



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE HISTORIA



MANUEL RAMOS EN LA PRENSA ILUSTRADA CAPITALINA  
DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX: 1897 - 1913.

Un acercamiento a los antecedentes del fotoperiodismo  
en México.

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADA EN HISTORIA**

**P R E S E N T A :**

**ACACIA LIGIA MALDONADO VALERA**



ASESOR: DRA. CLAUDIA CANALES UCHA

FEBRERO 2005

m 341397



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo estuvo vinculado a la realización del programa interactivo multimedia **Manuel Ramos (1874-1945): pionero del fotoperiodismo en México** coordinado por Horacio Muñoz Alarcón. Este proyecto, que contó con el apoyo del FONCA y de otras instituciones, tuvo como propósito dar a conocer la vida y obra de este importante fotógrafo a partir del gran acervo documental que constituye el Archivo Particular de Manuel Ramos, custodiado por la *Casa de los Árboles. Espacio Cultural*. A lo largo del 2003 tuve la oportunidad de participar en este proyecto en el que se realizó una investigación conjunta que contempló una revisión hemerográfica exhaustiva, así como la digitalización de las imágenes y la elaboración de una base de datos del material perteneciente a este archivo. Por ello quiero agradecer profundamente a Horacio Muñoz Alarcón, Constancia Thierry Gálvez y Alberto Verjovsky Paul, sin cuya colaboración en la investigación hemerográfica y en la reproducción fotográfica, parte de este trabajo no hubiera sido posible.

De igual forma quiero agradecer a las personas involucradas con el rescate y difusión del Archivo Particular de Manuel Ramos. Me refiero a Manuel Sánchez Ramos, nieto del fotógrafo recientemente fallecido, Carmen Ramírez, Coordinadora del proyecto de rescate, y a los investigadores Alfonso Morales y Carmen Tostado.

También quiero agradecer muy especialmente a Claudia Canales Ucha por su gran interés y buenos consejos manifestados durante el proceso de elaboración de esta tesis, y a mis lectores Claudia Agostoni Urencio, Judith De la Torre Rendón, Rebeca Monroy Nasr y Rubén Ruiz Guerra por sus valiosos comentarios.

Por último, doy gracias a mis padres, a mi hermano y a mi cuñada por su cariño y confianza de siempre, y a Carina, Edith, Ivette, Leticia, Paola, Pedro y Valeria por su gran amistad.

A todos, gracias.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Aracelia Riquie  
Maldonado Valera  
FECHA: 25-02-05  
FIRMA: A. Maldonado V.

# Índice

|  |           |
|--|-----------|
| Introducción.....  | 1         |
| <b>Capítulo 1: La Cuestión de la fotografía de prensa y del fotoperiodismo.....</b>                | <b>6</b>  |
| <b>1.1 La fotografía y el contexto histórico- social.....</b>                                      | <b>6</b>  |
| <b>1.2 El fotoperiodismo en teoría .....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>1.3 El desarrollo histórico del fotoperiodismo en México.....</b>                               | <b>10</b> |
| 1.3.1 La fotografía de prensa en el Porfiriato (1894-1910).....                                    | 10        |
| 1.3.2 La fotografía de la Revolución (1910-1920).....  | 13        |
| 1.3.3 Los inicios del fotorreportaje (1921-1930).....  | 15        |
| 1.3.4 La influencia de las vanguardias artísticas (1921-1929).....                                 | 18        |
| 1.3.5 El auge del fotoperiodismo mexicano y la aportación de los<br>Hermanos Mayo (1930-1949)..... | 21        |
| 1.3.6 Nacho López: del fotorreportaje al fotoensayo (1950-1955).....                               | 26        |
| <b>1.4 Consideraciones finales.....</b>  | <b>29</b> |
| <b>Capítulo 2: Manuel Ramos: fotógrafo (1874-1945).....</b>  | <b>32</b> |
| <b>2.1 Datos biográficos.....</b>  | <b>32</b> |
| 2.1.1 Ramos, fotógrafo de vocación.....  | 32        |
| 2.1.2 Ramos, padre de familia.....   | 39        |
| <b>2.2 Ramos, católico y guadalupano.....</b>  | <b>45</b> |
| <b>2.3 Ramos y el conflicto religioso (1926-1929).....</b>   | <b>49</b> |
| <b>2.4 Ramos en la Inspección General de Monumentos.....</b>                                       | <b>55</b> |
| <b>2.5 Ramos y la Ciudad de México.....</b>  | <b>64</b> |
| <b>Capítulo 3: La prensa durante el Porfiriato (1876-1910).....</b>                                | <b>70</b> |
| <b>3.1 La prensa y el poder.....</b>   | <b>70</b> |
| 3.1.1 El legado de la prensa doctrinaria (1867-1884).....  | 71        |
| 3.1.2 La nueva prensa política (1884-1896).....  | 75        |
| 3.1.3 El surgimiento del periodismo noticioso y de la industria<br>periodística (1896-1910).....   | 79        |
| <b>3.2 La prensa ilustrada.....</b>  | <b>84</b> |
| 3.2.1 El auge de las revistas ilustradas.....  | 85        |

|   |            |
|---|------------|
| 3.2.2 La fotografía en la prensa.....                                     | 88         |
| <b>Capítulo 4: Ramos y el sueño porfirista.....</b>                       | <b>92</b>  |
| <b>4.1 Primeras colaboraciones.....</b>                                   | <b>92</b>  |
| <b>4.2 Actos oficiales.....</b>   | <b>102</b> |
| 4.2.1 Los festejos cívicos.....   | 102        |
| 4.2.2 El culto a la patria a través de los monumentos conmemorativos..... | 112        |
| 4.2.3 Actos políticos de gobierno.....                                    | 116        |
| <b>4.3 Obras públicas y paisajes.....</b>                                 | <b>124</b> |
| 4.3.1 Los edificios públicos.....   | 124        |
| 4.3.2 Paisajes.....   | 132        |
| <b>4.4 Entretenimiento y vida social.....</b>                             | <b>138</b> |
| 4.4.1 <i>Sport</i> .....  | 138        |
| 4.4.2 <i>Sociales</i> .....   | 147        |
| <b>4.5 Las Fiestas del Centenario.....</b>                                | <b>155</b> |
| <b>Capítulo 5: Ramos y la Revolución Mexicana.....</b>                    | <b>168</b> |
| <b>5.1 La prensa capitalina en la época maderista.....</b>                | <b>169</b> |
| <b>5.2 La fotografía de Ramos en el contexto revolucionario.....</b>      | <b>175</b> |
| 5.2.1 La generalización del uso de la fotografía en los diarios.....      | 175        |
| 5.2.2 Ramos en <i>El País. Diario Católico</i> .....                      | 176        |
| 5.2.3 Ramos en los semanarios ilustrados durante la época maderista.....  | 202        |
| <b>5.3 Ramos y la Agencia de Información Gráfica Casasola.....</b>        | <b>210</b> |
| 5.3.1 La Asociación de Fotógrafos de la Prensa.....                       | 210        |
| 5.3.2 La Exposición de Arte Fotográfico de 1911.....                      | 214        |
| 5.3.3 Ramos y Casasola ¿Una rivalidad?.....                               | 221        |
| Conclusiones.....   | 230        |
| Fuentes.....  | 234        |

## Introducción

En su obra *Fuga Mexicana*, Olivier Debroise comentó que “la diversidad de la fotografía hace imposible sintetizar su compleja historia en un solo volumen sin dejar automáticamente de lado a varios protagonistas, algunos de ellos quizá, más importantes de lo que a priori parecen”.<sup>1</sup> Este parece haber sido el caso de Manuel Ramos (1874-1945), fotógrafo originario de San Luis Potosí, que a pesar de haber desarrollado una vasta obra a lo largo de la primera mitad del siglo XX, ha sido hasta ahora poco estudiado y valorado por los investigadores de la fotografía en México. Esto puede deberse al hecho de que su Archivo Particular --que perteneció a su nieto Manuel Sánchez Ramos y que desde hace diez años custodia *La Casa de los Árboles. Espacio Cultural*-- haya permanecido en su mayor parte inédito hasta la fecha. Aún así, resulta inexplicable la falta de estudios sobre este importante fotógrafo pues gran parte de su obra también se encuentra en otros archivos públicos, como la fototeca de la Dirección de Monumentos Históricos del INAH y el Fondo Casasola de la Fototeca Nacional.

En febrero de 2003 se me presentó la oportunidad de participar en el proyecto de rescate, catalogación e investigación del Archivo Particular de Manuel Ramos (AMR), para el que se contempló la realización de un programa interactivo multimedia.<sup>2</sup> Fue así como pude acercarme de lleno a la obra de Ramos, cuya diversidad abre paso a un sinnúmero de temas para la investigación histórica.

Fotógrafo de vocación, Ramos captó con su cámara ciertos aspectos de los momentos históricos más relevantes de la primera mitad del siglo XX mexicano, que van desde las Fiestas del Centenario de la Independencia, hasta el conflicto cristero de los años veinte. Fue el primero en fotografiar el lienzo original de la Virgen de

---

<sup>1</sup> Olivier Debroise, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1998, colección Lecturas Mexicanas, p. 26.

<sup>2</sup> Ver Horacio Muñoz (coordinador), *Manuel Ramos (1874-1945): pionero del fotoperiodismo en México*, México, FONCA- CONACULTA, 2004 [CD-Rom].

Guadalupe, en 1921, y fungió por casi veinte años como fotógrafo oficial de la Dirección de Monumentos Históricos (1915-1934). Además, gran parte de las casi ocho mil imágenes --entre positivos y negativos-- que se resguardan hoy en el Archivo Manuel Ramos constituyen una fuente extraordinaria para estudiar ciertos aspectos de la vida cotidiana de las clases medias de la Ciudad de México en la primera mitad del siglo XX.

Ante esta gran diversidad de temas por explorar, llamó particularmente mi atención el de sus inicios como reportero gráfico, hacia 1897, en la prensa ilustrada porfirista. La imagen fotográfica apareció por primera vez en la prensa mexicana hacia 1894, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, una de las publicaciones más importantes de la última etapa del porfiriato. Así, me pareció por demás interesante analizar el trabajo de Ramos, justo en el momento en el que la fotografía comenzaba a figurar en la prensa junto con dibujos, grabados y litografías, para después convertirse, hacia 1910, en el elemento gráfico más importante.

El propósito de este trabajo es analizar, dentro del contexto general del desarrollo histórico del fotoperiodismo en México, el contenido y las características formales de las imágenes de Ramos en la prensa ilustrada porfirista entre 1897, cuando se publica su primera fotografía en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, y 1913, año en el que dejaría de colaborar en la prensa para ingresar al Museo Nacional como fotógrafo oficial de dicha institución.

A raíz de la definición de dicho propósito, me surgieron diversas dudas e inquietudes relacionadas con la cuestión de la fotografía de prensa y del fotoperiodismo en general, las cuales despertaron en mí las siguientes preguntas: ¿Existen diversos tipos de fotografía de prensa? ¿Qué es lo que define al fotoperiodismo? ¿En qué época surge? ¿Qué es el fotorreportaje?

Esto me llevó a ir en busca de definiciones conceptuales en varias obras sobre la historia y teoría de la fotografía en general y del fotoperiodismo en particular. A raíz de ello he podido constatar que la mayor parte de la bibliografía relacionada con el género fotoperiodístico data de 1970 en adelante, por lo que podemos afirmar que la teoría del fotoperiodismo es en realidad muy reciente en comparación con su práctica, pues ésta comenzó a ejercerse hacia fines del siglo XIX. Entre los diferentes autores que han tratado dicha cuestión desde el punto de vista teórico, existe un consenso general en torno a la idea de que el fotoperiodismo debe cumplir esencialmente con una función informativa, crítica y de denuncia social.<sup>3</sup> No obstante, desde la perspectiva histórica es posible percibir que la fotografía publicada en la prensa no siempre cumplió con dichas funciones, pues en sus inicios --a partir de 1880 en Europa-- fue concebida como medio de ilustración cuyas características formales se vieron influenciadas entre otras cosas por el lenguaje visual heredado de la pintura decimonónica. De esta forma, tanto el lenguaje propio del fotoperiodismo como su función crítica se fueron desarrollando poco a poco, determinados fundamentalmente por las circunstancias político sociales.

