ya hemos rebasado la dimensión de ese presente.

La fotografía logra captar ese intervalo como una forma de constatación de desaparición, como una inmovilidad absoluta en respuesta a la movilidad eterna. En este contexto, el retrato se presenta como una respuesta contundente a la preocupación del hombre por preservar el presente. Máxime cuando se trata de la proximidad de la desaparición del hombre mismo. Con la fotografía, específicamente con el retrato, el

hombre logra permanecer indefinidamente en el presente, aunque sea a través de un objeto, que está ahí, a la vista de todos y sin poder negar que lo que está en ese objeto realmente sucedió.

Es curioso pensar que antes de la fotografía, el pasado era al igual que el futuro, una duda constante para el hombre. Con la fotografía ya no podemos negar que algo, en este caso alguien, existió en ese trayecto de tiempo y que fue detenido en ese preciso intervalo. Comúnmente se ha considerado a la fotografía como una especie de victoria del hombre sobre el tiempo, pensando que ésta otorga una supuesta inmortalidad al evento sucedido o a las mismas personas.

Sin embargo, contrariamente a esta inmortalidad, la fotografía se presenta como el acta de defunción de las cosas y personas.

Es un constante recordatorio de la inminente desaparición de lo que en ella se contiene. Sabemos que lo que está ahí ya no existe, o por lo menos, dentro de algún tiempo dejará de existir. Y es que siempre una definición sensata de la fotografía, nos conducirá inevitablemente al tema de la muerte. Verónica Volkow, después de hacer una serie de reflexiones acerca de la fotografía, concluye al ver algunas imágenes de Graciela Iturbide lo siguiente: "Toda imagen es una invitación a otra parte, a buscar otra realidad... Una imagen sin embargo, puede de pronto perforarnos y golpearnos con la realidad en pleno rostro, puede caminar hacia la realidad o amenazar con volverse una acción sobre ella, una imagen puede volverse la propia muerte."³

El autor que con mayor compromiso e interés ha reflexionado sobre la fotografía como constatación de la muerte es Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*. Es muy interesante observar cómo el autor va deshilitando el significado de la fotografía a partir de un retrato de su madre. Ese retrato en particular provocó en Barthes lo que muchos retratos han comunicado sin poderlo describir cabalmente.

Es certero al equiparar de alguna forma la fotografía con el teatro: "No es a través de la pintura como la fotografía entronca con el arte, es a través del teatro. pero si la foto me parece estar más próxima al teatro, es gracias a un mediador singular: la muerte".⁴

Pero no todo el teatro, ni todos los retratos cuentan con ese mediador. En el caso del teatro, interviene la muerte cuando se le representa a través de la tragedia, género teatral por excelencia. En lo que se refiere a los retratos, tampoco todos ellos tienen esa connotación trágica. Esto se explica cuando observamos en la mayoría de los retratos una apariencia de los sujetos en la fotografía. Una apariencia en el sentido de que se presentan como algo que no son. El fotógrafo lucha tremendamente para que la fotografía no sea la muerte".⁵

La mayoría de los retratos son realizados bajo la idea de representar apariencias. Por eso siempre se pide una sonrisa para la foto. Comúnmente es apreciado un retrato cuando aparenta una naturalidad, sin poses, incluso sin actitudes. Es justo en estos casos cuando el fotógrafo se concentra en querer palmar la vitalidad del sujeto.

Así, para lograr acercarnos a la naturaleza misma de la fotografía es necesario evadir los falsos patrones estéticos que se alejan de una realidad inevitable, catastrófica. Si observamos algunos de los retratos de los grandes primeros retratistas como Nadar o Julia Margaret Cameron nos daremos cuenta de inmediato que hay una característica que los une: la constante evasión de las apariencias de naturalidad. La importancia de retratistas contemporáneos como Maplethorpe o Avedon, radica de igual forma en el compromiso por participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de las personas que son fotografiadas. El tiempo, ese fluir entre la vida y la muerte, los ciclos que se repiten inexorable e indefinidamente, son el elemento principal en

toda fotografía. Es indiscutible por ello, que el retrato antes que cualquier otra cosa, se presenta como un fenómeno del tiempo.

V.2. El retrato o la máscara de identidad

Si bien se ha tratado primordialmente al retrato como un fenómeno del tiempo, no menos importante es el hecho de identidad que está inevitablemente ligado a la fotografía. El tiempo, o la preservación del presente, ha sido una constante preocupación del hombre a través de los siglos. Sin embargo, el problema de la identidad es relativamente reciente. En términos generales, la identidad es un concepto que surge prácticamente con la revolución francesa. Así como el agotado término 'democracia', la identidad se presenta cuando los individuos comienzan a gozar de todos los derechos universales por igual. El derecho de ser un ciudadano libre, de pensamiento y creencias, provocaron en la población una conciencia de su individualidad, de su existencia como personas pertenecientes a un Estado que cuida los intereses de la sociedad. Así, todos por igual, tienen derechos y obligaciones que los ubican en un 'Estado de Derecho', en el cual pueden hacer lo que mejor les convenga con sus vidas, siempre y cuando respeten las normas y límites de la legalidad.

Pero resulta que antes del siglo XVIII, la identidad se limitaba a pertenecer a una esfera social determinada. Eso es todo. Recordemos que los esclavos de las sociedades feudales eran identificados, si acaso, con un sobrenombre. Después de esta revolución, que sin duda modificó de manera radical la vida social y política de occidente, todas las personas sin excepción, debieron ser plenamente identificadas. Se creó entonces el sistema de registro para llevar un control de la gente que

nace y muere, Cada quien tiene desde entonces un acta de nacimiento y de defunción. Todos poseen un nombre con apellidos que los identifica como miembros de una familia.

Todos estos elementos de identificación fueron creando la necesidad de tomar plena conciencia de la individualidad a través de un comportamiento particular. Desde entonces, el hombre vive obsesionado por ser original en algún sentido, ser diferente a los demás, o por lo menos, aparentarlo. Toda esta nueva preocupación por la identidad está íntimamente ligada a la obsesión del hombre por su rostro.

