

83

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
CAMPUS ARAGÓN**

**CURSO-TALLER DE TITULACIÓN EN TRABAJO
PERIODÍSTICO IMPRESO**

**HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO MEXICANO:
AUTORES, OBRAS Y CONTEXTO HISTÓRICO**

**R E P O R T A J E
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA**

P R E S E N T A

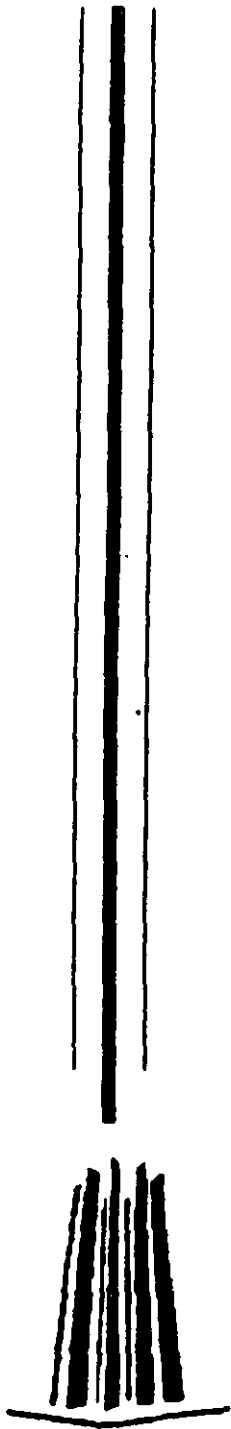
MIGUEL ÁNGEL PULIDO MARTÍNEZ

294700

ASESORA: LIC. MARTHA PATRICIA CHÁVEZ SOSA

MÉXICO

2001





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A MI MADRE:

Con admiración para la mujer y con amor para la compañera que siempre has sido, porque desde el día en que nos graduamos juntos -tú de madre y yo de hijo- no he dejado de levantarme cada mañana con la certeza de que en este mar que es la vida siempre hay una luz que guía mi camino.

A MI PADRE:

Porque no he dejado de aprender de ti. Porque pusiste en mi mano izquierda un libro y en la derecha una cámara fotográfica. Porque me enseñaste a escribir con luz.

AI MAC:

Porque sin ti seguramente me habría aburrido mucho (entre nosotros las palabras siempre han sobrado).

A RAQUEL:

Porque los años recientes no se explican sin tu presencia. Porque estar a tu lado ha sido navegar a la deriva por un río de poesía, fragancias, sueños y placeres compartidos. Simplemente, porque te amo.

A LOS AMIGOS (ELLOS SABEN QUIÉNES SON):

Por los grandes momentos, pero también por los detalles. Por los *Beatles* y el *Che*, por el ron y el fútbol. Porque la distancia es una palabra vacía. En fin, por los años maravillosos.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Agradezco profundamente a la profesora Martha Patricia Chávez Sosa el apoyo que me brindó durante su asesoría. Gracias, en verdad, a la orientación, no exenta de contagioso entusiasmo, para que este trabajo fuese realizado.

Mi reconocimiento a profesores y profesoras que, durante los años de la universidad, siempre tuvieron unos momentos para compartir con generosidad sus conocimientos.

A todos los fotógrafos y críticos de arte que aceptaron gustosos las charlas que dieron luz a la investigación.

Gracias a todos los amigos y amigas que revisaron y mecanografiaron una y otra vez las diferentes versiones de este trabajo. Gracias a mi primo Emanuel por el apoyo técnico para la elaboración del reportaje.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	I
1. LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA	1
El fotoperiodismo a escena.....	2
La ocultación de la realidad.....	3
La fotografía en la Revolución y la revolución en la fotografía.....	5
La leyenda del fotoperiodismo: Agustín Víctor Casasola.....	7
El archivo Casasola.....	10
El final del sueño: los pobres otra vez a la nota roja.....	11
2. CRÓNICA DE UNA EXPOSICIÓN OLVIDADA. FOTORREPORTEROS DE 1920 A 1947.....	13
En busca del <i>hit</i>	13
La influencia extranjera: Tina Modotti.....	15
Dos "familias" de fotógrafos.....	17
Las publicaciones gráficas.....	18
<i>Palpitaciones de la vida nacional</i>	19
Hacia un lenguaje fotográfico de autor.....	22
3. EL OFICIO DE FOTOPERIODISTA SE PROFESIONALIZA: LOS HERMANOS MAYO.....	24
Un español conquistado.....	25
México a mediados de siglo.....	28
La tecnología al servicio del fotoperiodismo gráfico: la introducción de las <i>Leica</i> en México.....	28
El <i>aleph</i> de los Hermanos Mayo.....	30
4. NACHO LÓPEZ Y LA INTENCIÓN ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA.....	36
La revista <i>Mañana</i> y la libertad periodística.....	37
Los años del fotógrafo.....	38
Ensayando la realidad.....	39
El artista que no quería serlo.....	40
Nacho López, un fotógrafo completo.....	42

5. HÉCTOR GARCÍA Y EL COMPROMISO SOCIAL DEL FOTOGRAFO.....	45
Los periodistas a mediados de siglo.....	46
Luz y sombra, la vida de un <i>pata de perro</i>	48
El compromiso social del fotógrafo.....	50
Testimonio y belleza en las fotos de Héctor García.....	53
6. LA TRANSICIÓN: REPRESIÓN A LOS FOTOPERIODISTAS.....	56
Rodrigo Moya, fotógrafo de guerra.....	57
Las fotos del 2 de octubre del 68.....	58
Enrique Bordes Mangel y los <i>halcones</i>	60
El golpe a <i>Excélsior</i> , hacia la nueva fotografía de prensa.....	62
7. NUEVO FOTOPERIODISMO MEXICANO I. LOS PERIÓDICOS.....	64
<i>Unomásuno</i> , periódico de fotografías.....	64
Las fotos de <i>unomásuno</i>	68
Crisis en <i>unomásuno</i> y nacimiento de <i>La Jornada</i>	71
La fotografía en <i>La Jornada</i>	74
8. NUEVO FOTOPERIODISMO MEXICANO II. FOTOS Y FOTÓGRAFOS.....	76
Pedro Valtierra.....	77
Crónica de una foto de prensa "distinta".....	79
La fotografía de vida cotidiana.....	84
EPÍLOGO. PRIMERA BIENAL DE FOTOPERIODISMO.....	87
FUENTES FOTOGRAFICAS.....	93
FUENTES DE CONSULTA.....	95

PRESENTACIÓN

La fotografía de prensa en México ha recibido escasa atención como objeto de estudio por los investigadores del periodismo y la comunicación; por lo menos, éste panorama se desprende, por una parte, luego de revisar los trabajos recepcionales de los egresados universitarios. Por otro lado, el estado que presenta el registro documental al respecto, especialmente bibliográfico y hemerográfico, es muy similar pues, con excepción de un par de libros que abordan el asunto más o menos en forma sistemática, el material se encuentra fragmentado, disperso y realizado con escaso rigor metodológico.

El menosprecio hacia la imagen de prensa se ha dado no obstante que ella juega un papel hegemónico dentro de los medios informativos, sobre todo, de los que se refieren al trabajo informativo impreso.

Aunque la fotografía periodística tiene como fundamento social el mismo que las más antiguas imágenes realizadas por el hombre, es decir, la representación visual de un fragmento del mundo exterior, en la actualidad, los usos y características de aquéllas son enteramente distintos y complejos.

Su alto grado figurativo y el nivel de realismo que guarda con los objetos y seres que se reflejan en ella, la convierte en uno de los fenómenos culturales más importantes del siglo veinte. Sus cualidades manifiestas más inmediatas: amplia difusión, versión visual del hecho noticioso, enlace a otros lugares y testimonio “objetivo” de los acontecimientos, la involucran en un proceso de comunicación de gran interés (hoy en día casi no existe publicación que desatienda el uso de la fotografía).

En México, los acontecimientos sociales más importantes de los primeros años del siglo veinte son registrados visualmente y de manera pública gracias a la incorporación de la foto en el periodismo nacional. Señalar así que la documentación gráfica de la vida en sociedad en nuestro país depende, casi exclusivamente, del producto de los fotorreporteros es mencionar apenas un aspecto de su importancia.

De mayor valor es el papel que ha desempeñado, a través de la historia, la obra de los fotógrafos de prensa: de mera ilustración a espejo vanidoso de los gobernantes en turno; de visualización falaz de la realidad social a elemento indispensable de información; de ocultación de represiones a testimonio de luchas populares; de imagen romántica de paz social a formadora de conciencias; de confirmación de “logros de la Revolución” a medio de expresión y creación individual; de instrumento de manipulación política a documentación de la vida cotidiana; de legitimación del poder a denuncia de violación a los derechos humanos y, con ello, a herramienta de cambio social. Estas consideraciones justifican plenamente la realización de un reportaje que dé cuenta de los momentos más importantes de la historia de la fotografía de prensa.

En otro sentido, de los autores y de las condiciones en que han realizado su trabajo poco se sabe. Por muchos años, el oficio de reportero gráfico fue menospreciado a consecuencia de una diversidad de factores: desde el

aspecto político, en el que la imagen de prensa estuvo controlada desde el principio por el ámbito del poder, hasta el aspecto técnico, en el que la aceptación durante mucho tiempo de lo “mecánico” del registro fotográfico, disminuyó el valor comunicacional que puede tener una buena imagen de prensa.

Tradicionalmente, el fotorreportero ha sido considerado un periodista “de segunda” y por ello discriminado en su condición laboral. Además, involucrado en la férrea relación Estado-prensa, su quehacer difícilmente ha podido escapar a la censura, uno de los motivos principales de la reiterada foto “protocolaria”.

Otros aspectos notorios que han caracterizado su trabajo son la ausencia de créditos respectivos, la extrapublicación ilícita de sus gráficas, el escaso reconocimiento a su labor, la utilización de la foto como “relleno” y la represión a su cotidiana actividad. De aquí que el estudio de la historia de la fotografía de prensa sea impostergable.

El objetivo principal de este reportaje es reseñar los momentos más importantes de la historia del fotoperiodismo mexicano. Un propósito secundario es documentar la experiencia personal de los fotorreporteros más sobresalientes, sobre todo, relacionada con el contexto social en que realizaron su trabajo. Finalmente, con el reportaje se pretende dejar testimonio de aquellas fotografías que ahora forman parte de la memoria histórica del país.

Sin embargo, estos apuntes para la comprensión de la historia del fotoperiodismo mexicano están incompletos en más de un sentido. Por razones de delimitación, el reportaje se centra en la fotografía periodística editada exclusivamente en diarios y revistas de la capital mexicana. La falta de

documentación de la obra de fotorreporteros que trabajan en los estados es una realidad.

Por otro lado, el reportaje abarca cien años de historia, por lo que será evidente la falta de registro de algunas etapas históricas intermedias que seguirán esperando las investigaciones respectivas.

Temáticamente, el reportaje está centrado en foto de prensa editada en publicaciones de corte político. Por esta razón, la fotografía de la prensa deportiva o de nota roja está fuera de los alcances de este trabajo. En este sentido, también quedó excluida la fotografía que se hace para corporaciones policiacas y políticas que, por cierto, deben tener archivos testimonialmente importantes. Sin embargo, el reportaje sí da cuenta de la producción de aquellos fotoperiodistas que incursionaron en este tipo de medios.

Asimismo, el reportaje intenta aproximarse a la manera en que las fotografías periodísticas, en cada época, fueron percibidas por el público lector. Por ello, se hace mención de la relación que la prensa guardaba con el Estado en los periodos reseñados, así como de la importancia que los sectores sociales le daban al periodismo. Cabe aclarar, sin embargo, que una mayor profundidad en este campo, esencialmente teórica, está fuera de los objetivos de este trabajo. En compensación, el registro ha sido realizado con el rigor metodológico de un trabajo periodístico.

Con todo y sus limitaciones, este trabajo intenta asomarse a un fenómeno de comunicación sólo visto en el pasado de manera fragmentada y parcial. Por ello, el primer capítulo de este trabajo, "Los inicios de la fotografía periodística", da cuenta de cómo Agustín Víctor Casasola y otros incipientes fotoperiodistas hicieron el registro de la primera gran revuelta social del siglo veinte.

El segundo capítulo, "Crónica de una exposición olvidada. Fotorreporteros de 1920 a 1947", trata de una época en que los hechos noticiosos fueron registrados por un grupo muy numeroso de fotoperiodistas, quienes a pesar de ello desempeñaron su trabajo en forma casi anónima. En este apartado, se asienta cómo su producción sólo pudo ser valorada gracias a la exposición que en 1947 organizó el crítico de arte Antonio Rodríguez.

Es éste un periodo en que la foto de prensa cobra una fuerza inusitada gracias a la aparición de importantes publicaciones ilustradas, *Hoy*, *Rotofoto*, *Mañana*, revistas en las que se permitirán apreciar ensayos y reportajes gráficos de gran calidad. Pero si en la exposición de 1947 ya se notaba un cambio en la manera de entender el trabajo del reportero fotográfico fue debido, en parte, a un reducido grupo de exiliados españoles, quienes desde su llegada a México se dedicarían profesionalmente a testimoniar con sus cámaras prácticamente todo lo que ocurre en el país, asunto del que trata el tercer capítulo: "El oficio de fotoperiodista se profesionaliza: los Hermanos Mayo".

Mientras los Hermanos Mayo daban cuenta de los más importantes sucesos históricos, Ignacio López Bocanegra, mejor conocido como Nacho López, testimoniaba la vida cotidiana de los mexicanos. En el cuarto capítulo, "Nacho López y la intención estética de la fotografía de prensa", se narra la aventura poética de quien en su oficio reporteril, llevado a cabo entre 1949 y 1957, trascendió lo meramente informativo al dotar a sus fotografías de carga emotiva y plasticidad estética sin comparación en la historia de la foto de prensa.

A partir de los últimos años de la década de los cincuenta, ocurren relevantes acontecimientos sociales dentro y fuera del país --movimientos sindicales, el triunfo de la Revolución Cubana, protestas obreras, la guerra de Vietnam, la masacre de Tlatelolco--, que serán registrados por fotógrafos de

prensa de una manera más crítica. El quinto capítulo, "Héctor García y el compromiso social del fotógrafo de prensa", da cuenta de un sensible fotorreportero que logró observar los hechos noticiosos con una mirada distinta, siempre del lado de los marginados.

Sin embargo, en 1968 y 1971, el ejercicio periodístico que pretendía documentar con profesionalismo la brutal violencia en contra de estudiantes fue, asimismo, duramente reprimido. En el sexto capítulo, "La transición: represión a fotoperiodistas", se relata cómo el trabajo gráfico de Rodrigo Moya, Enrique Bordes Mangel y el de los fotógrafos del *Excélsior* del 68, tuvo que ser mal publicado, censurado o escondido por muchos años.

Los sistemáticos obstáculos por parte del gobierno de Luis Echeverría Álvarez a la tarea informativa que desempeñaba el *Excélsior* de Julio Scherer, obligó a éste y a un numeroso grupo de colaboradores a dejar la publicación y a crear, algunos, la revista *Proceso* en 1976 y, a otros, un año después, el diario *unomásuno*. Es en los inicios de este periódico y particularmente en los primeros cinco años del diario *La Jornada*, creado en 1984 como una escisión del *unomásuno*, la etapa en que se dará lo que para muchos ha sido la "época de oro de la fotografía de prensa". Las características de estas publicaciones que configuraron el contexto idóneo para que la foto de prensa desarrollara uno de sus momentos más interesantes, se narran en el séptimo capítulo "Nuevo fotoperiodismo mexicano I. Los periódicos".

Los fotoperiodistas que laboraban para estas publicaciones rompieron con la foto protocolaria o de relleno y ensayaron puntos de vista diferentes en el que la función comunicativa de la imagen por fin se mostraba en las páginas periodísticas. En el octavo capítulo, "Nuevo fotoperiodismo mexicano II. Fotos y fotógrafos", se hace mención de las características temáticas y formales del trabajo que a diario realizan en esta época una generación nueva de fotoperiodistas.

El rigor documental y la calidad estética que muchos fotoperiodistas imprimieron a sus fotografías hicieron que muchas de ellas trascendieran las páginas de los diarios. Las fotos de prensa podían ahora ser admiradas en libros sobre arte o cultura, revistas especializadas, galerías y museos. Muchas participaron en concursos de fotografía y obtuvieron premios y distinciones.

Se evidenciaba que el estricto apego al oficio periodístico ya no era el único requisito de la información gráfica. Y esto se pudo apreciar en la I Bienal de Fotoperiodismo creada en 1994 para reconocer la creatividad de los fotorreporteros mexicanos. El Epílogo da cuenta de este evento que curiosamente fue realizado exactamente a cien años de la primera foto periodística del país.

1. Los inicios de la fotografía periodística

Clic y Klic. El sonido que tradicionalmente identifica el momento en que se toma una fotografía, ha sido un homenaje involuntario a quien posibilitó la inserción de la fotografía en las páginas de los diarios: Karl Klic.

En 1879, este impresor vienés inventó la técnica de fotograbado conocida como de medio tono, misma que permitiría publicar fotografías con mucha calidad en periódicos y revistas. Quince años después, en las páginas de los diarios mexicanos aparecerían las primeras fotos periodísticas de la historia.

Pero antes de que las noticias de la prensa mexicana fueran ilustradas con fotografías, éstas ya contribuían a la documentación gráfica de la sociedad gracias a los productores de tarjetas de visita.

Los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XX sacaron sus cámaras del estudio y las llevaron a lugares cuyas "vistas" eran apreciadas por un minoritario pero pudiente grupo social al que,

según los investigadores en fotografía Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández (*El poder de la imagen y la imagen del poder*), "le resultaba estimulante la proximidad a imágenes fidedignas de realidades lejanas".

Agrupados en compañías productoras de imágenes, los fotógrafos retrataron no sólo paisajes o ruinas arqueológicas sino que su labor se extendió a la captura de imágenes de grupos



étnicos, avances tecnológicos, familias "de abolengo" o personalidades del ámbito político y del espectáculo, entre otras.

La nueva modalidad hizo que las imágenes de festejos políticos, desfiles y actos oficiales en los que participaba el general Porfirio Díaz o de las reuniones de *lo más distinguido de la sociedad*, proporcionara una particular manera de ver la realidad tanto para los compradores como para los vendedores.

El fotoperiodismo a escena

Cuando el proceso de reproducción fotomecánica permitió la inserción de las fotografías en la prensa, los entonces modernos periódicos y revistas las incorporaron de inmediato en sus páginas.

La técnica del medio tono fue introducida por primera vez en *El Mundo*, *Semanario Ilustrado*, publicación dirigida por Rafael Reyes Spíndola y editada en Puebla, ciudad que así se convertiría en la cuna del fotoperiodismo.

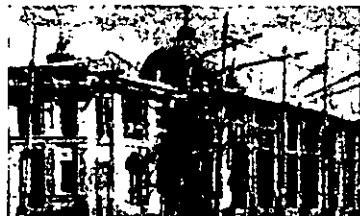
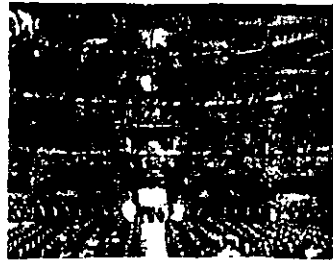
Las primeras fotos con esta técnica aparecieron en el número cero, fechado el 14 de octubre de 1894. Correspondieron a fotos de estudio de los señores Romero y Verástagui quienes se enfrentarían a tiros en el Panteón Español.

FOTO 2

En el número uno del semanario aparecen retratados 13 ciclistas. En estas fotos, como en las anteriores, se evidencia un escaso valor noticioso y, en ambos casos,

los trabajos no consignan a los autores.

Por ello, la serie de ocho fotografías, aparecidas en los números dos y tres de *El Mundo*, *Semanario Ilustrado*, que da cuenta de la inauguración del Teatro de la Paz, en San Luis Potosí, es considerado el primer trabajo noticioso gráfico.



Emilio G. Lobato, autor de las fotografías, se convertirá así en el primer fotoperiodista mexicano. En esta ocasión, la publicación asigna el crédito respectivo.

De manera general, sin embargo, muchas de las primeras fotografías en aparecer publicadas en estos medios corresponden por supuesto al trabajo de los productores de imágenes ya reconocidos: Valletto, Lorenzo Becerril, Cruces y Campa, Octaviano de la Mora, Emilio Lange, Lupercio, y Guillermo

Kahlo. A fines del XIX, estos fotógrafos exhiben su trabajo en las publicaciones y de paso prestigian a los medios cuyos lectores, de sectores pudientes, ven reflejada "su" realidad.

Ya se notaba en aquella fotografía decimonónica la resistencia a desligarse de una cómoda relación con las tendencias pictorialistas de la época. Ello, a pesar de que en otros países se comenzaba a buscar un lenguaje propio de la fotografía.



Sin embargo, debido a la aparente sencillez del manejo de la cámara y a la necesidad de ilustrar las noticias con imágenes que transmitieran credibilidad a la información periodística, la prensa le otorga a la imagen, en palabras de Lara Klahr (*Jefes, héroes y caudillos*), "un sitio privilegiado desde donde alienta su consumo".

De esta manera, surge un nuevo oficio de entre el personal que labora en las publicaciones y de algunas personas independientes: el fotógrafo de noticias.

Por supuesto, el periodismo marcó diferencias entre los fotógrafos de galería y los fotógrafos de noticias. A las imágenes de los primeros se les daba crédito y eran comentadas por los críticos de arte, mientras que a las fotografías de los segundos no se les reconocía valor alguno, lo que para la investigadora Flora Lara representaba que "la fotografía periodística era sólo una técnica

más de registro que convivía con la litografía".

Los incipientes fotorreporteros heredaron los preceptos en temas y formas que caracterizaban la fotografía de galería que, a su vez, habían sido tomados de los que imponía la pintura de la época.

En los diarios, entonces, se comenzó a hacer una fotografía similar a la comercial, es decir, retratos solemnes, cuidadosa ambientación y vestuario, y principalmente una composición detallista para ubicar a los retratados en los niveles más altos de la jerarquía del poder (el personaje más importante al centro de un grupo de personas, por ejemplo).

La ocultación de la realidad

Pronto, la fotografía fue ganándole terreno a la ilustración en la

representación gráfica de las noticias. Esto se debió en parte a la utilización de la luz artificial y al desarrollo que hubo en lentes y emulsiones, pero sobre todo al enorme grado de fidelidad que la fotografía presentaba del mundo real. Por ello, en aquellos años, los fotógrafos estaban lejos de suponer que el acto de fotografiar puede ser un acto creativo.

Pero al igual que el cine documental, la fotografía de prensa surgió bajo el signo de la censura. Como una forma de agradecer las subvenciones que le otorgaba el gobierno, la prensa obedecía normas y reglas en una clara línea oficial de información.

En estos años, la foto es usada de diversas maneras. Como testimonio de modernidad, es ampliamente utilizada como mercancía, objeto artístico, o auxiliar en el desarrollo de las ciencias; la foto es también representante de un estilo de vida; es documento histórico y arqueológico; es propaganda turística, e incluso entretenimiento a través de las fotos estereoscópicas.

A pesar de los eventos de Cananea y Río Blanco, en la primera década del siglo XX aún se vive la *tranquilidad social* del régimen porfirista. Es decir, salvo excepciones, los fotógrafos siguen



FOTO 4

retratando parcialmente a un país a punto de convulsionarse.

De esta manera, ningún fotógrafo de prensa logró "observar" a través de sus cámaras las miserables condiciones de vida de la mayoría de los trabajadores de la ciudad y del campo registradas por John Kenneth Turner en su *México Bárbaro*. La fotografía, esencialmente, era un instrumento ideológico.

En general, las secciones ilustradas de las publicaciones halagaban a su público con imágenes acerca del "orden y progreso" del gobierno de Díaz: festejos cívicos, inauguraciones de obras públicas, recepciones

diplomáticas, giras del presidente; en las secciones de cultura eran frecuentes reportajes sobre veladas literarias, funciones de ópera, bailes o carreras de caballos.

tlachiqueros, indígenas, artesanos, fruteros, etc. Es, con todo, la época de un importante registro documental, en el que varios fotógrafos —Romualdo García, Martín Ortiz, Natalia Baquedano, Guillermo Kahlo, C. B. Waite, Emilio Lange—, utilizan al "otro" México como materia prima para la curiosidad de las clases sociales altas.



FOTO 5

La pobreza era sólo presentada a través de fotos de los llamados *Tipos populares*, o en forma de folclore y pintoresquismo en el mejor de los casos; las huelgas, asesinatos o resistencias de grupos indígenas, eran exhibidos esencialmente como manifestaciones de conductas antisociales a las que había que reprimir.

La fotografía en la Revolución y la revolución en la fotografía

La Revolución vino a transformar el estado de las cosas y, con éste, la manera de utilizar la información gráfica. En estos años, muchos fotógrafos todavía se auxiliaban de la fotografía para construir el México pintoresco, el de los tipos populares: aguadores,



FOTOS 6

Aunque la visión prevaleciente en los fotorreporteros hasta antes del estallido revolucionario no permitía ni la denuncia ni el compromiso con las clases marginadas, la "aparición" de fuerzas sociales en la política nacional cambió la óptica de los fotógrafos. El movimiento social desplazó personajes y escenografías, y los informadores gráficos no pudieron evitar ya el escamoteo de campesinos movilizados, obreros en lucha y huestes revolucionarias.

La fotografía, entonces, se fue por una ruta diferente. No obstante

que en otros lugares ese camino ha sido ya iniciado por búsquedas estéticas, aquí obedeció a una nueva realidad social.

Sin embargo, la guerra civil no encuentra a los fotógrafos preparados para los nuevos acontecimientos que se presentan ante sus ojos. Al principio retratan los sucesos con cierta distancia e intentando evidenciar que no existe ningún interés particular por encomiarlos. Y, por supuesto, siguen halagando al régimen porfirista con sus imágenes.



FOTO 7

La prueba de fuego se presenta con el triunfo de Madero pues ha caído el sector que financiaba a la prensa. El periodismo se divide: los más conservadores continúan respetando al régimen anterior y atacan al nuevo gobierno, pero muchas publicaciones se adecuan interesadamente al clima de excepción y ofrecen imágenes de la insurrección. Para Flora Lara Klahr (*Jefes...*) "el pueblo empezó a adquirir una nueva fisonomía; los rostros, los grupos, las indumentarias se convirtieron en motivo de un quehacer fotográfico que antes había tratado estos

temas como curiosidades nacionales".