Así pues, si aceptamos el concepto --planteado entre otros por Gisèle Freund en su obra *Photographie et Société*-- de fotoperiodismo asociado a la crítica y la denuncia sociales, la obra de Manuel Ramos en la prensa porfirista constituiría un antecedente en nuestro país, donde el género comenzó a desarrollarse de manera autónoma, con características y lenguaje propios, a partir de los años veinte, favorecido por el contexto posrevolucionario, las vanguardias artísticas y el mejoramiento de las técnicas fotográficas. Sin embargo, en este trabajo mostraremos que fue durante el porfiriato

---

<sup>3</sup> Ver Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001; Ulises Castellanos, *Manual de fotoperiodismo. Retos y soluciones*, México, Universidad Iberoamericana, Proceso, 2003; Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gili, 2002; John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano, 1999 y Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Píados, 1997.

cuando comenzó a surgir lo que podríamos considerar un fotoperiodismo temprano, en el que si bien las fotografías publicadas en la prensa todavía tenían ciertas características heredadas del lenguaje pictórico y de la fotografía posada de estudio, ya se empezaban a explorar las posibilidades que ofrecía la imagen para informar sobre cierto tipo de acontecimientos, relacionados en su mayoría con la élite porfirista. Asimismo, veremos cómo Manuel Ramos puede ser considerado un pionero en la elaboración de cierto tipo de tomas que sugiere ya el manejo de un lenguaje propiamente fotográfico.

De esta forma, en el primer capítulo se aborda lo relativo a las definiciones y a las características formales del género fotoperiodístico, y se hace una breve revisión del desarrollo histórico de éste en México.

Con el fin de comprender y valorar la obra de Manuel Ramos dentro de la historia de la fotografía en nuestro país, decidí elaborar, en el segundo capítulo, un esbozo biográfico que diera cuenta tanto de su versatilidad profesional como de las principales características de su estética visual.

Dado que el propósito de esta tesis es el análisis de las imágenes de Ramos en las publicaciones porfiristas, el tercer capítulo está dedicado al estudio de la prensa en la época del porfiriato, así como a la importancia que significó para la fotografía el surgimiento del periodismo noticioso y el auge de los semanarios ilustrados.

En el cuarto capítulo se entra de lleno al análisis de las fotografías de Ramos en la prensa ilustrada, en función de las características del contenido y de la estética visual de las revistas. En esta parte mostraré cómo las imágenes fueron utilizadas para informar y difundir, entre otras cosas, los logros económicos y materiales alcanzados por el régimen porfirista. Asimismo, analizaré de qué manera se perciben en las

fotografías de Ramos elementos que de alguna forma nos remiten al discurso oficial de orden, paz social y progreso.

Por último, en el quinto capítulo analizaré las características de la obra de Ramos en el contexto maderista. En él veremos cómo a raíz de la Revolución de 1910 la fotografía adquirió un nuevo carácter testimonial, contribuyendo a impulsar de manera significativa la función informativa de la imagen periodística sobre los acontecimientos políticos sociales de aquel momento. En esta parte también abordaré la importancia del trabajo de Agustín Víctor Casasola y de su relación laboral con Manuel Ramos.

Para la realización de esta tesis se contempló la revisión de diversas fuentes. Entre ellas destacan en primer término las del Archivo Particular de Manuel Ramos (AMR) constituidas por negativos y positivos originales, así como por algunos documentos de época. Gracias a la digitalización de gran parte del acervo, emprendida por Horacio Muñoz Alarcón y su equipo de colaboradores, me fue posible reproducir en este trabajo numerosas imágenes que constituyen la principal fuente de apoyo de mi argumentación. Las fuentes hemerográficas, periódicos y revistas que van de 1897 a 1913, conforman el segundo gran bloque de fuentes utilizadas en esta tesis, las cuales me sirvieron fundamentalmente para contextualizar e interpretar las imágenes de Ramos. El material hemerográfico que aquí se reproduce proviene del Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional y del Fondo Reservado de la Biblioteca Lerdo de Tejada.

Por último, también se utilizaron fuentes secundarias --libros, artículos y tesis-- relacionadas fundamentalmente con la historia de la fotografía en México, el fotoperiodismo y la historia de la prensa en nuestro país. Todas y cada una de las fuentes aparecen debidamente acreditadas en el apartado correspondiente a la bibliografía.

## 1. La cuestión de la fotografía de prensa y del fotoperiodismo

### 1.1 La fotografía y el contexto histórico- social

Hoy en día, la fotografía cuenta con más de 160 años de historia, durante los cuales se han desarrollado numerosas teorías sobre la naturaleza de la imagen fotográfica, que por lo general han destacado sus dos valores fundamentales: el documental y el estético.<sup>1</sup> Ambos tienen que ver con el proceso físico-químico que caracteriza a la fotografía, sólo que el primero tiende a relacionarse con la naturaleza de la técnica fotográfica, cuyo principal objetivo es el “registro preciso de una realidad”<sup>2</sup>, y el segundo, con la experiencia subjetiva del fotógrafo y con la sensibilidad del espectador, por lo que es considerado una expresión artística.<sup>3</sup>

En lo que se refiere a la metodología aplicada al análisis de la imagen fotográfica, Gisèle Freund<sup>4</sup>, siguiendo algunos lineamientos del materialismo histórico, subrayó en los años setenta que la fotografía en tanto expresión artística y documental es producto de su momento histórico y del conjunto de fuerzas sociales que la determinan.<sup>5</sup> Es así como la fotografía, siendo un producto de la burguesía triunfante según la autora<sup>6</sup>, constituye un documento esencial para el estudio de ciertos aspectos de la historia social y cultural.

Esta perspectiva impulsó nuevas formas de acercamiento a la fotografía como fuente de información histórica. A decir de Boris Kossov, “la fotografía es indiscutiblemente un medio de conocimiento del pasado, pero no reúne en su contenido un conocimiento

---

<sup>1</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, EDHASA, 1981.

<sup>2</sup> Boris Kossov, *Historia y fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2001, colección Biblioteca de la mirada, p. 22.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>4</sup> Gisèle Freund, *op.cit.* La primera edición de *Photographie et Société* (título original de la obra) se publicó en 1974.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>6</sup> “Su situación social [de la burguesía] determinaría, años más tarde, el cariz y la evolución de la fotografía”, *Ibid.*, p. 24.

definitivo. La imagen fotográfica puede y debe ser utilizada como fuente histórica pero hay que tener en mente que el asunto registrado muestra apenas un fragmento de la realidad; un aspecto determinado”.<sup>7</sup> Esta postura --que sigue los lineamientos fundamentales de Freund-- establece que para interpretar la información que nos pueda proporcionar la fotografía es necesario analizarla dentro y en función de su contexto histórico. Así pues, el fotoperiodismo, que es el asunto que aquí nos compete, tampoco puede escapar a este enfoque.

## 1.2 El fotoperiodismo en teoría

El fotoperiodismo ha tenido su propio proceso histórico y posee diferentes valores y complejidades según el país del que se trate y de sus respectivas condiciones históricas, políticas y sociales. Sin embargo, conviene revisar aquí los rasgos generales que le atribuyen algunos autores contemporáneos que han tratado de conceptualizar y trazar los alcances y límites del género.

Gisèle Freund explica que si bien la fotografía comenzó a utilizarse en la prensa desde 1880, el fotoperiodismo nació en Alemania en la década de los veinte, en el contexto de la República liberal de Weimar (1919-1933)<sup>8</sup>. A pesar de las grandes dificultades políticas y la grave crisis económica y social que sufrió Alemania durante ese periodo, existió un gran despliegue artístico en los distintos ámbitos culturales e intelectuales<sup>9</sup>. La libertad de expresión en la prensa facilitó el surgimiento del fotoperiodismo moderno cuya esencia fue, en un primer momento, la espontaneidad con la que el fotógrafo captaba sus imágenes, es decir, las llamadas “fotografías cándidas”<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> B. Kossov, *op.cit.*, p. 83.

<sup>8</sup> G. Freund, *op.cit.* p. 99.

<sup>9</sup> Ver Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999, “La protesta del expresionismo”, pp. 76-130.

<sup>10</sup> Este fue utilizado por Freund para referirse a la fotografía “desapercibida”, que contrasta con la fotografía “posada” que hasta ese momento había prevaletido en la prensa alemana. Al parecer, las

Con ellas se inició un proceso que implicó la transformación de la “foto aislada” en “foto contexto”.<sup>11</sup> La autora plantea que a partir de la década de los treinta los fotógrafos alemanes exiliados con motivo del ascenso del nazismo –principalmente Erich Salomón– difundieron en el resto de Europa y en Estados Unidos sus enseñanzas teórico prácticas, que contemplaban, entre otras cosas, el uso de la imagen periodística como un instrumento de crítica y denuncia frente a ciertos aspectos político sociales. Esa nueva orientación es la que la autora considera la base esencial del fotoperiodismo moderno, en el cual el fotógrafo representa un papel crucial y en el que la imagen deja de ser mera ilustración de un texto para adquirir un peso específico en el contexto de la información y de la configuración de la opinión pública.<sup>12</sup>

Por su parte, el fotógrafo y teórico español Pepe Baeza divide en dos categorías a la fotografía de prensa que hoy en día se maneja: la fotoilustración y el fotoperiodismo. La primera correspondería a “toda imagen fotográfica (ya sea individual, en collage, en fotomontaje o combinada con otros elementos gráficos) que cumple la función clásica de ilustración. [...] Se caracteriza por depender de un texto previo que marca y origina la función de la imagen”.<sup>13</sup> Por su parte, “la imagen fotoperiodística [...] es la que se vincula a valores de información, actualidad y noticias que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política y económica. La determina la inmediatez informativa donde la fotografía recibe un tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo”.<sup>14</sup> Este tipo de imagen cumple con la función

---

primeras fotografías candidas fueron realizadas por Erich Salomón (1886-1944). Ver G. Freund, *op.cit.*, p.102.

<sup>11</sup> La “foto contexto”, según Freund, constituye la raíz del fotoperiodismo moderno, pues su aportación fue tanto a nivel técnico (como el acercamiento y la utilización de nuevos ángulos) como a nivel de contenido, al tratar nuevos temas que suscitaban emociones distintas en el observador. *Ibid.*, p. 103.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>13</sup> Pepe Baeza, *op.cit.*, p. 35.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32.

social de “documentar e informar mediante un discurso visual más bien crítico que invita a la reflexión”.<sup>15</sup>

El planteamiento teórico de Baeza me parece bastante acertado para entender lo que hoy en día constituye el fotoperiodismo en términos globales, pues por un lado retoma la idea de crítica y denuncia social establecida por Freund y, por el otro, responde a las necesidades actuales de reforzar el carácter reflexivo y socialmente responsable de la fotografía, frente al “bombardeo de imágenes vacías”<sup>16</sup> que caracteriza al mundo moderno. Gracias a esta clasificación resulta relativamente fácil identificar el fotoperiodismo propiamente dicho en los medios informativos actuales, principalmente en los periódicos y revistas de contenido político, tanto nacionales como internacionales.<sup>17</sup>

Sin embargo, no sería adecuado aplicar el término fotoperiodismo, con los valores que éste implica hoy en día, a un contexto histórico diferente, que en el caso de Manuel Ramos correspondería a la última década del porfiriato y a los primeros años de la Revolución. Por el contrario, debemos hacer referencia a las condiciones históricas que fueron consolidando este género fotográfico en nuestro país.

### 1.3 El desarrollo histórico del fotoperiodismo en México

A continuación haré un breve recorrido por la historia de la fotografía de prensa en México, poniendo énfasis en sus principales etapas, así como en las definiciones que han desarrollado los investigadores dedicados a este tema.<sup>18</sup> El propósito de este breve recorrido es ubicar cuándo surgió el fotoperiodismo como género autónomo y definir

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>16</sup> El vacío del que nos habla el autor se refiere a la ausencia de confrontación de ideas y a falta de movilización de los ciudadanos frente al “más depurado mecanismo de control del mercado” efectuado a través de la publicidad y de la imagen televisiva. *Ibid.*, p. 10.

<sup>17</sup> Para abundar más sobre estas cuestiones ver Pepe Baeza, *op.cit.* y Lorenzo Vilches, *op.cit.*

<sup>18</sup> Por tratarse de un tema muy amplio y complejo sólo me limitaré a señalar los principales momentos del proceso de formación de esta actividad en México, a partir de la bibliografía existente.

dentro de los marcos sociales y culturales de nuestro país los términos de fotografía de prensa y nota gráfica por un lado, y de fotorreportaje y fotoensayo por el otro. De este modo daré cuenta de por qué considero a Ramos un pionero del fotoperiodismo temprano, y un antecedente del fotoperiodismo moderno en tanto que género autónomo. Cabe señalar que esta revisión se detendrá en los años cincuenta, con Nacho López, ya que considero que en él se consolida la función de crítica y denuncia social del género en nuestro país.

### 1.3.1 La fotografía de prensa en el porfiriato (1884-1910)<sup>19</sup>

La fotografía se incorporó a la prensa mexicana alrededor de 1894 y fue utilizada en un principio como medio de ilustración por lo que, en ese sentido, su función no era diferente a la que cumplían los dibujos, los grabados y las litografías.<sup>20</sup> No obstante, los editores de las principales revistas de la época le fueron otorgando poco a poco un mayor espacio a la fotografía por tratarse de un recurso técnico nuevo, que destacaba por su verismo en la “representación visual de un fragmento del mundo exterior”.<sup>21</sup> Fue así como la fotografía fue desplazando poco a poco a otros recursos gráficos y fue diversificando sus funciones a lo largo de la primera década del siglo XX. Una de tales funciones fue la de informar.