El rostro humano es único, como las huellas digitales de la mano, el rostro otorga al ser humano una singularidad indiscutible siendo lo que por naturaleza nos ubica como individuos distintos. Es por esto que siempre el espejo ha sido un objeto venerado por el hombre, en tanto que sirve para reconocernos a nosotros mismos, para identificarnos propiamente con el rostro que estamos viendo en el espejo.

Milán Kundera, en palabras de su personaje Agnes en *La inmortalidad*, se refirió al rostro de la siguiente forma:

"El número de fabricación del ejemplar humano es el rostro, esa agrupación casual e irrepetible de rasgos... El rostro es sólo el número del ejemplar. Sin la fe en que nuestro rostro expresa nuestro yo, sin esa ilusión básica, sin esa protoilusión, no podríamos vivir, o por lo menos, no podríamos tomarnos la vida en serio. Porque sólo así podemos considerarnos como un ser que tiene su propia esencia irremplazable".⁶

Pero además de significar la representación de nuestra persona, primero que todo, ante nosotros mismos, también es el signo de identificación ante los demás. Somos en primera instancia, lo que representa nuestro rostro ante los demás. Por eso, el gran acierto del movimiento zapatista en Chiapas, siguiendo la idea de los héroes fantásticos.

'Los sin rostro', como se denominaron, no tienen identidad frente a los demás. Su identidad es totalmente anónima. No son nadie, o mejor dicho, son un todo, pero no se identifican individualmente.

La fotografía aparece justo en el contexto posrevolución francesa, cuando los individuos reclaman más que nunca su individualidad, cuando la representación de sí mismos es una necesidad básica en este nuevo tipo de sociedad. El rostro, con la fotografía, se legitimó como un elemento más de identificación plena. Ahora todos poseemos una credencial con fotografía. El rostro se convirtió desde entonces en el único testimonio fiel de la individualidad. El hecho de ser retratados, fotográficamente, no significa lo mismo que verse en un espejo. Cuando nos vemos en un espejo, tenemos la idea o la certeza de estarnos viendo a nosotros mismos, justo como somos o o como es nuestro rostro en ese lapso de tiempo. Cuando somos fotografiados, lo que vemos en el papel ya no es lo que somos en el momento de estar mirando la fotografía. Inevitablemente ya somos otros. "La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad".⁷

La moda de los retratos en el siglo XIX, se traduce en la colección de los diferentes rostros que uno ha sido a través del tiempo. El rostro que está siendo retratado, es un rostro con una actitud determinada en reacción al evento fotográfico. Es decir, cuando estamos frente a una cámara, asumimos actitudes y gestos que en cierta forma disfrazan nuestro rostro original. Generalmente el retratado asume una actitud y gestos que en cierta forma disfraza el rostro original. Generalmente, el retratado asume una actitud de acuerdo a cómo quiere ser visto por los demás, o bien, cómo quiere verse él mismo posteriormente.

"La foto-retrato en una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se

cruzan, se afrontan. Ante el objetivo soy a la vez: aquél que creo ser, aquél que quisiera ser, aquél que el fotógrafo cree que soy y aquél de quien se sirve para exhibir su arte".⁸

Dicho de otra forma, cuando somos retratados nos ponemos una 'máscara' para ser identificados, la mayoría de las veces, como lo que no somos. Italo Calvino utiliza esta palabra para designar lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia.⁹

V.3. El retrato como irrupción en el espacio

Hemos hablado del retrato como un fenómeno del tiempo, y la identidad de las personas en un tiempo determinado. Pero esa identidad no sólo depende de un tiempo sino también y sobre todo de un espacio. El espacio, entendido a partir de las sociedades modernas, como la delimitación de un territorio donde existen fronteras que lo dividen precisamente de un campo exterior ilimitado. El nacimiento de las ciudades es justamente esa delimitación de los espacios. Espacios que siempre deben contar con un centro; cada país tiene un centro, la capital; cada ciudad tiene un centro, la plaza principal. Un centro de reunión, un punto que sea compartido y reconocido como el espacio donde converjan todas las miradas.

Todo lo que rodea al centro, la periferia, pasa a un segundo plano. La construcción de las ciudades siempre parte de la idea de integración de una sociedad alrededor de un centro. Todo esto se menciona por la importancia que desde entonces, acentuada obviamente por el siglo XIX, tiene la delimitación de los espacios. Estos espacios se traducen en espacios públicos y espacios privados. Evidentemente, el centro siempre será público, lo que le rodea, privado. Sin embargo, lo público y lo privado no sólo se delimitan en este burdo esquema de centro-perife-

ria, sino que su significante siempre depende de un contexto determinado. "Lo público y lo privado son instancias simbólicas del proceso colectivo de construcción de la realidad, que se constituyen, no como extremos de un continuo, sino como momentos de un proceso, y su cualificación de público o privado sólo puede hacerse por referencia recíproca: algo es público con respecto a algo privado y viceversa".¹⁰

Así, tenemos que en los espacios privados existen los espacios públicos y también hay los públicos en los privados.

En los hogares, los espacios están determinados por estas instancias simbólicas. La sala es el centro de reunión, es el espacio destinado para hacer pública parte de nuestra privacía. Al igual que el comedor, donde la mesa se convierte en el centro de atención durante los alimentos. Estos espacios son eminentemente públicos. La recámara entra ya en el terreno de lo privado, en tanto es el espacio donde se desenvuelve uno o más individuos de la misma familia. Este espacio no es comúnmente conocido por las personas visitantes. Pero existe otro espacio aún más privado que la recámara, el baño. Es en este sitio donde se da por entendido que ese espacio no puede ser violado por la sencilla razón que lo privado aquí, adquiere un sentido íntimo. Lo íntimo es el cuerpo. El cuerpo, también entendido como espacio, es siempre oculto, no se muestra, no se hace público.