Pronto, con los triunfos de los bandos revolucionarios, los calificativos empleados por la prensa cambiaron significativamente: de "horda" a "ejércitos"; de "bandoleros" a "generales" y de campesinos anónimos a gente con rostro. Las fotografías de una prensa interesada en quedar bien con las facciones vencedoras, cambiaron el contexto visual de los lectores.

La misma ortografía de la foto se transformó. Al principio de la gesta las revistas ilustradas combinaron imágenes bucólicas de los centros de batalla --con todo y sus personajes-- con escenas de violencia y tragedia. Cuando no se pudo ocultar más el curso del movimiento armado (en los orígenes del movimiento la gran prensa insistía en el despliegue de efectivos militares que "controlarían" tarde o temprano la situación), la fotografía descubre al pueblo, aunque desde una perspectiva todavía tímida.

Por ello las imágenes que han quedado dan una visión parcial y fragmentada de la Revolución. Ello explica también la reiteración de

fotografías a jefes militares del Ejército Federal y la ausencia de imágenes que documenten el efecto de esta guerra en los poblados campesinos o en los campamentos de la insurgencia.



FOTO 8

Las escasas fotografías que se conservan de los ejércitos campesinos se deben a fotógrafos contratados por los propios jefes rebeldes (quienes por cierto su preocupación radicaba en documentar el "triumfo" y la imagen del caudillo y no las condiciones reales de tropas y poblaciones), así como a los fotógrafos norteamericanos que "cubrieron" la revuelta social.

Una participación destacada en la fotografía de la revolución se debe asimismo a fotógrafos de

provincia, ambulantes, de estudio y aficionados a esta actividad entre los integrantes de las mismas tropas.

Fuera de toda duda, sin embargo, la contribución más importante se debe a un fotógrafo mexicano, célebre en todo el mundo: Agustín Víctor Casasola.

La leyenda del fotoperiodismo: Agustín Víctor Casasola

Como se mencionó, la relativa sencillez de la técnica fotográfica y la fama que iba adquiriendo la fotografía motivó que del personal que laboraba en los periódicos -- redactores, tipógrafos, ilustradores, grabadores-- salieran algunos iniciadores de la fotografía de prensa.

Tal es el caso de Agustín Víctor Casasola Velasco (1874-1938), uno de los iniciadores de esta nueva actividad. Su infancia y juventud serán determinantes para su vocación al servicio del periodismo, especialmente el gráfico. A consecuencia de la muerte de su padre comienza a trabajar como ayudante de tipografía y encuadernación; más tarde, a los veinte años se inicia como periodista en diarios como *El Globo*, *El Universal* y *El Popular*. Poco tiempo después, cambia la pluma por la cámara fotográfica e inicia su labor en *El Tiempo*,

dirigido por
Victoriano Agüeros.

Fotógrafo profesional desde principio de siglo, Casasola comienza a armar lo que más tarde será uno de los archivos más valiosos en la documentación gráfica del país; no sólo retrata y guarda sus negativos e imágenes sino que además comienza a adquirir y coleccionar fotografías de otros fotógrafos. Luego de ser llamado por Reyes Spíndola para colaborar en *El Imparcial*, también los periódicos *El Mundo Ilustrado* y *Regeneración* requieren de sus servicios.

La esposa de Casasola, María del Refugio Zapata, tuvo con él varios hijos --Gustavo, Agustín, Dolores, Piedad y Mario-- quienes seguirían los mismos pasos de su padre y continuarían la monumental obra gráfica que es en la actualidad su valioso archivo.

Con una clara conciencia de su trabajo, Casasola funda en 1903, en el número diez del callejón de Santa Inés, la *Asociación Mexicana de Periodistas*. Para 1911 es nombrado presidente de una organización *sui generis* que él mismo funda: la *Asociación de Fotógrafos de Prensa*.

Además, promueve en 1912 una



idea novedosa consistente en exhibir públicamente lo mejor de los fotorreporteros de aquella agrupación. Sería el entonces presidente de México, Francisco I. Madero, quien inaugurara la exposición.

En ese mismo año, Casasola da una muestra más de la importancia que le concede a la fotografía de prensa. Establece en las calles de Nuevo México número 76 la primera *Agencia de Información Fotográfica*, además de crear un diario de información fotográfica.

Al lado de Refugio Martínez, R. Aguluz, Agapito Lazaya, Luis Santamaría y otros fotógrafos de su agencia, Casasola trabaja duro para ofrecer su producción a los innumerables diarios y revistas que reclaman sus servicios.

Casasola demuestra ser un luchador incansable de su profesión y de ello da cuenta el

lema de su agencia: "Tengo o hago la fotografía que usted necesite". Por supuesto en el extranjero también es solicitado y entre otros manda fotos a las publicaciones *Caras y Caretas* de Buenos Aires, *Blanco y Negro* de España y *Carteles* de Cuba.

Siempre supo estar en el lugar preciso. Cuando en noviembre de 1910 en Puebla estalla la Revolución acaudillada por Madero, ya se encuentran allí Víctor Casasola e Ignacio Herrerías.

Al ser un conflicto de dimensión nacional, la familia Casasola y su grupo de fotógrafos se disgrega para cubrir en forma más o menos global el movimiento social. Quizás por ello el crítico de arte Antonio Rodríguez reflexiona ("Casasola, el hombre que retrató una época" en *Agustín Víctor Casasola*):

Nadie sabe cómo pudo el incansable cazador de sucesos fotografiar a Villa, en el norte, y a Zapata, en las tierras sureñas, venciendo las distancias y el tiempo para que nada le faltara a su prodigioso álbum viviente. Casasola estuvo en todas partes, con Pascual Orozco y con Felipe Ángeles, ahora frente a Huerta, y más tarde junto a Carranza.

El ser reconocido como ajeno a la política le permitió introducirse en los diferentes bandos militares sin que fuera cuestionado su trabajo, ya que por lo regular no utilizaba ningún tipo de

salvoconducto para efectuar su labor. Pero por más que los Casasola muchas ocasiones se declararon ajenos a todo partidismo, es evidente para Flora Lara Klahr (*Jefes...*) que "su trabajo editorial tuvo, desde las primeras publicaciones, el propósito de orientar políticamente las convicciones de los lectores".

Batallas, fusilamientos, matanzas, soldados, soldaderas, pueblos, entradas triunfantes, y en general casi todos los eventos que atañen al movimiento armado fueron registrados por la cámara de Casasola. Como una leyenda, sus anécdotas vividas cuando se encontraba en medio de bandas antagonistas enfrentando a las balas, se humanizan en fotos ya clásicas como las tomadas en plena Decena Trágica. De este



FOTO 10

suceso, se cuenta ("Casasola, el hombre que retrató una época" en *Agustín Víctor Casasola*) que "se familiarizó tanto con las balas que ningún rasguño le tocó, mientras que a su hermano Miguel, unas balas perdidas le atravesaron las piernas".

Así también se cuenta de la ocasión en que tuvo que subirse a un poste de cableado eléctrico para retratar el fusilamiento del general guatemalteco Barillas ya que no permitieron la entrada de periodistas y fotógrafos a la Cárcel de Belén. En otro momento, al estar retratando en agosto de 1915 al ejército triunfante de Obregón a su llegada a la ciudad de México, fue detenido, encarcelado y condenado a fusilamiento, ya que alguien "informó" a los militares que Casasola había estado en el golpe de Estado que dirigieran Félix Díaz y Manuel Mondragón en la Ciudadela. Afortunadamente su hijo Gustavo consiguió que Publio Tripiedie, compadre de Obregón intercediera por su padre. Muchas veces su importante archivo estuvo a punto de desaparecer, ya sea por la violencia misma del conflicto o por ser solicitado para identificar a los traidores, sin embargo, siempre pudo ser salvado.



FOTO 11

Técnicamente Casasola fue también todo un experto. A principios del siglo logró retratar al presidente Díaz y entregarle la foto pocos minutos después gracias al laboratorio ambulante en que convirtió su auto Ford, en el que cargaba con él su pesado equipo: tripié, placas de vidrio y cámaras que pesaban hasta diez kilos cada una. Entre su variada producción se encuentran tanto fotografías de la "alta sociedad", como de "tipos populares" --cilindrerros, mendigos, vendedores de pájaros-- así como también imágenes de nichos e iglesias mexicanas.

El archivo Casasola

Sobre la importancia del fotógrafo, Rebeca Kelly Crumlish menciona en el catálogo de la exposición *The world of Agustín Casasola, México 1900-1938*, que "puede no haber sido apreciado por sus contemporáneos, sin embargo, sus fotografías han dado a conocer el rostro de la Revolución Mexicana. Zapata, orgulloso en su actitud de reto; Villa, a caballo al mando de la legendaria División del Norte; enternecedoras escenas de despedida en la estación ferroviaria, y la odiosa crueldad de la guerra civil".

En 1921, Casasola publica parte de su archivo en el libro *Álbum Histórico Gráfico*, considerado como la primera historia de México ilustrado con fotografías. Para Alejandro Castellanos, estudioso de la fotografía ("Breve historia de la fotografía en México" en *Fotozoom*) es de tal importancia el valor de su archivo que así lo confirma "el interés que en alguna época tuvieron varios países en adquirir estos documentos".

El contenido de su primer álbum, a partir también de una colección de fotos de sus colegas, se inicia a partir de 1910 y llega a editar cinco cuadernos con traducciones al inglés e italiano. Al respecto comenta Antonio Rodríguez ("Casasola, el hombre..."), "el retrato del porfirismo no está en las páginas de los historiadores, está en las placas terriblemente objetivas, pero cargadas de intención política y social de Agustín Casasola".

El Archivo Casasola, incrementado con la obra y las adquisiciones de los hijos y nietos de Agustín Víctor, fue adquirido por el Estado en 1976 y desde entonces forma parte, con sus varios miles de negativos, del patrimonio nacional. El valor del Archivo Casasola reside, en este



sentido, en dos aspectos: su importancia en conjunto, y la posibilidad de reinterpretar sus imágenes al margen de reducirlas a un punto de vista único, el de los innumerables gobiernos que utilizaron sus fotografías para construir un pasado histórico que los glorificó.

El final del sueño: los pobres otra vez a la nota roja

Por unos años, el rumbo de la Revolución determinó el reconocimiento a las masas campesinas y obreras, y el lugar que debían ocupar en la prensa. Así, luego de 1917 fue forzoso incorporarlas a la esencia del país.

La valoración de sus demandas y la legitimidad de sus agrupaciones repercutieron en diversos campos de la cultura: literatura, música, pintura, y de ser

considerados *tipos populares* pasaron a ocupar las planas de los diarios que les obsequiaban fotografías de gran formato y enormes titulares.

Sin embargo, cuando la situación comenzó a ser adversa se fueron incorporando de nuevo a las secciones de nota roja. Para Flora Lara Klahr (*Jefes...*) esto se tradujo en que "la plana central de la prensa ilustrada seguía siendo al término de la Revolución, para el vencedor. Y no les costaba ningún esfuerzo a medios como *La ilustración Semanal*, o a los semanarios que surgieron durante el constitucionalismo, como *Revista de Revistas* y *Jueves de Excélsior*, retomar la estafeta en el manejo de la imagen del poder si contaban con el personaje idóneo".

Los seguidores de Zapata y, en general, los que deseaban una verdadera revolución serían otra vez *hordas* en contra del progreso y la paz, y de esta manera olvidados fotográficamente en las páginas de la prensa.



FOTO 13

2. Crónica de una exposición olvidada. Fotorreporteros de 1920 a 1947

sólo cumplen con la tarea para la que han sido contratados. En ocasiones, sin embargo, el eficaz desempeño de su oficio les

Por iniciativa de Antonio Rodríguez y la revista *Mañana*, y con museografía de Fernando Gamboa, una singular exposición fotográfica se inaugura en el Palacio de Bellas Artes el 25 de julio de 1947; días después, Miguel Alemán Valdés, Presidente de la República, la visita.

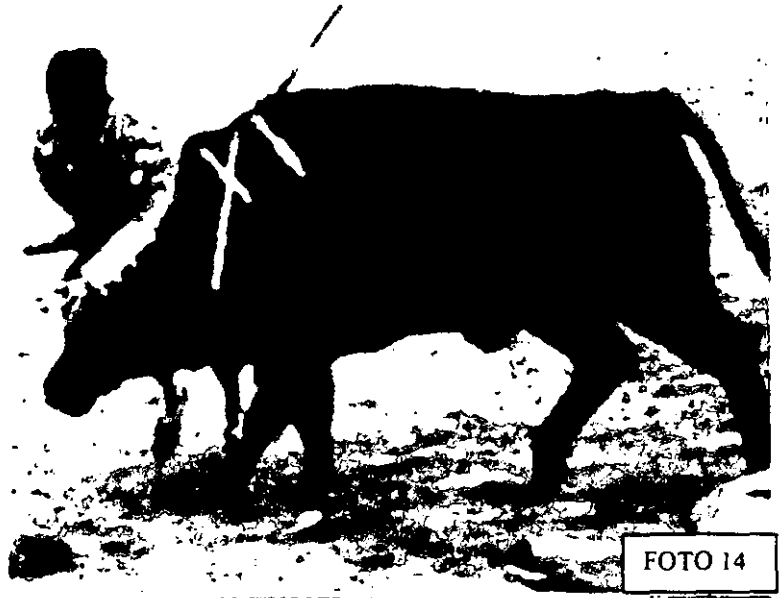


FOTO 14

A poco más de medio siglo de haber organizado la *Primera Exposición de Fotografías Periodísticas: Palpitaciones de la Vida Nacional*, el periodista y crítico de arte Antonio Rodríguez, recuerda en entrevista:

La fotografía siempre ha sido considerada como algo menor, y la de prensa pues con mayor razón... incluso, muchos fotógrafos, de cualquier género, no valoran suficientemente sus obras (...) por eso considero que aquella exposición significó una gran apertura al valor informativo y al valor estético que tiene una buena fotografía de prensa.

En busca del hit

Hasta mediados de los años cuarenta, los fotógrafos de prensa saben que al captar con sus cámaras un hecho noticioso

otorga pleno reconocimiento entre el gremio. El éxito viene entonces cuando consiguen un hit, es decir, cuando la empresa editorial para la que trabajan les publica una gráfica sensacional, exclusiva, o de algún acontecimiento insólito de interés general y que, la mayoría de las veces, significó toda una proeza haberla realizado.

En no pocas ocasiones conseguir el preciado hit hacía que los fotorreporteros infringieran leyes o que arriesgaran, incluso, sus propias vidas.

Como muestra de ello, son las fotografías, vistas en la exposición, de Aureliano Montes de Oca (*Todo, Estampa, Nosotros, Revista de América*),

Agustín Casasola Jr. (*Excélsior*, *Raza*, *Todo*, *El Herald de México*, *La Prensa*, *Novedades*), Luis Zendejas (*El Universal*, *Rotofoto*, *Hoy*) y Agustín Chino Pérez (*El Universal*, *La Prensa*), quienes obtuvieron elocuentes testimonios gráficos de los tiroteos entre grupos



FOTO 15

avilacamachistas y almanistas el 7 de julio de 1940, día de las elecciones presidenciales.

Por su parte, semanas después de la expropiación petrolera, Enrique Díaz (*Hoy*, *Todo*, *Mañana*) penetró al centro de la insurrección militar en Tula, Tamaulipas, y retrató al general anticardenista Saturnino Cedillo.

Del conflicto armado en el zócalo de la Ciudad de México entre grupos políticos de dorados y comunistas en 1935, Manuel Montes de Oca (*Zigzag*, *El Demócrata*, *Excélsior*, *El Universal*), obtuvo interesantes documentos gráficos.

Otro ejemplo: A poco menos de un año de su muerte, Francisco Villa sigue siendo noticia, y a Fernando Sosa le corresponde ser testigo de su vida cotidiana. A fines de 1922, el *Centauro del Norte* Francisco Villa recibió en su hacienda de Canutillo, en Durango, a dos periodistas de *El Universal*: Fernando Sosa, fotógrafo, y Regino Hernández Llergo, reportero. Luego de permanecer ocho días en la finca del legendario personaje, ajeno ya a las acciones que le dieron fama, *El Universal* publicó durante dos semanas las fotos y entrevistas bajo el título de "Una semana con Villa en Canutillo", reportaje que después fue traducido a 15 idiomas.

Lejos están de imaginar que parte de su obra —hit o no— constituye un aporte valioso; en el mejor de los casos, intuyen que con su producción colaboran en la documentación gráfica de la vida en sociedad.

Sin embargo, algunas características extraperiodísticas de muchas fotografías, incluso de varias que no lograron colarse en las primeras planas de los más importantes diarios y revistas de la capital, no pasan inadvertidas para Antonio Rodríguez quien trabaja, en esos años, para la revista *Mañana* que dirige Regino Hernández Llergo. Aunque

Rodríguez se desempeña como reportero y crítico de arte, es esencialmente su preferencia hacia la pintura y el grabado lo que lo conduce a percatarse de las cualidades estéticas de varias fotografías de prensa.

Debido, además, a la excelente relación que sostiene con los miembros de la Asociación Mexicana de Fotógrafos, considera indispensable llevar a cabo una exposición, idea que desde el principio cuenta con la aprobación de Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública, quien cede los vestíbulos del Palacio de Bellas Artes.

Sin embargo, no falta quien se oponga a tal propósito. Julio Castellanos, Jefe de Artes Plásticas del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, sentencia (*Mañana*, 18 de enero de 1947):

No, esa exposición no debe llevarse a cabo en Bellas Artes (...) es la obra modesta de un grupo de trabajadores mexicanos que no tienen categoría para presentar sus obras en el Palacio (...) hay que dignificar esta institución, presentando obras de mayor altura.

Rodríguez ejerce presión y la exposición es apreciada por un público numeroso.

La influencia extranjera: Tina Modotti

Hasta la fundación de *Mañana*, la fotografía de prensa ha recorrido

ya un largo camino, y en el año de la exposición no es casual que esa publicación sea la que promueva el trabajo de los fotógrafos de prensa.



Es necesario recordar brevemente el panorama cultural, social y político en el que se lleva a cabo el auge de la información gráfica: en México, se asiste al ocaso de los conflictos armados posrevolucionarios; Lázaro Cárdenas enfoca su mirada hacia las reivindicaciones sociales de los desprotegidos: indígenas, campesinos y obreros; en el plano internacional, se gestan y desarrollan conflictos que

presagian la Segunda Guerra Mundial; en Estados Unidos aparece la importante revista gráfica *Life* con evidente influencia de sus homónimas europeas y de diferentes países llegan fotógrafos artistas quienes consideran a nuestro país un lugar obligado para el desarrollo de su disciplina.

Al respecto de los fotógrafos extranjeros, es pertinente mencionar la influencia decisiva que para el fotoperiodismo mexicano tuvo una fotógrafa excepcional: Tina Modotti.

Fotógrafa comunista, Assunta Adelaida Luigia Modotti --su nombre real-- vino a México en 1923 junto con el excelente fotógrafo Edward Weston, de quien era discípula. Cuando éste tuvo que irse, Tina permaneció en el país.

Si bien originalmente sus fotografías tenían una clara concepción estética, serían sus preocupaciones sociales, en particular, su compromiso con el Comité Manos Fuera de Nicaragua, lo que le daría otra orientación a su trabajo fotográfico.

En este sentido, Modotti se aleja cada vez más de sus composiciones modernistas y sale a las calles.

Cuando el periódico *El Machete* se convirtió en el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano, su trabajo responde ya

a intereses periodísticos, que consiguen una pequeña pero elocuente muestra fotográfica, mezcla de calidad estética y social. De este periodo es su fotografía *Hombres leyendo El Machete*, instantánea esencialmente reporteril.

En 1929 es asesinado el revolucionario cubano Julio Antonio Mella cuando ambos caminaban por las calles de regreso de un mitin de Socorro Rojo Internacional, y Tina sufre una de las peores campañas de intimidación al ser culpada del asesinato. Un año después, Modotti es detenida y deportada, sin embargo, en su breve paso por México deja constancia de un pequeño pero valioso trabajo fotográfico.

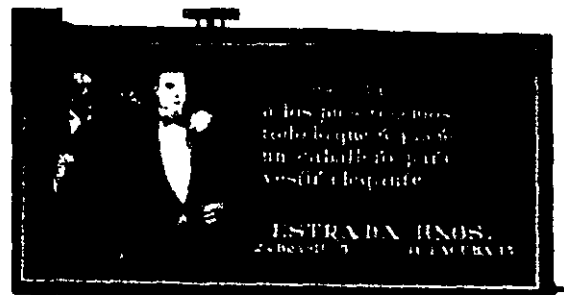


FOTO 17

Dos "familias" de fotógrafos

De entre los ya numerosos periodistas que trabajan con la cámara a partir de los años veinte, se distinguen dos "familias" que registran los acontecimientos infatigablemente: la del *Gordito* Díaz y la de Casasola.



FOTO 18

A mediados de 1921, Enrique Díaz y Enrique Delgado comienzan a trabajar en cooperativa. Cinco años después se les une Luis Zendejas y desde entonces construyen un archivo valioso que documenta los sucesos más importantes de varias décadas. Este pequeño grupo "que no necesita estatutos, reglamentos, ni asambleas generales" (*Mañana*, 13 de julio de 1946), colabora con su trabajo en los más importantes diarios y revistas de la Ciudad de México.

El Prietito Zendejas y Enrique Delgado reconocen en *el Gordito*

Díaz a su jefe indiscutible. Generalmente se le considera a él soporte fundamental de la revista *Hoy*, y después elemento clave en la fundación y desarrollo de *Mañana*. Su labor se remonta hasta julio de 1911 cuando comienza de ayudante del también fotógrafo Víctor O. León. En busca de independencia funda el conocido taller de Donceles 56 y luego con Delgado y Zendejas trabaja en sociedad. Un gran *hit* fue el reportaje realizado a Saturnino Cedillo, quien al recibirlo le dijo: "¡Amigo, usted sí que es arriesgado, ¿no sabe que esto puede costarle la vida? ¿Cómo pudo llegar hasta aquí?!" (*Mañana*, 26 de octubre de 1946).

Por otra parte, en estos años, en los que se cuentan por decenas a los reporteros fotográficos, un apellido se repite en los medios impresos: Casasola.

Para 1947, año en que se realiza la exposición de fotoperiodistas, Agustín Víctor Casasola, tiene ya 14 años de fallecido. Sin embargo, casi toda su familia se encuentra en el ámbito de la fotografía: Ismael en la revista *Hoy*; Gustavo trabaja para el Departamento Central; Agustín Jr. y Mario laboran para *Novedades*; Ismael Jr. para *Hoy*, *Nosotros* y otras revistas; Mario,

hijo de Aguatín Jr., colabora en varias publicaciones; las mujeres de la segunda generación de la familia Casasola tienen a su cargo laboratorios y archivos. Incluso la viuda de Víctor Casasola se ocupa de la edición de la ya para entonces reconocida *Historia Gráfica de la Revolución*.

Las publicaciones gráficas

Las diversas circunstancias sociales y culturales de México y del mundo repercuten en el periodismo mexicano y se crean publicaciones con alto contenido visual: *Hoy*, "la revista supergráfica", de Hernández Llergo en 1937; *Rotofoto*, de José Pagés Llergo y de sólo 11 números, en 1938; y la ya mencionada *Mañana* en 1944, entre las principales.

Si bien desde los primeros años del siglo XX han sido creados semanarios ilustrados y suplementos gráficos de los diarios, serán las revistas las que de manera más evidente permitan cubrir los nuevos reclamos.

Lejos así de la prisa informativa de los diarios y de los breves espacios destinados a la fotografía, las revistas consiguen liberar formalmente el trabajo de los fotorreporteros. A éstos se les permitirá que desarrollen nuevos contenidos y ensayen temas antes inimaginables en la prensa mexicana.



FOTO 19

Un caso sintomático de este periodo es la revista *Rotofoto*. El primer número de esta publicación, dirigida por José Pagés Llergo, surge el domingo 22 de mayo en 1938 y en su portada aparece Lázaro Cárdenas sentado, comiendo junto a campesinos. Gráfica en esencia, la revista de 20 centavos cuenta entre su planta de fotógrafos con Ismael Casasola, Antonio Carrillo Jr., Enrique Díaz, Gustavo Casasola, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique Delgado. El tratamiento informativo a cargo de excelentes periodistas enoja a las autoridades, pero son las

fotografías, de aspecto poco usuales, cómicos o íntimos de los políticos lo que provoca molestias e incomodidades en los funcionarios.

En sus páginas vemos a Luis I. Rodríguez comiendo tacos; Beteta Quintana poniéndose el pantalón; Melquiades Angulo en calzón y Juan de Dios Bohórquez durmiendo en el suelo en ropa íntima. Los cardenistas fueron retratados por Carrillo Jr. Otro ejemplo: Sánchez Mendoza realiza un reportaje fotográfico en un balneario de una reunión de artistas y escritores, entre ellos, el cantante José Mojica, el pintor Roberto Montenegro y Felipe Mier. La cámara los capta en calzones de nadar y esto provoca fuertes reacciones.

Sale de circulación a los once números ya que de acuerdo con el periodista Humberto Musaccio (*Diccionario Enciclopédico de México*) "su línea provocó que varios políticos cardenistas, entre ellos Lombardo Toledano, promoviera una huelga y estimularon el asalto e incendio de su local". En lo tocante al periodismo escrito, pocos logran eludir el acondicionamiento creativo e ideológico impuesto por ataduras laborales. Sin embargo, algunos participan también a la par de la nueva orientación gráfica.

Cabe señalar que tal libertad se ejerce a veces plena y en ocasiones mediatizada por las conveniencias de participar en las

posturas oficiales, condición indispensable para que las empresas periodísticas continúen en la vida pública.

Palpitaciones de la vida nacional

Para entender el fotoperiodismo que se practica en esta época, es indispensable identificar a los fotógrafos que participaron en la muestra y hacer algunas acotaciones a la manera en que trababan.

Lo que el público admiró fueron fotografías conmovedoras



FOTO 20

y algunas humorísticas; otras, intencionalmente de crítica social, y algunas más con evidente valor testimonial; pero la mayoría con una impresionante calidad plástica.



FOTO 21

Zendejas obtiene la imagen de un niño muerto en la esquina de Balderas y Juárez, víctima de una balacera entre organizaciones políticas rivales en julio de 1940.

La imagen que sintetiza la campaña alfabetizadora, en la que aparece una anciana y dos niños ante un libro alumbrado por una vela es de Francisco Mayo. Es ésta una foto que con el tiempo se volvería clásica.