La capacidad informativa se vio en gran parte favorecida por la llegada de la fotografía instantánea<sup>22</sup>, que contribuyó a impulsar significativamente la profesión del

---

<sup>19</sup> Dado que desarrollaré este tema más ampliamente en el capítulo 4, sólo pretendo establecer aquí las características esenciales.

<sup>20</sup> Esperanza Rojas Olivera, *Los inicios de la fotografía en la prensa de la ciudad de México*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas, 1998. [Tesis de licenciatura en comunicación], p. 74.

<sup>21</sup> Miguel Ángel Pulido Martínez, *Historia del fotoperiodismo mexicano: autores, obras y contexto histórico*, México, ENEP-Aragón, 2001. [Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva], p. II.

<sup>22</sup> El término de “fotografía instantánea” se asociaba en un principio con las placas secas que no necesitaban prepararse previamente antes de la toma, y que comenzaron a ser utilizadas por algunos fotógrafos mexicanos de estudio en la década de 1880. Posteriormente, el término se empezó a asociar con los nuevos avances técnicos, tanto en los materiales fotosensibles como en las cámaras y objetivos.

reportero gráfico.<sup>23</sup> La fotografía “instantánea” de fines del siglo XIX y principios del XX era resultado del manejo de un equipo más ligero y de menores tiempos de exposición.<sup>24</sup> Todo esto daba más libertad de movimiento al fotógrafo, quien antes de la difusión comercial de las placas previamente sensibilizadas, utilizaba placas de vidrio de colodión húmedo que requerían un tratamiento inmediato antes y después de la toma. Es decir, el fotógrafo tenía que llevar consigo todos los materiales para preparar la placa de vidrio en una solución de nitrato de plata que reaccionaba con el colodión contenido en la superficie. La toma fotográfica tenía que hacerse con la placa todavía húmeda y ésta debía sumergirse inmediatamente después en una solución química para revelarla. Posteriormente se fijaba y se lavaba para eliminar residuos del baño fijador.<sup>25</sup>

Hacia fines del siglo XIX empiezan a comercializarse en México las placas secas de gelatina de bromuro, las cuales podían guardarse y almacenarse sin necesidad de ser sensibilizadas ni reveladas al momento de la toma.<sup>26</sup> Gracias a todo eso, entre los años 1900 y 1910 la fotografía fue adquiriendo un espacio primordial en la prensa, dando paso a un nuevo tipo de publicaciones como *El Mundo Ilustrado*, *Cómico*, *La Semana Ilustrada*, *El Tiempo Ilustrado* y *Arte y Letras*, entre otras. Así pues, “con el uso de la luz artificial y el perfeccionamiento de los lentes y emulsiones, la instantánea conquistó la posibilidad del registro nítido de rostros y escenas en movimiento en

---

Ver Juan Carlos Valdés Marín, *Manual de conservación fotográfica*, México, INAH, colección Alquimia, 1997, p. 18.

<sup>23</sup> Ver Aurelio de los Reyes, “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados”, en *Historia del arte mexicano*. México, SEP-INBA-Salvat, 1982, tomo IX, p. 192.

<sup>24</sup> Los tiempos de exposición dependían mucho de los diferentes tipos de cámaras y de objetivos. Arnold Gassan expone que las fotografías tomadas en la década de 1880 requerían en promedio 5 segundos de exposición, que se redujeron a una décima de segundo hacia 1910. Por lo tanto, entre 1898 y 1910 los tiempos de exposición oscilaban entre un segundo y una décima de segundo, según la sofisticación del equipo empleado. Ver Arnold Gassan, *A chronology of photography*, Ohio, Handbook Co., 1972, p. 126.

<sup>25</sup> Ver J.C. Valdés *op.cit.*, p. 43.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 49.

condiciones difíciles de luminosidad, y de pronto le ganó terreno a la ilustración en la representación gráfica de sucesos de actualidad”.<sup>27</sup>

En cuanto a la función de la imagen periodística de esa época, Aurelio de los Reyes comenta que durante el porfiriato predominó la idea de que la fotografía y el cine constituirían “un instrumento que servía para prolongar y registrar la realidad”<sup>28</sup>, por lo que la imagen se utilizaba para difundir las noticias relacionadas con “el progreso económico y los adelantos científicos”<sup>29</sup> y con la élite porfirista a la que iba dirigida la mayoría de los magazines ilustrados. Fue así como dio inicio un fotoperiodismo temprano del que Manuel Ramos fue un gran protagonista, como veremos más adelante.

Sin embargo no podemos considerar al fotoperiodismo de la primera década del siglo XX como un género autónomo, ya que todavía no había desarrollado su propio lenguaje. Los primeros reporteros gráficos tenían la formación de un fotógrafo de gabinete y sus imágenes eran “más bien estáticas, sin movimiento, con poses y actitudes muy apegados al formato del estudio, con cánones heredados de la pintura que se acompañaban con las limitantes técnicas de las cámaras y su impresión en albúminas y tarjetas de visita”.<sup>30</sup> Asimismo, las imágenes aún no se caracterizaban por manejar un discurso propio sino que más bien servían para reforzar la información proporcionada en los textos. Por ello John Mraz considera más adecuado referirse genéricamente a los fotógrafos de esta época como reporteros gráficos o fotógrafos de prensa y no como fotorreporteros, pues éstos surgirían a partir de los años veinte con el desarrollo del lenguaje específico del fotoperiodismo propiamente dicho.<sup>31</sup> Es así como debemos analizar y valorar la labor de los reporteros gráficos de este periodo temprano, en

---

<sup>27</sup> Flora Lara Klahr, *Jefes, héroes y caudillos. Fondo Casasola*, México, INAH, 1983, p. 102.

<sup>28</sup> Aurelio de los Reyes, *op.cit.*, p. 184.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>30</sup> Rebecca Monroy Nasr, *Historias para ver. Enrique Díaz fotorreportero*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, p. 54.

<sup>31</sup> John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano, 1999, p. 18.

función de las características de la época y de las condiciones particulares de la prensa porfirista.<sup>32</sup>

### 1.3.2 La fotografía de la Revolución (1910-1920).

Con la Revolución de 1910 la fotografía adquirió toda una nueva dimensión, sobre todo en lo que se refiere al contenido político social. Al tratarse del primer gran movimiento de masas del siglo XX<sup>33</sup>, la Revolución mexicana causó un gran impacto visual, que es lo que caracteriza a las fotografías de esa época.<sup>34</sup> A diferencia de la fotografía protocolaria que dominó durante el porfiriato y que de alguna manera parecía responder a la idea de la noticia prefabricada, con el movimiento revolucionario el medio periodístico tuvo la necesidad de registrar los acontecimientos relacionados con la problemática social emanada de la Revolución. Como refiere Rita Eder, “el cambio social violentamente producido por la revolución transformó la realidad a tal grado que poco quedó del viejo orden fotográfico”.<sup>35</sup> Se podría decir que lo que cambió fue el sujeto fotográfico, pues los reporteros gráficos se lanzaron a las calles --y muchos de ellos a los campos de batalla-- “a fotografiar a los campesinos, a los soldados y soldaderas, a Villa, a Zapata, para lo cual ya no funcionaban los cánones visuales del viejo orden”.<sup>36</sup> A decir de Olivier Debroise, mientras que en la última década del porfiriato “todavía [había] que pedir que la historia se [detuviera] para hacer una fotografía”<sup>37</sup>, en los años de la Revolución las noticias se originaban en la cotidianidad, en los hechos políticos y sociales que destacaban por su naturaleza impredecible y

---

<sup>32</sup> No hay que olvidar que la función y la labor de la fotografía de prensa está estrechamente vinculada a las condiciones y características propias de cada publicación, por lo que abundaré más sobre este tema en los capítulos 3 y 4 .

<sup>33</sup> Olivier Debroise, *op.cit.*, p. 216.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>35</sup> Rita Eder, “El desarrollo de temas y estilos de la fotografía mexicana”, en Eugenia Meyer (coordinadora), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH, 1979, p. 33.

<sup>36</sup> Rebeca Monroy Nasr, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, INAH, colección Alquimia, 1997, p. 91.

<sup>37</sup> O. Debroise, *op.cit.*, p. 229.

tumultuosa, así como por su significación social. Como explica Eugenia Meyer respecto a la fotografía del periodo:

...no sólo se plasma lo cotidiano, sino el espíritu mismo del movimiento democrático burgués que sacudió a nuestro país durante casi un decenio. Pero, sobre todo, la fotografía cumple un papel esencial; el de documentar e informar a las grandes masas de mexicanos sin importar que el fotógrafo esté pagado o auspiciado por uno u otro grupo e independientemente de que contribuya a la creación de los grandes mitos o al desprestigio de algunos de los más importantes luchadores sociales.<sup>38</sup>

En efecto, sería un error afirmar que la fotografía de la Revolución refleja toda la realidad revolucionaria. Como en todas las épocas y todos los ámbitos, las imágenes sólo muestran una parte de la realidad, por lo que su historia es “compleja, inaprensible y contradictoria”.<sup>39</sup> En este caso, la complejidad reside en la gran producción de imágenes que acompañó desde un principio a este importante proceso histórico, ya que la Revolución fue retratada casi en todos sus aspectos: el político, con sus distintas posiciones ideológicas (evidenciadas en las distintas facciones revolucionarias), el militar (particularmente en el norte) y el social. Además, los fotógrafos fueron tanto mexicanos como extranjeros.<sup>40</sup> Justamente debido a la diversidad de los fotógrafos y de las manifestaciones político sociales, así como al mejoramiento de las cámaras fotográficas y materiales fotosensibles, la Revolución daría un gran impulso al aspecto noticioso y documental de la fotografía de prensa.<sup>41</sup> Ejemplo de ello fue el desarrollo de la nota gráfica, cuya característica era presentar “los acontecimientos en una sola imagen elocuente y sintética”<sup>42</sup>, tal como ocurre, por ejemplo, con las imágenes de la entrada triunfal de Francisco I. Madero a la ciudad de México en junio de 1911, o con las famosas fotografías de la llegada de los ejércitos zapatistas y villistas a la capital el

---

<sup>38</sup> Eugenia Meyer, “Introducción”, en E. Meyer (coord.), *op. cit.* p. 8.

<sup>39</sup> O. Debroise, *op. cit.*, p. 218.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>41</sup> En este contexto es de suma importancia destacar la labor de Agustín Víctor Casasola (1874-1938) y sus asociados (entre los cuales se encontraba Manuel Ramos) en la primera Agencia Fotográfica Mexicana de 1911, cuestión que nos ocupará en el último capítulo.

<sup>42</sup> R. Monroy, *Historias para ver... op. cit.*, p. 111.

14 de diciembre de 1914.<sup>43</sup> Muchas de estas fotografías se encuentran hoy en el Fondo Casasola de la Fototeca Nacional, así como en el Archivo particular de Manuel Ramos, como veremos más adelante.

El impulso iniciado alrededor de 1910 se vería interrumpido hacia 1915 debido a la crisis económica surgida a raíz de la caída del aparato porfirista, la cual afectó profundamente a varios sectores, entre ellos al de la prensa. Debido a que la mayoría de los semanarios ilustrados y de otros periódicos que publicaban imágenes era subvencionada por el gobierno de Porfirio Díaz, éstos dejarían de publicar hacia 1914 por falta de fondos y por la crisis del papel.<sup>44</sup> Así ocurrió, por ejemplo, con *El Imparcial* y *El Mundo Ilustrado*.

No fue sino hasta entrados los años veinte cuando el carácter noticioso y el sentido de inmediatez de la fotografía de la Revolución fueron retomados y replanteados en el trabajo periodístico de las agencias *Fotografías de Actualidad*, de Enrique Díaz, y la *Agencia Casasola*, de los hermanos Agustín Víctor y Miguel Casasola.

### 1.3.3 Los inicios del fotorreportaje (1921-1930)

Hacia 1921, al término de la lucha armada y con la formación gradual del nuevo orden político, se consolidaron algunos periódicos que habían surgido hacia 1915 como órganos informativos de la facción constitucionalista. Entre estas publicaciones se encontraban *El Demócrata* (1914), *El Universal* (1917), *El Heraldo. Diario Independiente* (1919) y posteriormente *Excelsior* (1920). Todos ellos comenzaron a darle un mayor espacio a las notas gráficas informativas.

---

<sup>43</sup> Analizaré la importancia de estas fotografías en el capítulo 5.