Es justo en el contexto del nacimiento de la fotografía que lo público y lo privado adquirieron un sentido perfectamente identificado por la sociedad. Aunado a la preocupación por la preservación del presente, viendo hacia el futuro (idéa progresista de la revolución industrial) y de la no menos importante conciencia de identidad, hacer público lo privado se convierte en una necesidad. La fotografía así, nace satisfaciendo esta necesidad. Nuestro rostro, nuestra persona, se hace públi-

co con la fotografía. "La era de la fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien, a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado".¹¹ Es por esto que la fotografía adquiere características agresivas. Es bien sabido que no a toda la gente le gusta ser fotografiada, es decir, que hagan pública su privacidad. Citando a Susan Sontag: "Fotografiar a la gente es violarla, verla como nunca se ha visto, tener un conocimiento de ella que nunca ha tenido, esto convierte a la gente en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente."¹²

Lo que se ha venido afirmando, la gente que es fotografiada sabe de antemano que su imagen será vista por otros, no sólo dentro de su tiempo y espacio, sino sobre todo en otros. Además de hacer público nuestro rostro, nuestra imagen, al ser fotografiados estamos pidiendo hacer públicos nuestros recuerdos. Es precisamente en los espacios públicos del hogar, donde se exhiben las diferentes fotografías que nos han tomado a lo largo de nuestras vidas. "Las fotografías aparecen como memorabilia de la gente, que puede reconocerse a sí misma a pesar de sus cambios fisonómicos y ser reconocida e incluso conocida por los demás cuando era niña. La gente, desde entonces, ya no es alguien porque presente actividad, porque sea, sino que es alguien porque tiene acumulados recuerdos..."¹³

Si bien no a toda la gente le agrada hacer pública su privacidad mediante la fotografía, específicamente en el retrato, la mayoría de las personas lo disfrutan. "Agnes recordó que una vez, cuando era niña, se había quedado deslumbrada por la idea de que Dios la veía y la veía ininterrumpidamente. Fue entonces cuando sintió por primera vez el placer. La extraña satisfacción que el hombre siente cuando es visto, visto contra su voluntad, cuando es violado por una mirada".¹⁴

Esta cita de Kundera es singular, dado que resulta innegable el placer

que se experimenta en muchos casos, con la publicidad de lo privado. Esto es mucho más evidente en los desnudos. Cuando una persona posa desnuda para ser retratada, lo hace sabiendo que su intimidad está siendo violada, primero por el fotógrafo y después por un número ilimitado de miradas. Sabe que la intimidad de su cuerpo pasará inevitablemente al ámbito público. De hecho, más que la idea de capturar un instante, la fotografía ha otorgado a la humanidad el placer de hacer públicas la mayoría de sus vivencias.

El fotoperiodismo, más que ningún otro campo de la fotografía, se ha especializado en hacer pública la vida de las personas, sean estas famosas o no. Todos los acontecimientos mundiales, a partir de este siglo, se han registrado fotográficamente. Especial atención reciben los enfrentamientos bélicos o desgracias humanas en general, para ser rápidamente captadas por una cámara. Las tragedias privadas desde entonces son vulnerables a ser publicitadas por medio de la fotografía y ahora el video. En este sentido, el fotoperiodista se ha vuelto un cazador de tragedias para hacerlas públicas. Recordemos la agresiva campaña publicitaria de Benetton donde las fotografías de ropa fueron sustituidas por imágenes drámaticas alrededor del mundo. Recordemos también que en la primera bienal de fotoperiodismo en México, las imágenes ganadoras del certamen fueron los asesinatos de Luis Donaldo Colosio y J. Francisco Ruiz Massieu. La tragedia, el suceso inesperado es lo que importa ahora. El drama privado en el ámbito público, hacer de las vivencias personales, por más dramáticas que estas sean, un espectáculo. El hecho de que todo el mundo tenga una cámara (ahora casi todos los hogares tienen una cámara de video), no es con la intención de creación artística, sino para mostrar a los demás lo que han sido, lo que han visto, dónde han estado.

La afición que se ha generado alrededor de la fotografía en práctica-

mente todos los hogares de todas las naciones, nace precisamente de esta idea. Todo se fotografía, los cumpleaños y las bodas, los viajes, todo para ser mostrado a los demás. "La fotografía es una herramienta de poder... Como las fotografías brindan a la gente una posesión imaginaria de un pasado que es irreal, también ayudan a la gente para tomar posesión de un espacio en el cual están inseguros... La fotografía se ha convertido en uno de los principales instrumentos para experimentar algo, para dar finalmente una apariencia de participación... Así como las pistolas y los coches, las cámaras son máquinas fantásticas cuyo uso es adictivo".¹⁵

Mallarmé decía que todo en el mundo existía para finalmente terminar en un libro. Ahora todo existe para terminar en una fotografía.

1. K.C. Guthrie William. Los filósofos griegos. F. C.E. México 1985.
2. Díaz Enciso Adriana. "La construcción desde el lenguaje en ruinas". Revista Viceversa no 10 p 73.
3. Iturbide Graciela. Sueños de Papel. F. C.E. México 1988 p 11.
4. Barthes Roland. La Cámara Lúcida. Paidós Comunicación Barcelona 1992 p 31
5. op. cit. p 71
6. Kundera Milán. La Inmortalidad. RBA editores Barcelona 1992. p 18
7. Barthes Roland. La Cámara Lúcida. Paidós Comunicación Barcelona 1992 p 44
8. op. cit. p 45
9. op. cit. p 77
10. Fernández Christlieb Pablo. La psicología Colectiva un fin de siglo más tarde. Col. Michoacán. México, 1992. p. 422
11. Barthes Roland. La Cámara Lúcida Paidós Comunicación Barcelona 1992 p 169
12. Sontag Susan. On Photography. Anchor Books New York, 1990, p 15
13. Fernández Christlieb Pablo. La psicología Colectiva un fin de siglo más tarde. Col. Michoacán. México, 1992. p. 584
14. Kundera Milán. La Inmortalidad. RBA editores Barcelona 1992. p 39
15. Sontag Susan. On Photography. Anchor Books New York, 1990, p 14.

VI. PORTAFOLIOS FOTOGRAFICO "CREADORES CONTEMPORANEOS"

En este capítulo se encuentra el resultado de un trabajo personal, producto de un primer acercamiento al retrato, mismo que ha iniciado la búsqueda de un lenguaje propio en el laberinto de los significados de las imágenes fotográficas. Se trata de un ejercicio donde comienza el juego y la lucha por encontrar caminos diferentes en el discurso visual. Este apartado también representa una síntesis de cinco años de trabajo en el género, convirtiéndose en la principal motivación de todo mi trabajo fotográfico posterior. El interés propio por el retrato me obligó a realizar una serie de retratos que fuera congruente con mis gustos estéticos personales, susceptible de cualquier crítica dado su carácter subjetivo; pero sobre todo, que fuera congruente en sí misma. Es decir, que las imágenes tuvieran unidad en el discurso, tanto temático como estilístico.