Sin descuidar el aspecto informativo, resultan humorísticas varias fotografías: la del policía "abriendo cancha"

entre espectadores mientras dos hombres se golpean, captada por Aureliano Montes de Oca. Moctezuma testimonia a una mujer campesina que arrea a un burro sobre el que viaja un hombre completamente ebrio. Sánchez Mendoza capta a una tercia de sujetos quienes presencian un espectáculo deportivo sentados cómodamente en lo alto de un poste de cableado eléctrico.

En la exposición hay también reportajes fotográficos. Montero Torres trabajó el fraude en las elecciones de 1946; Hugo Moctezuma, quien había cursado estudios en el Instituto Cinematográfico de New York, documentó, con magnífica calidad formal, la vida y costumbres de grupos

étnicos y comunidades campesinas del país. Por su parte, Antonio Carrillo (*El Tiempo*, *El Nacional*), decano de los fotorreporteros --miembro número dos de la Asociación de Fotógrafos de Prensa-- retrató, con excelente manufactura artística, la vida de los niños pobres de la ciudad de México.

Dentro de la amplia gama de sucesos que testifican con sus cámaras, algunos atraen más a los fotorreporteros y llegan a convertirse --a veces de manera fortuita-- en especialistas del género. Tal es el caso de Leonet

Leo Matiz (*Así, Nosotros, Hoy*), quien para ese año tiene registrados a casi todos los cómicos populares de México. Sin embargo, no es el único valor de Matiz.

Considerado por muchos como el más completo fotógrafo de reportajes -- buscador de temas poco explorados, composición, estética de sus gráficas, evidente sentido global en sus series fotográficas --, Leo Matiz comienza su trabajo periodístico en la revista *Así de México*. Antes, trabajó como caricaturista en su natal Colombia para *La Prensa* de Barranquilla y *El Tiempo* de Bogotá, pero es en

la capital mexicana donde libera la posibilidad creadora de la fotografía. Su paso por las diferentes publicaciones (*Hoy, Nosotros*) y varios lugares (Costa Rica, Panamá, Estados Unidos) lo confirma como un fotógrafo inquieto y aventurero.

Cabe señalar que los diferentes valores de algunas fotografías es reconocida en el extranjero. Por ello, diarios y revistas de varios países les publican lo mejor de su producción. El *Chicago Daily News* requiere fotos de Manuel Montes de Oca; Francisco Mayo colabora con *Time, Life* y la agencia *Associated Press*; Leo Matiz con *Selecciones del Reader's Digest* y *Norte*; y Fernando Sosa con *News Week* y la francesa *L'illustration*.

Una historia recurrente es que muchos fotógrafos llegaron a la prensa a través de ejercer el oficio de pesetero. Tal es el caso de Luis Zendejas y Fernando Sosa, quienes antes de trabajar en el periodismo gráfico se desempeñaron como "peseteros", es decir, lo que hoy se conoce como fotógrafos de ceremonias sociales. Al igual que ellos, otros tienen su origen en ese oficio, pero es quizás Sosa uno de los que inauguran esta forma de vida: alrededor de 1913 se traslada con una cámara a eventos públicos y banquetes sociales. De sus fotos de comensales y personajes "distinguidos" obtiene buenas ganancias. Su

FOTO 22



labor como fotógrafo ambulante es fugaz pues su hermano Rafael, fotógrafo de prensa, lo solicita para cubrir la llegada de las tropas de Pablo González, vencedor de Huerta. Sus primeras fotos de prensa se publican en 1914 en *La Semana Ilustrada*.

Hacia un lenguaje fotográfico de autor

El uso de la fotografía como crítica social también está presente: Armando Zaragoza retrata a un niño descalzo recostado en un edificio bancario bajo un letrero que informa su millonario capital social.

Pero con Tomás Montero Torres la fotografía de prensa se revitaliza. En su trabajo vemos imágenes que incitan a la discusión; agresivas, con evidente carga política que no evade el sentido artístico. Y es así debido a su postura ideológica contraria al régimen y en parte por la preparación técnica y teórica de la actividad fotográfica. Montero Torres, fotógrafo de *La Nación*, órgano periodístico del Partido Acción Nacional --fundado en 1941--, cursa varios años en la Escuela de Pintura y Escultura, toma clases de fotografía con Agustín Jiménez y Agustín

Ruiseco González y constantemente se actualiza en todo lo concerniente a la técnica.

De esta manera, no resulta extraño que en esos años ya tenga conocimiento de que los textos que acompañan a las fotografías son en ocasiones determinantes para la lectura visual. La imagen de un ciudadano ejerciendo el sufragio en 1946, ante la "vigilante" mirada de tres hombres y un policía es de su producción.

Otro caso es el de Ignacio Sánchez Mendoza. El ejemplo de la agencia que fundara Casasola es retomado por él. Sánchez Mendoza, quien realizó polémicos reportajes para la revista *Rotofoto*, se desliga paulatinamente de la diaria actividad y dirige por su cuenta los laboratorios fotográficos de la Casa Calpani, lo que le permite realizar trabajos que considera interesan a las innumerables publicaciones con las que colabora.

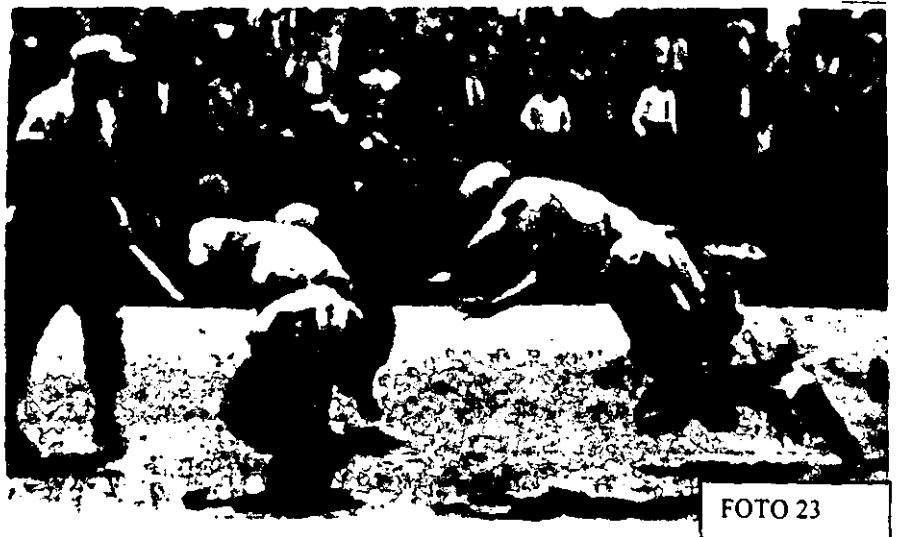


FOTO 23

Su calidad de independiente lo hace captar imágenes que sus colegas no "perciben" (*Mañana*, 5 de octubre de 1946):

En vez de fotografiar al presidente, o a las personas que asisten a la fiesta, me esfuerzo en captarlos digamos a la salida de su casa, a lo largo de las calles del recorrido, en medio del pueblo, llegando a Palacio. Es decir, huyo de lo oficial, de lo obligatorio y, por lo tanto, común para todos los fotógrafos y busco lo particular, lo privado, lo desconocido.

Es pertinente cerrar este capítulo con las palabras de Antonio Rodríguez, quien a pesar de que sólo tenía siete años en México, como refugiado de la Guerra Civil Española, o quizás por ello, supo percibir cualidades extrainformativas en muchas de las fotografías de prensa. En el reportaje "Del código al rotograbado" para *Mañana* en julio de 1947 escribió:

Del mismo modo que el periodismo de caricatura y callejero, produjo a artistas como Escalante, Villasana, Picheta y Posada, la fotografía periodística hoy, puede y deberá producir profesionales que sin traicionar la naturaleza informativa, documental y humana de la fotografía le den una proyección estética de valor permanente.

Un mes después (*Mañana*, 2 de agosto de 1947), sin traicionar sus puntos de vista, Antonio Rodríguez hace algunas precisiones:

Por supuesto no queremos confundir lo reporteril con lo meramente artístico, no pretendemos exigir que en cada fotógrafo de prensa exista un esteta (...) si el fotógrafo olvidase la función que debe cumplir y se convierte en "poeta" de la cámara, seguramente, no habría "poesía" ni periodismo. (...) Pero tampoco creemos que el periodismo y el arte estén reñidos. Esta exposición, al contrario, nos muestra que uno y otro elemento pueden estar unidos sin que se lesionen mutuamente.



FOTO 24

3. El oficio de fotoperiodista se profesionaliza: los Hermanos Mayo

Si en la exposición de 1947 ya se notaba un cambio en la manera de entender el trabajo del reportero gráfico es debido, en buena medida, a los Hermanos Mayo quienes, a partir de su llegada a México, le otorgan un carácter profesional al oficio y contribuyen a enriquecer el panorama testimonial del país.

Será, sin embargo, hasta la década de los ochenta cuando su labor comience a ser revalorada, debido en parte a una exposición montada a principios de esa década por el Consejo Mexicano de Fotografía (organismo que había comenzado un importante trabajo de rescate del pasado a través de la foto), y también gracias a una exhibición montada en la ciudad de Estocolmo, Suecia.

La primera muestra daba cuenta, con fotos de los Mayo, de la historia política, social y cultural del país en un periodo que se alejaba de la memoria colectiva: los años cuarenta. La inclusión de su trabajo periodístico, en la segunda, formaba parte de una enorme selección de imágenes mexicanas --casi 500 fotografías-- que fueron tomadas por 27 fotógrafos para recrear el México de 1905 a 1982.

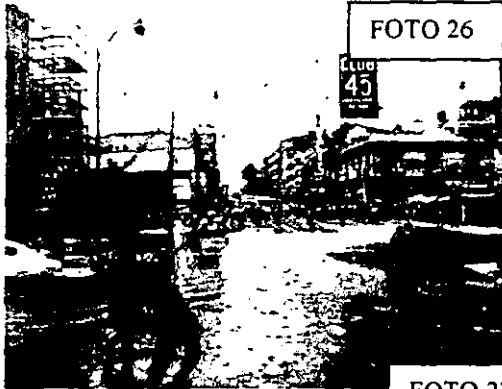
Hoy día, las fotos de los Hermanos Mayo son elementos indiscutibles para reconocer lo más sobresaliente de la vida social mexicana en un lapso que va de la cuarta década hasta los años ochenta.

Sin embargo, en su momento los Mayo pasaron casi inadvertidos



FOTO 25

para todos, con excepción, por supuesto, de quienes realizaban tareas periodísticas.



Un español conquistado

"Yo no vine a conquistar México, a mí me conquistaron", afirma en entrevista Faustino Mayo con modestia pero sin escatimar la elocuencia que imprime a sus palabras. La plática con quien ha pasado a la historia como figura clave en el fotoperiodismo mexicano se lleva a cabo en su casa de la colonia Los periodistas. "Me conquistó el pueblo, y el que yo esté aquí es una cosa que jamás lo pagaré".

Con el sobrenombre de los Hermanos Mayo se conoce a cinco fotógrafos que vinieron de Madrid luego de la Guerra Civil Española pero cuyos nombres verdaderos eran Francisco, Cándido y Julio Souza Fernández, y Faustino y Pablo del Castillo Cubillos.

El mote viene desde 1930 cuando los fotógrafos Francisco

Souza y Faustino del Castillo fueron testigos, en la ciudad de Madrid, de la cruel represión a los manifestantes en el Día del Trabajo, acontecimiento que fue registrado con sus cámaras.

Con el lenguaje popular que siempre lo caracterizó, Faustino recuerda:

En esa manifestación se crea un zipizape de la patada...hubo un montón de muertos y heridos. Entre mi hermano Paco --que ya murió-- y yo, hicimos las fotos que se publicaron en Madrid. A partir de allí, todo mundo preguntaba por las

FOTO 27

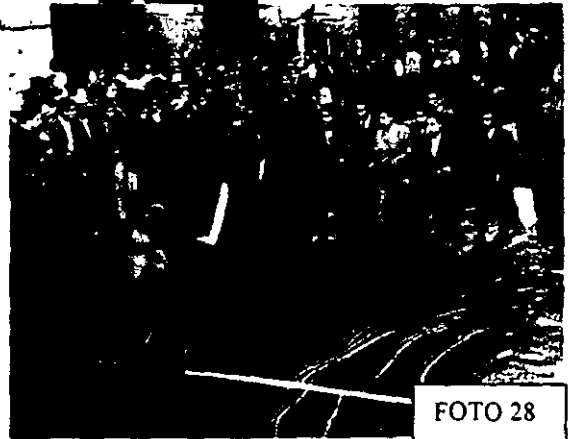


FOTO 28

fotos de mayo, es decir, que si habían visto las fotos del Primero de Mayo, y allí comenzó todo.

Así, por voluntad propia y a consecuencia de su vocación social cambiaron sus nombres por el de Hermanos Mayo, que hace referencia a aquella jornada.

Sin embargo, quizás sea Faustino Mayo quien mejor represente a la hermandad. Por sus 50 años de labor periodística ininterrumpida y por el enorme legado documental que dejó, sería homenajeado en 1994 durante la Primera Bienal de Fotoperiodismo al instituirse el Premio "Espejo de Luz" que llevó su nombre. Además, el reconocimiento de sus colegas fue por sus "enseñanzas, compañerismo, y ejemplo que ha brindado a muchas generaciones de fotógrafos mexicanos".

Faustino nació en 1913 en España y antes de cumplir 20 años ya trabajaba como fotógrafo para el periódico ABC. Según la periodista Raquel Peguero (*La Jornada*, 30 de octubre de 1996), su trabajo lo llevó a cubrir los sucesos más hirientes del conflicto civil "creando un archivo que la misma guerra se encargó de desaparecer aunque existen algunas secuencias que hizo de mítines en Madrid, Barcelona y Valencia donde aparecen políticos republicanos y de izquierda".

Los momentos más dramáticos de ese periodo son recordados por el fotógrafo: "Durante mucho tiempo yo me la pasaba en el

suelo, ¡ya hasta dormía tranquilo en las piedras!, cuando de repente me dicen: '¡Te vas pa' fuera!'. Fernando Gamboa fue quien me trajo de los campos de concentración".

Gracias al presidente Lázaro Cárdenas, historia conocida, los cientos de españoles refugiados de la guerra, entre ellos los Mayo, llegan a una nueva patria y a un nuevo medio laboral.



FOTO 29

Con sus cámaras, Faustino y Francisco Mayo llegaron al Puerto de Veracruz el 13 de junio de 1939; a ellos se unieron Julio en 1947 y Pablo en 1952. En esta ciudad, apenas habían bajado del barco Sinaía, hicieron sus primeras fotografías. Extraordinarios documentos que captan la

solidaridad de quienes reciben a los exiliados. Una de ellas muestra a los mexicanos con una manta en la que se lee: *Bienvenidos camaradas españoles*.

Los ojos, cansados ya, de quien ha visto todo lo que ha ocurrido en México, buscan un lugar indeterminado de esa galería histórica en que está convertida su sala: "Mi general Lázaro Cárdenas sabía que yo venía en ese barco y le dije al maestro Lombardo Toledano: 'yo quiero que ese muchacho venga a trabajar aquí'. Cuando me dijeron que a trabajar como fotógrafo, yo dije: ¡Putá madre! Yo me espanté, ¿verdad?,

FOTO 30



pues yo sabía que en el momento en que estaban 10 ó 20 personas a su alrededor, él agarraba y de pronto se echaba al río y se ponía a nadar, y ¡yo no sé nadar!, pensé que me iba a ahogar y francamente no acepté. Pero al final, Cárdenas dijo: 'Que venga aquí' y finalmente fui con él".

Un año después comienza a trabajar en *El Popular*, diario fundado por Lombardo Toledano y considerado por el escritor Carlos Monsiváis (*Siempre!*, 2 de agosto de 1981) como "la publicación de la izquierda estalinista", y luego en *La Prensa*: "Yo trabajé más de 10 años en *La Prensa* cuando estaba Miguel Casasola, el viejo. Cuando él se murió, yo me quedé de jefe. Me quisieron correr, pues imagínate, ¡Cómo un refugiado va a trabajar en *La Prensa!*"

Desde entonces, Faustino y sus hermanos retratan prácticamente todo lo que acontece en el país. Los Mayo empezaron a obtener crédito a su labor y sentaron las bases para que el fotoperiodismo dejara de ser un oficio anónimo, reconocimiento que se comenzaría a resolver a partir de los últimos años de la década de los setenta.

Además, ellos le dieron un fuerte impulso al trabajo independiente al fundar su agencia de información gráfica que ha proporcionado

servicio a innumerables publicaciones a lo largo de varias décadas. El profesionalismo de su actividad ha hecho que sus fotos adquieran la calidad de documentos históricos.

México a mediados de siglo

El panorama durante las dos décadas siguientes a la llegada de los Mayo es el de un país que se aleja a marchas forzadas de un futuro prometido por la Revolución. Los dos presidentes que suceden a Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, consiguen la claudicación.

Es una sociedad que se masifica y en la que sólo los que aparecen en la prensa parecen individualidades genuinas: políticos, artistas de cine, deportistas. A través de la lectura de los diarios la gente se entera del progreso que se promete, por supuesto, a condición de alejarse de las ideas propuestas por el cardenismo. México se industrializa y el capital extranjero ingresa al país junto con el capitalismo. Hechos históricamente conocidos hacen que México entre en la Segunda Guerra Mundial.

La industria del cine tiene un repunte extraordinario y el muralismo se consolida. La ciudad de México crece y los trabajadores prueban suerte en los Estados



FOTO 31

Unidos. Antes que la televisión llegue al país, y aún algunos años después, existe ya una intensa vida nocturna en cabarets y salones de baile.

A pesar de las promesas sociales del gobierno, continúan las reivindicaciones campesinas, luchas obreras y movimientos populares con consecuencias, muchas de las veces, dolorosas.

La tecnología al servicio del periodismo gráfico: la introducción de las Leica en México

Si los Mayo parecen tener el don de la ubicuidad y se les ve trabajar

casi bajo cualquier circunstancia y en las más variadas condiciones climáticas se debe en gran medida a que ellos manejan con enorme técnica un aparato fotográfico hasta entonces poco conocido: la cámara *Leica*.

Gracias a este tipo de cámara, ellos cumplen con eficacia cualquier orden de trabajo. Si bien los fotorreporteros ya habían dejado de lado las enormes cámaras, también es cierto que hasta entonces las cámaras que usan carecen de elementos que faciliten su labor.

Las *Leicas* que trajeron los Mayo eran más pequeñas, fácilmente manipulables, y en vez del material fotosensible en formato de placas de 9 por 12 cm que utilizaban las otras, la *Leica* trabajaba con rollos de película en el que la medida de los fotogramas era de 24 por 35 mm.

Además el rollo de la nueva cámara permitía 36 exposiciones, como hasta la fecha, mientras las que existían en México sólo eran de 12 exposiciones.

Por otro lado, las constantes modificaciones de iluminación en que ocurrían los acontecimientos representaban un serio problema

para las cámaras que usaban los fotógrafos mexicanos; no así para la *Leica* de los Mayo cuya sensibilidad de la película era de tipo cinematográfico y usaba un objetivo de 1:3.5/50 mm, es decir, de gran luminosidad, propia para escenas en condiciones de luz deficiente.



FOTO 32

En México, los Hermanos Mayo sorprendieron a todos con el uso de estas cámaras, excelentes herramientas de trabajo que, con el tiempo, fueron indispensables para el oficio pues también el flash electrónico hizo su aparición y los lentes intercambiables permitieron estar "cerca" de los acontecimientos.

La reacción ante el equipo fotográfico de los Mayo fue entonces similar a la que ahora provocan las cámaras computarizadas sin película:



FOTO 33

El *aleph* de los hermanos Mayo

¿Qué retratan los hermanos Mayo? La respuesta es contundente luego de conocer la existencia de entre tres y cinco millones de negativos que conforman su asombroso acervo, legado a México y resguardado desde 1983 en el Archivo General de la Nación. ¿Qué retratan los Mayo? Todo lo que pasa en el país. Esta es por supuesto su principal aportación al periodismo

gráfico.

"Nadie pensaba que nosotros pudiéramos sacar buenas fotografías con cámaras tan chicas y con negativos tan pequeños", relata Faustino Mayo.

"Luego de que llegamos a México vimos que había excelentes fotógrafos pero la mayoría sólo hacia panorámicas de los eventos; nosotros hicimos primeros planos y gustaron muchísimo. ¡Era una locura aquello! Hicimos este tipo de fotos para la campaña de (Manuel) Ávila Camacho y su jefe de prensa nos pagó una buena cantidad pues le habían gustado las fotos que hicimos de obreros y campesinos". A partir de ese momento, los Mayo trabajarían para todos los presidentes siguientes.

Para Faustino Mayo, la imagen es más efectiva que la palabra impresa: "la foto dice más que muchos discursos, que muchas escrituras. En la historia, los nombres se pierden, pero quedan las fotos como testigos".

Ellos retratan a presidentes, políticos, personalidades extranjeras, artistas de cine, cómicos populares, cantantes, pintores, carniceros, vendedores de tacos, bailarinas, consumidores de tacos, policías, militares, deportistas, pescadores, obreros, campesinos, estudiantes, indígenas, organilleros, etcétera.

En un momento de la plática, Faustino Mayo abre un libro que contiene una selección de su trabajo periodístico. Lo hojea al azar y, gracias a la magia de la fotografía, la historia de una parte de la vida en México comienza a revelarse ante nuestros ojos. Al igual que el *Aleph* borgiano, es casi imposible encapsular en las palabras lo que las imágenes nos descubren. Su exposición, entonces, se vuelve atropellada. Como Borges, el relato de la incursión por sus recuerdos intentará ser fiel:



FOTO 34

Pa' que veas que no es cuento, aquí está mi compadre Cantinflas en la W... Carlos Arruza... Fidel y Lombardo abrazados... mira, esta bronca de los petroleros en el Zócalo... los ferrocarrileros... Vallejo... Cárdenas en Cuba... mira, cuando la bronca de los doctores en la época de Díaz Ordaz... Ignacio Chávez, cuando lo sacaron de la Universidad... Tlatelolco...

la inauguración del Metro... los Halcones... aquí está Salvador Allende... aquí está todo... mira, Trotsky... Siqueiros... ¿Cómo ves?, Diego Rivera, el padre de todos y de los que vengan ¡chingada madre!... el General Núñez, jefe de la Policía... Vasconcelos... Morin, el fundador del PAN... María Félix y Agustín Lara... María y yo, ¡dedicada!... pa' que veas, pa' que veas... Clemente Orozco... mira, chingada madre, Pedro Infante cuando murió, un tipazo, el más grande que he conocido, como Pedro, ninguno... Clark Gable... Figueroa... Pedro Vargas... Jorge Negrete... mira, el Waikiki... la construcción de la Torre Latino... aquí está todo, punto... mira, cómo se inundaba la ciudad, es Bolívar, en el centro... la construcción de la Basílica... mira cómo está ahora el Zócalo, cómo está ahora México... ¡yal, yyal... la Zona Rosa... Bellas Artes... el Templo Mayor... mira, Casasola, el fotógrafo... Efraín Huerta... Pepe Revueltas, ¡chingada madre!... Pagés Llergo... el Gordito Díaz... Luis Spota... Martín Luis Guzmán... ¡pa' que veas cómo se escribe la historial, Renato Leduc... mira, la cogida de Balderas... la inauguración de la Plaza México... Luis Castro El Soldado... Luis Procuna... pues allí está todo... todo esto... qué dice... porque... mira, el Chango Casanova... Kid Azteca... mira, Zurita, cuando le dieron en la madre... Babe Ruth... Beto

Ávila... las Olimpiadas, aquí... allí tienes, pa' que veas... Casarín... el Pirata Fuentes... mira, la mejor delantera que ha habido, la del Guadalajara, ¡puro mexicano, sin chingaderas!... la inauguración del Mundial, allí fue cuando mandé a chingar a su madre el futbol... ¡lo tienes todol... pa' que veas... allí no hay... bueno... pues te digo... allí está todo lo que he visto... allí puedes... allí te

demuestro lo que es la fotografía... donde está la bronca allí tiene que estar el fotógrafo... Garibaldi... La Merced... Punto, allí está todo, ¡yal, yo no me explico cómo he hecho esto... Yo lo he visto todo.

También están en los acontecimientos públicos y privados que dan cuenta de la cotidianidad de esas décadas: Incendios, desastres, la vida en los mercados y en los tianguis, la despedida del Escuadrón 201, la dinámica vida nocturna, la asistencia a espectáculos masivos, conflictos sindicales, movimientos populares, la despedida a los braceros, el trabajo diario de las prostitutas, el mundo de las cárceles y los manicomios, el corte de pelo al aire libre, la pesca de mosco en el Lago de Texcoco, ferias populares, desfiles militares, la educación en los salones de clases, fiestas tradicionales, Diego Rivera pintando a María Félix, personalidades extranjeras, enfrentamientos entre policías y estudiantes politécnicos, represión a henriquistas, etcétera.

Los Mayo supieron encontrar lo relevante en algunos de estos acontecimientos y, en otros, por el contrario, gracias a que estuvieron allí. Por ejemplo, Faustino narra lo que hizo el día terremoto del 85: "Me levanté a las cinco de la mañana, me bañé con agua fría, y a las seis y media ya estaba en mi laboratorio del tercer piso. Cuando

empezó a temblar, bajé en mangas de camisa con mi cámara, ¿cómo bajé?, no lo sé, pero bajé y me encontré con todo tirado... y allí están las fotos". Sus fotos, todas, son ahora de gran importancia para el estudio de la historia social del país.



Si bien la mayoría de sus fotos sólo fue realizada en su momento para complementar la noticia escrita, ha sido el tiempo el que le ha dado el valor a sus imágenes. Esto fue así ya que en esas décadas el público lector de periódicos y revistas no le otorgaba a la fotografía valores propios. Sin embargo, en esta época hay un importante repunte de las modernas revistas ilustradas, y la presencia de imágenes resulta de una relevancia similar a la del texto escrito.

Los Mayo intuyeron el camino que seguiría su trabajo: la foto como documento con toda la carga de representación literal de los acontecimientos. Ellos no intentaron realizar una foto estética; no estaba entre sus objetivos ni en su concepción de lo que debería ser una foto periodística.