<sup>44</sup> La industria mexicana del papel era aún incipiente hacia fines del porfiriato, por lo que la mayoría de las publicaciones que contaban con el favor del gobierno importaban papel de muy buena calidad. Al desmoronarse el régimen de Díaz la importación del papel decayó notablemente hacia 1915, debido a los altos costos de este material. Ver E. Rojas Olvera, *op.cit.*, p. 175.

Dentro de este nuevo panorama periodístico trabajaron arduamente las agencias de Enrique Díaz y de Agustín Víctor Casasola. Hasta hace poco investigadores como Olivier Debroise y John Mraz argumentaban que durante los años veinte las características de la fotografía de prensa siguieron siendo las mismas que las de la Revolución; es decir, con ciertos elementos informativos y elocuentes, mas no tan críticos. Asimismo se sostenía que la función social y el lenguaje propio del fotorreportaje no se desarrollaría ampliamente sino hasta 1939, con la llegada de los hermanos Mayo.<sup>45</sup> No obstante, Rebeca Monroy ha demostrado que éste comenzó a desarrollarse a raíz del inicio del fotorreportaje hacia fines de los años veinte, gracias a la labor de fotógrafos como Enrique Díaz (1895-1961).

La Agencia de Enrique Díaz, *Fotografías de Actualidad*, documentó gran parte de la vida en la Ciudad de México durante varias décadas. En los años veinte, Díaz trabajó para *El Demócrata*, *El Heraldo*, *Diario Independiente*, *Excelsior*, *El Día Español* y *El Universal*, entre otros. Posteriormente se incorporaron a la agencia sus socios Enrique Delgado (1898-1971) y Luis Zendejas. En esos años los periódicos solían trabajar esencialmente las notas gráficas y por ello solicitaban a los fotógrafos imágenes sintéticas “que condensaran en una sola placa la información de lo más destacado de la vida social, política y cultural del país”.<sup>46</sup> Si bien podríamos afirmar que el fotorreportaje aún no existía entonces como práctica común sino que se desarrollaría hasta entrados los años treinta, *Fotografías de Actualidad* cubrió con fotorreportajes ciertos acontecimientos de gran trascendencia, como el fusilamiento del Padre Pro en 1927, la investigación judicial en torno al asesinato de Julio Antonio Mella y el juicio de José de León Toral, entre otros.<sup>47</sup> Al parecer, estas fotografías, que hoy pertenecen al

---

<sup>45</sup> John Mraz, “Los Hermanos Mayo. Trabajando una mirada”, en *La Jornada Semanal*, México, 25 de septiembre de 1994, pp. 22-29.

<sup>46</sup> R. Monroy, *Historias para ver...*, op.cit., p. 108.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 138-142.

archivo Díaz, Delgado y García que resguarda el Archivo General de la Nación, no fueron publicadas en su momento; no obstante, contienen ya ciertos elementos que hablan con el lenguaje propio del fotorreportaje.

Vale la pena explicar que el fotorreportaje deriva de la nota gráfica, pero en vez de tratarse de una sola imagen, elocuente y sintética, está compuesto de varias imágenes que dan unidad temática y secuencial a un determinado discurso gráfico sobre algún hecho en particular. Por lo tanto, el fotorreportaje puede definirse como una secuencia de imágenes que da cuenta de un acontecimiento noticioso mediante un discurso visual lógico, explícito y narrativo. El fotorreportaje surgió en México a mediados de los años veinte y se desarrolló ampliamente a partir de los años treinta. Si bien la secuencia de imágenes ya se había utilizado en la prensa ilustrada porfirista no tenía entonces una función discursiva y narrativa sino más bien descriptiva e ilustrativa.

El fotorreportaje tal como nosotros lo conceptualizamos fue producto de su momento histórico. Su desarrollo se vio favorecido principalmente por el agitado contexto sociopolítico, la introducción de la técnica del rotograbado<sup>48</sup> hacia 1921, y los avances técnicos en materia fotográfica tales como el incremento de la fotosensibilidad de las placas, la nueva adecuación de las cámaras en formatos más pequeños y el perfeccionamiento de los lentes, los cuales permitían, entre otras cosas, tomas interiores en lugares de poca luz. El momento era propicio para que la fotografía de prensa “se empeñara en la búsqueda de su propio discurso gráfico, lejos de los cánones pictóricos que habían marcado sus límites desde el porfirato”.<sup>49</sup> Esta búsqueda del nuevo lenguaje fotoperiodístico se vincula asimismo con las vanguardias artísticas mexicanas y con las nuevas tendencias estéticas de la fotografía.

---

<sup>48</sup> “Técnica que sustituyó a la prensa plana por un maquinaria rotativa que permitía una impresión más ágil, rápida y de mayor escala con mejor calidad tonal y definición en la reproducción de las fotos”, R. Monroy, “Del olor a pólvora...”, *op.cit.*, p. 173.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 174.

### 1.3.4 La influencia de las vanguardias artísticas (1921-1929)

Las vanguardias artístico culturales de principios de siglo favorecieron entre muchas otras cosas el surgimiento de la fotografía como expresión artística autónoma. Ese surgimiento se caracterizó por un proceso de emancipación del lenguaje pictórico y por la búsqueda de un lenguaje propio, auténtico, individual y estético.<sup>50</sup> Uno de los pioneros de la vanguardia fotográfica fue el estadounidense Alfred Stieglitz (1864-1946), quien junto con otros artistas desarrolló el concepto de “fotografía directa”<sup>51</sup> en la segunda década del XX. Esta nueva forma de expresión fotográfica, a la que ya podemos denominar moderna, “enfatisa la excelencia técnica de la imagen y responsabiliza al fotógrafo de cualquier decisión estética en el acto mismo de fotografiar”.<sup>52</sup> Se caracteriza también por retomar ciertos elementos del arte abstracto, como la búsqueda de la pureza y la esencia propia de las cosas.

Las nuevas tendencias artísticas de la fotografía llegaron a México principalmente a través de Edward Weston (1886-1958), fotógrafo norteamericano que vivió en nuestro país de 1923 a 1926. Siguiendo la línea establecida por Stieglitz, la obra de Weston se caracteriza por el respeto al medio fotográfico en sí mismo y por la visión directa y realista de las cosas, con énfasis en la claridad estructural y en la definición de las formas.<sup>53</sup> Si bien estas aportaciones de Edward Weston fueron muy significativas para el desarrollo de la estética fotográfica moderna en México, en realidad fue el contexto sociocultural de nuestro país el que impulsó y consolidó a las vanguardias artísticas a principios de los años veinte.

---

<sup>50</sup> E. Meyer., *op.cit.*, p. 20.

<sup>51</sup> Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, P. 54.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.62.

El gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón (1920-1924) tuvo entre sus prioridades fomentar la alfabetización y la educación de las masas, a través de un proyecto cultural que promoviera la cohesión social del México emanado de la Revolución. José Vasconcelos fue el encargado de poner en marcha este proyecto, cuyo principal propósito era definir y promover la identidad nacional desde la Secretaría de Educación Pública. La primera etapa del muralismo mexicano (1921-1923) surge a partir del estímulo del proyecto vasconcelista, y sus principales representantes, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, lograron crear una estética propia que combinaba elementos de la vanguardia europea --particularmente del expresionismo y el cubismo-- con elementos del arte prehispánico y de la cultura popular mexicana.<sup>54</sup> Más allá de las cuestiones puramente formales y estéticas, fue la función social y política del arte promovido desde el ámbito oficial y seguido por muchos artistas mexicanos, lo que atrajo a una gran cantidad de artistas europeos y norteamericanos, entre los que se encontraban Weston y Tina Modotti (1896-1942). Como explica Mariana Figarella, existió un enriquecimiento e influencia mutuos entre la tradición local y los artistas extranjeros, lo que incidió en la construcción del imaginario nacionalista del arte mexicano: “es significativo el papel que jugó esa visión foránea, la visión del otro, en la formación de esa red imaginaria en que se construyó la visión de lo nacional”.<sup>55</sup>

En cuanto a la fotografía, los años comprendidos entre 1923 y 1926 marcaron también el inicio del proceso de aprendizaje y formación de los fotógrafos vanguardistas mexicanos, inspirados por el ambiente cultural reinante y por las aportaciones de Weston y Modotti. Destacan entre esos fotógrafos Manuel Álvarez Bravo (1904-2002), Agustín Jiménez (1901-1974), Emilio Amero (1901-1976), Lola Álvarez Bravo (1907-

---

<sup>54</sup> Olivier Debrouse, *Figuras en el Trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, México, Océano, 1984, p. 25.

<sup>55</sup> M. Figarella, *op.cit.*, p. 49.

1993) y Aurora Eugenia Latapí.<sup>56</sup> Dentro de este panorama no podemos dejar de mencionar nuevamente a Enrique Díaz, que en 1921 realizó algunas tomas muy innovadoras, en picada, como las registradas en el concurso de taquimecanografía organizado por *Excelsior* y en el concierto conmemorativo del Centenario de la consumación de la Independencia, en el Ángel<sup>57</sup>, “desde una perspectiva superior con líneas geometrizadas que dinamizaban las representaciones”.<sup>58</sup> Los encuadres en picada eran producto de la influencia del cine expresionista alemán y soviético de los años veinte, cuya principal característica era “la modificación del espacio compositivo por medio del rompimiento de la perspectiva tradicional y de un acentuado claroscuro”.<sup>59</sup> Quizá la aportación más significativa de la vanguardia al fotoperiodismo mexicano fue la de Tina Modotti (1896-1942). Durante su primera estancia en el país, de 1923 a 1929, la fotógrafa italiana puso en práctica sus conocimientos teóricos *westonianos*, sólo que en vez de priorizar la cuestión formal buscó enfatizar ciertos aspectos de la realidad social. Como observa puntualmente Mariana Figarella, “si a Weston le interesa descontextualizar el objeto para anular las significaciones espacio temporales, a Modotti le importa contextualizar lo fotografiado dentro de un ambiente humano”.<sup>60</sup> La participación de Modotti en publicaciones como *El Universal Gráfico*, *El Universal Ilustrado* --ambos suplementos semanales de *El Universal*--, *Mexican Folkways* y *El Machete* --publicación oficial del Partido Comunista Mexicano en el que ella militó-- contribuyó al enriquecimiento del género fotoperiodístico en nuestro país, logrando sintetizar los aspectos documentales y estéticos de la fotografía en un discurso visual explícito y comprometido con las causas sociales:

---

<sup>56</sup> Para más información sobre los fotógrafos vanguardistas mexicanos y sobre las publicaciones en las se difundían sus trabajos ver *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

<sup>57</sup> Ver R. Monroy, *Historias para ver...op.cit.*, pp. 103-104.

<sup>58</sup> Rebeca Monroy, “Enrique Díaz y Fotografías de Actualidad”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, Volumen XLVIII, Número 190, México, octubre-diciembre 1998, p.382.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>60</sup> M. Figarella, *op.cit.*, P. 143.

Su fotografía se bifurca en dos direcciones. Por un lado, construye imágenes de gran belleza formal y cuidado compositivo que conllevan significaciones simbólicas o emblemáticas, como es el caso de sus alegorías de la Revolución Mexicana, *Mujer con bandera* o *Campesinos leyendo el Machete*, realizadas con ánimo proselitista y cargadas ideológicamente. Por otro lado, sale a la calle y con una visión realista y documental cercana al fotoperiodismo registra las marchas, los paros laborales, los suburbios más pobres de la ciudad, los niños desamparados, y registra también las diferentes actividades propagandísticas del partido en que milita.<sup>61</sup>

El compromiso social fue uno de los aspectos más significativos de la obra de Modotti en México pues sería ella la primera en darle a la fotografía documental un sentido de denuncia social:

Entre 1928 y 1929 Tina Modotti publica en *El Machete* imágenes de denuncia social que, por su interés estrictamente documental, resultan inusitadas para la época. En pos del compromiso ideológico altera las premisas puristas aprendidas de su maestro y realiza fotomontajes, corta las imágenes e imprime sólo partes del negativo. Puede decirse que Tina es la iniciadora solitaria de toda una corriente de fotografía documental que luego imperará en Latinoamérica, aunque su influencia no se refleje de manera directa.<sup>62</sup>

La contextualización y la denuncia social desarrollados por Tina Modotti serían retomados en el fotoperiodismo por Enrique Díaz en la década de los treinta, y perfeccionados por los hermanos Mayo y Nacho López en los cuarenta y cincuenta respectivamente.