La idea de retratar a creadores surge en primera instancia como necesidad de continuar con la tradición retratística en nuestro país. En esta breve revisión del retrato en México, hemos podido observar que los diferentes fotógrafos dedicados al género, no pueden evitar la realización de retratos a personajes de la cultura nacional. Esto se debe en gran parte a que este tipo de retratos, implica antes que todo, un valor testimonial por parte del fotógrafo. Un testimonio en el sentido de la importancia histórica de la imagen, más que del interés que pueda suscitar a partir de su variedad de estilo o forma. Es en este caso donde el fotógrafo no sólo satisface una necesidad de expresión, sino que cumple una función social al interpretar el tiempo y espacio que le ha tocado vivir, contribuyendo así a escribir la historia. Es así que la interpretación de algunos rostros de la cultura contemporánea en México,

surge de la admiración e identificación personal con su trabajo creativo y en la mayoría de los casos, de la relación interpersonal con cada uno de ellos. Cabe mencionar que se trata en su mayoría de creadores mexicanos (excepto Arnold Belkin y Ludwick Margules, quienes han trabajado la mayor parte de su vida en México), que de alguna u otra forma han contribuído al enriquecimiento de nuestra cultura. Y aunque los personajes que se presentan no pertenecen a la misma generación, su trabajo, en distintos niveles, puede considerarse representativo del México contemporáneo. Esta serie surge también como una necesidad de comunicación con los propios creadores, pero sobre todo intentando establecer un vínculo de comunicación con las próximas generaciones, misma que contribuya al entendimiento del México a finales del siglo XX.

Los retratos fueron realizados en diferentes fechas a partir de 1992 hasta mediados de 1997. Se utilizó generalmente la misma técnica, variando únicamente el tipo de iluminación, así como la óptica al utilizar diferentes lentes. Todas las fotografías fueron tomadas con cámara de 35 mm, Nikon FE, utilizando siempre película blanco y negro Tri-X-Pan y Plus-X-Pan de 400 y 125 ASA respectivamente. Las impresiones finales fueron realizadas sobre papel de fibra Ilford multigrado brillante y se montaron en papel blanco de doble peso para su exhibición.

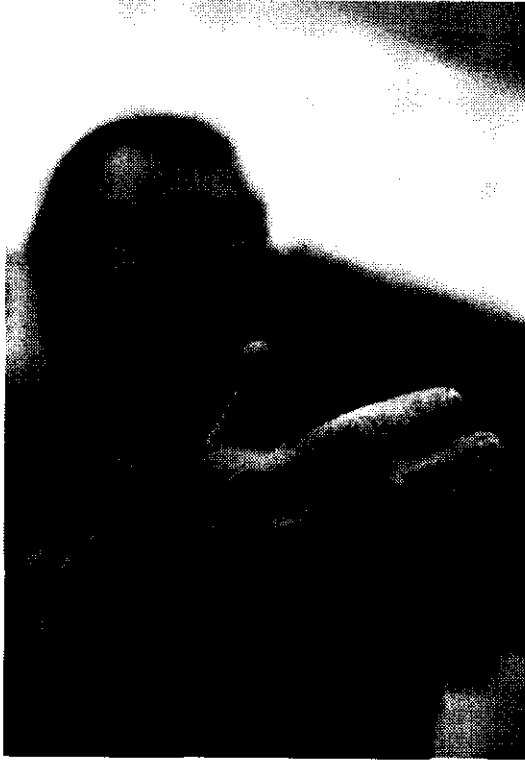
La serie fue pensada en blanco y negro por razones de gusto personal. En mi opinión, las imágenes en blanco y negro otorgan mayor impacto visual, al permitir al espectador concentrarse en la esencia de la propia imagen. El color distrae muchas veces la lectura de la imagen por su semejanza con la realidad. El blanco y negro permite, en el caso de los retratos, concentrarnos en la mirada o actitud del personaje, más que

en el color de su piel o la ropa que lleva puesta. Trabajar personalmente el blanco y negro también otorga al fotógrafo una libertad de interpretación, dada la amplísima gama de tonos y contrastes que se pueden obtener a partir de un mismo negativo. Cada fotógrafo tiene un gusto muy particular en lo que se refiere a la impresión de sus copias.

Cabe señalar que la serie no se presenta cronológicamente, es decir por fecha de realización, sino solamente tratando de seguir una edición congruente con el discurso de las mismas imágenes. Algunos de estos retatos han sido publicados ya en revistas y periódicos, y fueron exhibidos durante el mes de julio de 1996 en el Club Fotográfico de México.