No hubo nunca preocupaciones artísticas en su trabajo y ellos así lo manifiestan. Para el periodista Humberto Musaccio (*Diccionario...*) lo que se busca "es la imagen del momento político, del instante no sólo noticioso sino histórico". Y esa intuición del momento los llevó a realizar su trabajo infatigablemente.

Sus fotos, sin embargo, no han tenido el mismo valor en el momento de su publicación. Si en las páginas de los diarios en esos años, las imágenes de los políticos ocupaban mucho espacio y éstos se dejaban retratar hasta el infinito en sus poses escenificadas, o en compañía, también manipulada, de "gente del pueblo", parece que estas fotografías no ofrecían una lectura inteligible.

Y es que ellos sólo retrataban para un público que demandaba la comprobación de un hecho noticioso; la ilustración de las ocho columnas. Nada más, pero nada menos. Y su oficio lo desempeñaban con toda la profesionalización que en México no existía.



Por otra parte, el público sólo exigía eso: imágenes que materializaran los rostros de sus artistas, la solemnidad de sus políticos, la avioneta destruida, en fin, fotos de aquellos personajes y hechos alejados de sus vidas. Ellos configuraron con sus fotografías toda una mitología de aquellos personajes y contribuyeron a la construcción de su historia presente.

Un aspecto importante en este sentido es el que tiene que ver con los eventos que involucran la protesta, la crítica y la disidencia. Si bien ellos estuvieron allí para testimoniarlos, la relación del Estado con la prensa se encargó de dar a sus imágenes casi la misma interpretación de una foto frívola. Es decir, en esos años los acontecimientos de este tipo recibían por parte de la prensa un tratamiento de insignificancia o de nota roja.

Por un lado, el lector comienza a seleccionar de entre las imágenes, aquéllas que toda una estructura política le condiciona y que aceptan con entusiasmo. Es decir, las fotos que lo hacen sentirse mundano y emotivamente participante y que, por supuesto, no le provoca conflictos: la foto de la señora que enseña a leer a dos niños indígenas de Pátzcuaro, la de los braceros a punto de irse a los Estados Unidos, corridas de toros, la vida de María Félix, las ferias populares, etcétera. Por otro lado, los fotorreportajes sociales llevan ya desde su publicación una guía de cómo deben ser interpretadas: las imágenes de prostitutas es la "caída en el fango"; las fotos de los presos en Lecumberri, el "castigo a la maldad"; el rostro de un indígena, la "inocencia"; o las fotos de comunidades campesinas, lo "folclórico".

Por supuesto muchas de estas fotos parecen haberse tomado hoy: las costumbres indígenas, la vida en el campo y los danzantes peregrinos. Otras pertenecen de hecho a la historia, por ejemplo, la "quema de Judas".

En esta línea, los Mayo retrataron también los momentos de inconformidad

social, fieles a su compromiso político pero casi con certeza estas imágenes recibieron de los editores un trato semejante.

Entre sus mejores gráficas de este tipo están la del enfrentamiento el 6 de marzo de 1942 entre policías y estudiantes del politécnico quienes se manifestaban en favor del artículo tercero constitucional y en contra del secretario de Educación Pública; las fotos del tiroteo en las calles del centro de la ciudad de México a consecuencia de las elecciones presidenciales el 7 de julio de 1940, disputadas entre Manuel Ávila Camacho y Juan Andrew Almazán; o la imagen de un muchacho que yace muerto sobre una plancha de comisaría.



FOTO 37

"¿Qué dices de esta foto?", pregunta Faustino Mayo, mientras muestra la foto de una mujer de rasgos campesinos llorando sobre el cuerpo joven de su hijo. A las breves manos de la madre les cuesta trabajo abrazar el rostro del hombre. "¿Qué?... ¿Qué?..." Su repetida pregunta parece señalar: ¿Qué tiene que decir la letra escrita ante la crudeza de los hechos mostrados por la imagen? ¿Qué se puede decir ante la muerte?

"¿Qué dices de esto?, a él lo mataron un primero de mayo frente a Bellas Artes". La foto es de un hecho contundentemente histórico, real, pero a la vez, la imagen es atemporal. Es la injusticia misma. Por lo mismo, es a la vez bella y conmovedora.

Las preguntas adicionales que surgen al ver su trabajo son: ¿Qué tipo de público, si es que lo hubo, observaba estas fotos? ¿Cómo fueron interpretadas? Las preguntas a sus fotografías sólo pueden tener respuestas hipotéticas: las imágenes nunca fueron denuncias porque estaban



FOTO 38

aisladas de una información que contextualizara los acontecimientos. En su momento estas gráficas fueron vistas como el resultado previsible de quienes se alejaban del camino ordenado. Con el tiempo, esas fotos, las manifestaciones de disidencia y las muertes concretas fueron olvidadas. La actividad política fuera de los ámbitos del poder público en México es condenada.

Sin embargo, el tiempo ha permitido la revalorización de las imágenes periodísticas para, con ello, ir desarticulando los mecanismos de la fabricación de la historia. Y en esto los Mayo han sido pieza fundamental.

4. Nacho López y la intención estética de la fotografía de prensa

Si México tuvo en Agustín Víctor Casasola a un testigo que presencié y dejó testimonio gráfico de los muy variados sucesos del movimiento revolucionario de 1910, Ignacio López Bocanegra, mejor conocido como Nacho López, dejó un registro fotográfico que es considerado como la gran crónica de la vida diaria del México capitalino de mediados de siglo.



FOTO 39

En su trabajo, hay testimonio ya no sólo de acontecimientos en los que participaron ministros o grandes personalidades sino de aquéllos sucesos cotidianos protagonizados por el ciudadano común y corriente.

Es más, si nuestro país contó con los Hermanos Mayo, quienes con su trabajo periodístico documentaron fotográficamente los más importantes acontecimientos históricos, políticos y culturales de varias décadas, Nacho López trascendió lo meramente informativo y acumuló fotografías de la vida diaria realizadas con enorme carga estética y particularmente emotivas.

Rodrigo Moya, fotógrafo de prensa durante los años sesenta, concibe la obra de Nacho López de la siguiente manera (*Memoria de papel*, abril de 1992):

Si don Manuel Álvarez Bravo representó para mi generación la técnica, la contemplación y el conocimiento, Nacho López fue la pasión, la aventura y también el conocimiento, pero desde otro punto de vista fue el mejor reportero gráfico hasta ahora no superado por nadie (...) Tenía una capacidad notable para identificarse con los personajes que afocaba. Sus mejores fotos fueron captadas al abordaje, durante algún reportaje gráfico. Fue un fotógrafo participativo, cuestionador, enaltecedor de la realidad, siempre bajo un enfoque donde las ideas y las ideologías – hoy tan en desuso –, formaban parte de su andamiaje para entender y captar la vida con la cámara fotográfica (...) Enseña a pensar, a descubrir y ver el mundo a través de ese tercer ojo que tienen los

buenos fotógrafos en la lente de su cámara.

En sus numerosas fotografías, se reflejan la maestría técnica y, sobre todo, la sensibilidad para captar y rescatar imágenes de una realidad que se vuelve inasible, por efímera, e invisible, por cotidiana; visión de una realidad que para muchos fotoperiodistas de su época era imperceptible.

La revista *Mañana* y la libertad periodística

La carrera de Nacho López -- nacido en Tampico en 1923 y fallecido en la ciudad de México en 1986-- se inicia a principios de la década de los cuarenta en *Mañana*, publicación que, por cierto, fue la primera en mostrar en su portada y en páginas interiores fotografías de gente del pueblo sin recurrir al pretexto de lo "típico" o lo "pintoresco".

Sus fotos ciudadanas --las más conocidas del autor-- son en su mayoría colaboraciones para los semanarios *Hoy*, *Siempre* y, según sus propias palabras (*Yo, el ciudadano*), especialmente para *Mañana*, "donde se me dio libertad absoluta en los temas de mi predilección y en el formato de mis reportajes, en conjunción con mi viejo amigo Estaban Cajiga, hasta meter mi nariz supervisando negativos e impresión de offset".



FOTO 40

Para muchos críticos de arte, Nacho López fue quizás el fotorreportero con más visión tanto sobre la ciudad de México como sobre el hecho de ser fotoperiodista. Por ejemplo, Raquel Tibol (*Episodios fotográficos*) señala que algunos fotógrafos de México "han sabido mirar con mayor profundidad al pueblo mexicano. Uno de ellos ha sido Nacho López con su visión fuerte, sin acicalamiento, trágica y juguetona, sarcástica y tierna, acusatoria y solidaria".

La autonomía que disfrutó en las publicaciones para las que

colaboró le permitió dedicarse a hacer varias crónicas fotográficas sobre dos de sus temas favoritos: los humildes del país y la vida en la Ciudad de México.

Los años del fotógrafo

Aunque López toma, casi por azar, su primera fotografía en 1933, será entre 1949 y 1957 cuando dedica su trabajo fotográfico al periodismo.

Él responde a una etapa con influencia nacionalista, según Carlos Monsiváis (*Graffiti*, enero-febrero de 1990), pero en su trabajo se encuentra:

No la proclamación chovinista, sino la seguridad que desprende los fundamentos de una estética radical de los elementos cotidianos, e identifica a lo popular con el heroísmo desconocido, y ve en lo relegado a formas expresivas fundamentales (una figura o una escena populares como eje de la foto es novedad formal en al ámbito donde el popular habla sido telón de fondo o pretexto para el pintoresquismo y la mirada paternalista).

A él le toca vivir y testimoniar el cambio ocurrido en el periodo comprendido entre 1940 y 1960 cuando las motivaciones sociales de la revolución mexicana ya transformadas en instituciones socioculturales ceden el paso al nacionalismo centrado en la lucha diaria por vivir, y en el cambio de tradiciones y costumbres.

En cuanto al contenido de sus temas, Nacho López registra la ciudad en busca de imágenes pertinentes; elige con extremo cuidado, obedece al azar sólo cuando éste reúne ciertas condiciones exigidas de antemano.



FOTO 41

Es el periodo de la posguerra, Miguel Alemán y Ruiz Cortines: es lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo moderno. Nacho López lo intuye mientras la ciudad parece la misma para los demás. Y acierta en su mirada. A través del lente de su cámara desfilan, física y metafóricamente, el ciudadano de la urbe, el campesino, el

marginado, las calles, la carpa, el piropo, el machismo, la belleza hecha mujer, lo palpable, lo inasible, el día, la noche, el ladrón, el policía, y la magia de lo habitual. Toda la esencia vital de la gran ciudad pasó por su lente y antes por su ojo.



FOTO 43

Nacho López reconoce que su trabajo nace de sus obligaciones con el periodismo, del contacto ininterrumpido con la vida diaria, con los problemas de la gente, con los incidentes fundamentales o anodinos; sin embargo, sus fotografías, no están hechas con mera finalidad informativa.

Ensayando la realidad

En su paso por los semanarios dejó excelentes fotorreportajes cuyos títulos hablan de sus preocupaciones periodísticas y del poder que le confiere a la utilización del reportaje gráfico. Por ejemplo, "Un día cualquiera en la vida de la ciudad", "Nacho López presenta México, D.F.", "Una vez fuimos humanos" --denuncia sobre la opresión a las clases bajas, e



FOTO 44

inspirado probablemente por *Los Olvidados* de Luis Buñuel--, "Sólo los humildes van al infierno" --crítica despiadada a la corrupción policiaca--, o "Filósofos de la noticia" acerca del trabajo de los voceadores. Quizás hoy estos títulos puedan parecer sensacionalistas o ridículos, pero hay que recordar que ese tono era característico de la prensa mexicana de los años cuarenta y cincuenta.

Nacho López, además, experimenta con las imágenes. De esta manera, a muchos de sus trabajos más personales puede aplicárseles la categoría de foto-

ensayo: "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos", seguimiento de un trabajador que transporta un maniquí de mujer, o "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero", serie de fotografías en las que sigue de cerca el paso de una bella mujer

por las calles de la ciudad de México provocando reacciones en los hombres que la miran.

FOTO 42





FOTO 45

El "artista" que no quería serlo

Es evidente en las fotos de Nacho López la herencia teórica de Manuel Álvarez Bravo, con el que tomó clases hacia 1943 junto con Héctor García en el desaparecido Instituto Cinematográfico de México. De esa etapa, López señala en entrevista concedida a Raquel Tibol para *Episodios fotográficos*:

Recibimos sus preciosas enseñanzas y fuimos captando su concepto fino y seguro. Fue él quien nos enseñó a tratar a la fotografía como un objeto de arte, como algo cuyo valor debe perdurar

a través del tiempo. Su paciencia, su habilidad, su gran sensibilidad de artista nos condujo por el camino del pensamiento, de las ideas, haciendo que cada quien encontrara en la técnica su propio lenguaje.

Acerca de este reportaje, que durante mucho tiempo pareció producto del azar, "hay poca duda de que el ensayo es una puesta en escena. Parece bastante claro que Nacho López contrató a la modelo para caminar mientras fotografiaba su figura", señala el historiador John Mraz (*Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*). Como éste, muchos de sus reportajes gráficos tuvieron el mismo sello, el de la experimentación, lo que lo convirtió en un fotógrafo de autor.

Sin embargo, para Carlos Monsiváis (*Graffiti*), más que una influencia, "la obra de Álvarez Bravo significó una presencia espiritual." Y es que a partir de esa relación, Nacho López entraría a formar parte de la cultura mexicana.

A Nacho López le tocó iniciarse justamente en ese periodo en que todas las artes en México estaban contagiadas del compromiso social preconizado por el muralismo. Sus fotografías, según algunos críticos, tuvieron periodos de franca militancia ideológica, con preponderancia iconográfica de sectores marginados y jornadas proletarias.



FOTO 46

La mejor presencia de Nacho López, sin embargo, se da en un momento caracterizado en el plano artístico por un "descubrimiento" de lo urbano y lo cotidiano. Así, entre sus correspondencias culturales se pueden mencionar a Héctor García en la foto, Efraín Huerta en la poesía, María Izquierdo y Frida Kahlo en la pintura, Guillermo Bravo y Ana Mérida en la danza, Gabriel Figueroa --el de *Salón México* y *Los Olvidados*-- en la foto de cine, Alejandro Galindo --el de *Campeón sin corona* y *Esquina bajan*-- en la captación fílmica de lo urbano, Andrés Audiffred en la

caricatura y quizás Lucha Reyes en la canción urbana popular.

Inmerso en este contexto cultural, Nacho estudia la ciudad y no se propone hacer "arte". Sólo tiempo después le platicaría a Raquel Tibol:

Para mí, como para otros artistas, la fotografía representa mi particular lenguaje de expresión. Deseo dejar testimonio como individuo, de la época que vivo, esta época llena de conflictos, contradicciones, anhelos, ambiciones y alegrías.

Pero si no intenta hacer "arte", ("querer anticipadamente hacer arte con cualquier medio de expresión es vano", afirmaba en su libro *Yo, el ciudadano*), es simplemente porque no lo permiten las condiciones:

la prisa del periodismo, la falta de reconocimiento para la fotografía, el desdén acentuado para la foto de prensa, y el escaso aprecio por temas que no reclaman para sí la condición de "poéticos".

No quiere hacer arte, pero no quita el dedo del renglón a la hora de reivindicar el buen trabajo periodístico. Llegó a señalar que quizás porque surge del trabajo periodístico ve las cosas con más violencia, sin embargo, advierte que intenta captar las escenas que son noticia sin desnudarlas de la poesía que tienen.

Nacho López, un fotógrafo completo

Si Nacho López no intentó hacer arte, sí aspira a la condición de artista, para lo cual constantemente estudia la cultura fotográfica. En cuanto a la teoría, Nacho López constantemente hurga en los vericuetos que están en la relación de la fotografía con otros campos culturales. Será de los pocos fotógrafos que dejen constancia escrita, en diversas publicaciones así como en conferencias dictadas, de sus cavilaciones, la mayoría de las veces, afortunadas.

Su gran conocimiento de la disciplina lo llevó a impartir



FOTO 47

talleres sobre teoría fotográfica en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de México, y en la Facultad de Artes Plásticas de Universidad Veracruzana, así como a escribir sobre el tema en periódicos y revistas, y a dictar conferencias en importantes museos como en instituciones culturales.

Acerca del papel de los fotoperiodistas, afirmaba (*Alquimia*, enero-abril de 1998) que "al fotógrafo se le ubica como ciudadano de las artes plásticas de segunda clase, como pariente pobre que lucha por codearse con las artes mayores".

Sobre el discurso fotográfico, en la nota de Francisco Cinencio para *Tiempo libre*, López llegó a comentar que:

El fotógrafo capta virtualmente un hecho dado: lo que está enfrente de él, esa aparente realidad que se registra y que potencialmente es un documento, (pero) el fotógrafo no capta toda la realidad sino una fracción matizada con su subjetividad.

En cuanto a la técnica, López operaba de manera sencilla, sin embargo, se transformó en un renovador. Trabajó muy bien los ambientes nocturnos y eso que la sensibilidad de las películas en esos años no pasa de los 200 grados ASA. Utiliza en los interiores las luces existentes y consigue fotografías de un expresionismo y una plasticidad muy interesantes.

Nacho López no fue un fotógrafo preciosista, sin embargo, destacan en su trabajo su sentido de la luz así como de los claros y los oscuros. En algunas fotografías alcanza aciertos notables: el portero del restaurante con su gran paraguas, la confesión en la Catedral Metropolitana, cadáver de un bebé en media caja de cartón en la colonia Guerrero, pareja de niños en una gran escalera de una vecindad de la colonia Doctores, anciano de Chenalhó en la penumbra.



FOTO 48

Trabajó durante muchos años el fotorreportaje para importantes periódicos y revistas de México y otros países. En 1948 presentó su primera exposición individual en el Instituto Venezolano -- Norteamericano de Caracas, Venezuela, y ese mismo año trabajó como maestro de técnica fotográfica en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de aquel país. Aunque se alejó de los rotativos, el oficio reporteril lo mantendrá por etapas, por ello es notoria su ausencia del periodismo entre 1967 y 1972, años en los que se desempeña como camarógrafo de noticiarios y revistas filmicas, así como director de cine documental.

De entre las 17 exposiciones individuales y 20 colectivas en las

que colaboró, será importante la del 6 de enero de 1956 en el Salón de la Plástica Mexicana, así como su participación, junto con Manuel Álvarez Bravo y Berenice Kolko, en la de noviembre de 1959, conocida como *Primera Exposición Latinoamericana de Fotografía*; también relevante es la selección de 150 fotografías para su gran exposición en 1981, en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec.

Para Carlos Monsiváis (*Siempre!*, 12 de enero de 1983), el reconocimiento al papel cultural de la fotografía fue posible, en parte, a la "recuperación, a través de libros y exposiciones, de una herencia formidable, de la fotografía ambulante a Juan Rulfo, de Romualdo García a Nacho López, Salas Portugal y Héctor García".

De esta manera, le tocó a Nacho López contribuir a la cultura de la imagen cuando en el volumen 58-59 de 1964 de *Artes de México*, dirigida entonces por Miguel Salas Anzures, aparecen publicadas 126 de sus mejores fotografías bajo el título *La Ciudad de México III*.

En la década de los ochenta, le tocaría a López reiniciar el auge de la imagen fotográfica de prensa luego de que el Fondo de Cultura Económica publicara los dos primeros volúmenes de su incipiente colección Río de Luz. Uno de ellos. *Yo el ciudadano*, fue de Nacho López quien con 39 fotos vistas en su libro del 64, y 20 fotos más no consideradas anteriormente, antologa una producción que va de 1949 a 1970.

Por cierto, ya desde 1961, cuando proyectaba su selección fotográfica, aseguraba que el libro estaría libre de cualquier comentario adicional. López se proponía que cada foto hablara por sí misma.

Acerca de su cambio de estilo para hacer fotos (de documentos periodísticos a documentos estéticos) e interesado en revalorar la fotografía de prensa, López le confió a Raquel Tibol que:

Me he propuesto lograr en la fotografía una síntesis mayor; simplicidad en el diseño, en la composición. Algunas veces trato de separar los valores tonales en forma aislada y otras intento resumirlos en escalas muy reducidas, en alto contraste, con el objeto de alcanzar mayor síntesis y mayor expresividad. Me preocupa mucho que la fotografía sea no sólo un documento o un testimonio sino también un objeto de arte.

La manera en que Nacho López hizo sus fotografías se encuentra en el mero límite de un trabajo informativo, propio de la fotografía



FOTO 49

de prensa, y un ejercicio autoral de enorme calidad aunque la apreciación estética de su producción tardará mucho tiempo en ser valorada.

5. Héctor García y el compromiso social del fotógrafo

A principios de los años cuarenta, un bracero mexicano de poco más de 20 años trabajaba, en compañía de otros hombres, quitando la nieve de las vías del tren. Son los años duros en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. En la madrugada de un domingo, un tren pasó a gran velocidad y arrolló a uno de sus compañeros. Sobre el manto blanco de la nieve sólo quedaron flores rojas de la sangre del trabajador. Por su dramatismo, la escena era cautivadora. Esa imagen era terrible y hermosa a la vez. Al querer conservarla, sacó de su lonchera una pequeña cámara de aficionado y realizó varias tomas fotográficas. Sin embargo, cuando reveló esas fotos se encontró con que habían salido totalmente blancas: la reflexión de la nieve había velado el rollo. Este hecho lo frustró, pero al mismo tiempo lo motivó a estudiar fotografía. Con el tiempo, este mexicano se convertiría en uno de los más prestigiados fotógrafos de prensa. Su nombre: Héctor García.

A través de la charla en su casa de la colonia Los periodistas, se revela que Héctor



FOTO 50

García ha sido un hombre que ha tenido una dura existencia. Quizás por ello se le desarrolló una enorme sensibilidad para captar las contradicciones económicas de la realidad. En la cámara fotográfica hallaría el instrumento idóneo que le permitiría exteriorizar esa sensibilidad. Como él mismo lo ha relatado (*Héctor García, México sin retoque*): "La fotografía me ha permitido contar lo que he visto y sentido, lo que ha sucedido frente a mí". Con su trabajo periodístico, Héctor García reinventó el compromiso social del fotoperiodista.

Los periodistas a mediados de siglo

Durante el sexenio alemanista (1946-1952), la prensa mexicana refleja casi con fidelidad la ideología anticomunista de los Estados Unidos, y con el argumento de la "defensa de los valores occidentales", se da en nuestro país una dura batalla contra los "rojillos" representados por la izquierda política y de carambola por los movimientos obrero y estudiantil.

En estos años, parte de los editorialistas, caricaturistas y articulistas coinciden sospechosamente en sus puntos de vista, debido a que, se rumora, reciben generosos estímulos económicos provenientes de la embajada estadounidense.

La diversidad de opiniones se da sólo en contadas publicaciones, entre ellas, *El Popular*, de Vicente Lombardo Toledano y Enrique Ramírez y Ramírez, que cuenta entre su grupo la crítica de José Revueltas, y en el *Hoy*, de Pagés Llergo, quien luego de la desaparición de la publicación funda la revista *Siempre!*, semanario que continuará el debate ideológico iniciado en *Hoy*.



FOTO 51

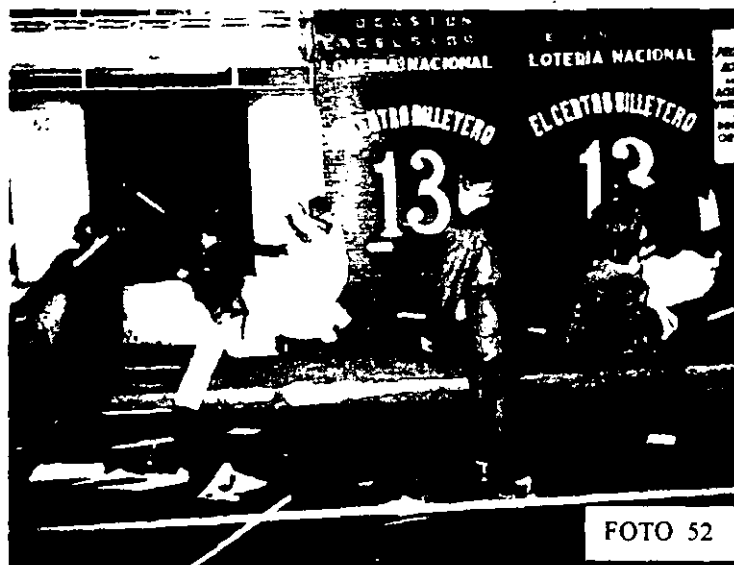
El caso de *Hoy* es sintomático del estado que guarda la fotografía de prensa en esos años. A fines del sexenio de Miguel Alemán, Pagés Llergo fue obligado a dejar la dirección de la revista por las implicaciones de haber publicado una fotografía que se consideró atrevida para la familia Alemán. En ella, aparecía el yerno de Miguel Alemán con la mirada puesta en las nalgas de una corista del Lido de París, sin tomar en cuenta a su esposa que lo observa.

Para esos años se gesta una nueva relación entre la prensa y el gobierno al extenderse la publicidad y propaganda oficiales. A esta relación contribuye, también, en opinión del escritor Edmundo Valadés (*Revista Mexicana de Comunicación*, julio-agosto de 1991) la importancia que

adquirirán las oficinas gubernamentales de prensa, a través de "la expedición de los boletines de prensa y la compra de opiniones o de encabezados y espacios en primeras planas".

Sin embargo, algunas problemáticas sociales o económicas son difíciles de evadir por la prensa: las devaluaciones de la moneda nacional, las manifestaciones de los trabajadores el primero de mayo, el dilema de los braceros -- registrado espléndidamente por los fotógrafos españoles Hermanos Mayo-- o la "Caravana del hambre" de los mineros de Nueva Rosita, realizada en demanda de su movimiento de huelga. Esta marcha salió de Nueva Rosita, Coahuila, el 20 de enero de 1951 y llegó a la ciudad de México el 9 de marzo. Un estupendo reportaje fotográfico, publicado en la revista *Hoy*, fue realizado por Ismael Casasola.

toma de las instalaciones del Instituto Politécnico Nacional por parte del ejército, el aumento desmedido de "espaldas mojadas" en Estados Unidos (que



para 1954 sobrepasaba la cantidad de un millón), la invasión en ese año de las tropas mercenarias estadounidenses a la pequeña nación de Guatemala bajo el pretexto de que "el bloque socialista los estaba armando", la muerte de Frida Kahlo, así como la expectativa



Durante esos primeros años de los cincuenta, diversos asuntos nacionales e internacionales ocuparon la atención de la prensa: la concesión de los derechos políticos a las mujeres en 1952, la



FOTOS 53, 54 Y 55

que causaban los primeros aparatos de televisión.