### 1.3.5 El auge del fotoperiodismo mexicano y la aportación de los Hermanos Mayo (1930-1949).

Para principios de los años treinta ya puede hablarse sin reservas de fotoreportaje y de fotoperiodismo moderno. En ese contexto histórico debemos entender por fotoperiodismo moderno toda fotografía que contenga elementos informativos, elocuentes, discursivos y críticos sobre algún hecho noticioso insertado en su tiempo,

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 137 y 138.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 139.

lugar y forma.<sup>63</sup> A diferencia de las imágenes porfiristas y revolucionarias de décadas anteriores, las imágenes fotoperiodísticas de los años treinta se caracterizan sobre todo por su contenido crítico. Éste es el que define, en síntesis, al fotoperiodismo moderno.

Los años treinta representan la época de oro del fotoperiodismo debido al gran auge de revistas ilustradas de contenido político —favorecidas por una parcial libertad de prensa— y a la proliferación de fotorreportajes con secuencias ubicadas en un tiempo y espacio.<sup>64</sup> Fue entonces cuando surgieron revistas de alto contenido visual como *Todo* (1933), *Hoy* (1937) y *Rotofoto* (1938), las cuales se sirvieron de la fotografía como un medio importante de comunicación con las que se consolidó la fuerza y el uso del discurso gráfico. Estas revistas surgieron por la aparición de las revistas extranjeras de *mass-media*, como *Life* --fundada en 1936--, cuya novedosa fórmula consistía en utilizar en la portada imágenes de gran impacto visual, y en el empleo del formato tabloide, de 35x26.5 cm, que contrastaba con el de 19x26 cm que tradicionalmente usaban la mayoría de las revistas en nuestro país. Estos conceptos fueron adoptados posteriormente por revistas europeas como *Paris Match*. La primera revista mexicana que copió la fórmula de *Life* fue *Hoy* --fundada en 1937 por los periodistas José Pagés Llergo y Regino Hernández Llergo--, la cual dio un lugar prioritario a la imagen, creando espacios exclusivamente gráficos.<sup>65</sup> Gracias a estas circunstancias “el fotógrafo podía ir más allá de la toma única y hacer una secuencia de imágenes que dieron lugar a la fotografía de índole político y de denuncia social”.<sup>66</sup> Con ello se empezaría a consolidar el discurso gráfico característico del fotoperiodismo mexicano, discurso en el que destacan, además de la crítica, la sátira y la ironía:

Los fotorreporteros no dejaron ttere con cabeza en publicaciones como *Rotofoto* (1938), revista dirigida por José Pagés Llergo. Ahí, fotógrafos

---

<sup>63</sup> Vid., R. Monroy. *Historias para ver...op.cit.*, p. 86.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>66</sup> R. Monroy, “Del olor a pólvora...”. *op.cit.*, p. 180.

como Antonio Carrillo Jr., Ismael Casasola, Agustín Casasola, Enrique Díaz, Enrique Delgado, Luis Farfás y Luis Zendejas crearon imágenes contundentes, sarcásticas, críticas, de gran sentido del humor y una importante carga estética. La fuerza de las imágenes rayaba en la ridiculización de los personajes, y los pies de foto de José Pagés Llega, Salvador Novo y René Capistrán Garza, aumentaban la ironía de la representación con apenas unas líneas agudas e incisivas.<sup>67</sup>

Las nuevas publicaciones obligaron a los fotorreporteros a perfeccionar su propio lenguaje y estilo, por lo que las revistas comenzaron a otorgarles mayor crédito y presencia en el ámbito editorial. No cabe duda de que la clave del éxito de este tipo de revistas se debió en gran parte al equilibrio del contenido. En ellas no sólo se podía encontrar información sobre asuntos políticos sino también sobre temas familiares y de entretenimiento, así como artículos de opinión y críticas de índole artístico y literario. Asimismo, el contenido gráfico era muy variado y en el que convivían los fotorreportajes propiamente dichos con las fotoilustraciones de los espacios dedicados a la publicidad. Sin duda la estrategia de enfatizar el aspecto visual tendría un gran impacto en una sociedad aún poco alfabetizada y con escasos hábitos de lectura como lo era la mayoría de la población mexicana en esa época.

El fotoperiodismo se fue imponiendo finalmente como género autónomo de gran contundencia “por su capacidad informativa y su labor de difusión, además de su impronta documental, estética y crítica”.<sup>68</sup>

El panorama del fotoperiodismo mexicano en los treinta vino a enriquecerse y consolidarse con la llegada de los hermanos Mayo en 1939<sup>69</sup>, durante el exilio español. Encabezada por Francisco Souza (1911-1949) y Faustino del Castillo (1913-1996), la Agencia fotográfica Hermanos Mayo hizo grandes aportaciones no sólo al periodismo

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>69</sup> Los Hermanos Mayo eran Francisco Souza, Julio Souza, Cándido Souza, Francisco del Castillo y Pablo del Castillo.

nacional sino también al internacional, debido a que las imágenes mostraban explícitamente la convicción ideológica socialista de sus autores, comprometidos con las causas sociales. El utilizar la cámara como arma de lucha en un contexto socio político determinado fue una de las tantas razones por las que los Mayo se incorporaron rápidamente al periodismo nacional, trabajando en revistas tan importantes como *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, entre otras.

Si retomamos los planteamientos de Gisèle Freund sobre la crítica y la denuncia social como elementos constitutivos del fotoperiodismo, podemos considerar a los Mayo como los primeros fotógrafos cien por ciento comprometidos con la función de la fotografía como herramienta de combate, para crear una conciencia social sobre la inequidad y la injusticia y revelar algunas de las realidades más dolorosas del país.<sup>70</sup> Las características de las imágenes de los Mayo no podrían entenderse sin hacer una referencia al contexto en el que ellos se formaron. Identificados desde un principio con las causas sociales<sup>71</sup> y con la Segunda República (1931-1936), los Mayo —en especial Paco y Faustino— contendieron del lado republicano durante la Guerra Civil Española (1936-1939) hasta verse obligados a huir y refugiarse en Francia, donde permanecieron en un campo de concentración. Fue esa experiencia lo que explica en buena parte la naturaleza social y democrática del trabajo que desarrollaron en México durante varias décadas:

Si fuera posible considerarlos como los primeros fotoperiodistas democráticos en publicaciones de distribución masiva en México, esto sería un resultado, hasta cierto punto, de la influencia del momento histórico europeo. Sin duda, el impacto de la revolución soviética y los inicios de un fotoperiodismo comprometido en la República de Weimar en Alemania fueron importantes para el desarrollo de los Mayo, pero el factor fundamental fue su participación en la guerra civil española. Se ha dicho que

---

<sup>70</sup> Verónica Rivera Suárez y Raúl Godínez, *México a través de los Mayo. Paco y Faustino Mayo. Biografía*, México, AGN- CONACULTA-FONCA, 2002, p. 29.

<sup>71</sup> Paco y Faustino tuvieron siempre un particular interés por documentar los movimientos obreros como la huelga minera de Asturias en 1934 y la manifestación del Primero de Mayo de 1935 en Madrid, de donde tomaron el nombre de fotos Mayo. *Ibid.*, p. 30.

la guerra civil española constituyó la génesis del fotoperiodismo moderno en el sentido de que la lucha requirió que los reporteros tomaran partido y entrasen en el centro de la acción.<sup>72</sup>

Otro aspecto importante —mas no tan novedoso— de la fotografía de los Mayo fue el retratar a las masas como sujetos activos de la vida social y política. Si bien las masas habían sido captadas por la fotografía de la Revolución Mexicana, por lo general tenían relevancia sólo en función de una gran figura ya fuera el caudillo o el Presidente. Los Mayo, por el contrario, se esmeraron en retratar a las masas, particularmente a los obreros, en función de su quehacer y entorno particulares. Dicho de otra forma, fotografían al sujeto común dentro de su propio contexto, en el que juega un papel indispensable y relevante. Sin embargo, debemos señalar que este tipo de representaciones ya las habían empezado a desarrollar Tina Modotti y Enrique Díaz.<sup>73</sup>

Otra gran aportación de los Mayo fue a nivel técnico, con la introducción de la cámara alemana Leica que utilizaba películas de 35 mm con 36 exposiciones. La Leica era mucho más pequeña y manejable que la Graflex 5x7 con placas de acetato —provista de un flash de magnesio— y que la Speedgraphic, de diferentes formatos, utilizadas por la mayoría de los fotoreporteros mexicanos.<sup>74</sup> La Leica, con lentes más precisos y *zoom* integrado, permitió al fotógrafo ir en busca del detalle que marcará la diferencia con respecto a las fotografías de las décadas anteriores. Con el tiempo, esa búsqueda del detalle se transformaría en uno de los principales valores del fotoperiodismo moderno. Si bien los Mayo tuvieron claro el compromiso social de su quehacer, hubieron de enfrentarse a las propias limitaciones que éste implicaba. Como lo explica Mraz:

---

<sup>72</sup> John Mraz, "Los Hermanos Mayo...", *op.cit.*, p. 24.

<sup>73</sup> Fue el caso, por ejemplo, de los fotoreportajes realizados por Enrique Díaz en *Hoy y Rotofoto* en torno al levantamiento de Saturnino Cedillo, en San Luis Potosí, contra el presidente Lázaro Cárdenas, de mayo 1938 a enero de 1939. Díaz registró en su propio contexto tanto a los soldados del ejército federal como a los rebeldes cedillistas desde una perspectiva eminentemente social. Ver R. Monroy, *Historias para ver...op.cit.*, pp. 231-264.

<sup>74</sup> Entre ellos Enrique Díaz, Enrique Delgado y los Casasola.

Los fotoperiodistas son un tipo particular de artistas, artesanos y obreros. Aunque la expresión de sí mismos es un elemento importante en su trabajo, casi siempre están limitados a fotografiar lo que les asignan y muchas veces tienen poco o nada que decir sobre cómo es utilizado su trabajo [...]. Podríamos argumentar que los mejores fotoreporteros combinan la creatividad y las habilidades técnicas de los artistas y los artesanos, mientras trabajan en una situación enajenada similar a la de un obrero industrial.<sup>75</sup>

Los hermanos Mayo se esforzaron para vencer estos inconvenientes mediante la creación de una empresa personal que funcionó como cooperativa y que trató, en la medida de lo posible, de trabajar de manera independiente, vendiendo las imágenes que les solicitaban y conservando siempre el crédito y los negativos originales. Además, probaron suerte fundando varias revistas en las que fungieron como redactores y editores en jefe, entre las que se encuentran *El Día*, *Tricolor* y *Más*. Durante sus primeros 10 años de trabajo en México (1939-1949) los Hermanos Mayo “vinieron a enriquecer las posibilidades temáticas y estilísticas del periodismo gráfico, pues emplazaron su atractiva, novedosa y discreta cámara ante todo evento político, social, cultural y deportivo con una intención más crítica, sumamente politizada y con un manejo consciente de los elementos discursivos e ideológicos de sus imágenes”.<sup>76</sup> Cabe señalar que los Hermanos Mayo dejaron un legado de cinco millones de imágenes que hoy en día se encuentran en el Archivo General de la Nación

#### 1.3.6 Nacho López: del fotorreportaje al fotoensayo (1950-1955).

Ignacio López Bocanegra, mejor conocido como Nacho López (1923-1986), ha sido una de las principales figuras del fotoperiodismo nacional. En su obra se complementan tanto elementos de los fotógrafos vanguardistas --Modotti y los Álvarez Bravo-- como de los fotoperiodistas comprometidos con la función político social de la imagen --

---

<sup>75</sup> J. Mraz, “Los Hermanos Mayo...”, *op.cit.*, p. 26.

<sup>76</sup> R. Monroy, “Del olor a pólvora...”, *op.cit.*, p. 185.

Enrique Díaz y los Mayo principalmente—. Esta síntesis, evidenciada en el trabajo de López, dio lugar a un nuevo género del fotoperiodismo conocido como el fotoensayo.

John Mraz ha analizado el significado de la obra de López en función del contexto socio político de la época que corresponde al régimen de Miguel Alemán (1946-1952). Este periodo se caracterizó esencialmente por la consolidación de un ideario nacionalista *ad hoc* para las clases medias, así como por la institucionalización y mediatización de la prensa por parte del sistema político. Con ello decayó el dinamismo y la pluralidad de ideas expresadas en los diferentes periódicos durante las dos décadas anteriores, encargándose el gobierno de censurar todas aquellas publicaciones *non gratas* al sistema. No obstante, Nacho López trabajó con bastante libertad en *Mañana* (1950-1951) y, posteriormente, en *Siempre!* (1953-1954), gracias a que supo idear cómo introducir en ellas --dirigidas más bien a las clases medias y altas-- temas de índole social relacionados con “la vida urbana de los desamparados”.<sup>77</sup> A ello también contribuyó la libertad y confianza que le otorgaron los editores José Pagés Llergo y Regino Hernández. Si bien su obra estuvo condicionada por los propios límites del fotoperiodismo de los que ya se ha hablado, López logró enfatizar el aspecto social a través del fotoensayo y de la fotografía dirigida, que definimos más adelante.