David Huerta
POETA



José Luis Cuevas
PINTOR



Víctor Mendiola
FOTÓGRAFO



Rita Guerrero
CANTANTE

79

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Juan José Gurrola
DIRECTOR



Carlos Carrera
DIRECTOR DE CINE



Héctor Quijada
Músico



Dian Pritamo
DISEÑADOR



Natalia Toledo
POETA



Lisa Owen
ACTRIZ

es



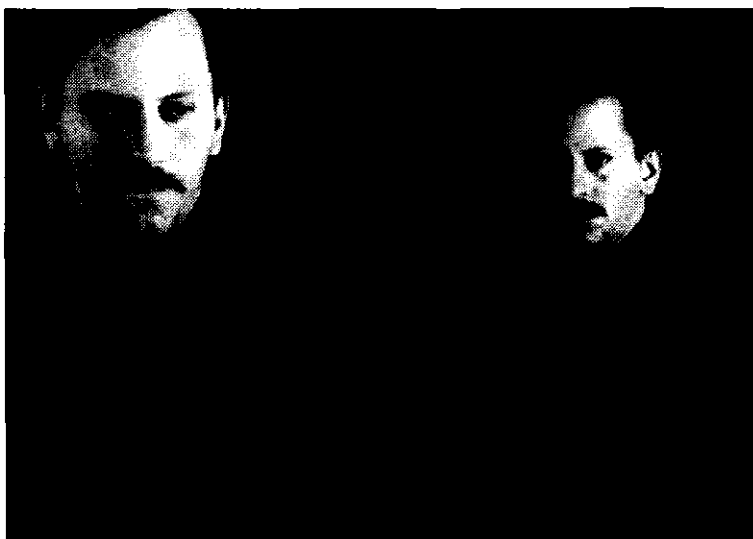
Maries Mendiola
PINTORA



Alejandra Vogue
ACTRIZ



Cecilia Sánchez Duarte
GRABADORA



Eduardo Vázquez
POETA



Miguel Angel de la Cueva
ACTOR



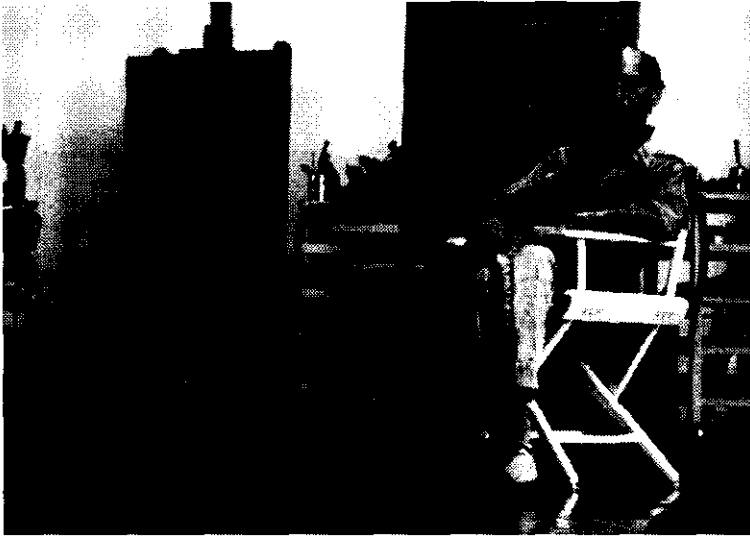
Fabian Vergara
DISEÑADOR



Adolfo Pérez Butrón
FOTÓGRAFO



Rafael Segovia
DIRECTOR DE TEATRO



Arnold Belkin
PINTOR



Juan Soriano
PINTOR



Ludwick Margules
DIRECTOR



Aldo
Músico



Victor Weinstock
DIRECTOR



Tomás Glison
ESCUPTOR



Sabina Berman
DRAMATURGA

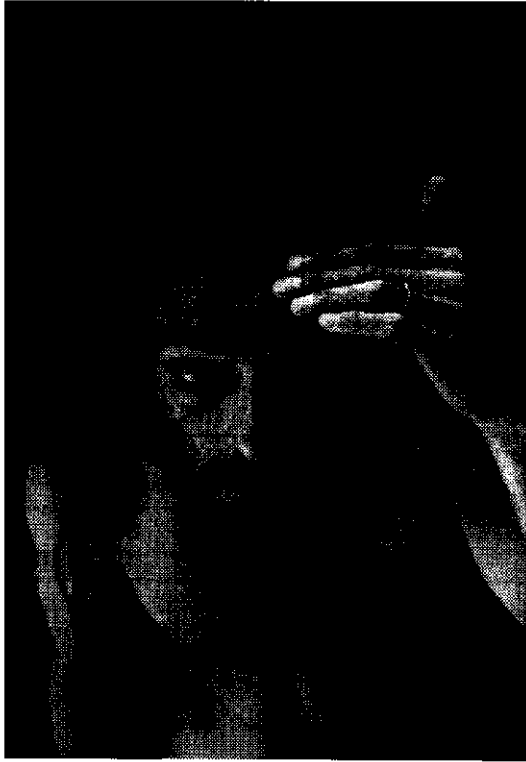
100

VI.1. DE LA SERIE ESPEJOS

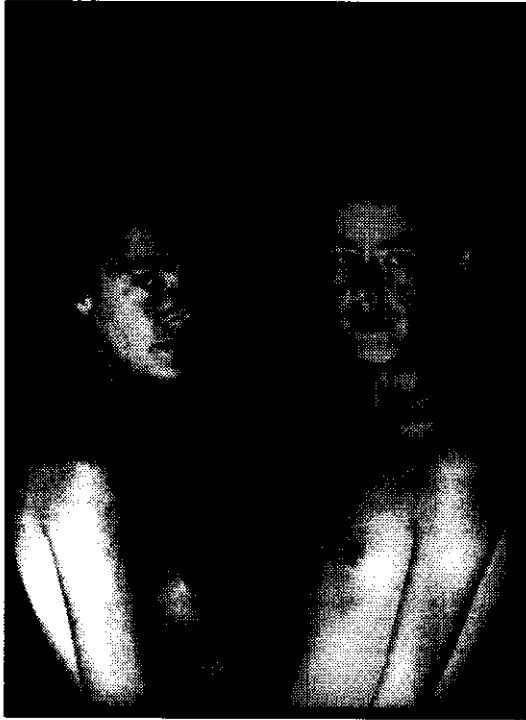
Unos meses antes de la finalización de la serie "Creadores Contemporáneos", la inquietud por el retrato frontal y directo fue adquiriendo mayor fuerza gracias a una sesión de desnudo. Al estar explorando durante esos últimos cinco años con diferentes técnicas y encuadres a partir de la diversidad de ángulos y lentes en la cámara, me interesé mucho más en la realización de un retrato más sencillo, pero más fuerte para el espectador, puesto que en todos los casos, el personaje ve frontalmente a la cámara sin posibilidad de eludir el acto fotográfico. Decidí entonces simplificar las cosas utilizando una iluminación uniforme, a 45° para otorgar volúmen; lente normal de 50 mm, fondo negro para resaltar la figura, y la cámara siempre en una posición frontal a la altura de los ojos del personaje.