Sin embargo, no fueron tan decisivos estos acontecimientos para la prensa gráfica como los que se dieron a partir de fines de esa década. En el ámbito nacional, hubo importantes movimientos populares: de trabajadores ferrocarrileros, electricistas, maestros, telegrafistas, petroleros, telefonistas; en el medio educativo se iniciaron trascendentales protestas estudiantiles; en el medio rural continuó la agitación campesina. En el ámbito externo, ocurrió la revolución cubana y la intervención norteamericana en Vietnam.

Estos fueron los asuntos que definirían las posturas políticas de los fotorreporteros, entre ellos, Enrique Bordes Mangel, Rodrigo Moya y Héctor García, quien destacaría de manera notable.

Luz y sombra, la vida de un pata de perro

Héctor García vivió una infancia en blanco y negro. Sus primeros años de vida los pasó al lado de su madre en un cuarto de

vecindad en el barrio de la Candelaria de los Patos. Cuando Héctor García (1923) le narra su niñez a Juan de la Cabada (presentación de *Escribir con luz*), es imposible no darse cuenta que en esos recuerdos se encuentra el germen de su afición a la fotografía:



(...) me dejaba mi madre amarrado a una de las patas del catre parta que no saliese yo a la calle. No había ventanas: en tinieblas me quedaba ingrimo, chilla y chilla, dolido y enrabiado, hasta que de fuera venían las primeras voces de la mañana y entre las rendijas y hoyos de la puerta la luz iba violando la sombra que a su turno espesaba la claridad que ofrecía un interminable desfile de figuras agrandadas como a través de cristales de aumento, con lo cual calmábanse mis berridos y quedaba extasiado (...) Veía, pues (...) toda la vecindad proyectada en la pared: vendedores ambulantes, acarreo del agua, pleitos (...)

Si eso acontecía en su encierro matutino, no eran los únicos momentos de luces y sombras que lo impactaron. Siempre con miedo, quizás el miedo que más tarde enfrentaría como fotorreportero al estar en medio de algún suceso peligroso,

la noche venía a prodigarle nuevas experiencias:

(...) fuera del cuarto se hacía con ramas y leña una fogata, y nunca faltó un viejo que contara historias de brujas y aparecidos. Las llamas agigantan las imágenes truculentas que prodiga la cascada voz del viejo.

La preferencia que tendrá en el futuro hacia la fotografía puede encontrarse también en el asombro que le causa el cine, al que asiste con su madre, y que considera prácticamente como su única diversión. En alguna ocasión su madre le compró en el mercado del barrio pedazos de rollo de película y, con algunas cajas de cartón y una vela, armaba su propio "cinito".

Cuando ya no es necesario su encierro, la vida de Héctor García se vuelve intensa: ayudante de albañil, asistente a las ferias de la iglesia de La Candelaria, estudiante vago en la primavera, "mascota" en los vuelos de Sidar y Rovirosa del Escuadrón Aéreo. Autodefinido como *pata de perro*, se desempeña como limpiabotas, papelero, mandadero, e integrante de una pandilla que se "fuga" a Veracruz en busca de aventuras.

No es de extrañarse que, con estos antecedentes, tuviera un fugaz paso por la correccional en la que aprendería aritmética y gramática, así como diversos



FOTO 57

oficios que nunca pudieron atraparlo.

Cuando, en 1940, Héctor García obtiene una beca para estudiar en el Instituto Politécnico Nacional, su vocación comienza a definirse. Aquí, a consecuencia de conflictos con autoridades escolares, alumnos de la institución deciden realizar manifestaciones. Héctor García narra su participación:

(...) incluso, se repartían tareas de organización y a mí me tocó formar parte de la redacción de un periódico mural y yo empecé a ver que la fotografía era una ayuda muy valiosa; entonces empecé a tomar fotografías que se publicaban en ese mural; de esta manera fue como yo comencé a utilizar la fotografía como una necesidad concreta de comunicación.

A fines de 1942, con el objetivo de recaudar dinero para continuar sus estudios, parte en compañía de otros condiscípulos a Estados Unidos para trabajar de braceros.

De esta etapa proviene la anécdota reseñada al principio.

Testigo siempre de sucesos importantes, asiste por casualidad a Nueva York en donde se lleva a cabo la celebración por el armisticio que puso fin a la Segunda Guerra Mundial.

Al regresar a México, luego de ser deportado en 1945, trabaja como mandadero en algunas publicaciones, lo que le permite mantener relación con los reporteros gráficos e iniciarse en el periodismo. Héctor García hace sus primeras fotografías de manera profesional en *Celuloide*, una revista abocada a registrar lo que sucedía en el mundo cinematográfico, bajo la dirección de Edmundo Valadez.

Sin embargo, sería Manuel Ángel Bayardi, quien lo había enviado a la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, el responsable de que aprendiera la historia del arte, la óptica, la química, el manejo de luces, el tiempo y el espacio cinematográfico. Todo ello bajo la dirección de estupendos maestros: Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia. Reconoce, ante todo, que los consejos y las enseñanzas teóricas de Álvarez Bravo fueron lo que más aprovechó. La crítica de arte Raquel Tibol (*Episodios fotográficos*) confirma:

Del maestro asimilaron (sus discípulos) una especial sensibilidad para las texturas y para ejercer una controlada fuerza emocional que no describe la realidad ni la altera ni en el clic ni en el laboratorio, pero la descubre y hasta la transforma.

El compromiso social del fotógrafo

Ya desde que en 1955 comienza a trabajar en el periódico *La Calle* en colaboración con el reportero Miguel Ángel Mendoza, su labor periodística se vuelve importante.



FOTO 58

La escritora Elena Poniatowska (presentación a Héctor García, México sin retoque) describe como a partir de esos años, y cuando su producción gráfica se exhibe en varias publicaciones, "del otro lado del lente, Héctor García escogió desde un principio 'la neta', 'la puritita verdad', la de su ojo pelón, sin filtros, sin luces artificiales".

Cuando en 1958 le sorprende el hostigamiento al movimiento ferrocarrilero y a las manifestaciones

estudiantiles, Héctor García y otros toman partido y sus miradas seleccionan las imágenes que mejor reflejan el problema. Para los investigadores de la fotografía, Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández (*La imagen del poder y el poder de la imagen*), es fácil darse cuenta que ante el trabajo fotográfico que ellos registraron, "no fueron solamente reporteros en la tarea de fotografiar un acontecimiento, sino que colaboraron con él mediante su testimonio".

En ese año, Héctor García marca un apunte insólito para el periodismo al romper la censura imperante en las publicaciones diarias. El periódico *Excélsior*, para el que trabajaba, se negó a



FOTO 59

editar el amplio reportaje gráfico sobre la violencia ejercida a estudiantes, ferrocarrileros, y la detención de Demetrio Vallejo. Ante ello, Héctor García funda la revista *Ojo, Una Revista Que Ve*, gracias al apoyo de Horacio Quiñones, y de la que sólo apareció ese único número de septiembre de 1958.

En esta publicación se mostraban los gestos enfurecidos de los trabajadores, su marcha por las calles de la ciudad, la impresionante fila de vallejistas con antorchas y finalmente imágenes de la dura represión. "Una semana ardiente", como se llamó al reportaje, posteriormente lo hará merecedor al Premio Nacional de Periodismo.



FOTO 60

También es evidente para los historiadores de la fotografía que:

Publicar esas imágenes en el momento en que lo hizo Héctor García, en los días de represión, tuvo una carga de compromiso que denota un avance en la conciencia del reportero. Con esto quedó claro que retratar los acontecimientos no era, nunca había sido una acción imparcial.

Un año después, una de sus fotografías, que sería publicada en innumerables ocasiones, "Un niño en el vientre del concreto", lo hace acreedor a reconocimientos nacionales y a la participación en múltiples

periódicos y revistas de México y del extranjero.

La importancia que le concede a la fotografía lo lleva a fundar la agencia fotográfica *Foto-press*, que significó para García producir sus propios fotorreportajes "con énfasis particular en los cambios sociales", y cuyo espacio sería semillero de algunos fotógrafos de prensa que destacarían dos décadas después.

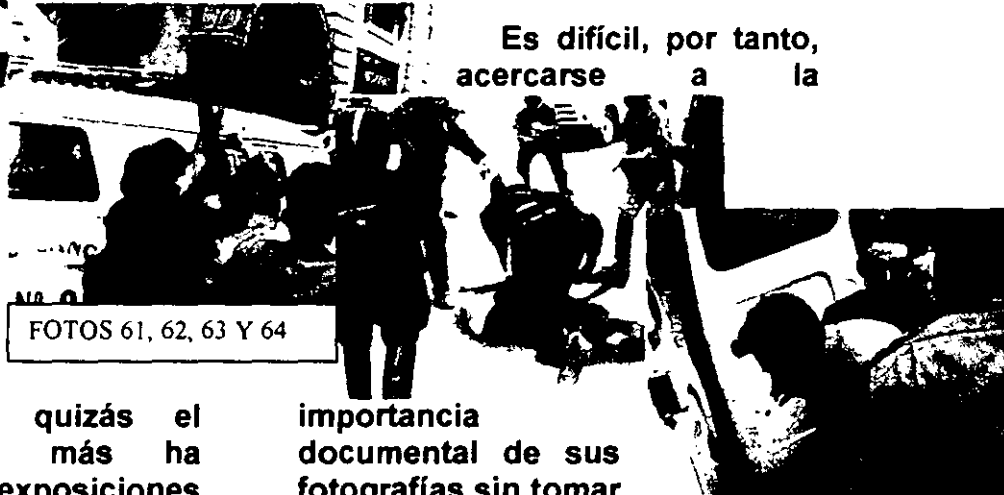
Su importante trabajo le gana en 1964 una beca por parte de la UNESCO para estudiar en París, hecho que aprovechó para viajar por toda Europa de la que trajo innumerables fotografías. En 1968 obtiene por segunda ocasión el Premio Nacional de Periodismo por su reportaje acerca de los juegos olímpicos, publicado en la revista *Siempre!*

Héctor García no se queda con las ganas de hacer cine y realiza junto con Fernando Benítez en 1971 un documental sobre "La Semana Santa Cora", el cual se hace merecedor un año después al premio a la mejor cinta etnográfica en el Festival Popoli, de Florencia, Italia. Además, en ese año participa como fotógrafo en la filmación de la película *Reed: México Insurgente*.

Cuando en 1977 se funda el periódico *Unomásuno*, diario que dará impulso sobresaliente a la fotografía de prensa, Héctor García se incorpora y funge como maestro de una nueva generación de fotoperiodistas. Como prematuro colofón a una brillante carrera, dos años después gana por tercera vez el Premio Nacional de Periodismo.



Testimonio y belleza en las fotos de Héctor García



FOTOS 61, 62, 63 Y 64

Héctor García es quizás el fotorreportero que más ha participado en exposiciones individuales y colectivas que ningún otro fotógrafo. También ha sido quien ha mostrado en México y en el extranjero las cualidades estéticas de muchas obras de prensa. La diversidad de temas así como los muchos países en los que se ha exhibido su trabajo es clara evidencia del carácter informativo y plástico que guardan sus fotografías

Ya desde 1955, cuando realiza su primera exposición (a partir de ese año, se contarán por decenas sus exposiciones), Diego Rivera (Raquel Tibol, *Episodios...*) concluía la discusión acerca de que si la fotografía de prensa podía también ser arte:

Se han hecho ya tales obras en toda clase de géneros de fotografía, desde el retrato estático hasta la cinematografía ultra instantánea, que sólo la obstinación, el 'reaccionarismo' o la simple tontería pueden seguir negando su calidad de arte a la fotografía, que posiblemente sea sobre todo en la cinematografía y el reportaje gráfico la expresión más viva de la plástica moderna, con tanto derecho a la denominación de obra de arte (...)

Es difícil, por tanto, acercarse a la

importancia documental de sus fotografías sin tomar en cuenta el aspecto estético de las mismas, sin embargo, el reto es apasionante.

De enorme valor son las fotografías que reflejan el ambiente político y represivo del 58: manifestación de estudiantes y trabajadores de ferrocarriles nacionales pasan junto a gente con antorchas que los apoyan; vallejistas escapando de bombas

de humo entre árboles en la Alameda; granaderos en posición de ataque al movimiento sindicalista; niño huyendo de los gases de la policía; secuencia de un enfermo golpeado por intentar rescatar a una maestra intoxicada por gases lacrimógenos durante el movimiento magisterial; detención de Demetrio Vallejo quien es escoltado por una veintena de soldados.

Sobresalientes, sin duda, son las fotografías del movimiento estudiantil de 1968, entre ellas, el bazucazo en la puerta de la preparatoria, las marchas por las calles, los estudiantes en el centro de la plaza del zócalo, así como la secuencia de la noche trágica del 2 de octubre: soldados con la bayoneta calada, estudiantes jaloneados por granaderos, soldados atacando a civiles, etc.

Sus fotografías sobre las contradicciones económicas y de la vida social de los cuarenta y los cincuenta, son de una extraordinaria importancia documental, sin embargo, resulta difícil describir la belleza de fotos tomadas a gente humilde de la ciudad de México o de aquellas imágenes de niños y niñas de los estados de Tlaxcala, México, Campeche, Veracruz, Durango, Yucatán, etc.

Gran fotografía documental, periodística, simbólica, es "Un niño en el vientre de concreto"



por la que recibe un premio en 1959. La fotografía muestra un chiquillo sentado, recogidas sus piernas y brazos, rota la vestimenta, en el interior del pequeño hueco de una pared.

Acerca de sus fotos de niños y niñas humildes, Elena Poniatowska comenta:

Al retratar chavitos callejeros, (Héctor García) se retrata a sí mismo, salva su infancia, ennoblece al mundo (...) Nos hace inclinarnos por el niño que duerme envuelto en periódicos bajo la marquesina, por el papelerito (...) o por aquel niño que se encoge en el atroz e inexorable vientre materno: el concreto de la ciudad.

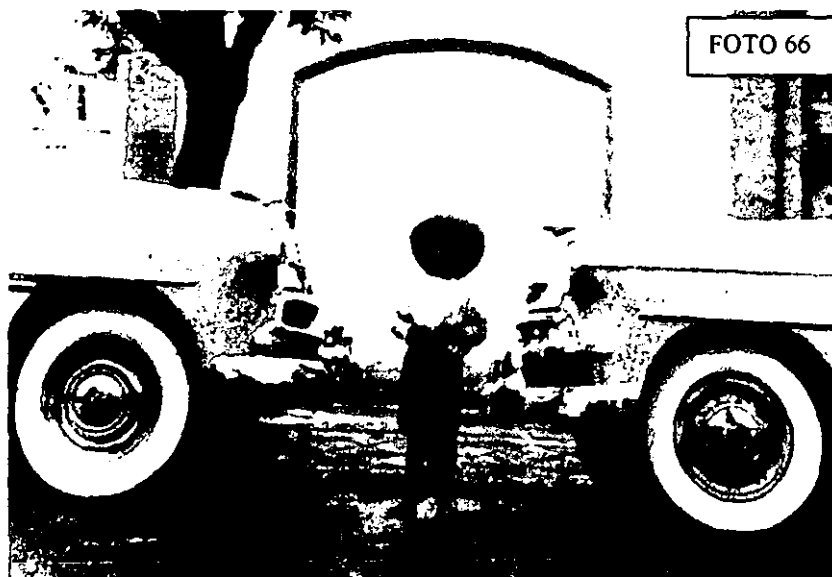
Héctor García es, además, excelente retratista. De entre las múltiples personalidades que fotografió, destacan las fotos de Ernesto *Che* Guevara fumando un puro en 1959, y de David Alfaro Siqueiros mostrando la palma de su mano izquierda por entre los barrotes de Lecumberri en 1960. Por otro lado son verdaderos documentos antropológicos, sin duda, las fotos del reportaje realizado en 1969 en Nayarit titulado "Semana Santa Cora".

Sin pretender sintetizar su producción, están también finalmente aquellas fotos que representan ahora verdaderos símbolos de la política mexicana de aquellos años: señora con rebozo sosteniendo una banderita de México; simpatizante del PRI vestido de charro; "clientela política" que muestra a jóvenes,

muchachas y campesinos frente a gigantesco círculo pintado en la pared con las siglas CNOP; niño bostezando en un mitin de acarreados del PRI; hombre doblando la bandera mexicana; o niña tomando agua mientras con una mano sostiene propaganda del PRI.

Muchas de sus fotografías llegarían a ser, con el tiempo, iconos de su época, porque fueron realizadas por un hombre con gran sensibilidad y que siempre estuvo del lado de los golpeados, aunque, como él lo afirma a Elena Poniatowska, sólo le haya sido fiel a su profesión:

Como fotógrafo de prensa que soy, me atengo a lo que está sucediendo, tengo que serle fiel a los hechos. Si las cosas no son como yo las quisiera, no puedo cambiarlas. A lo más podría estrellar la cámara contra el suelo.



6. La transición: represión a los fotoperiodistas

Con Nacho López y Héctor García había llegado al periodismo una clase de fotógrafos con profundo sentido del oficio, habilidad técnica y una mirada distinta para enfocar los acontecimientos, la cual incluía una especial sensibilidad para el registro estético. Su trabajo representaba, quizás, la herencia tardía de la experiencia que significó la breve producción de Tina Modotti en *El Machete*.

Ellos son quienes señalarán el camino a quienes, a partir de fines de los años setenta, inaugurarán un fotoperiodismo inteligente, crítico, mordaz y en ocasiones estético.

Sin embargo, el trabajo periodístico que ellos realizaron, tuvo que ser a contracorriente de las condiciones de oprobio que mantenía la prensa con las instancias del aparato estatal, y que en muchas ocasiones significó la censura a la información o en el peor de los casos, la represión a los periodistas.

Ello impidió que muchos fotoperiodistas excepcionales



podieran mostrar el producto de su trabajo y que sus nombres, prácticamente, fueran olvidados.

Con excepción de Héctor García, quien logró exhibir sus fotografías sobre la represión estudiantil y a trabajadores ferrocarrileros, en *Ojo, una Revista que Ve*, que él mismo fundó, otros fotoperiodistas no corrieron con igual suerte.

Ante sucesos como la revolución cubana, la violencia ejercida contra la guerrilla latinoamericana, la masacre en Tlatelolco, o el "halconazo" del 71, el trabajo de fotógrafos de prensa sólo pudo ser mal publicado, censurado, anónimo u ocultado por varios años.

Tales son los casos de Rodrigo Moya, Enrique Bordes Mangel, o los fotógrafos del *Excelsior* de Julio Scherer.

Rodrigo Moya, fotógrafo de guerra

La mejor descripción de la manera como realizan su trabajo en esos años los fotógrafos de prensa proviene de Rodrigo Moya (*Memoria de papel*, abril de 1992), quien acierta en los problemas del fotoperiodismo en una época en que ningún diario se caracterizaba por darle importancia al aspecto gráfico:

La mejor aspiración en esos tiempos eran las páginas periodísticas, pero éstas no siempre se abrían. El trabajo fotográfico era muy mal pagado y los medios no eran tan abundantes como hoy. Las pocas revistas de aquel entonces daban escasa cabida a la buena fotografía en parte por un concepto arcaico del periodismo, en parte por la falta de cultura gráfica de los directores, y en parte también para ocultar una realidad subversiva que sólo la fotografía pone ante la vista en toda su magnitud... Te jugabas la vida en un incidente guerrillero, te apaleaban los granaderos durante una manifestación, pasabas hambre en el campo y el director X o Z publicaba tres fotos, a veces sin crédito, y no pagaba el material. Muchos de los que trabajaron así la foto, alternando para sobrevivir con otras tareas marginales, terminaron con la mayor parte de sus negativos en el cajón de los olvidos.

Aunque Rodrigo Moya nació en Colombia, en los años sesenta está perfectamente habituado a los sucesos políticos que ocurren en México. Las revistas *Sucesos* y *Política*, publicaciones para las que trabaja en esos años, dan cabida a las fotos que de la entonces joven revolución cubana había obtenido. También lograría registrar, en sus viajes que realiza por Latinoamérica, emotivos testimonios de los movimientos guerrilleros.



FOTO 68

Sin embargo, quizás por las pésimas circunstancias laborales del fotoperiodismo político, decide hacerse cargo de la dirección de la revista especializada *Técnica Pesquera*, para poco tiempo después dejar definitivamente el trabajo fotográfico.

Las fotos del 2 de octubre del 68

La década que va de 1958 a 1968 será la de un periodo de ajuste al interior del periódico *Excélsior*, del grupo conservador que rechazó el material gráfico de Héctor García al grupo de tendencia liberal encabezada por Julio Scherer, que lo transformaría en uno de los periódicos más importantes de América Latina.



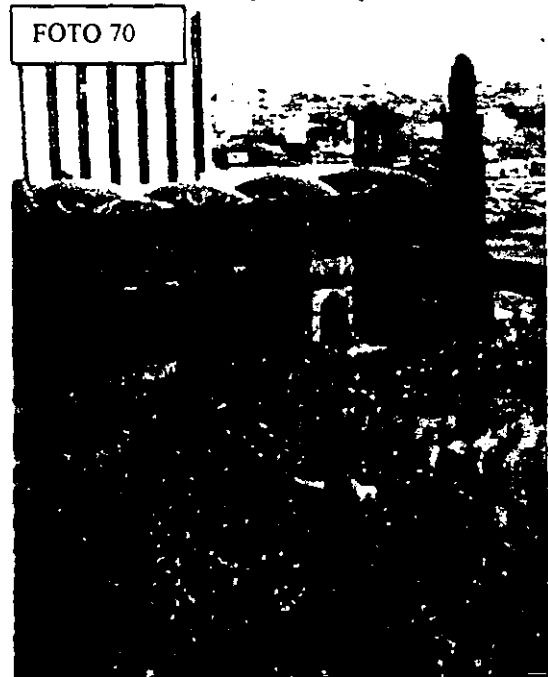
Según Miguel Ángel Granados Chapa (*Excélsior y otros temas de comunicación*), mostrar a una nueva clase media urbana o la verdadera naturaleza de los procesos sociales mexicanos era una exigencia que la tendencia renovadora en *Excélsior* se propuso satisfacer.

Si bien el nuevo *Excélsior* no se caracterizó por una propuesta formal en cuanto a su información gráfica, las imágenes captadas durante el movimiento y la represión a los estudiantes de 1968 constituyen un valiosísimo testimonio gráfico que encajaba a la perfección con las valerosas

notas, artículos y reportajes publicados por el diario, a partir de que Julio Scherer se hiciera cargo de la dirección.

Sin embargo, la información sobre la matanza del 2 de octubre no estuvo mejor ilustrada porque a muchos reporteros se les destruyó el material gráfico o bien, en el clímax del gobierno más sanguinario de la post-revolución, publicar las fotos resultaba inconveniente para la política de los diarios o de plano ponía en riesgo su existencia.

En 1968 los medios masivos se han definido ya en favor de la política gubernamental, y se dan casos en que la fotografía periodística, inmersa en un discurso oficialista que condena las acciones estudiantiles, salva al periodismo mexicano del oscurantismo por el que atraviesa.



La represión al movimiento estudiantil obligaría a la definición política de fotorreporteros ya que las masas de jóvenes, y de gente que simpatiza con su movimiento, confiaba en escasos medios -- *Porqué, Excélsior, Siempre!*--, cuyas páginas daban cabida a la visión de los fotógrafos progresistas. En general, estas publicaciones constituían la



Al respecto, el mismo Scherer (*Los presidentes*) recuerda el día que Elena Poniatowska fue por las fotografías:

Eligió sin cortapisa. Al despedimos le pedí que no revelara la procedencia de los documentos que llevaba consigo (...) En el libro no aparecen los créditos de las fotografías, muchas espeluznantes, bellas todas. Inútilmente me arrepentí de una decisión tan arbitraria.

Cada foto tiene su propia historia y su autor: Jaime González, Rafael Escoto, Miguel Castillo, Carlos González. Ellos alumbraron las sombras de la noche terrible. Nadie tenía derecho a desconocer su esfuerzo. Como ninguna otra muerte, mata el trabajo anónimo.

Gracias a ese testimonio, los nombres de quienes obtuvieron las imágenes más vistas del movimiento estudiantil, dejaron de ser anónimos.



excepción de medios informativos, incluidos los noticiarios televisivos, que distorsionaba los acontecimientos.

Quizás el mejor relato --testimonio oral-- del conflicto aludido, lo constituye *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, que en sus primeras páginas ofrece fotografías de excelente calidad testimonial cedidas por Julio Scherer del archivo de *Excélsior*.



FOTO 73

Enrique Bordes Mangel y los halcones

La década de los setenta se iniciaba con la promesa de "apertura democrática" del presidente Luis Echeverría Álvarez, pero no sólo no se cumplió, sino que se recrudeció la represión a movimientos sociales.

Así las cosas, el 10 de junio de 1971 ocurrió una nueva matanza, cuando fuerzas paramilitares, sostenidas y dirigidas por el gobierno, atacaron una manifestación de estudiantes. En la refriega, los periodistas, especialmente los gráficos, resultaron objeto de una represión sin precedente en la que fueron despojados de cámaras, rollos y otros utensilios de trabajo.

Con todo, el fotógrafo Enrique Bordes Mangel logró obtener elocuentes gráficas de la represión. Los *halcones* formaban un cuerpo especial constituido en su mayoría por jóvenes adiestrados, tanto en artes marciales como en el manejo de armas como las varas que utilizaron en esa ocasión.

Al ser un fotógrafo casi mítico, pues son escasas las fuentes que registran aspectos sobre su vida, es preciso recurrir a sus propias palabras expresadas en la sede de la Unión de Vecinos y Damnificados con motivo de los 25 años del *halconazo*. Para Bordes

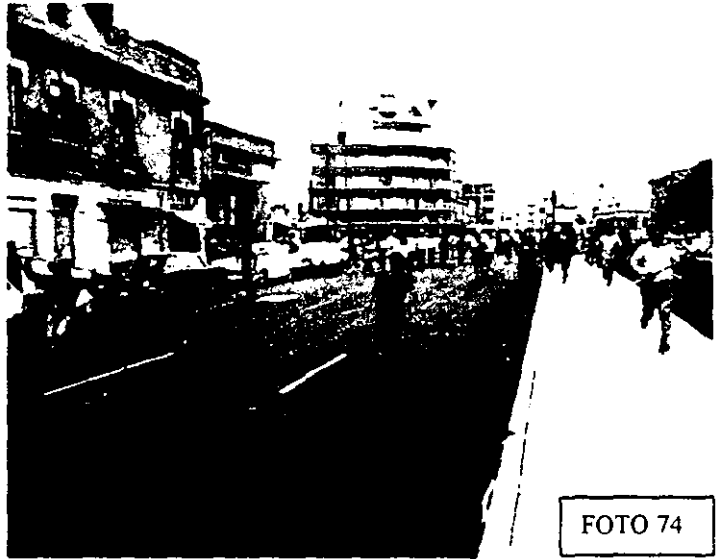


FOTO 74

Mangel, lo que sucedió ese día representó:

¡Una vulgaridad! (...) fue una represión escandalosa y lo peor del caso es que luego hubo silencio, un silencio absoluto: Nadie dijo nada, los medios, vendidos y serviles, callaron también. La porquería continuó. Los diputados protegieron a los hampones.