En el fotoensayo el fotógrafo tiene el control de la realización de la imagen y de la idea que hasta cierto punto ésta genera en el espectador. El género tiende a ser atemporal en tanto que no se relaciona con la noticia sino más bien con la vida cotidiana. Además la imagen viene acompañada de un pie de foto elaborado por el propio autor, de manera que éste puede tener injerencia en la percepción del espectador. Es así como en el fotoensayo podemos distinguir aún más la autoridad intelectual del fotógrafo:

---

<sup>77</sup> J. Mraz, *Nacho López...*, *op.cit.*, p. 11.

Un reportaje tiene su origen en el mundo, en la realidad. Un ensayo tiende a nacer en la mente del fotógrafo, quien intenta explorar alguna idea formulada previamente al acto fotográfico. Un ensayo puede ser algo en vivo, pero se distingue del reportaje por el grado en que la expresión de las ideas del fotógrafo tiene preeminencia sobre la comunicación de la información de un acontecimiento. El papel directivo que el ensayista manifiesta puede incluir formas como una puesta en escena o la colocación de los personajes en poses. Pero el grado de influencia directa es siempre mayor en un ensayo que en un reportaje y, por tanto, el control autoral es más grande.<sup>78</sup>

De esta forma, mientras el fotorreportaje es un documento que se relaciona con un acontecimiento particular, noticioso y temporal, el fotoensayo se centra más en la reflexión y visión personales del fotógrafo.<sup>79</sup> Nacho López transmitió en sus fotoensayos no tanto la realidad social en sí --puesto que, como se ha visto, el fotoensayo constituye la materialización de una idea preconcebida por el fotógrafo-- sino su visión personal de la vida cotidiana de las clases bajas y la desigualdad social. El discurso de opinión contenido en el fotoensayo cumple con una función social importante puesto que invita al espectador a reflexionar sobre los temas que le interesa resaltar al fotógrafo. En el caso de López, su interés residió en “la gente pobre, los desheredados y los niños desamparados”.<sup>80</sup>

Para entender mejor las características del fotoensayo, Mraz utiliza el concepto de fotografía dirigida, que puede entenderse como la puesta en escena de un acontecimiento preconcebido por el fotógrafo. La diferencia entre la fotografía posada de principios de siglo --tanto de estudio como de prensa-- y la fotografía dirigida a la que nos referimos reside en la conciencia que el fotógrafo tiene tanto de la realidad que quiere fotografiar, como del uso y de la función que quiere que cumplan sus imágenes en un contexto determinado. De esta forma, López utilizó la fotografía dirigida para

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 56.

evidenciar y provocar ciertos aspectos de la realidad social que él buscaba criticar y denunciar con las imágenes.

El fotoensayo le permitió al fotoperiodismo no depender necesariamente de hechos exclusivamente noticiosos, ofreciendo a los fotógrafos un mar de posibilidades para enseñar y expresar diversas realidades y situaciones que, de otra forma, serían difíciles de señalar.<sup>81</sup>

Si bien el desarrollo histórico del fotoperiodismo mexicano se extiende hasta nuestros días, esta revisión se detiene en Nacho López, con quien considero se consolida el compromiso social del fotoperiodismo crítico y reflexivo en nuestro país, del que Héctor García sería un gran continuador.<sup>82</sup> A partir de los años sesenta este género tuvo que enfrentar nuevos retos que fueron cambiando según las características de cada época.<sup>83</sup> No obstante, su función de crítica y denuncia social ya había quedado establecida desde los años cincuenta.

#### **1.4 Consideraciones finales**

Hemos hecho un repaso general del surgimiento del fotoperiodismo mexicano para demostrar que fue resultado de un proceso en el que intervinieron varios factores y que no se dio de la noche a la mañana. Gracias a la revisión bibliográfica ha sido posible ubicar cronológicamente los momentos más importantes relacionados con el inicio de este género en nuestro país. Con antecedentes en las dos primeras décadas del siglo XX, el fotoperiodismo comienza a desarrollarse con características propias de la modernidad hacia fines de los años veinte y se consolida a mediados de los treinta, cuando adquiere su lenguaje específico y empieza a cumplir con una función crítica. Por último, en la

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>82</sup> Ver Luna Córnea, número 26, México, mayo-agosto 2003.

<sup>83</sup> Ver John Mraz, *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, CNCA-Centro de la Imagen- Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

década de los cuarenta, con los hermanos Mayo y Nacho López, adquiere su verdadera dimensión como medio de denuncia y compromiso social, amplía sus posibilidades de lenguaje y significado, y dota al fotógrafo de un papel fundamental.

Volviendo rápidamente a la cuestión de las definiciones y de los conceptos, retomemos la escala que plantea Mraz para valorar el trabajo de los fotógrafos según su función y contexto particular. El fotógrafo de prensa o el reportero gráfico es el que cumple con la tarea de captar con su cámara los acontecimientos de actualidad que los editores o redactores le solicitan. Este tipo de fotógrafo se caracteriza por no manejar un lenguaje o discurso visual propio, puesto que su imagen es utilizada como ilustración, como testimonio fidedigno de algún hecho. A grandes rasgos, ésta era la labor que cumplían los fotógrafos del porfiriato, por lo que nos referiremos a ellos como reporteros gráficos o fotógrafos de prensa. Por su parte, en el fotorreportaje se cubre la noticia por medio de una serie de imágenes que evocan un discurso narrativo sobre algún hecho particular y en la que éstas llevan una carga personal más explícita, en la que es posible percibir la intención del fotógrafo, ya sea de crítica, denuncia o burla hacia al acontecimiento o hecho noticioso que está cubriendo. Por último, el fotoensayo es el que abre paso a la creatividad del fotógrafo en torno a lo que le interesa particularmente, como puede ser la vida urbana o la cultura popular y que no por fuerza se relaciona con la noticia propiamente dicha. Con respecto a este planteamiento John Mraz argumenta que no se trata de una escala valorativa sino descriptiva, en la que se observa gradualmente una influencia creciente del fotógrafo.<sup>84</sup> No obstante, cabe señalar que en la práctica del oficio se combinan ambos géneros y que éstos no necesariamente se excluyen entre sí.

---

<sup>84</sup>J. Mraz, *Nacho López...op.cit.*, p.18.

Para completar estas definiciones y entender mejor la diferencia entre el fotoensayo y el fotorreportaje podríamos decir que el primero equivaldría a un artículo de opinión, mientras que el del fotorreportero a la nota firmada.<sup>85</sup>

Conociendo ya más a fondo la cuestión teórica y el desarrollo histórico del fotoperiodismo en México, podremos analizar y valorar mejor la obra de Manuel Ramos en función del contexto y de las características propias, tanto de la prensa ilustrada porfirista como de la fotografía de principios del siglo XX. Pero con lo que ya hemos visto en este capítulo, podemos desde ahora afirmar que el trabajo de Manuel Ramos en la prensa capitalina de principios de siglo --concretamente de 1897 a 1913-- constituye un antecedente del fotoperiodismo en tanto género autónomo. Sin embargo, al ser uno de los fotógrafos de prensa más importante de dicha época, veremos que Ramos fue pionero en lo que respecta a la elaboración de cierto tipo de tomas en las que ya se observa el manejo de una técnica y de un lenguaje propiamente fotográficos.

---

<sup>85</sup> R. Monroy, "Enrique Díaz y *Fotografías de Actualidad...*", *op.cit.*, p. 408.

## **2. Manuel Ramos: fotógrafo (1874-1945)**

### **2.1 Datos biográficos**

Manuel Ramos es quizá el fotógrafo más emblemático de la última etapa del porfiriato, no sólo por haber destacado como uno de los principales reporteros gráficos de la prensa ilustrada sino también por ser un fiel representante de la clase media urbana de principios de siglo. Resulta sorprendente que su nombre no figure entre los fotógrafos más importantes de las dos primeras décadas del siglo XX, junto con los Casasola, Abraham Lupercio y Antonio Garduño. Es muy probable que su trabajo no haya sido analizado por la muy escasa información existente sobre su vida, pero sobre todo por el hecho de que su archivo particular permanezca en su mayor parte inédito hasta la fecha.

A continuación presentaremos un esbozo biográfico<sup>1</sup> con el propósito de conocer más a fondo a este personaje y así poder interpretar mejor su obra dentro del contexto de la última década del porfiriato.

#### **2.1.1 Ramos, fotógrafo de vocación**

Manuel Ruperto Ramos Sánchez nació el 10 de Junio de 1874, en el poblado de El Venado, en San Luis Potosí. Hijo de Vicente Ramos y Dolores Sánchez, se cree que viajó solo a la Ciudad de México alrededor de 1892, cuando debía tener 18 años.

---

<sup>1</sup> Dado que el propósito de esta tesis no es hacer una biografía exhaustiva de Manuel Ramos, me limitaré a mencionar los aspectos más relevantes de su vida y de su carrera profesional, a partir de las fuentes siguientes: El Archivo Particular de Manuel Ramos (AMR negativos, positivos y algunos documentos personales originales), entrevista de Alfonso Morales y Carmen Tostado a María Teresa Ramos Sánchez, hija menor del fotógrafo, el 18 de enero de 1995, y el programa interactivo multimedia *Manuel Ramos (1874-1945): pionero del fotoperiodismo en México*, Horacio Muñoz (coordinador), México, FONCA-CONACULTA, 2004.



Imagen 1: Manuel Ramos. Ca. 1895. AMR, clasif. MR-0110-P

Su hija menor, María Teresa Ramos, comentó que probablemente su padre fue hijo único y ella desconocía las razones por las cuales se había mudado a la Ciudad de México:

[Alfonso Morales]: -¿No sabe por qué se vino su papá a México?

[Teresa Ramos]: -No, nada. Nada se de ellos.

[A.M.]: -¿No les platicó de su infancia?

[T.R.]:- Tal vez sí, pero a mis hermanas; si a mí me traían como punto final. Siempre al último.<sup>2</sup>

Es muy posible que Manuel Ramos se hubiera iniciado en la fotografía como simple aficionado y quizá hubiera trabajado voluntariamente para algún fotógrafo en San Luis Potosí o en la Ciudad de México. Pero no cabe duda que se adentró desde muy joven en el mundo de la fotografía, ya que hacia 1896 instaló, junto con su socio Aguirre<sup>3</sup>, un fotoestudio de nombre *Aguirre y Ramos*, ubicado en la 1ª calle de Independencia número 5, en el centro de la Ciudad (imagen 2). Al parecer ese estudio

---

<sup>2</sup> Entrevista hecha a María Teresa Ramos por Alfonso Morales y Carmen Tostado, México, 18 de enero de 1995, (s/p).

<sup>3</sup> Teresa Ramos comentó que Aguirre probablemente era algún pariente de Ramos en la ciudad de México, *Ibid.* Hasta el momento, no he encontrado referencia alguna sobre un fotógrafo de nombre Aguirre a fines del siglo XIX.

fotográfico no prosperó, pues ni su archivo ni las publicaciones en las que Ramos colaboró hacen referencia a aquel.

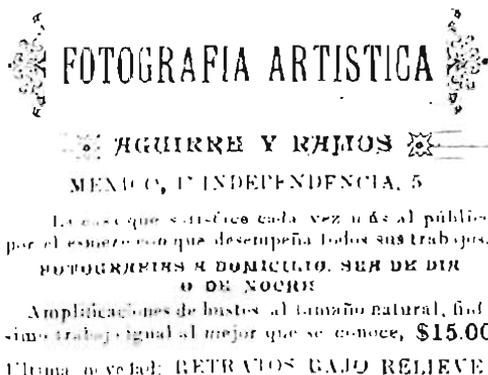


Imagen 2: Anuncio del estudio fotográfico Aguirre y Ramos en Frégoli. *Semanario Excéntrico Ilustrado*, 22 de agosto de 1898.

En 1897 Manuel Ramos comenzó a colaborar en la prensa ilustrada. Tenía 23 años y a partir de entonces no se dedicaría a otra actividad, destacando como uno de los reporteros gráficos más importantes de la prensa porfirista.<sup>4</sup>

También se sabe que tenía su propio cuarto oscuro en casa, encargándose de revelar y fijar las placas en la tranquilidad de su hogar. Su hija dijo al respecto:

[T.R.]: -Mi papá tenía su cuarto oscuro del otro lado del *chivero* y a mí no me gustaba. Me aburría y él se ponía a hacer sus cosas con el revelador y con su fijador y con su exposición de luz. No más le hacía así a la luz y ¡ya estaba! Él le daba la luz a la foto, la sacaba y entonces la echaba en el revelador. Yo estaba bien chiquita pero me acuerdo que yo cambiaba la foto a otra bandeja. Ahí aparece la imagen y antes de que estuviera y se pusiera más fuerte, tenía que pasarla a otra tina y luego sacarla y escurrirla. Tenía mi papá unos ganchitos, no los alcanzaba yo, pero allí colgaba sus fotos. Se la pasaba metido mucho tiempo ahí, en la noche.<sup>5</sup>

Afortunadamente en su archivo se conserva una receta escrita a mano por Manuel Ramos con la fórmula química que utilizaba para revelar sus fotografías.