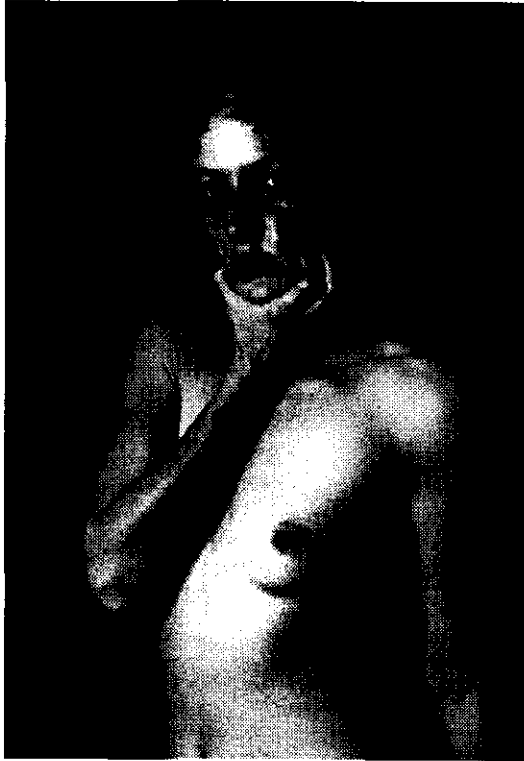
Esta serie lleva el nombre de "Espejos", debido a que se intenta simular a la cámara fotográfica como un espejo, donde el personaje juegue con la idea de estarse viendo, reconociéndose en el espejo colectivo que es la cámara. Los rostros en esta serie tratan de formar un vínculo con el lenguaje corporal. Se trata de acompañar o complementar el discurso con el juego de los brazos y manos. "Espejos" surge también por la necesidad de mi propia representación, sin la utilización de mi persona. Me veo en el espejo como esos personajes, me identifico con ellos. En la búsqueda del 'yo' en 'otros'.

Para la serie fueron utilizados modelos no profesionales, en su mayoría amigos con características físicas similares. Todas las fotografías fueron tomadas con cámara Nikon FE de 35 mm, lente Nikon 50 mm, y se utilizó película en blanco y negro Kodak T-Max de 100 ASA.











FALTA PAGINA

No. 108

CONCLUSIONES

Resulta incuestionable que a finales del siglo XX, la producción y el consumo de imágenes es menester cotidiano, natural. El uso de la imagen fotográfica ha derivado a lo largo del siglo que termina, en diversos lenguajes como el cine o el video, mismos que ocupan lugar preponderante en la vida del hombre contemporáneo. No obstante, pocas veces reflexionamos sobre los orígenes y evolución de la imagen fotográfica. Esta breve revisión sobre el retrato en México, intenta producir alguna motivación para el lector interesado en el tema, para profundizar en un diálogo que permita descifrar los significados del lenguaje fotográfico actual, a partir precisamente de sus inicios.

Con este propósito, bien vale la pena resaltar aquí algunas ideas vertidas a lo largo de este trabajo. Resulta indispensable señalar la importancia del retrato en el surgimiento de la fotografía. La necesidad de representación del ser humano a través de su historia se ha manifestado de muy diferentes formas artísticas. La obsesión por representarse a sí mismo, lo ha llevado a crear verdaderas maravillas como la cámara oscura. Siendo en principio un instrumento auxiliar del dibujante, la cámara oscura se convirtió en la base para establecer los principios de la fotografía. Y aunque en primer término se pudieron realizar fotografías de paisaje y naturaleza muerta, fue el retrato el que impulsó en forma definitiva los avances técnicos más importantes para que la sociedad por fin viera satisfecha esa necesidad de representación. La consecuencia clara y contundente fue el daguerrotipo, mismo que inició la comercialización de la fotografía y que se traduciría en la democratización del retrato.

La realización de retratos a mediados del siglo XIX género además una doble vertiente en la fotografía. Al igual que en el caso de la pintura, el retrato fotográfico se realizó como medio para ganarse la vida o bien, como medio de expresión artística. Esta última asepción es la que nos interesa.

La historia del retrato en México se inicia y se desarrolla casi a la par que en Europa, dado que la llegada del daguerrotipo a nuestro país fue casi inmediatamente después de su comercialización en el viejo continente. Esto permitió que fotógrafos extranjeros principalmente, pudieran registrar los rostros del México de finales del siglo XIX. En principio cabe destacar como es natural, una fuerte influencia estética francesa en la realización de retratos.

El retrato porfirista se caracterizó por esa influencia, donde la estética pictórica predominaba sobre todo en las llamadas tarjetas de visita. Al igual que en Francia, este invento provocó la democratización del retrato, e incluso se comenzó a partir de entonces a revalorar a los indígenas urbanos por medio de las series de Cruces y Campa, 'tipos mexicanos'.

México se convirtió a finales del siglo XIX, en el centro de atracción de fotógrafos extranjeros, dadas las ricas e infinitas posibilidades que ofrecía el paisaje mexicano. Así, casi la totalidad del territorio mexicano quedó registrado en placas realizadas por fotógrafos como Carl Lumholtz o en mayor medida C.B. Waite, quienes dedicaron gran parte de su trabajo, a la interpretación de los rostros de indígenas mexicanas.

No fue sino hasta principios del siglo XX, específicamente con la revolución, que los fotógrafos mexicanos hicieron su primera aportación

a la estética del retrato mundial. Agustín y Miguel Casasola, al abrir su agencia de información fotográfica, abrieron también una corriente en el retrato. Obligados a salir a la calle para registrar los rostros de la revolución, los Casasola crearon una nueva forma de ver al pueblo, y el pueblo a tomar conciencia de sí mismo. En ese momento no se trataba de realizar retratos en estudio, donde el personaje asumía con dignidad su posición social, se buscó de todas las maneras posibles ubicar a la sociedad y a los protagonistas de la revolución en un contexto natural, tomando en cuenta siempre la importancia de lo cotidiano. Los Casasola heredaron el primer gran documento gráfico de nuestro país, conformado por imágenes espontáneas pero contundentes en su connotación social. Aunque surgió con los Casasola una corriente en el retrato que podemos llamar documental, a partir de este trabajo de información periodística, el retrato de estudio, más formal en su tratamiento, siguió desarrollándose hasta la década de los cuarentas y cincuentas, con fotógrafos de la talla de Romualdo García, Martín Ortíz o Bustamante.