Según su testimonio, ante la cerrazón editorial para su trabajo gráfico, las fotos fueron publicadas en *Solidaridad*, una revista que en ese entonces editaba el sindicato de electricistas.

Como haya sido, las fotografías existen. Entre las más elocuentes, hay una en la que se observa la vanguardia de la marcha de estudiantes; en otra, aparecen los halcones con "varas" en las manos, corriendo en grupo y con gestos de bravura; otra foto permite identificar a varias líneas de granaderos en aparente espera; en una más se ve a

dos jóvenes con palos golpeando a un fotógrafo; y como un testimonio del resultado, se ve en otra foto el cuerpo de un muchacho que yace muerto y al que no se le ve la cara pero sí el orificio de la bala.

¿Cómo logró obtener Bordes Mangel esas fotografías? Él mismo lo relata:

Recuerdo que ese día yo ya había tomado varias fotos. Una de ellas, la penúltima toma, es cuando le quitan la cámara y



FOTO 75

agreden al fotógrafo Alfonso Carrillo (que más tarde, con mis fotos, se lleva el premio nacional de periodismo). El primer culatazo, sin embargo ya me lo habían dado antes los gendarmes (granaderos), quienes en clara prueba de una acción orquestada se habían detenido y dejaban a los halcones en completa libertad de acción.

Los gritos de los jóvenes con varas eran: ¡a las cámaras, a las cámaras!, entonces saqué el rollo de la cámara y lo guardé en mi calcetín. Puse nuevo rollo y empecé a retratar la represión. Llevaba ya como 14 ó 15 tomas ya de la balacera en la que vi las pistolas y también vi cómo se carcajeaba cada que se echaba un cristiano. Por supuesto, me costó la cámara y el rollo. Luego llegamos a estar como 30 personas, estudiantes, obreros, gente, y yo en pequeño cuadro. Como pude, escapé

por las azoteas con mucho cuidado pues la orden era tirar a matar.

Fuí a la casa a revelar el rollo que me había guardado y, por supuesto, por otra cámara. Entonces vi las fotos: ¡Había pruebas!

La represión se había consumado y dejó un saldo que, se llegó a especular, consistió en más de treinta muertos y cerca de doscientos heridos. No obstante, Bordes Mangel fue más allá:

Me trasladé a los hospitales y a la Cruz Roja, en donde estaba prohibido retratar los "bultos" que llegaban de la calzada México-Tacuba. Muchos muertos y heridos fueron a parar al Hospital militar y ¡allí no se podía entrar! Allí, sin embargo, logré retratar la única foto que existe de uno de los muertos de ese día: un estudiante de arquitectura.

Luego de lo que él llamó un exilio forzado que lo alejó de México, Bordes Mangel regresó al país a contar su historia y a mostrar esas fotos que ahora forman parte de la historia de la foto de prensa en México.

El golpe a *Excélsior*, hacia la nueva fotografía de prensa

También en esos años se recrudeció el ataque que de manera sistemática llevaba a cabo el gobierno a la tarea informativa de *Excélsior*, desde mediados de los sesenta. En 1971-72 se calumniaba públicamente al grupo de Scherer a través de la televisión comercial, acusándolo de llevar una línea editorial de extrema izquierda. La campaña difamatoria que incluía costosos panfletos pagados por el gobierno logró que los anunciantes retiraran su publicidad.

Antes, en 1969, y como represalia a la acción informativa y editorial que el diario había adoptado durante el conflicto



bomba que, según el reportero policiaco respectivo, sólo podía ser operado por elementos del ejército.

El objeto es manifiesto: se intentaba suprimir una manera insólita de hacer periodismo en un país en el que la "gran prensa" es fiel servidora del gobierno.

Además de la intensificación de las agresiones verbales a través de la televisión, los pasquines, los diarios, se instrumentó una acción material: la invasión de un fraccionamiento de la cooperativa encabezada por un político priista que curiosamente no pudo ser desalojado.



social de 1968, la fachada del edificio de *Excélsior* sufrió daños importantes por el estallido de una

Para dar el golpe final se alentó las ambiciones de cooperativistas para que encabezaran un movimiento interno. El propósito era cambiar el grupo dirigente por otro que respondiera a los intereses del gobierno.

Uno de los últimos intentos de Scherer y su grupo por hacer del conocimiento público (Vicente Leñero, *Los periodistas*) "la grave agresión de la prensa libre en México", consistió en preparar un texto que tendría que salir el 8 de julio de 1976. Sin embargo, Vicente Leñero cuenta lo que sucedió con esa información:



En el periódico de esta fecha (número 21, 637) aparece en blanco la página 22A (...) La plancha fue retirada de la rotativa, aproximadamente a las tres de la mañana por varios miembros de los consejos y comisiones encabezados por el señor Regino Díaz Redondo.

Ese día por la tarde, luego de una asamblea general amañada e infiltrada con gente del gobierno, Julio Scherer determino evitar un enfrentamiento que parecía seguro y sale de la casa de *Excélsior* seguido por decenas de solidarios compañeros.

Así culminaba la más vil y orquestada agresión del poder público contra un periódico en la historia de la comunicación en México. Sin embargo, el camino estaba ya trazado y muchos de los que salieron de *Excélsior* se convertirían, con el tiempo, en pilares indiscutibles del periodismo mexicano.

En el caso de la fotografía de prensa, los mejores años para la disciplina estarían por venir. Los acontecimientos reseñados producirán una nueva conciencia gremial que repercutirá en una diferente manera de hacer fotografía de prensa.



7. Nuevo fotoperiodismo mexicano I. Los periódicos

La represión y censura a fotoperiodistas en 1968 y 1971, la creación en 1975 de la Unión de Periodistas Democráticos, y el golpe a *Excélsior* fueron, entre otros, los eventos que contribuirían a la definición política de los periodistas, en especial, de aquéllos que se dedicaban a la información gráfica.

Relevante, además, fue que a fines de los setenta hubo un auge de la disciplina fotográfica cuyas manifestaciones a través de coloquios, bienales, libros y exposiciones, (re) valoraron el aspecto estético de la imagen documental.

Auge en el que participaron de manera decidida y talentosa una generación nueva de fotógrafos quienes contaban, por vez primera en la historia del fotoperiodismo, con estudios sobre arte, comunicación gráfica y diseño, y cuya práctica, con enorme libertad, se dio a través de las publicaciones



FOTO 80

para las que trabajaban como reporteros gráficos.

Los anteriores sucesos, entre otros, configuraron uno de los contextos que permitiría a la fotografía de prensa desarrollar una de sus etapas más interesantes. Parte de la documentación ha sido posible gracias a los comentarios vertidos en entrevistas realizadas a los fotógrafos Pedro Valtierra, Fabrizio León, Frida Hartz, Andrés Garay y Héctor García, protagonistas de esos años.

Unomásuno, periódico de fotógrafos

La represión del presidente Luis Echeverría al tipo de periodismo que se practicaba en el *Excélsior* de Julio Scherer obligó a éste, y a un

buen número de colaboradores, a fundar en noviembre de 1976 el semanario *Proceso*. Otros más de los que salieron crearon, al año siguiente, el diario *Unomásuno*. Ambos eran proyectos de un periodismo independiente cuyo objetivo era llenar el vacío informativo que imperaba luego del sabotaje.

Con *Proceso* se inauguraba una nueva relación de la prensa con el gobierno, advertida por Julio Scherer (*Los presidentes*) desde días previos a su fundación:

Viviríamos (los periodistas de Proceso) desde el día inaugural bajo el signo de nuestro nombre: abriríamos juicio al pasado —el presente es siempre el pasado— y contaríamos la historia del país hasta donde nuestra obstinación lo permitiera.

Sin embargo, el peso que se le dio en esa revista al texto escrito no permitió el desarrollo de una fotografía meritoria. En esta línea, se expresa el historiador John Mraz (*Generación*, septiembre-octubre de 1996):

(...) a Julio Scherer no le interesa la fotografía. Andrés Garay que trabajaba en Proceso identifica a Juan Miranda (jefe de fotografía de Proceso) como el gran problema porque no deja proponer a los fotógrafos de la revista. (...) La verdad es que se ve muy poca fotografía interesante en Proceso, pero es fundamental como parteaguas de una fotografía sumamente oficialista en los años setentas a una fotografía crítica.

Aunque el trabajo fotográfico realizado en *Proceso* en diferentes épocas por Juan Miranda, Francisco Daniel o, en el pasado reciente, por Andrés Garay ha llegado a tener algunos buenos momentos, la gran época del fotoperiodismo se iniciaría el 14 de noviembre de 1977 con la creación del *unomásuno*. El primer número de este diario apareció bajo la dirección de Manuel Becerra Acosta y la subdirección de Carlos Payán Vélver. El periódico contó con la participación, a todos los niveles, de una gran parte de los que salieron de *Excélsior* un año antes.



FOTO 81

En esta primera época, tan importante como fue el apoyo del diario a movimientos sindicalistas, estudiantiles y campesinos, o la crítica que se hizo a los excesos gubernamentales, lo fue, asimismo, el reconocimiento que se dio a la fotografía de prensa. Encabezando al equipo de informadores se encontraba Becerra Acosta, un periodista que apreciaba el material gráfico, y que lo demostraba al respetar el trabajo de un talentoso grupo de fotógrafos.

FOTO 82



Allí, el reconocimiento para un fotógrafo se obtenía, como es la tradición, cuando su fotografía daba cuenta del hecho noticioso; sin embargo, a la fotografía se le exigía, en la medida de lo posible, fuerza discursiva, originalidad, composición estética. En fin, que ampliara el poder comunicativo de la imagen.

Con excepción de dos grandes figuras del fotoperiodismo mexicano: Héctor García, quien actuaría al interior del diario como el maestro que siempre ha sido, y de Nacho López, cuya contribución al periodismo y a la historia de la fotografía lo haría, además, con artículos acerca del fenómeno fotográfico, el equipo excepcional que colabora en las páginas del periódico se distinguía por el aprecio de los diversos valores formales que puede llegar a poseer una buena fotografía de prensa.

A diario, en esa primera época, se exhiben en las páginas del *Unomasuno* las gráficas de Aarón Sánchez, Christa Cowrie, Martha Zarak y, sobre todo, las de un joven de poco más de 20 años cuya mirada será decisiva en la formación, años

después, de toda una generación de fotoperiodistas: Pedro Valtierra.

A partir de entonces todo el equipo de fotógrafos, en especial Valtierra, ensaya cotidianamente una fotografía que casi nada tiene que ver con la rutinaria imagen de prensa que se ha hecho hasta esos años.

En otros medios, la foto de prensa sigue siendo reflejo fiel de la manera como se hace el periodismo —escrito, radial o televisivo—, es decir, participando en un contexto de censura que ahoga cualquier intento de información veraz.

La fotografía de prensa que se produce para los grandes medios informativos se encuentra, hasta antes de *Unomásuno*, en un nivel prácticamente de inutilidad discursiva.

El papel de la fotografía de prensa, hasta entonces, ha sido el de mostrar la imagen del poder. Lo que se ha exhibido en las páginas de la prensa nacional durante décadas, con escasas excepciones, es la mitificación gráfica del partido único o de quienes detentan la fuerza económica. Y en esto, coinciden la mayoría de los fotoperiodistas.

La función que el Estado le asigna es la de representar positivamente, como mera ilustración del texto informativo correspondiente, las acciones de un régimen que busca a toda costa ocultar una realidad social que asfixia a la mayoría. Todo bajo una premisa esencial del periodismo: lo que no aparece en la prensa, no ha existido nunca.

Para formar este panorama contribuyen dos aspectos fundamentales: por un lado, el que la mayoría de las empresas informativas pertenezca a gente involucrada con grupos políticos o económicos, quienes, por supuesto, hacen del periodismo un instrumento para legitimar acciones, o en otros casos, empresas lucrativas al margen de los propósitos sociales del periodismo. Por otro, un gremio de comunicadores caracterizados por



FOTO 83

apatía política, ignorancia sobre la importancia de su labor, complicidad con un régimen que premia a los alineados o de plano miedo a la ira que el gobierno desata contra los disidentes. En fin, intereses extraperiodísticos y conformismo laboral que deviene corrupción en la relación Estado-prensa.

Así las cosas, es notable la importancia que tuvo el *unomásuno* para el desarrollo de la disciplina gráfica: no sólo procuró darle un sitio destacado en sus páginas sino que alentó el quehacer fotográfico al editar suplementos que estimularon la foto política y de documentación social, principalmente.

En esos años, la gráfica de prensa es desplazada por el fenómeno televisivo. Casos excepcionales lo constituyen las publicaciones que tienen como asuntos las manifestaciones deportivas o los hechos de nota roja, en las que se permiten fotos de media plana con fines sensacionalistas.

Por ello, el suplemento gráfico *Cámara Uno*, editado por *unomásuno* y coordinado al alimón por Pedro Valtierra y Martha Zarak, significó la alternativa de los fotógrafos por mostrar su trabajo en un escaparate distinto a las páginas informativas y de someter su producción a la crítica de los lectores desde un ángulo diferente.

En esencia, al sacar el fotoperiodismo de su contexto habitual, se abrió la posibilidad de valorar, con mayor libertad y eficacia, otras cualidades de la foto de prensa. En particular, las que

tienen que ver con los valores estéticos.

Las fotos del *unomásuno*

Las gráficas que destacaba *unomásuno* eran, sin duda, distintas a lo que se estilaba en la prensa nacional. Paradójicamente, no fue un fotógrafo la pieza clave para el desarrollo de la fotografía. Gracias a su director, Manuel Becerra Acosta, los fotógrafos gozaron de una libertad antes inimaginable. Aarón Sánchez lo explica a John Mraz (*La mirada inquieta*):

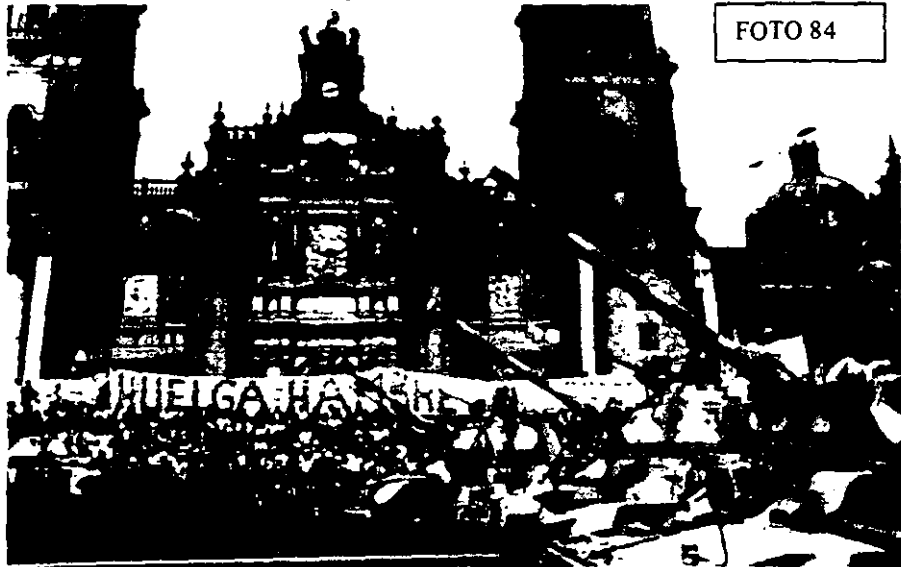


FOTO 84

Becerra Acosta nos brindó la oportunidad de hacer una nueva fotografía: nos invitaba, más bien nos obligaba a ser fotógrafos con compromiso (...) nos dio la libertad de fotografiar lo que nosotros consideraríamos importante y salir de las normas del encuadre normal.

Para empezar, el medio dirigido por Becerra Acosta rechazó toda fotografía convencional: se buscaba

decir algo que no estuviera ya mencionado en la nota escrita. Lo que comúnmente no se destaca.

En un acto político o social, tradicionalmente solemne, no la foto que reiterara esa solemnidad con la imagen del funcionario en su pose de orador sino la charla informal de éste con los asistentes al evento; en la visita al país del personaje importante, ya no su multipublicado rostro sino la expectación que éste causa en la gente que lo observa; en un partido de fútbol nunca más la estampa del momento

mismo en que el balón cruza la línea de gol —instante decisivo ciertamente para el juego pero no para el lenguaje de la imagen—, foto que además repetirían hasta el hartazgo los medios especializados y por supuesto las imágenes televisivas; en su lugar, el aficionado solitario, en una sección de las gradas, que llora la derrota de su equipo; en un acto oficial, no más el rostro como estatua, el gesto de hierro de *El Político* sino el clic en aquellos momentos, ya no tan de figura mítica sino tan de humano, como cuando arregla el nudo de su corbata, enciende su cigarrillo, rasca su cabeza o, ya de plano, cuando sorprende con una sonrisa; en una concentración multitudinaria no la foto de la masa amorfa sino la de los asistentes que dicen más de

su condición social, y que en ocasiones contrasta enormemente con la posición económica de los convocantes.



FOTO 85

En otro terreno, la foto es ya cuidada en el aspecto formal. El *unomásuno* muestra el producto de una constante experimentación técnica y, en ocasiones, la conjunción fondo y forma deviene en magistrales fotodocumentos no exentos de carga estética.

Por ello, es evidente para el periodista Humberto Musaccio (*Diccionario Enciclopédico de México*) que en estos fotógrafos:

(...) se reúne la preocupación por la noticia y una búsqueda estética que se realiza con ojos nuevos. En las ceremonias públicas no meten en cuadro al presidium sino lo más ilustrativo de actores y espectadores; van al Congreso y retratan a los diputados dormidos; en las calles recogen imágenes de la vida cotidiana, con su pintoresquismo y sus miserias. Los personajes de la vida pública son sorprendidos en actitudes

HISTORIA DEL FOTOPERIODISMO MEXICANO

humanas, lejos del acartonamiento acostumbrado; los rostros pueden ser solemnes pero se busca arrancarles una expresividad ajena a las fórmulas tradicionales del retrato.

Gráficamente, las relaciones con las figuras del poder cambiaron también. Durante varias décadas, como afirma Mraz (*La mirada...*), la figura presidencial fue tema recurrente de las fotos de prensa:

El presidente fue el centro del discurso ilustrado más que cualquier otro tema; aparecían incesantemente fotorreportajes sobre sus giras, campañas, informes, actos públicos y fotoensayos sobre diferentes facetas de su vida "personal". Hay números enteros dedicados al presidente, que muy probablemente fueron subvencionados por el gobierno.

El presidencialismo mexicano que obligaba a retratar diariamente todo lo que rodea al "primer mandatario", convierte la figura de José López Portillo en "conejillo de indias" de la nueva fotografía de prensa en estos primeros años del *unomásuno*.

Los fotógrafos del diario tendrán como material para el desarrollo de sus inquietudes, además del presidente y los políticos, los variados e importantes acontecimientos nacionales e internacionales que el diario cubrió en esa primera etapa.

Con una nueva manera de ver, los fotoperiodistas asistieron a eventos diversos como la primera visita del Papa Juan Pablo II a nuestro país, la reforma política armada por Jesús Reyes Heróles, la guerra de Nicaragua y el triunfo sandinista, la guerra salvadoreña, el arribo masivo de refugiados guatemaltecos, el auge petrolero, el rápido endeudamiento del país y la caída en la crisis económica.



Aspecto importante sin duda, fue que algunos de los nuevos reporteros gráficos, sin corbata y melenudos, fueron mandados a cubrir conflictos bélicos en otros países. Algunos periódicos, como el *Excelsior* o *El Sol de México*, lo habían hecho antes, sin embargo, Pedro Valtierra le afirma a Mraz que

"es con el *unomásuno* cuando se desarrolla este compromiso de privilegiar ojos mexicanos como testigos de primera línea".

La imagen de Valtierra titulada "El balazo", en la que se muestra a una pareja de jóvenes, el hombre abrazando a la mujer que ha sufrido un balazo en el brazo, es de su incursión en los momentos finales de la revolución nicaragüense.



En términos generales, lo novedoso en estos fotografías es el interés por que su foto sea en sí misma un texto comunicativo y no sólo la ilustración que acompañe a la nota escrita.

Crisis en *unomásuno* y nacimiento de *La Jornada*

Con la creación del *unomásuno*, el periodismo mexicano tuvo uno de sus periodos más intensos. En sus páginas se gestó el gran momento de la libertad de expresión que tendría el diarismo nacional en la siguiente década.

Sin embargo, luego de seis años y cuando parecía que el proyecto *unomásuno* tendería a consolidarse, sucedió lo contrario. De ser considerado por diversos medios, investigadores y sobre todo por la gran cantidad de lectores ganados en esos años como el periódico de la izquierda, de la gente pensante, de los sectores más progresistas y el diario más independiente, pasó a ser un proyecto bienintencionado que claudicaba.

Ya desde la creación de este diario, la planta editorial y de colaboradores

FOTO 87

era importante. Entre los fundadores estaban Héctor Aguilar Camín, José de la Colina, Carlos Payán Verver, Raquel Tibol y Carlos Monsiváis. Entre los fotógrafos estaban Héctor García, Paulina Lavista y Christa Cowrie.

Años después comenzaron a circular rumores de manera insistente: el director hacía diversas alianzas con funcionarios del gobierno. Además, de manera comprobable, el director se había adueñado prácticamente del diario a través de la posesión de la mayoría de las acciones. Por supuesto, la política informativa de la publicación se veía afectada. *Unomásuno* ya no era el del principio.

Ante lo que se consideraba un viraje de la idea original, el 27 de noviembre de 1983 cuatro altos funcionarios renuncian al periódico por diferencias sustanciales con la dirección: Carlos Payán, subdirector general; Miguel Ángel Granados Chapa, subdirector editorial; Carmen Lira, subdirectora de información y Humberto Musaccio, jefe de redacción.

Manuel Becerra Acosta hizo pública la renuncia de los cuatro y la destitución como asesor de la dirección a Héctor Aguilar Camín. Con la salida de los cinco, también un buen número de articulistas,

reporteros, caricaturistas, redactores, empleados administrativos y fotógrafos dejaron el diario. Éstos renunciaron, de acuerdo con una "Carta abierta", publicada en *Punto* (12 de marzo de 1985), "en solidaridad con los funcionarios salientes".



Entre el grupo de trabajadores que dimitió el 9 de marzo se encontraban Víctor Roura, Rosa Rojas, Sara Lovera, Angélica Abelleyra, Braulio Peralta, José Antonio Román, Manuel Meneses, y los fotógrafos Pedro Valtierra y Luis Humberto González. Los que habían salido se reunieron con un grupo de escritores, periodistas y profesionales de la comunicación quienes decidieron crear *La Jornada*. Esta publicación vendría a ser de vital importancia para el periodismo mexicano en general y para la historia de la foto de prensa en particular.

La pluralidad de pensamiento anticipaba el clima de libertad que habría en sus páginas y en las que los trabajadores de la imagen, es decir, fotógrafos y caricaturistas, lograrían los momentos más intensos para la historia de sus respectivas disciplinas.

La Jornada propiciaría el surgimiento y desarrollo de un grupo de fotógrafos innovadores. Quedaba definitivamente en el pasado el experimento individual. Este diario vendría a recuperar lo hecho por *Excélsior* bajo la batuta de Julio Scherer, y a continuar lo realizado por *unomásuno* en su primera época, esto es, informar e interpretar críticamente los sucesos trascendentales para el país.

El primer número de *La Jornada* salió la madrugada del 19 de septiembre de 1984. En lo que respecta al formato, a cargo de Vicente Rojo, *La Jornada* pareció inspirada en el diario español *El País* o en el francés *Liberation*. Rojo propuso un formato que tomaría en cuenta a la imagen. Humberto Musaccio (*Kiosko*, primer trimestre de 1992) describe la fórmula: aparecería cuando menos un cartón o fotografía por página, un título que añadiera información y un pie que no fuera extenso y que no repitiese lo que la imagen debería expresar.

¿En qué momentos nace *La Jornada*? Por un lado, en tiempos



de una de las más grandes y profundas crisis económicas; por otro, en medio de un desprestigio institucional causado por la incapacidad del gobierno por resolver el asesinato del prestigiado columnista Manuel Buendía. Nació el diario luego de dar marcha atrás al intento de modificación al artículo 221 del código penal cuya pretensión era hacer delinquir por deslealtad a la patria al periodista que difundiera información en la que saliera afectada los intereses de alguna dependencia gubernamental.

Además, el diario surgía cuando en la relación Estado-prensa seguía prevaleciendo el financiamiento de las publicaciones a través de la publicidad oficial. Surgía cuando todavía eran prácticas generalizadas el *chayote* a periodistas, así como el pago de todos sus gastos cuando acompañaban al presidente a sus giras nacionales e internacionales.

También cuando éstos y otros privilegios a los periodistas, como los créditos blandos a NAFINSA o la exención de cuotas al IMSS, propiciaban autocensura al interior de la mayoría de los grandes diarios. Y veía la luz *La Jornada*, finalmente, cuando el lector sólo era tomado en cuenta, acaso, en la sección de buzón.

La fotografía en *La Jornada*

En el departamento de fotografía, el nuevo diario comenzaba con gente joven pero con mucho talento: Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, Luis Humberto González, Fabrizio León Díez, Andrés Garay y Rubén Pax. Algunos incluso sin experiencia en el periodismo pero con sensibilidad hacia la realidad a fotografiar.

En el trabajo fotográfico de esta planta de fotógrafos, y de otros que se le unirían más tarde, recayó la responsabilidad de colaborar en la consecución de los objetivos del nuevo diario. Además, la relación de los fotoperiodistas con sus contratadores cambió también. La nueva política hizo posible que los fotógrafos participaran en las decisiones editoriales de la empresa. Es decir, la revaloración de su trabajo hizo que su voz fuera tomada en cuenta en las juntas diarias de evaluación noticiosa, al igual que los responsables de las otras áreas del periódico, hecho que contrastaba notablemente con lo que venía ocurriendo en la prensa mexicana.