<sup>4</sup> “[A.M.]. : -Su papá nunca se dedicó a otra cosa?”

[T.R.]: -No, nunca”, en “Entrevista...”*op.cit.*, (s/p)

<sup>5</sup> *Idem.*

Sabemos también, gracias a su hija, que adquiría sus materiales en la *American Photo Co*, ubicada en la calle Plateros (hoy Madero). En cuanto a las cámaras, debía tener por lo menos dos de diferentes formatos: una de cajón que utilizaba placas de 3x3.5 cm, y otra grande con tripié, con flash de luz de magnesio, de formato 5x7 pulgadas.<sup>6</sup>

La mayoría de las placas del archivo que datan aproximadamente de la primera década del siglo XX son de vidrio y de formato 5x7 pulgadas. A partir de la siguiente década, Ramos utilizó negativos de nitrato de celulosa de varios formatos, principalmente de 5x7 pulgadas y de 3x3.5 cm. Posteriormente, hacia 1930, se acostumbró a las películas de seguridad<sup>7</sup> (o acetatos de celulosa), también de formato 5x7. En cuanto a los positivos de época que se conservan en el archivo, casi todos son de 5x7 impresos en papel de resina.

Según Olivier Debroise, Manuel Ramos fue de los primeros fotógrafos en rotular los negativos con su nombre.<sup>8</sup> Tenía varios tipos de firmas aunque las más comunes fueron dos: una en la que indicaba sólo su apellido "Ramos" y otra que especificaba "Fot. M. Ramos". ( figura 1)



Figura 1: Tipos de firmas de Manuel Ramos sobre los negativos.

De 1897 a 1910, Ramos trabajó para una gran mayoría de revistas y periódicos estrechamente vinculados con el régimen, tales como *Frégoli* (1898-1899), *Cómico* (1899-1900), *El Mundo Ilustrado* (1897-1914), *El Imparcial* (1901-1908), *Arte y Letras*

---

<sup>6</sup> “[A.M.]: -¿Qué cámara tenía su papá?  
[T.R.]: -Era grandota, tenía un tripié y en la noche con su magnesio. A la gente le lastimaba la luz y salían con los ojos cerrados. También tenía una camarita de cajón”, *Idem*.

<sup>7</sup> Estos negativos fueron llamados películas de seguridad (*Safety film*) porque el acetato de celulosa era mucho menos inflamable que el nitrato de celulosa.

<sup>8</sup> Olivier Debroise, *op.cit.*, p. 227.

(1908-1912), *La Semana Ilustrada* (1909-1911) y *El Tiempo Ilustrado* (1909-1912). También laboró como fotógrafo oficial de *El País. Diario Católico*, de Trinidad Sánchez Santos, de 1910 a 1913. A lo largo de la última década del porfiriato la cámara de Manuel Ramos siguió de cerca tanto el desarrollo de los grandes proyectos urbanos --entre los que destaca la edificación de calles, monumentos y obras públicas--, como las actividades de la alta sociedad --actos oficiales, festivos y deportivos--.<sup>9</sup> Al cubrir dichas actividades para la prensa Ramos tuvo la oportunidad de hacer numerosos viajes al interior del país, por lo que seguramente debió llevar una vida bastante agitada.

A mediados de 1913 Ramos se alejó significativamente del medio periodístico al ser contratado como fotógrafo oficial del Museo Nacional, el 30 de agosto de ese año, en sustitución de Antonio Carrillo.<sup>10</sup> Permaneció en dicho puesto hasta 1915. Su labor en esa institución respondió en gran medida al interés del gobierno en favorecer la investigación sobre el mundo prehispánico, ya que una de las características del positivismo --corriente filosófica dominante en la última etapa del porfiriato-- fue emprender desde el Estado una labor de organización y clasificación de todo aquello que diera información sobre el pasado. En ese sentido, el Museo Nacional tenía la tarea, entre otras cosas, de documentar, clasificar e investigar todo lo relacionado con las

---

<sup>9</sup> En el capítulo 4 se hablará con amplitud de este renglón.

<sup>10</sup> Antonio Carrillo renunció al Museo el 22 de agosto de 1913 "para atender sus negocios particulares". El cargo fue ofrecido el 23 de agosto a un fotógrafo recomendado por Victoriano Huerta, de nombre Graciano A. Miranda, "persona honrada y de buenos antecedentes" según el presidente. Miranda aceptó el cargo pero renunció dos días después, aparentemente sin motivos. De esta forma, Manuel Ramos fue nombrado oficialmente por el subsecretario del Museo, Adolfo de la Lama, para ocupar ese puesto: "Se declara insubsistente el nombramiento expedido el 26 del actual a favor del Sr. Graciano A. Miranda para el puesto de fotógrafo del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Nómbrase para ese cargo y en lugar del Sr. Antonio Carrillo al Sr. Manuel Ramos, persona de bastante competencia en el arte de la fotografía". Ver AGN (Galería 5), Instrucción Pública y Bellas Artes, Número de soporte 158, expediente 55.

culturas prehispánicas. Desde mediados del siglo XIX los fotógrafos de esa institución habían sido de suma importancia para el registro de sitios y ruinas arqueológicas:

Dentro de la institución, la fotografía fue un valioso instrumento que alentó la documentación de sitios ligados a pasajes de la historia y de las exploraciones de vestigios arqueológicos; se empleó en la museografía y en publicaciones como documento ilustrativo y a veces probatorio; fue herramienta para la investigación mediante el copiado de códices, manuscritos y piezas, y dio lugar al registro de algunas actividades del Museo, tales como los cambios de fisonomía de las salas.<sup>11</sup>

A lo largo de los casi dos años que permaneció allí, Ramos hizo un inventario fotográfico de las piezas ubicadas en las distintas salas del Museo, entre las que destacaba la Sala de Monolitos (imágenes 3 y 4). Asimismo, realizó varios viajes a distintos sitios arqueológicos como Teotihuacan y Tula, en compañía de los profesores y empleados del Museo ( imagen 5).



Imagen 3: Museo Nacional, ca. 1913.  
AMR, clasif. MR-0272-N

---

<sup>11</sup> Rosa Casanova, "Las fotografías se vuelven historia: algunos usos entre 1857 y 1910", en Esther Acevedo (coordinadora), *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, Munal- UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, p. 222.



Imagen 4: *Cuatlicue*, Museo Nacional, ca. 1913.  
AMR, clasif. MR-0671-N



Imagen 5: Expedición del Museo Nacional a Teotihuacán, ca. 1913.  
AMR, clasif. MR-0109-P.

Ramos fue cesado de su puesto del Museo Nacional en 1915 —en el que fue reemplazado por Gabriel Salgado—<sup>12</sup> para aceptar un nuevo cargo en la Inspección General de Monumentos Coloniales, de la que hablaremos un poco más adelante.

---

<sup>12</sup> El Oficial Mayor, encargado de la Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes (sin nombre y sin firma) declaró el 26 de marzo de 1915 “el cese de Manuel Ramos, como fotógrafo para acompañar a los Profesores y empleados del Museo N. de Arqueología, Historia y

Aunque siguió colaborando desde 1915 hasta 1936 en publicaciones periódicas como *Figaro*, *Cosmos*, *Excélsior* y *Actualidades*, su trabajo como reportero gráfico en esta época fue menos significativo que durante las décadas anteriores. Hacia 1921, mientras fotógrafos como Enrique Díaz empezaron a incorporarse a la vanguardia experimentando con nuevas técnicas (como las tomas en picada y contrapicada), Manuel Ramos siguió concibiendo a la fotografía como un medio de ilustración, y sus principales trabajos en la prensa siguieron siendo el retrato posado y la fotografía protocolaria, como en tiempos de Don Porfirio.<sup>13</sup> Para comprender la aparente obsolescencia de nuestro fotógrafo en la prensa posrevolucionaria, debemos tomar en cuenta que Ramos conoció en pleno los años prósperos del porfiriato y que en 1921 tenía ya 47 años de edad. Esto supone que debía sentirse bastante alejado de las nuevas posturas políticas emanadas de la Revolución, posturas que eran las que se manifestaban en la prensa. Así pues, no es de extrañar que haya permanecido veinte años en la Inspección General de Monumentos, fotografiando los vestigios arquitectónicos del México colonial con el que seguramente se identificaba.

Pero si bien se alejó significativamente del periodismo gráfico a partir de entonces, nunca dejó de ejercer la profesión de fotógrafo, su verdadera vocación. Tanto en instituciones gubernamentales como en contratos privados, particularmente con la Basílica de Guadalupe y con la jerarquía eclesiástica, Manuel Ramos siguió trabajando como fotógrafo hasta el día de su muerte, acaecida el 31 de diciembre de 1945.

### 2.1.2 Ramos, padre de familia

---

Etnología. Nómbrase para ocupar esta vacante, al Sr. Gabriel Salgado". Ver AGN (Galería 5), Instrucción Pública y Bellas Artes, Número de soporte 320, expediente 12.

<sup>13</sup> Dado que el análisis del trabajo de Manuel Ramos en la prensa posterior a 1914 queda fuera del tema de este trabajo, no está por demás mencionar que sería interesante adentrarse en él, estableciendo paralelismos entre Ramos y otros fotógrafos como Enrique Díaz, dentro del contexto posrevolucionario.

Manuel Ramos fue sin duda un hombre de familia, católico y conservador. En 1905 contrajo matrimonio con María de la Luz Sánchez del Mercado con la que tuvo 6 hijos: María Guadalupe (“Tita”), María del Carmen (“Carmela”), María de la Luz (“Luchita”), María Concepción (“Concha”), Manuel (“Manolo”) y María Teresa (“Tere”), nacidos entre 1906 y 1921. (imágenes 6 y 7). Su esposa, a la que cariñosamente llamaba “Doña Lucha”, provenía de una familia de clase media de la Ciudad, y juntos adquirieron una casa en el barrio de Popotla –entonces a las afueras de la Ciudad--, ubicada en el número 40 de la tercera calle de Cuauhtémoc (hoy, Mar de Cibeles).



Imagen 6: Retrato de bodas de Manuel Ramos y María de la Luz Sánchez, 1905. AMR, clasif. MR-0304-N



Imagen 7: Familia Ramos. Ca. 1921 AMR, clasif. MR-0129-P

Al parecer, doña Lucha fue una mujer dedicada totalmente al hogar pues según cuenta su hija, nunca trabajó y tomaba clases de bordado y de cocina. Las fotografías que se conservan de la casa de Popotla nos dicen cómo debió haber sido la vida familiar de nuestro fotógrafo. Vivía en una casa grande que contaba con un jardín, un huerto pequeño y un *chivero* construido por el propio Ramos, que albergaba por lo menos cinco cabras lecheras de raza Toggenbourg, importadas de Suiza (imágenes 8 y 9):

[T.R.]: Te digo que mi papá les hizo un cerro de cemento con piedra para las chivas en el jardín. Era muy grande. Aparte tenía mi papá su parcela y ahí sembraba rábanos, lechugas, zanahorias, jitomates y hierbitas.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> A. Morales, "Entrevista...", *op.cit.*, s/p

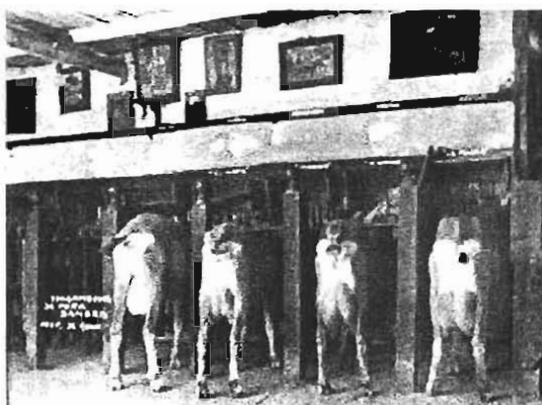


Imagen 8: *Chivero*, AMR, clasif. MR-0048-M

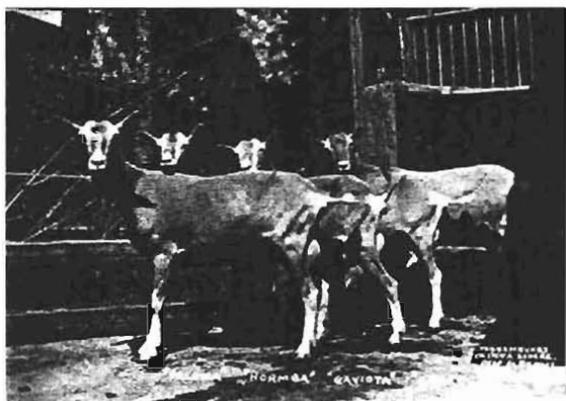


Imagen 9: Cabras de raza toggenbourg. AMR, clasif. MR-0211-P

El gusto de Manuel Ramos por los animales y por el cultivo de una parcela de tierra quizá se relacione un tanto con sus orígenes rurales, aunque a principios del siglo XX era bastante común que ciertas familias de las afueras de la Ciudad tuvieran en sus casas huertos y algún tipo de animales y rebaños. Vale la pena destacar que en la imagen 8 se alcanza a percibir un poco el aspecto del *chivero* decorado con fotografías y pinturas enmarcadas, entre las que destaca una imagen de la Virgen de Guadalupe. Por su parte, la imagen 9 sorprende por su composición original en la que parece que las

cabras están mirando hacia la cámara, como si estuvieran posando expresamente para la foto.