Esta nueva corriente documental se vio enriquecida con el trabajo en México de fotógrafos extranjeros como Paul Strand, Cartier- Bresson, Tinna Modotti, y en mayor medida por Edward Weston. Al igual que la mayoría de sus colegas, Weston vio en México la posibilidad de renovar su visión a partir de las imágenes surgidas del paisaje mexicano. Apoyado por la comunidad artística mexicana, este fotógrafo norteamericano logró romper con algunas reglas estéticas establecidas como la composición. Weston le brindó fuerza única a cada una de sus imágenes, otorgando un valor autónomo a la fotografía como medio de expresión. Marcó en definitiva una diferencia entre el quehacer fotográfico y el pictórico. Su mayor aportación, no sólo en el retrato, fue haber buscado nuevas maneras de mirar, nuevas formas de

encontrar la belleza en cosas que aparentemente no la tienen. Fuerte influencia de Weston y de los muralistas mexicanos recibió un entonces joven fotógrafo mexicano: Manuel Alvarez Bravo. Primer fotógrafo mexicano avalado como artista, se convirtió a su vez en la principal influencia de la fotografía mexicana contemporánea. Siguiendo con la corriente que habían iniciado los Casasola, Alvarez Bravo comenzó una etapa en la historia de la fotografía de nuestro país, al buscar nuevas formas en la estética cotidiana. Aunque este fotógrafo salió a captar la vida diaria de la sociedad de los treinta y cuarentas, no hizo un trabajo periodístico, puesto que su propósito no era informar, nunca buscó la noticia. Fue más allá y encontró a través de las imágenes su propia manera de expresión. Con esta visión, Alvarez Bravo, sin proponérselo, crea una escuela documental en México, misma que se ha caracterizado por la interpretación personal, a partir de imágenes de la vida cotidiana rural y sobre todo urbana. Este visionario inicia además una tradición en la realización de retratos a personajes importantes de la cultura y la política, basándose en el uso más sencillo de una cámara, aprovechando únicamente la luz natural, dejando que el personaje asuma una actitud en su propio contexto cotidiano. Esta forma de hacer retratos fue seguida por su esposa y varios fotógrafos de la época, quienes se interesaron en dejar un testimonio de los rostros mexicanos más trascendentes de su tiempo. En esta corriente del retrato destacaron Berenice Kolko, Gisèle Freund, Katy Horna, Nacho López, Héctor García y los hermanos Mayo.

Tal ha sido la importancia del trabajo de estos fotógrafos, que su influencia ha sido decisiva en las rutas que ha seguido la fotografía contemporánea en México. Muestra de ello es el trabajo homogéneo de fotógrafos de los sesentas y setentas como Graciela Iturbide, Rafael

Doníz, Pedro Meyer, Lourdes Almeida, Rogelio Cuéllar, etcétera. No es sino hasta los años ochenta y más recientemente durante los noventa, que una generación de jóvenes fotógrafos han iniciado la búsqueda de un nuevo discurso en las imágenes, donde el aspecto documental no sea algo prioritario, sino las nuevas formas de interpretación a partir de una realidad inventada. Ya no se trata sólo de interpretar la realidad cotidiana, se intenta imaginar otra realidad que no esté forzosamente ligada a una evidencia de la sensación directa. Es necesario ahora encontrar caminos que nos lleven a un discurso más sutil, donde la esencia de las cosas permanezca oculto, inefable. En el caso del retrato, esta nueva generación está intentando librarse de la fuerte influencia documental, a base de inventar historias partiendo de un rostro real, tangible. Se juega con los rostros para crear atmósferas que quizá nada tienen que ver con el rostro original. Se rompen las supuestas reglas de composición, se desecha la búsqueda de esencia en el personaje para dar paso a una verdadera interpretación personal de ese rostro, que también puede ser el nuestro.

Esta revisión en la historia del retrato en México suscitó algunas reflexiones personales a partir de las diferentes lecturas y de las experiencias vividas como fotógrafo. Estas divagaciones giran en torno a los conceptos de tiempo, identidad y espacio. Conceptos que seguramente han estado en la mente del hombre durante toda su existencia, y que con el surgimiento de la fotografía, se aplican perfectamente. La fotografía se traduce principalmente en la captura del intervalo del tiempo, ese preciso momento en el que no podemos permanecer. Esto podría interpretarse como la victoria del hombre sobre el tiempo, si consideramos que la fotografía brinda una supuesta inmortalidad. Sin embargo, el retrato sobre todo, puede convertirse en un constante

recordatorio del paso del tiempo. Se agudiza la conciencia de desaparación, y con ella la inevitable idea de la muerte. La paradoja radica en que la fotografía se presenta como la inmovilidad absoluta (la muerte), frente a la movilidad eterna (la vida). El hecho de que el hombre tenga una constatación de su pasado, ha modificado radicalmente la forma de ver el presente y también su futuro. La fotografía ha servido para que una nación, una familia, una persona; puedan saber quiénes fueron, de dónde vienen, quiénes son y dónde están, por ende tener una aproximación de hacia dónde van. Así, la fotografía se presenta como un fenómeno del tiempo.

La fotografía está ligada también al concepto de identidad. La democratización de la sociedad, impulsada en el primer término por la revolución francesa, trajo consigo la concientización del pueblo por su individualidad, en su identidad como personas cada una distinta a la otra, con pensamientos y rasgos físicos muy particulares. Esto acentuó de alguna forma la obsesión del hombre por su rostro.

La fotografía, surgida relativamente poco después de la revolución francesa, complementó esa democratización de la sociedad, al otorgarle la apropiación de sus rostros mediante los retratos, que con la pintura estaba restringida sólo a la nobleza. El hombre pudo a gran escala, satisfacer esa necesidad de representación, legitimando al rostro como un elemento de identificación personal. La fotografía de alguna forma concientizó a las personas sobre lo que significaba su rostro para los demás, pero sobre todo lo que podía significar para sí mismos. La idea de poder tener una colección de los distintos rostros que uno ha sido, sin duda modificó la relación del hombre con su propia identidad. El retrato está igualmente involucrado con el concepto de los espacios, lo público y lo privado, que a partir también de la revolución francesa

se convierten en parte fundamental de la sociedad; son conceptos ligados a la fotografía por naturaleza. El retrato es sin duda un acto privado, ya que el cuerpo, entendido como espacio, es algo oculto que originalmente no se muestra, no se hace público. No obstante, paradójicamente, hacer público lo privado también se vuelve una necesidad del ser humano. Así, el retrato hace público nuestro rostro, nuestra persona, lo que somos y lo que hemos sido. En los espacios públicos del hogar (espacio privado por excelencia), se destina siempre una pared para colgar las fotos que hagan públicos nuestros recuerdos, nuestras vivencias. Que la gente se entere de lo que hemos sido, dónde hemos estado. Es aquí donde se genera la afición y el fanatismo por las imágenes. El hombre se ha convertido en un productor y consumidor compulsivo de imágenes. El poder actual de los medios masivos de comunicación parte del principio de la publicidad de lo privado. Ahora más que nunca, las tragedias privadas son bien cotizadas para venderse y hacerse públicas. Esta nueva obsesión por las imágenes, impulsada en forma radical por el video casero, han logrado en muchos casos, un ejemplo claro de la banalización de la fotografía.