FOTO 90

El derecho, ganado desde el *unomásuno*, de ver su nombre junto a la fotografía, continuaría con mayor respeto en *La Jornada*. Ahora, el fotógrafo alcanzaba el estatus de periodista y dejaba de ser visto y utilizado como personal

técnico que, en la mayoría de los casos, estaba supeditado al "verdadero periodista"; situación ésta que le ocasionaba constantes problemas salariales pues, entendido así, ganaba menos que sus colegas.

Como productor de una obra personal, el fotógrafo se dio cuenta de su condición de autor y abrió aún más las posibilidades creativas de su labor. A la larga, el ensayo individual le daría calidad plástica a la foto de prensa lo que la llevaría a ser revalorada estéticamente. Por fin eran reconocidos los valores discursivos y estéticos de la foto de prensa.

Una muestra de las posibilidades comunicativas de la imagen apareció el 25 de mayo de 1985: una foto que ocupaba la mitad de la primera plana mostraba a hombres desnudos, integrantes de los 3 500 mineros de la Compañía Real del Monte, en Hidalgo, y que, de esa singular manera, protestaban por la falta de uniformes y equipos de seguridad.

La sensibilidad de quienes integraban el nuevo diario había aceptado la prueba y el acontecimiento mereció, además, el editorial del día por la singular muestra de inconformidad. Las fotos conmovieron a todos los

trabajadores del periódico, desde la dirección hasta los que laboraban en los talleres. La imagen fue muy comentada y todos se congratularon de que se le asignara un espacio importante.

Las cualidades de las fotos que se publicaban a diario lograrían que la fotografía periodística de *La Jornada* ocupara un lugar de primer orden como fenómeno cultural a mediados de los ochenta.



FOTO 91

8. Nuevo fotoperiodismo mexicano II. Fotos y fotógrafos

Desde mediados de los años ochenta, las fotografías de *La Jornada* alcanzaron un auge nunca antes visto e impulsaron, dentro y fuera del diario, una nueva manera de entender el periodismo gráfico. Gracias a ello, años después, se abrirían nuevos caminos para el fotoperiodismo: libros y revistas, agencias, concursos, galerías y museos.

Poco a poco, aciertos y errores incluidos, aquel diario se fue convirtiendo en fuente importante para la comprensión de la realidad nacional e internacional gracias a la pluralidad de ideas en la que se movieron sus colaboradores y por el profesionalismo de reporteros y fotógrafos.

Así las cosas, la lectura diaria de notas, caricaturas, crónicas y fotografías que daban cuenta de los acontecimientos que involucraban a grupos de trabajadores, campesinos, estudiantes o partidos de oposición permitió que, poco a poco, se volviera a confiar en el periodismo.



La demanda de estos sectores, más tarde llamados sociedad civil, por información fidedigna e imparcial, libertad de expresión y derecho a la información, aunada a las exigencias de democracia en los ámbitos públicos y privados, y el enorme talento de sus fotógrafos --a pesar de su inexperiencia en el periodismo--, posibilitó la consolidación de una fotografía de prensa diferente.

La mirada nueva de los fotorreporteros llamó la atención de los lectores quienes, al descubrir valores estilísticos junto a las cualidades informativas, se fueron transformando en "lectores" de imágenes.

Pedro Valtierra

De todo el equipo de fotoperiodistas que labora en *La Jornada*, quizá sea Pedro Valtierra quien más le haya dado calidad plástica a la experiencia informativa. Originario de San Luis de Ábrego, municipio de Fresnillo, Zacatecas, Pedro Valtierra se había desempeñado en sus inicios como reportero gráfico de la oficina de prensa de la Presidencia de la República. Luego de una breve estancia en *El Sol de México*, y de su paso por el *unomásuno*, llega a *La Jornada* para hacerse cargo de la jefatura de fotografía.

Las características formales de muchas de sus fotografías le han valido el reconocimiento dentro y fuera del país así como la inserción de ellas en diversas publicaciones mexicanas y extranjeras. En pocos años, Valtierra se convirtió en continuador de la mejor tradición fotográfica del país cuyo antecesor inmediato, y compañero en el *unomásuno*, había sido Héctor García.

La experiencia acumulada es notable. Antes de salir del *unomásuno*, fue enviado en 1979 a Nicaragua durante la ofensiva final del Frente Sandinista de Liberación

Nacional; al año siguiente fue a El Salvador para retratar las intensas actividades de otro frente: el Farabundo Martí para la Liberación Nacional; en 1982 lo enviaron tanto a la República Árabe Saharaui como a Guatemala para cubrir fotográficamente los actos de las organizaciones guerrilleras.



En 1983 sale de *unomásuno* para andar un camino distinto en la historia de la fotografía de prensa. Su deseo de independencia laboral lo lleva a fundar la agencia fotográfica *Imagenlatina*.

De la importancia de su trabajo en la historia de la cultura en México, dan cuenta sus más variadas actividades, realizadas tanto desde el terreno laboral independiente como desde el departamento de fotografía del diario *La Jornada*, del que sería responsable hasta en dos momentos.

Desde su incorporación al *unomásuno* hasta la creación de *Cuartoscuro, revista de fotógrafos*, en los años noventa, Valtierra ha sido y es hombre importante en la invención de una nueva fotografía de prensa. Por el enorme valor estético, sus fotografías han sido incluidas desde 1979 en las más variadas muestras individuales o colectivas en diversas ciudades de México, Costa Rica, Nicaragua, Cuba, Italia, Suecia, España, Canadá y Estados Unidos. La manera tan personal de plasmar en imágenes los acontecimientos noticiosos, ha hecho que éstas aparezcan en revistas tan prestigiadas como *Le Magazine de L'Image*, *Stern*, *Newsweek*, *Le Magazine Ovo* y *Fotozoom*.

Pedro Valtierra le da un fuerte impulso a las fotografías de prensa y logra que le concedan el valor que durante años le habían escatimado. Con él, las gráficas de prensa entran a las galerías y a los museos, a las revistas y a los libros. Con él, los fotógrafos de prensa se incorporan al gremio de autores y, por lo tanto, al de los creadores culturales.



FOTO 95

Las fotos de Valtierra le valen ser desincorporadas del medio original y ser incluidas en libros, folletos y catálogos, entre los que destacan: *Nicaragua: un país propio* (1980), *El magisterio en lucha* (1981), *Guatemala: las líneas de su mano* (1982), *Los refugiados en México* (1983), *Miradas que saben* (1985), *Nicaragua: testimonios de fotógrafos mexicanos* (1985), y *Ciudad quebrada* (1985).



FOTO 96

Pedro Valtierra ha demostrado tener una mirada singular que ha sido infinitamente reconocida. Desde la obtención en 1975 de diploma por una de sus imágenes en el concurso de Mejores Fotografías, organizado por la

revista *Jueves de Excelsior*, no ha dejado de recibir premios y reconocimientos que ya suman una gran cantidad. Entre ellos destacan: premio en la Primera Bienal de Fotografía de México (1980), Premio Nacional de Periodismo (1983), mención honorífica en el Segundo Concurso de Fotografía Latinoamericana y del Caribe, organizada por la Casa de las Américas (1983), premio de adquisición en la Tercera Bienal de Fotografía del INBA (1984), Medalla de Plata en el concurso Interpress/Photo, otorgada por la Unión Soviética (1985), Medalla Testimonio Roque Dalton, otorgada por El Salvador (1987), y Premio Rey de España, en 1999.

Crónica de una foto de prensa "distinta"

Antes de que el *unomásuno* y *La Jornada* iniciaran las reivindicaciones laborales para los fotógrafos, era común que ellos estuvieran al servicio de los reporteros quienes, incluso, llegaban a indicarles el tipo de foto que querían, desde qué ángulo y qué elementos de la escena deseaban que aparecieran.

Era frecuente, además, que como el diario otorgaba el material y le exigía al fotógrafo que cubriera seis o siete eventos diarios por rollo de película, las consecuencias eran nefastas para los fotoperiodistas: excesiva carga laboral, incapacidad para involucrarse con el evento, fotos meramente protocolarias, desconocimiento de los personajes y sucesos retratados, imposibilidad para ensayar nuevos enfoques, escasa reflexión acerca de la importancia de su labor, y finalmente el hecho de que ni siquiera se sintiera dueño de su trabajo.

En cuanto al crédito de notas y reportajes ilustrados, antes de esta época o aún en ella, pero en otros diarios, éste sólo era para el periodista redactor y no para el autor de las gráficas.



FOTO 97

El trabajo de calidad que impusieron los fotoperiodistas hizo que las barreras que obstaculizaban su desempeño profesional fueran cayendo una a una. Antes, existía la fuerte tradición de que el fotógrafo era sólo el "ayudante" del "verdadero" periodista. De hecho, ganaba menos que éste. En *La Jornada*, los fotoperiodistas comenzarían a recibir salarios iguales a los que se daban a los reporteros. Esto permitió, aparte de irse desincorporarse de la cultura del *chayote*, que la producción fotográfica tuviera el mismo valor de un trabajo periodístico escrito.



FOTO 98

Son ahora tiempos diferentes. El fotógrafo Francisco Mata Rosas, quien deambula por la ciudad en busca de imágenes costumbristas, relata a John Mraz (*La mirada inquieta*) que al solicitar hacer un reportaje acerca de los refugiados salvadoreños en Belice, el subdirector de *La Jornada*, Miguel

Ángel Granados Chapa, "me dio la opción de escoger al reportero, ya que la idea era mía". Con la libertad de que gozó en el diario, Mata Rosas realizó reportajes sobre la indigencia en el Distrito Federal, la gente en el metro o la muchedumbre en los balnearios.

Pedro Valtierra, por su parte, refiere en entrevista que ya desde el *unomásuno* los fotógrafos proponían reportajes gráficos y se ganaba el derecho de dedicarse a ellos por periodos cortos sin tener que cubrir órdenes diarias de trabajo. Afirma que en la *Jornada* se pidió que se dejara al fotógrafo realizar reportajes, "pero que tuviera tiempo para preparar sus temas, como el que va a escribir. El reportero gráfico también debe estudiar, conocer adónde va, qué ha pasado, cuál es la historia, quiénes participan. El fotógrafo debe estar enterado, informado de las cosas, es un informador, es igual que el que va a escribir".

Por otro lado, en algunas publicaciones el crédito de autoría se escamoteaba con el argumento de que el nombre de los fotógrafos figuraba en el directorio. Por supuesto, este criterio no aplicaba para los redactores.

Afortunadamente para los fotógrafos, desde el *unomásuno* se ganaron el derecho por ver su nombre al lado de sus imágenes. Finalmente, el conflicto sobre quién tiene la decisión sobre negativos fue intenso, pero los editores tuvieron que entender que el verdadero dueño del producto final es el autor y no otro.

Las nuevas condiciones laborales obtenidas fueron el marco que posibilitaría el desarrollo de una foto de prensa diferente. Para los historiadores de la fotografía, Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández (*La imagen del poder y el poder de la imagen*) es evidente que Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Fabrizio León, Frida Hartz, Andrés Garay, Luis Humberto González y Elsa Medina ganan en *La Jornada* "la libertad de experimentación en temas individuales y colectivos. Ensayan enfoques nuevos, ángulos imprevistos, la ridiculez o lo grotesco captado al vuelo, con humor, en la expresión de los gobernantes, los efectos de la vida urbana en los rostros y actitudes de la gente"

El tipo de fotografías, difícilmente etiquetado por la variedad de la nueva mirada, se hizo punto de referencia para el ejercicio informativo gráfico. Su ejemplo repercutió tanto en los fotógrafos de otros diarios (que con el tiempo tuvieron que

abrirse a esta manera novedosa de entender el fotoperiodismo), como en la sociedad civil que, ante la cerrazón informativa de los medios, hizo suya la tecnología a su alcance --cámaras fotográficas y de video-- y comenzó a documentar su propia historia.

En fotografía, la gente que participaba de algún movimiento social buscaba no sólo la imagen que diera cuenta del hecho noticioso sino que ésta tuviera un ángulo original o que sus elementos construyeran un discurso nuevo. Se comenzó a hacer foto "estilo *La Jornada*".



FOTO 99

La "nueva" fotografía de prensa, "estilo *La Jornada*", foto "social", "crítica", "no protocolaria", "irreverente", o "comprometida", como se le llegó a nombrar, registra a los personajes en actitudes que rompen el estereotipo tradicional. Es decir, al retratado se le registra acomodando su silla, entrando al salón de actos, saludando a sus compañeros de mesa, peinándose o limpiándose el sudor de la frente.

Se les retrata al lado de elementos de la escena: cuadros, edecanes, publicidad, con los que la foto adquiere un sentido nuevo. Los fotógrafos juegan con los elementos del mensaje gráfico y utilizan todas las herramientas técnicas, primeros ángulos, desenfoces, puntos de fuga, claroscuros, siluetado, y así

construyen un discurso periodístico autónomo.

Se retrata a los políticos ya no en el escenario que ellos quieren presentar y dar a conocer, en el que se han visto durante décadas, sino en el que ahora se les construye desde la óptica de quienes conocen ya el poder de la imagen y su manipulación.

Aparecen imágenes de diputados bostezando en la Cámara, el político sacándose un moco, sonrisas de funcionarios cómplices de algo, personajes fuera de contextos. Esto llamó poderosamente la atención del lector y, por supuesto, el enojo de los captados *infraganti*.

Y aunque, como intenta justificarse en entrevista Frida Hartz, "no se trata de ridiculizarlo,

sino de presentarlo en momentos en que comúnmente no son vistos", es fácil advertir que hay por parte de los fotógrafos y editores un ajuste de cuentas con el poder público. La inteligente respuesta de los hacedores de imágenes es en favor de una revancha del público lector.



FOTO 100

FOTO 101



No es una foto ingenua. Es ya una foto premeditada, intencional, subversiva. Los retratados y el lector lo intuyen. En ella hay un discurso, un texto nuevo, un mensaje. La foto se vuelve documento revelador, texto crítico en el que el fotógrafo participa de lo que se está retratando. Y esa participación, revela Andrés Garay

en entrevista, es "conciente". La plática con otro excelente fotógrafo, Héctor García, lo confirma: "el fotógrafo ya no espera que el funcionario pose para la foto sino que lo capta en su quehacer, es decir, va a su encuentro, no espera que se arregle, tiene que descubrirlo".

Así, aparecerán en las páginas del diario fotos-opinión, fotos-editorial, fotos-ironía, fotos-denuncia. Fotos en las que no sólo se informa sino que se da también el punto de vista del autor. Como quien escribe un artículo de opinión, como quien hace la crónica de lo que vio, como de quien juega con los elementos a su alcance para crear un producto propio.

Fotos que remiten al conocimiento del lector, a su complicidad en la asignación de sentido. En esa época los ejemplos abundan, pero uno basta: Pedro Aspe, como secretario de Hacienda y Crédito Público, luego de haber declarado que la pobreza sólo era un "mito genial", aparece en una foto al lado de una niña pobre que le pide limosna. Esta imagen ya es parte importante del fotoperiodismo reciente.

La fotografía de vida cotidiana

Mientras los reporteros gráficos luchaban a diario para llevar a cabo su labor, enfrentados a granaderos, guaruras y policías, en las páginas de *La Jornada*



comenzaron a exhibirse fotografías que, en apariencia no tenían nada que ver con la información periodística pero sí mucho con aquellos instantes, con aquellos breves momentos, en que la vida parece detenerse para regalar escenas emotivas, divertidas, sencillas, o poéticas. Aparecía la foto de vida cotidiana.

Este espacio, ganado por los fotógrafos, fue un sitio que



posibilitó mayor flexibilidad en el trabajo informativo; condición que les permitió ensayar inquietudes personales, desarrollar la creatividad plástica. Practicar la experiencia de autor. Cuestionado al respecto, Fabrizio León comenta lo siguiente:

Aparte de la información trascendente, está la otra, la que tú ves, la que cotidianamente te encuentras en la calle, de la ciudad o del campo, en cualquier situación; el espacio de este tipo de fotografía es para que nosotros los fotógrafos

desarrollemos una propuesta libre, de lo que ves en la calle, de lo que te atrae, de lo que te gusta o de lo que crees que a la gente le pueda gustar. Así, una foto de vida cotidiana puede ser de una chava o de un chavo, algo agradable, un instante de la vida, fugaz, estético.



FOTO 104

Los fotógrafos de esa época comentan que en ocasiones al cubrir los eventos del día aparecían escenas inusuales, inesperadas o divertidas, y que aparentemente o en realidad no tenían nada que ver con el evento que cubrían. Si éstas tenían calidad, eran publicadas. Ellos refieren que era común que los colegas de otros diarios les dijeran: "Mira, tómala, al fin a ti sí te la publican".

Se publican, además, excelentes fotorreportajes sobre asuntos que por cotidianos ya no se tomaban en cuenta, así como de temas a los que no se les había prestado atención: el movimiento urbano popular, el caos de la ciudad, la grilla entre políticos, el mundo del boxeo, el coraje para disputar el balón en los encuentros de fútbol.

Los fotógrafos se dejan llevar por sus pasiones o por su compromiso ideológico. Van al encuentro de su origen social. Se encaminan a lugares fantasmas. Se dejan atrapar por los "ocultos" de la prensa. En fin, aprehenden la "otra" realidad.

Entre ellos, Arturo Guerra construye el importante documento que es su trabajo sobre el ambiente taurino. Frida Hartz enfoca su mirada hacia eventos que atañen de manera particular a las mujeres, Fabrizio León se echa

un clavado al ámbito de los barrios, busca el sentido popular de las cantinas o penetra al mundo de los hospitales, Elsa Medina registra magistralmente la vida de los indocumentados en la frontera norte.



Otros temas abordados por los nuevos fotoperiodistas son los barrios paupérrimos de la ciudad, los enfermos incurables, la pasión futbolera, los homosexuales, la vida en las playas, el terremoto del 85, la explosión de San Juanico,

los balnearios, la merced, los niños de la calle, los orfanatos, la cotidianidad de los ciegos, la dura vida de los ancianos y un interminable etcétera.

El nuevo fotoperiodismo no estuvo, por supuesto, limitado a las páginas de *unomásuno* y *La Jornada*. A partir de la segunda mitad de los años ochenta y principios de los noventa, hubo un auge de la disciplina en la que fotógrafos de otros diarios y revistas participaron de la concepción gráfica. También, la búsqueda de independencia hizo que se crearan agencias fotográficas como *Imagenlatina*,

Cuartoscuro y *Graph*. Además, se multiplicaron los museos, galerías y otros espacios en los que se pudo apreciar el material gráfico de prensa. Finalmente, diversas empresas editoriales, así como instituciones públicas y privadas, se dieron a la tarea de publicar libros de fotografías.

El trabajo de estos fotoperiodistas, y de los que en forma exponencial se sumarían a ellos en los años siguientes, será reconocido al instaurarse en 1994 la Primer Bienal de Fotoperiodismo. La foto de prensa había triunfado.



FOTO 106

Epilogo. Primera Bienal de Fotoperiodismo

A partir de la segunda mitad de los años ochenta, se comenzó a exhibir en páginas de diarios y revistas mexicanas un tipo de fotografía interesante que, si bien ya se realizaba desde hace mucho tiempo en otras partes del mundo, como en Estados Unidos o Europa, aquí no se había hecho con la sensación de ejercicio colectivo y manifestación cultural.

El rigor documental y la calidad formal que muchos fotoperiodistas imprimieron a sus fotografías hicieron que muchas de ellas trascendieran las páginas de los diarios. En esa época, muchas fotos fueron incluidas en libros sobre cultura y arte mexicanos. Otras, obtuvieron premios y



menciones en concursos de creatividad y algunas más, en no pocas ocasiones, fueron exhibidas en museos y galerías.

Es evidente que el estricto apego al sentido periodístico ya no era el único requisito de la información gráfica. En muchas fotos que se hacen en estos años hay un claro discurso estético, que pudo ser apreciado en toda su dimensión en la Primera Bienal de Fotoperiodismo, llevada a cabo en 1994.



Sin embargo, el camino que tuvieron que andar los fotoperiodistas para poder ver reconocido su trabajo, en un certamen de prestigio nacional, estuvo lleno de obstáculos. Ante la ausencia de eventos para la disciplina fotográfica, los reporteros gráficos decidieron participar en 1977 en la Bienal de Gráfica. Sin embargo, el jurado de ésta se declaró incapaz de valorar obra fotográfica. Se decidió, por tanto, convocar a la Primera Bienal de Fotografía, en el que los fotoperiodistas podrían ver su trabajo al lado de los creadores fotográficos.

En 1978, dos eventos contribuyen a que la fotografía gane terreno en el ámbito cultural y prefiguren el ansiado certamen: la realización del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía y el nacimiento del Consejo Mexicano de Fotografía.

La Primera Bienal de Fotografía se celebró en 1980, durante claros momentos de reivindicaciones populares y de lucha social, de la revolución Nicaragüense a la represión en diversos países de América Latina. En este primer certamen, aparecen fotos documentales que, en opinión de la crítica de arte Raquel Tibol (*Episodios*



fotográficos) "son, a la vez, testimonio, protesta y arte".

Uno de los premios fue para Pedro Valtierra quien documentó un periodo de la revolución sandinista. Además, entre los seleccionados estuvo Víctor León, otro fotoperiodista, quien envió una serie de cuatro fotos titulada "Los bultos viejos 1952/1976". Las fotos mostraban retratos oficiales de presidentes mexicanos detrás de algunos bultos.



Si en este concurso predominó la visión fotodocumentalista, de carácter social, para la Bienal de 1984 se vio un equilibrio entre la tradición documentalista y los experimentadores. Este año es importante, pues aparte de que en la Bienal es premiado nuevamente el trabajo de Valtierra --al igual que el de los documentalistas Pedro Meyer y David Maawad--, a finales se inaugura El Museo de la Fotografía en el ex convento de San Francisco, en Pachuca, Hidalgo, durante la realización del Primer Coloquio Nacional de Fotografía, eventos que fortalecerían el reconocimiento social que la fotografía merecía.

Sin embargo, un incidente ocurrido en la Cuarta Bienal de Fotografía en 1986 echó a andar la posibilidad de contar con un certamen propio de fotorreporteros: si bien la gran foto ganadora del evento es una imagen documental acerca de los sismos de 1985 de Sergio Toledano, éste no es periodista. Además, los que sí trabajaban en el fotoperiodismo son prácticamente discriminados gracias a una cláusula del evento que impedía la participación de fotos publicadas.

Luego de una Quinta Bienal en 1988 que generó poco interés, así como de un lapso de cinco años para la Sexta, los hacedores de imágenes

informativas tuvieron en 1994 su propio concurso: la Primer Bienal de Fotoperiodismo. Ésta fue organizada por el Consejo Mexicano de Fotografía, la agencia fotoperiodística mexicana Graph Press y el Museo Mural Diego Rivera. La exposición de lo más selecto del material enviado fue montada en las diferentes salas del Centro de la Imagen.



FOTO 111

Uno de los objetivos de esta primera convocatoria consistía en brindar un espacio independiente para promover y difundir el trabajo de los fotoperiodistas mexicanos. Otro propósito, quizás el más importante, era el de abrir caminos a la solución de los "muchos problemas de la profesión: nuevas tecnologías que exigen inmediatez en la información, masificación de la sociedad, falta de credibilidad en el mensaje, carencias económicas, riesgos de trabajo y violación a los derechos autorales".

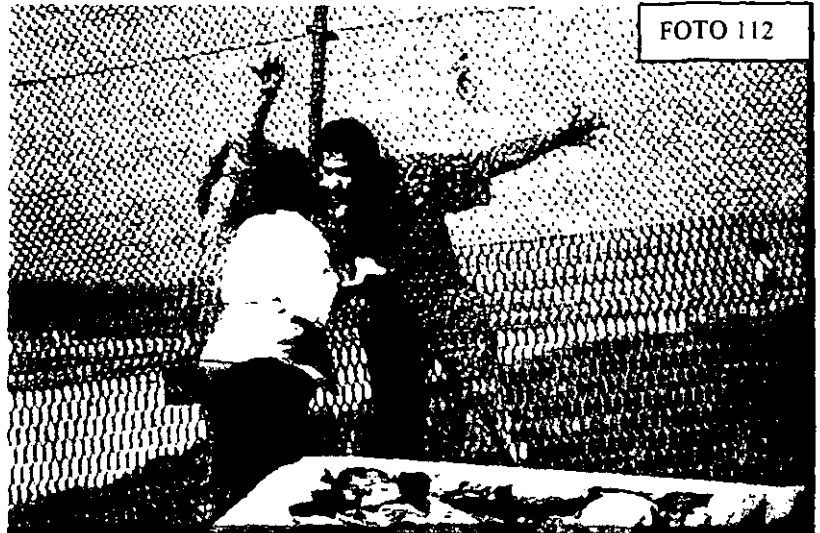


FOTO 112

fotógrafos de todo el país con un total de casi 1300 imágenes. En la Bienal se vieron imágenes de 59 medios y 11 agencias. Participaron 110 fotógrafos del Distrito Federal y 60 de provincia quienes representaron a 16 estados. Los diarios *El Financiero* y *La Jornada*

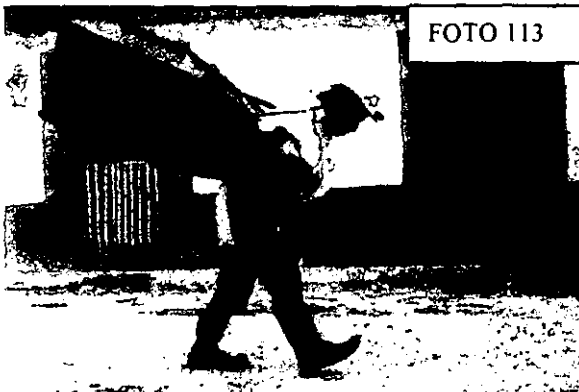


FOTO 113

La respuesta rebasó las expectativas: se inscribieron 170



FOTO 114

participaron con ocho fotógrafos cada uno; *Siglo XXI*, de Guadalajara, *La Prensa* y *Reforma* con seis; *unomásuno* y *Excélsior* con cinco; la agencia *Imagen Latina* con cuatro; agencia *Associated Press*, *El Nacional* y *La Voz de Michoacán* con tres; *Por*



FOTO 115

Esto, Proceso, agencia Graph Press, agencia France Press, agencia Reuters, El Mexicano, de Tijuana, y El Universal con dos; finalmente con un fotógrafo participaron medios diversos: entre otros, Cambio de Puebla, Medio Amanecer de Querétaro, El Ciudadano de San Luis Potosí, editorial Clío, Tiempo libre, revista La Máquina Gorda, Museo Casa León

pública, festejos multitudinarios, entre otros.