Las fotografías contenidas en el último capítulo, son el principio de un trabajo personal que me ha servido para encontrar un sentido a las imágenes, para tratar de encontrar la congruencia entre mi trabajo y mis inquietudes como ser humano. No intento mostrar ningún estilo definido, se trata solamente de jugar a identificarme con esas imágenes para mantenerme en la incansable búsqueda de los distintos significados del lenguaje visual.

BIBLIOGRAFIA

Barthes Roland
La Cámara Lúcida
Paidós Comunicación.
Barcelona, 1992. /1980 1ª.

Berlo David
The Process of Communication.
Holt, Rinehart & Winston, 1960.

Bustamante Martínez José Antonio
El Gran Lente
I.N.A.H. , Ed Jilguero, S.E.P.
México, 1992.

Carroll Lewis
Niñas
Ed. Lumen.
Barcelona, 1980.

Castañón Adolfo
Retratos de Mexicanos
Fondo de Cultura Económica
México, 1991

Cuéllar Rogelio
Huellas de una presencia
Artífice Ediciones
México 1982.

Doniz Rafael
Casa Santa
Fondo de Cultura Económica
Col. Río de Luz.
México, 1986

Doniz Rafael
H. Ayuntamiento Popular de Juchitán
H. Ayuntamiento de Juchitán
México 1983

Fernández Christlieb Pablo
La Psicología Colectiva un Fin de Siglo Mas Tarde
Tesis de Doctorado
Colegio de Michoacán
México 1992

Fernández Ledezma Enrique
La Gracia de los Retratos Antiguos
Ediciones Mexicanas S.A.
México 1950

Freund Gisèle
La Fotografía Como Documento Social.
Gustavo Gili
Barcelona, 1988.

García Krinsky Emma Cecilia
Katy Horna
FONCA-INBA.
México 1995

Hernández Manuel de Jesús
Los Inicios de la Fotografía en México: 1839-1850.
Ed. Hersa
México, 1989.

Iturbide Graciela
Sueños de Papel
Fondo de Cultura Económica.
México 1988

Jammes André
Nadar
Centre National de la Photographie
París, 1983

K.C. Guthrie William
Los Filósofos Griegos.
Fondo de Cultura Económica.
México 1985.

Kolko Berenice
Rostros de México
UNAM
México 1966

Kundera Milán
La Inmortalidad
RBA editores
Barcelona 1992.

Martín Lozano Luis
Tina Modotti, Fotógrafa
Casa de América
Madrid, 1992

Montellano Francisco.
C.B. Waite, Fotógrafo.
Ed. Grijalbo
México 1994

Naggar Carole
México Visto Por Ojos Extranjeros.
W.W. Norton and Co.
Nueva York, 1983

Newhall Beaumont
Historia de la Fotografía
Gustavo Gili
Barcelona, 1983

Poniatowska Elena
Romualdo García
CNCA, MARCO
México, 1993

Purves Frederick
Enciclopedia Focal de la Fotografía.
Ed. Omega
Barcelona, 1975.

Sontag Susan
On Photography.
Anchor Books
New York, 1990

Tausk Peter
Historia de la Fotografía en el s. XX
Gustavo Gili
Barcelona, 1978

Tibol Raquel
Episodios Fotográficos
Libros de Proceso
México, 1989

Weston Edward
La Mirada de la Ruptura
CNCA, INBA.
México, 1994

HEMEROGRAFIA

Castro Leñero Francisco

"Alberto Tovalín. El otro y/o de lo visible"

Catálogo Fotoseptiembre

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

México, 1993

Debroise Olivier

"Fotografía directa-Fotografía Compuesta"

Memoria de Papel No. 3

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

México, 1992

Díaz Enciso Adriana

"La construcción desde el lenguaje en ruinas".

Revista Viceversa No. 10

Gatuperio Editores

México, 1994

Eder Rita

"El Arte de Alvarez Bravo en los años treinta"

Luna Córnea No. 1

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

México, 1992

García Manuel

"Conversaciones sobre fotografía en México III"

Uno Más Uno (Suplemento Sábado)

México, 9 de octubre de 1993.

García verástegui Lía
"Instantáneas de luz"
Memoria de Papel no. 3
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
México, 1992

González Aurelio
"El Arte Fotográfico de Héctor García"
Revista de Bellas Artes No. 16
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Bellas Artes
México 1974

Juanes Jorge
"Encuentros en la interperie"
La Fotografía no 35
Barcelona, s/f

López Nacho.
"Apuntes de Nacho López"
Revista de Bellas Artes no 30

Massè Patricia
"Tarjetas de visita mexicanas"
Luna Córnea No. 3
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
México, 1993

Monsiváis Carlos
"Continuidad de las imágenes"
(Notas a partir del Archivo Casasola)
Revista Artes Visuales nº 12
México, 1974

Monsiváis Carlos
"Así nos gustaría ser en el caso de que no fuéramos así"
Los estudios fotográficos
Luna Cornea n° 3
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
México, 1993

Mraz John
"Los Hermanos Mayo"
La Jornada Semanal no. 276
México, 1976.

Pérez José Raúl
"Rostros del Más Acá"
Catálogo de la Sexta Bienal de Fotografía.
Centro de la Imagen
México, 1994

Weston Edward
"La Fotografía no Pictórica"
Revista Luna Córnea No. 1
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
México, 1993

Woolf Virginia
"Julia M. Cameron"
Luna Córnea no. 3.
C.N.C.A. México 1993