FOTO 116



FOTO 117

Trotsky, DeporTV, Tanil Incorporated Puebla, INI, INAH, PGR y Ovaciones. Además, participaron 56 free lance o fotógrafos independientes.

Era evidente que 1994 había sido un año de hechos importantes en la historia nacional: insurrección indígena, asesinatos políticos, crisis del salinismo, crecimiento de la inseguridad

Así las cosas, uno de los principales reconocimientos, el *Premio Casasola* para la categoría de fotonoticia, fue para Efrén Mota Cabrera del diario *El Mexicano* de Tijuana, Baja California, por sus imágenes del asesinato de Luis Donaldo Colosio, entonces candidato presidencial priísta. El *Premio Nacho López* para la categoría de fotorreportaje fue para Jorge H. Mateos quien documentó en varias fotografías el asesinato de Francisco Ruiz Massieu, presidente del CEN del PRI, publicadas en diversos medios nacionales y extranjeros.

El material gráfico enviado por otros fotoperiodistas también fue muy interesante. Esteban López hizo fotos de enorme plasticidad

sobre el boxeo; Arturo Guerra, del mundo de los toros; Tomás Bravo y Ulises Castellanos, acerca del futbol; Eloy Valtierra, sobre la expresión popular de cuando los festejos por los triunfos de la selección mexicana de futbol; Jorge Claro, acerca de la banda y los conciertos de rock; Patricia Aridjis, Ileri de la Peña y Christa Cowrie registraron imágenes de la cultura y del espectáculo; por su parte, Humberto Muñiz, Fernando Luna, Carlos Cisneros, Lorenzo Hagerman y Ángeles Torrejón hicieron fotografías de enorme belleza acerca de los instantes efimeros pero emotivos de la vida cotidiana; Gustavo Camacho captó momentos inusuales en los políticos del régimen salinista con gran carga irónica; Raúl Ortega documentó la instalación del campamento zapatista "Aguascalientes"; José Luis Magaña Oceja, Gerardo Magallón, Mario Martínez Meza y Jorge Nuñez registraron documentalmente un periodo importante para la historia cubana como lo fue la salida de isleños en balsas; Sylvia Calatayud realizó fotos de gran plasticidad acerca de los trabajadores de la pesca.

Finalmente, en la exposición llevada a cabo en el Centro de la Imagen se pudieron apreciar aquellas imágenes que son iconos reconocibles: Pedro Aspe, secretario de Hacienda, quitándose de encima a un par de niñas limosneras, foto tomada por

Fernando Castillo; Carlos Salinas de Gortari, casi diabólico, con sus enormes orejas más puntiagudas que nunca, cubriéndose el rostro con el puño de la mano derecha y cuyo dedo índice le levanta la ceja, foto registrada por Ángeles Torrejón; finalmente, la imagen del subcomandante *Marcos* mostrando un obsceno dedo medio en primer plano, foto captada por Raúl Ortega y que ha sido reproducida infinidad de veces en carteles, playeras y libros.

A cien años de la primera foto periodística, los hacedores de imágenes tenían al fin el reconocimiento social que durante muchos años le habían negado. Con la Bienal de Fotoperiodismo, la foto de prensa ya podía, por fin, contar su propia historia.



FOTO 118

Fuentes fotográficas

Foto 1 (Anónima. Entrada de las tropas francesas a Guadalajara en 1864).
MUSACCHIO, HUMBERTO, *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE MÉXICO*, MÉXICO, ANDRÉS LEÓN EDITOR, CUATRO TOMOS, 1990, 2240 PP.

Foto 2 (Emilio G. Lobato. Teatro de la Paz en San Luis Potosí en 1894), Foto 42 y 43 (Nacho López, *La venus se fue de juerga*, 1953).
LUNA Córnea, No. 18, MÉXICO, D. F., MAYO-AGOSTO DE 1999

Fotos 3-13 (Atribuidas a Agustín Víctor Casasola) Foto 3 (Casa de Guillermo de Landa y Escandón, c. 1910), Foto 4 (Porfirio Díaz preside una fiesta, c. 1903), Foto 5 y 6 (Fusilamiento de Arcadio Jiménez, Hilario Silva y Marcelino Martínez, 1909), Foto 7 (Francisco I. Madero, 1911), Foto 8 (Despedida, s/f), Foto 9 (Francisco Villa y Emiliano Zapata, 1914), Foto 10 (Federales comiendo, 1912), Foto 11 (Zapatistas en Sanborns, 1914), Foto 12 (Niño federal, 1915), Foto 13 (Federales enterrando a orozquistas, 1912).
LARA KLAHR, FLORA, *JEFES HÉROES Y CAUDILLOS (FONDO CASASOLA)*, FCE, MÉXICO, 1990

Fotos 14-16 y 20-24 (Sin referencias autorales).
PALPITACIONES DE LA VIDA NACIONAL, SIN DATOS, COPIA DEL CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN CEDIDA POR EL CRÍTICO DE ARTE JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ

Foto 17 (Tina Modotti, *Pobreza y elegancia*, 1918).
HOOKS, MARGARET, *TINA MODOTTI*, NEW YORK, KÖNEMANN, 1999

Fotos 19 (Portada de Rotofoto, 1938), Foto 41 (Nacho López, Villa de Guadalupe, 1950), 44 (Nacho López, *La venus se fue de juerga*, 1953).
MRAZ, JOHN, *NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS CINCUENTA*, MÉXICO, OCÉANO/INAH, 1999, 189 PP.

Fotos 25-38 (Hermanos Mayo) Foto 25 (Alfabetización en Xochimilco), Foto 26, 27, 28 y 36 (Manifestación de estudiantes del Politécnico, 1942), Foto 29 (Soldados, 1941), Foto 30 (Contratación de braceros para ir a Estados Unidos), Foto 31 (Minero de San Luis Potosí), Foto 32 (Represión a sindicalistas, 1958), Foto 33 (Prostitutas de Cuauhtemotzin), Foto 34

(Sinarquistas en el Hemiciclo a Juárez), Foto 35 (Casa con televisión, 1954), Foto 37 (tiroteo en elecciones presidenciales, 1940), Foto 38 (Muerto por la represión al sindicalismo, 1952), Foto 40 y 47 (Nacho López), Foto 40 (Bendición de animales, 1962), Foto 47 (Vedettes, 1958), Foto 52, 58, 59, 61-64 (Héctor García) Foto 52 (Manifestación en apoyo a Cuba), Foto 58 (Circo Atayde), Foto 59 (Demetrio Vallejo detenido, 1958), Foto 61-64 (Enfermero golpeado por querer ayudar a una manifestante del movimiento magisterial) Foto 74 y 75 (Enrique Bordes Mangel, los *halcones* en acción) Foto 80 (Pedro Valtierra, policía a la espera, 1978), Foto 82 (Marco Antonio Cruz, marcha campesina, 1983), Foto 83 (Pedro Valtierra, represión al magisterio, 1983), Foto 84 (Marco Antonio Cruz, huelga de hambre en cambio de Poderes, 1982), Foto 85 (Pedro valtierra, desalojo de maestros, 1981), Foto 86 (Pedro valtierra, visita de Juan Pablo), Foto 88 (Andrés Garay, *El incrédulo*, 1984), Foto 92 y 93 (Luis Humberto González, explosión en San Juanico, 1984), Foto 95 (Pedro valtierra, Zapata y zapatista), Foto 96 (Pedro Valtierra, integrante de *Sex Panchitos*), Foto 103 (Fabrizio León Diez, joven *punk* de Iztapalapa, 1984).

LARA KLAHR, FLORA Y MARCO ANTONIO HERNÁNDEZ (INTRODUCCIÓN), *EL PODER DE LA IMAGEN Y LA IMAGEN DEL PODER*, CHAPINGO, ESTADO DE MÉXICO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO, 1985, 180 PP.

Fotos 39, 45, 46, 48 y 49 (Nacho López, sin referencias)
LÓPEZ, NACHO, *Yo, EL CIUDADANO*, MÉXICO, FCE, COLECCIÓN RÍO DE LUZ, 1991

Fotos 50, 51, 56, 57 y 66 (Héctor García) Foto 50 (*Niño en el vientre de concreto*, 1952), Foto 51 (Movimiento vallejista, 1958), Foto 56 (Movimiento vallejista, 1958), Foto 57 (Candelaria de los patos, 1965), Foto 66 (*Entre el progreso y el desarrollo*, c. 1950).

GARCÍA, HÉCTOR, *ESCRIBIR CON LUZ*, MÉXICO, FCE, COLECCIÓN RÍO DE LUZ, 1985

Fotos 60, 65 y 67 (Héctor García) Foto 60 (David Alfaro Siqueiros en Lecumberri, 1960), Foto 65 (*Muñecas*, 1946), Foto 67 (*Con la bayoneta calada*, 1968).

GARCÍA, HÉCTOR, *HÉCTOR GARCÍA, MÉXICO SIN RETOQUE*, MÉXICO, UNAM, COLECCIÓN LOS CREADORES Y LAS ARTES, 1987

Fotos 53-55 (Ismael Casasola, Caravana del hambre).

CASASOLA, ISMAEL, *LA CARAVANA DEL HAMBRE (REPORTAJE FOTOGRÁFICO)*, PUEBLA, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA, SERIE ICONOGRAFÍAS NO. 1, 62 PP.

Fotos 69, 70-73 y 76-79 (Elena Poniatowska, imágenes del movimiento estudiantil de 1968).

PONIATOWSKA, ELENA, *LA NOCHE DE TLATELOLCO*, MÉXICO, ERA, 1973

Fotos 81 (Christa Cowrie, José López portillo, 1982), Foto 87 (Pedro Valtierra, *El balazo*, 1979), Foto 89 (Elsa Medina, gente en el metro, 1988), Foto 94 (Pedro Valtierra, República Árabe de Saharahuí, 1982), Foto 102 (Elsa Medina, limpiaparabrisas, 1987), Foto 104 (Gustavo Camacho, Mundial de Fútbol en Monterrey, 1986), Foto 105 (Marco Antonio Cruz, ciudad de México), Foto 106 (Fabrizio León, Fidel Velázquez, Carlos salinas y Eduardo Pesqueira, 1987).

MRAZ, JOHN, *LA MIRADA INQUIETA*, MÉXICO, CNCA/CENTRO DE LA IMAGEN, 1996, 142 PP.

Fotos 97 (Marco Antonio Cruz, terremoto, 1985), Foto 98 (Francisco mata, Congreso universitario, 1988), Foto 99 (Frida Hartz, detención policiaca). *FOTOZOOM*, MÉXICO, D. F., NÚM. 159, DICIEMBRE DE 1988.

Fotos 91 (Pedro Valtierra, protesta de mineros, 1989) Foto 100 (Guillermo Castrejón, Cámara de diputados y Carlos Jonguitud, 1989).

FOTOGRAFÍA DE PRENSA EN MÉXICO. 40 REPORTEROS GRÁFICOS, MÉXICO, PROCURADURÍA GENERAL DE LA REPÚBLICA, 1992

Fotos 101 (Fernando Castillo, *Mito y realidad*, 1993), Foto 107 y 108 (Efrén mota cabrera, *Asesinato de Colosio*, 1994), Foto 109 y 110 (Jorge Héctor Mateos, *Asesinato de Francisco Ruiz Massieu*, 1994), Foto 111 (Víctor Mendiola, *Plaza de la Constitución*), Foto 112 (Ileri de la Peña, *Beso sin límites*, frontera con Estados Unidos, 1989), Foto 113 (Damián Dovarganes, *La muerte a costas*, 1994), Foto 114 (Ulises Castellanos, *De la patada I*, Mundial de fútbol en Estados Unidos, 1994) Foto 115 (Arturo Guerra, *La hora de la verdad*, 1990), Foto 116 (Frida Hartz, *EZLN en el Palacio Municipal de Las margaritas*, Chiapas, 1994), Foto 117 (Ángeles Torrejón, *Carlos salinas de Gortari*, 1988), Foto 118 (Raúl Ortega, *Subcomandante Marcos*, 1994).

I BIENAL DE FOTOPERIODISMO (CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN), MÉXICO, CNCA/CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA, 1995, 95 PP.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliográficas

Bailes y balas, Ciudad de México 1921-1931. Archivo fotográfico Díaz, Delgado y García, textos de Elena Poniatowska, Rebeca Monroy y Victoria San Vicente, México, Archivo General de la Nación, 1991, 95 pp.

Brenner, Anita, *La revolución en blanco y negro*, México, FCE, 1985, 300 pp.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989, 111 pp.

Casasola, Gustavo, *Siete siglos de historia gráfica de México: 1825-1976*, México, Editorial Gustavo Casasola, 1977

Casasola, Ismael, *La caravana del hambre (reportaje fotográfico)*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Serie Iconografías No. 1, 1986, 62 pp.

Costa, Joan, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991, 171 pp.

Cuéllar, Rogelio, "El nuevo rostro de México en la fotografía", *Historia del arte mexicano*, fascículo No. 117, México, Salvat, 1982, pp. 136-140

Chiapas. Rostros de la guerra (fotografías), texto de José Saramago, México, Publicaciones Espejo, 2000

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana*, México, CNCA, 1994, 223 pp.

El poder de la imagen, Madrid, Salvat, colección Temas Clave, 1984, 64 pp.

Fernández Christlieb, Fátima, *Los medios de difusión masiva en México*, México, Juan Pablos, 1982, 330 pp.

Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos, México, Procuraduría General de la República, 1992, 103 pp.

Freund, Gisele, **La fotografía como documento social**, Barcelona, Gustavo Gilli, 1976, 207 pp.

García, Héctor, **Escribir con luz**, México, FCE, colección Río de luz, 1985

García, Héctor, **Héctor García, México sin retoque**, México, UNAM, colección Los creadores y las artes, 1987

Granados Chapa, Miguel Ángel, **Excelsior y otros temas de comunicación**, México, Ediciones El caballito, 1980, 306 pp.

Hermanos Mayo y Luis Tercero Gallardo, **Testimonio sobre México**, libro de fotografías en homenaje a la los Hermanos Mayo, México, Regina de los Ángeles, s/f

Imágenes de la Jornada (fotografías de los reporteros gráficos de La Jornada), México, La Jornada ediciones, 1997, 60 pp.

Jurado, Carlos, **El arte de la aprehensión de las imágenes o el unicornio**, México, UNAM, 1974, 61 pp.

Krauze, Enrique, **Madero vivo**, México, Clío, 1993, 123 pp.

La Ciudadela de Fuego. A ochenta años de la Decena Trágica, México, CNCA/INAH/AGN/INEHRM, 1993, 151 pp.

Lara Klahr, Flora y Marco Antonio Hernández (introducción), **El poder de la imagen y la imagen del poder**, Chapingo, Estado de México, Universidad Autónoma Chapingo, 1985, 180 pp.

Lara Klahr, Flora, **Jefes héroes y caudillos (Fondo Casasola)**, FCE, México, 1990.

Leñero, Vicente, **Los periodistas**, México, Joaquín Mortiz, 1983, 412 pp.

López, Nacho, **Yo, el ciudadano**, México, FCE, colección Río de luz, 1991

Mraz, John, **La mirada inquieta**, México, CNCA/Centro de la imagen, 1996, 142 pp.

Mraz, John, **Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta**, México, Océano/INAH, 1999, 189 pp.

Musacchio, Humberto, *Diccionario Enciclopédico de México*, México, Andrés León editor, cuatro tomos, 1990, 2240 pp.

Ochoa Campos, Moisés, *Reseña histórica del periodismo mexicano*, México, Porrúa, 1968, 185 pp.

Reyes, Aurelio de los, "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados", *Historia del arte mexicano*, fascículo No. 90, México, Salvat, 1982, pp. 182-200

Scherer García, Julio, *Los presidentes*, México, Grijalbo, 1986, 259 pp.

Tausk, Petr, *Introducción a la fotografía de prensa*, La Habana, Cuba, Editorial Oriente, 1984, 95 pp.

Teoría de la imagen, Madrid, Salvat, colección Grandes temas, 1973, 143 pp.

Tibol, Raquel, *Episodios fotográficos*, México, Libros de Proceso, 1989, 318 pp.

Vanderwood, Paul y Frank N. Samponero, *Los rostros de la batalla. Furia en la frontera México-Estados Unidos 1910-1917*, México, CNCA/Grigalbo, 1993, 303 pp.

Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas*, México, UNAM, 1995, 397 pp.

Hemerográficas

"Agustín Víctor Casasola", *Foto forum*, No. 18, México, D. F., octubre-noviembre de 1991, pp. 49-52

Agustín Víctor Casasola, serie Tradición de la cultura, colección Forjadores de México, México, PRI, 1988

Arnal, Ariel, "La fotografía política en el siglo XIX", *Reflex*, No. 19, México, D. F., junio-julio de 1998, pp. 4-7

"Ases de la cámara", *Mañana*, México, D. F., 13 de julio de 1946, p. 32

"Ases de la cámara", *Mañana*, México, D. F., 5 de octubre de 1946, p. 39

"Ases de la cámara, *Mañana*, México, D. F., 26 de octubre de 1946, P.30

Bali, Jaime, "Acervos fotográficos", *México en el tiempo*, No. 2 México, D.F., agosto-septiembre de 1994, pp. 44-48

Bartra, Armando, "La narrativa fotográfica en la prensa mexicana", *Luna córnea*, No. 18, México, D. F., CNCA, mayo-agosto de 1999, pp. 30-52

Bonet, Rubén, "EL portafolio íntimo de Héctor García", *Viceversa*, No. 19, México, D. F., diciembre de 1994, pp. 38-45

Casanova, Rosa, "El arte de Tina Modotti", *México en el tiempo*, No. 31, México, D. F., julio-agosto de 1991, pp. 52-57

Castellanos, Alejandro, "Del México postal a la revolución iconográfica (1900- 1920)", *Fotozoom*, No. 101, México, D. F., febrero de 1984, pp. 14-19

Castellanos, Alejandro, "La revelación del mito: los años 20", *Fotozoom*, No. 112, México, D. F., enero de 1985, pp. 58-64

Cinencio, Francisco, "Aparente realidad, código de la fotografía", *Tiempo libre*, México, D. F., 25-31 de diciembre de 1986, p. 50

Díaz, Samuel (fotografías de José Luis Ramírez), "Reyes magos o Príncipes de las alcantarillas", *Latitudes, revista de fotoperiodismo*, No. 3, México, D. F., marzo-abril de 1997, pp. 19-25

"En México todavía hay libertad de expresión", *Imaginaria*, No. 2, México, D. F., otoño de 1988, pp. 23-31

"Frida Hartz" (fotografías), *Economía informa*, Facultad de Economía, UNAM, No. 263, México, D. F., diciembre de 1997-enero de 1998

García Verástegui, "La fotografía en México", *Memoria de papel*, No. 3, México D. F., abril de 1992, p. 8

González Rodríguez, Sergio, "Congelar la imagen, ensayar la lucidez", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, No. 1074, México, D. F., 12 de enero de 1983, VIII-IX

"Gustavo Casasola", *Fotozoom*, No. 82, México, D. F., julio de 1982, p. 14

Hernández, Edgar Alejandro, "La foto estética y la noticia sin riña", *El Universal*, México, D. F., 17 de mayo de 2000, p. F3

Hernández, Manuel de Jesús, "El daguerrotipo en México", *Connotaciones*, México, D. F., Ediciones El caballito, noviembre de 1981, pp. 63-70

Hooks, Margaret, "Tina Modotti en México: ¿fotógrafa o revolucionaria?", *El Nacional Dominical*, No. 62, suplemento de *El Nacional*, 28 de julio de 1991, pp. 20-23

López, Citlali, "Nacho López, un artista multidisciplinario", *Generación*, No.9, México, D. F., septiembre-octubre de 1996, pp. 10-12

López, Nacho, "10 grandes fotógrafos del mundo de hoy", *Fotozoom*, No. 137, México, D. F., febrero de 1987, p. 37

López, Nacho, "Condicionamientos actuales", *Alquimia*, No. 2, México, D. F., enero-abril de 1998, p. 22

López, Nacho, "Lo que pienso sobre ello", *Fotozoom*. No. 137, México, D. F., febrero de 1987, pp. 37-39

López, Nacho, "Mi punto de partida", *Generación*, No. 9, México, D. F., septiembre-octubre de 1996, p. 13

Malvido, Adriana, "Archivo Casasola: 100 años de historia fotográfica en México", *La Jornada*, México, D. F., 19 de noviembre de 1991, p. 36

Martínez Rentería, Carlos, "El fotoperiodismo en un bache: John Mraz", *Generación*, No. 9, México, D. F., septiembre-octubre de 1996, p. 22

Monroy Nasr, Rebeca, "La fotografía mexicana de hoy", *Reflex*, No. 2, México, D. F., febrero-marzo de 1995, pp. 38-44

Monroy, Nasr, Rebeca, "Gamas, facetas y recuadros del fotodocumentalismo en México", *Tierra adentro*, No. 105, México, D. F., agosto-septiembre del 2000, pp. 19-24

Monroy, Nasr, Rebeca, "Los Casasola: un destino de familia", *Alquimia*, No. 1, México, D. F., septiembre-diciembre de 1997, pp. 14-21

Monsiváis, Carlos, "...y en una reconquista feliz de otra inocencia. Los hermanos Mayo", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, No. 1011, México, D. F., 12 de agosto de 1981, II-VIII

Monsiváis, Carlos, "El director de escena y el paseante", *Luna córnea*, No. 18, México, D. F., mayo-agosto de 1999, pp. 58-61

Monsiváis, Carlos, "La gran crónica de Nacho López", *Graffiti*, No. 3, México, D. F., enero-febrero de 1990, pp. 21-24

Monsiváis, Carlos, "Los testimonios delatores, las recuperaciones estéticas", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, No. 1074, México, D. F., 12 de enero de 1983, II-IV

Mraz, John, "Objetividad y democracia: apuntes para una historia del fotoperiodismo en México", *La Jornada Semanal*, No. 37, suplemento de *La Jornada*, 25 de febrero de 1990, pp. 26-31

Mraz, John, "Reflejos en la lente", *La jornada semanal*, No. 136, suplemento de *La jornada*, México, D. F., 19 de enero de 1992, pp. 35-37

Musacchio, Humberto, "La fotografía de prensa. Apuntes para un árbol genealógico", *Kiosko*, No. 3, México, D. F., primer trimestre de 1992, pp. 29-58

Nava, Octavio, "Héctor García: un apasionado de la foto", *Generación*, No.9, México, D. F., septiembre-octubre de 1996, pp. 18-19

"Noticias", *Mañana*, México, D. F., 18 de enero de 1947, p.3

"Nueva fotografía mexicana" (fotografías), *El paseante*, Nos. 15-16, Madrid, 1990, pp. 251

"Ojos, criterios y estilos de la nueva fotografía de prensa mexicana", *Fotozoom*, No. 159, México, D. F., diciembre de 1988

Ortiz de Echevarría, Joaquín, "Ninguna foto vale la vida. Corresponsales de guerra", *Foto forum*, No. 12, México, D. F., octubre-noviembre de 1990, pp. 24-25

Peguero, Raquel, "El fotógrafo Faustino Mayo, de los ausentes que están presentes", *La Jornada*, México, D. F., 30 de octubre de 1996, p. 25

"Reconocimiento a fotógrafos de prensa mexicanos", *Fotografía*, No. 15, León, Guanajuato, s/f, pp. 34-36

Rodríguez, Antonio, "Del código al rotograbado", *Mañana*, México, D. F., 5 de julio de 1947, p. 25

Rodríguez, Antonio, "Panorama de México. La Primera Exposición de Fotografías de Prensa", *Mañana*, México D. F., 2 de agosto de 1947, p. 32

Rodríguez, José Antonio, "Catorce años de la fotografía contemporánea", *Memoria de papel*, No. 3, México, D. F., abril de 1992, pp. 37-42

Rodríguez, José Antonio, "la fotografía en México", *Artes*, No. 14, México, D. F., enero-febrero de 1990

Rodríguez, José Antonio, "Tradición y modernidad en la nueva fotografía mexicana", *Pregonarte*, No. 5, México, D. F., marzo-abril de 1992, pp. 12-13

Scott Fox, Lorna, "Antropoesía: fotografía documental en México", *Poliester*, No. 5, México, D. F., primavera de 1993, pp. 12-23

Sontang, Susan, "La fotografía como un fin en sí mismo", *Revista de la Universidad de México*, No. 9, México, D. F., mayo de 1977, pp. 1-15

Toussaint, Florence, "La prensa y Don Porfirio", *Revista mexicana de comunicación*, No. 1, México D. F., septiembre-octubre de 1988

"Un saludo a Cándido Mayo", *Fotozoom*, No. 111, México D.F., diciembre de 1984, p. 10

Valadés, Edmundo, "Recuerdos del periodismo en el sexenio alemanista", *Revista mexicana de comunicación*, México, D. F., julio-agosto de 1991, p.13

Catálogos

30 años de fotoperiodismo internacional, (catálogo de exposición), México, Museo Rufino Tamayo, 1989, pp. 65

50 años de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes, 1938-1988, INBA/SEP, México, 1988

I Bienal de Fotoperiodismo (catálogo de exposición), México, CNCA/Consejo Mexicano de Fotografía, 1995, pp. 95

Mraz, John, "Reflejos en la lente", *Asamblea de ciudades*, (Catálogo de exposición), México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1992, pp. 190-197

Salón Nacional de Artes plásticas. Sección Bienal de Fotografía 1980, (catálogo), México, INBA, 1980, pp.151

Audiográficas

"Héctor García", *Los rostros del arte* (serie radiofónica), México, D. F., IMER, 1990, duración: 30 minutos

Fuentes vivas

Andrés Garay, fotógrafo de prensa

Enrique Bordes Mangel, fotógrafo de prensa

Fabrizio León, fotógrafo de prensa

Faustino Mayo, fotógrafo de prensa

Frida Hartz, fotógrafa de prensa

Héctor García, fotógrafo de prensa

José Antonio Rodríguez, crítico de fotografía, de arte y periodista

Pedro Valtierra, fotógrafo de prensa

Internet

Fotografía. www.antecamara.com.mx

Fotoperiodismo. www.internet.com.mx/fotoperiodismo