Por lo que muestran las fotografías, la familia Ramos no debió sufrir de inestabilidad económica por lo que es de suponerse que don Manuel ganaba bien como fotógrafo, aunque también es probable que gozara de alguna otra fuente de ingresos tales como rentas o propiedades. Según María Teresa, su padre nunca tuvo problemas financieros, lo cual nos lleva a suponer que don Manuel pertenecía a la reducida clase media de principios de siglo, por tratarse de una familia numerosa con la estabilidad económica que procuraba el oficio del padre y su empleo seguro.

[T.R.]: Mi mamá tenía varios sirvientes. Un mozo y una mujer que le ayudaba a hacer las tortillas y los mandados. También tenía un carro con caballo y una carreta.<sup>15</sup> (imagen 10)



Imagen 10: Hijas de Manuel Ramos en la casa de Popotla, ca. 1909  
AMR, clasif. MR-0005-N

Es probable que la familia tuviera acceso a las actividades de esparcimiento social como el teatro, conciertos, fiestas, kermesses y romerías.

---

<sup>15</sup> *Idem.*

En cuanto a sus costumbres, Don Manuel era un hombre conservador y muy religioso como veremos un poco más adelante. En cuanto a la política, admiraba profundamente a Porfirio Díaz y seguramente estuvo convencido de que el régimen porfirista llevaba al país por el buen camino del orden y del progreso.

[T.R.]: No sé por qué le tenía tanto afecto a Don Porfirio; siempre que hablaba de él se quitaba el sombrero. Le tenía mucho respeto. Creo que llegó a conocerlo personalmente, le tomó muchas fotos durante algunas ceremonias. Debió ser el fotógrafo de Don Porfirio.<sup>16</sup>

Así pues, no simpatizó con Madero ni con los villistas y zapatistas, a pesar de que realizó muy buenas fotografías de ellos, las cuales constituyen un importante testimonio histórico, como lo veremos en el último capítulo. Ramos debió ser un hombre discreto aunque sí llegó a manifestar su opinión sobre ciertos personajes políticos:

[A.M.]: ¿Antes de Almazán, qué simpatías tenía su papá?

[T.R.]: Por ejemplo, mi papá quería mucho a don Porfirio, después empezaron a hablar mal de él y yo decía: “pues quién sabe quién es ese don Porfirio”, pero mi papá lo admiraba mucho. No quería a este...al que le cortaron el brazo, a...Obregón, a él no lo podía ver...y menos a Calles.

[A.M.]: ¿Qué decía de ellos?

[T.R.]: “¡Ay! ese Calles por qué no se moría!” Le deseaba la muerte pero de ahí no pasaba. Mi papá no fue una persona grosera en el lenguaje. De él siempre hubo mucha educación, mucho control.<sup>17</sup>

Teresa Ramos comentó que aunque su padre pasaba mucho tiempo fuera de casa por el trabajo, solía convivir bastante con la familia, sobre todo en las noches, platicando con sus hijas:

[T.R.]: A todos nos quería, era un padre muy amoroso, muy cariñoso, siempre llegaba a dormir tarde pero antes pasaba a la recámara a vernos a todos, era muy platicador. Nos platicaba de los *Bandidos de Río Frio*, de Payno, y contaba historias de cosas misteriosas y peligrosas como el callejón de la Machincuepa y las leyendas de la ciudad de México de Luis González Obregón.<sup>18</sup>

También salía de vez en cuando al campo o a pasear por los alrededores de la ciudad con la familia:

---

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Idem.*

[A.M.]:- ¿Nunca viajaron a San Luis Potosí a visitar a la familia?

[T.R.]: -No...mi papá salía de viaje, iba a Oaxaca, a Estados Unidos pero no...que hubiéramos salido la familia entera no. Pero mi papá alquilaba un camión para ir juntos de día de campo.

[A.M.]:- ¿A dónde iban?

[T.R.]: - No te se decir...yo me acuerdo que yo chillaba porque el camión iba echando tumbos y a mí no me gustaba.

[A.M.]:- ¿Y a estos paseos iba él con su cámara?

[T.R.]:-Uhh sí, mi mamá decía “-el día que vea a tu papá sin cámara no lo voy a reconocer”. Todo la vida con su cámara<sup>19</sup>

Manuel Ramos debió ser una persona autodidacta porque si bien no se conocen documentos oficiales que atestigüen alguna formación universitaria, solía leer, pintar y tocar el violín.

[A.M.]:- ¿Y que leía su papá?

[T.R.]: -Mucho leía. No se qué pero leía mucho. De día pintaba a lápiz o con pintura y en la noche siempre andaba con su libro. [...] Mi papá sin estudiar, sin escuela, tocaba muy bien el violín. Tita, mi hermana, sí entró a la escuela nacional de música y hacían unos conciertos en la noche. Tocaban música de antes. Valses y música bonita.<sup>20</sup>

A partir de esta información podríamos considerar a Manuel Ramos como un hombre clasicista en el sentido de que para él, el arte y la cultura --entiéndase la música, la pintura y la literatura-- eran un signo de pertenencia a un estatus social elevado. Ya que hacia principios de siglo la cultura era más bien propia de las clases altas, cualquier actividad artística constituía tener un cierto rango social. No obstante, también debemos tomar en cuenta que para la época aún no había mucha variedad de actividades para los ratos libres como las hay hoy en día.

## 2.2 Ramos, católico y guadalupano

Manuel Ramos fue un hombre muy católico y profundamente guadalupano. La mayor parte de las fotografías que se encuentran en el Archivo Manuel Ramos (AMR) están relacionadas con el catolicismo y con la imagen de la Virgen, entre las que destacan

---

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*

peregrinaciones, ceremonias religiosas, iglesias, nichos, altares y religiosidad popular. Asimismo, existen numerosos retratos de monjas, sacerdotes y de la jerarquía eclesiástica capitalina de los años treinta.

En 1921, cuando se conmemora el centenario de la consumación de la Independencia, se consolida el triunfo de la facción obregonista en el poder y se pone en marcha el gran proyecto cultural vasconcelista, Manuel Ramos se refugia en la Basílica de Guadalupe, captando la primera imagen fotográfica tomada directamente del sagrado lienzo, el 22 de octubre. Dos años después, el 18 de mayo de 1923 (imagen 11), Manuel Ramos fue solicitado por las autoridades de la Basílica para fotografiar de nuevo el sagrado lienzo, esta vez sin el vidrio protector.<sup>21</sup> El fotógrafo firmó un convenio con el Arzobispado de México y con la Academia Mexicana de Nuestra Señora de Guadalupe estableciendo que él conservaría el crédito de la fotografía, pero que correspondería al cabildo de la Basílica el derecho de comercializar la imagen.<sup>22</sup> Las fotografías tomadas directamente del lienzo, se convirtieron en las imágenes fotográficas oficiales de la Virgen de Guadalupe durante las décadas de los años veinte y treinta.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ésta imagen fue la que registró Manuel Ramos en los cuadernos de la Propiedad Artística e Intelectual de la SEP. Ver AGN, propiedad Artística e Intelectual, Soporte 419, expediente 3671, f.s. 1. La imagen está firmada y fechada el 18 de mayo de 1923.

<sup>22</sup> Horacio Muñoz (coord.), *op. cit.*

<sup>23</sup> *Idem.*



Imagen 11: Imagen tomada por Manuel Ramos del lienzo original de la Virgen de Guadalupe, el 18 de mayo de 1923. AMR, clasif. MR-0564-P

Esto sin duda significó un momento crucial en la vida de Ramos, pues según su hija Teresa la devoción de su padre hacia la Virgen de Guadalupe aumentó desde entonces:

[T.R.]: Cuando le tomó la foto a la Virgen de Guadalupe le creció la devoción. Enloqueció...Lo citaron a las 12 del día para que no hubiera nadie. El abad era su amigo. Lo metieron, le bajaron el cuadro, le quitaron el vidrio y así la retrató. Sólo Dios sabe cuántas fotografías le tomaría. Estaba loco de alegría. Llegó a casa conmovido.<sup>24</sup>

A partir de 1923, Ramos colaboró muy de cerca con las autoridades de la Basílica para fotografiar toda clase de asuntos relacionados con el culto a la Virgen y con las ceremonias en el barrio del Tepeyac. Registró con su cámara numerosas misas, congresos eclesíásticos y peregrinaciones, entre ellas las festividades del Cuarto Centenario de la Aparición de la Virgen de Guadalupe (imagen 12) y el Congreso Guadalupano en 1931.

---

<sup>24</sup> A. Morales, "Entrevista.", *op.cit.*



Imagen 12: *Indios En la Basílica. 12 de dic. de 1931.*  
AMR, clasif. MR-0059-N

También captó el traslado del icono a su nuevo altar, verificado el 24 de noviembre de 1931 ( imagen 13).

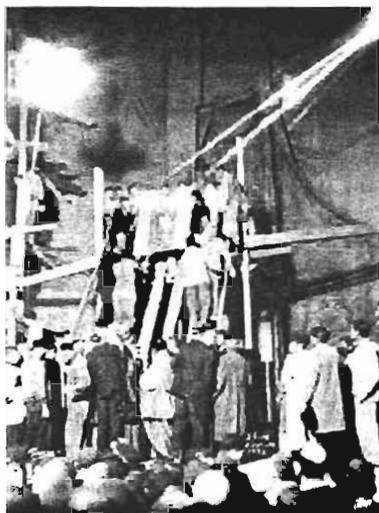


Imagen 13: Traslado del sagrado lienzo a su nuevo altar,  
el 24 de noviembre de 1931, AMR, clasif. MR-0060-N.

Ramos también hizo uso de sus imágenes de la Virgen para realizar diversos fotomontajes, generalmente relacionados con las apariciones, en los que hacía posar a sus hijas para personificar a Juan Diego.

La Basílica publicó varios libros ilustrados con fotografías de Ramos: *El Álbum Fotográfico Guadalupeño*, con textos del presbítero Jesús García Gutiérrez (1923), *La Memoria del Congreso Nacional Guadalupeño* (1931) y *El Reloj Guadalupeño* (1938). (imagen 14).



Imagen 14: Portada interior del *Álbum Fotográfico Guadalupeño*, 1923.

Para terminar, no podemos dejar de señalar que Manuel Ramos murió de un paro cardíaco el 31 de diciembre de 1945, el último día del año guadalupeño en el que, según su hija, tuvo deseos de morir:

[T.R.]: ¡Ay! Te digo que desde que empezó el año guadalupeño fue y nos dijo:

-En este año me quiero morir.

-¡Papá no digas disparates!

-Yo ya le dije a la Virgen de Guadalupe que me lleve.<sup>25</sup>

Murió a los 71 años de edad en su casa de Popotla.

### 2.3 Ramos y el conflicto religioso (1926-1929)

La década de los años veinte se vio marcada por el conflicto entre la Iglesia y el nuevo Estado, conflicto originado fundamentalmente en las medidas anticlericales de la

---

<sup>25</sup> *Idem.*

Constitución de 1917.<sup>26</sup> De acuerdo con la letra de la Carta Magna, los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928) se pronunciaron a favor de la separación de la Iglesia y el Estado e intentaron restringir severamente la participación eclesiástica en la vida política y social del país. Por su parte, la Iglesia católica buscaba ganar terreno en los ámbitos familiar, laboral y educativo. Con ese propósito se crearon, hacia 1923, la Asociación Católica de Jóvenes Mexicanos (ACJM) y la Liga Nacional de la Defensa de la Libertad Religiosa (LNDLR). En 1926 el presidente Calles radicalizó las medidas tomadas contra la Iglesia, cerrando escuelas religiosas, expulsando a 200 sacerdotes extranjeros y, finalmente, expidiendo la ley de suspensión de cultos el 31 de julio de ese mismo año.<sup>27</sup> La respuesta de la iglesia fue el llamado a un levantamiento popular conocido como la guerra cristera (1926-1929). Aunque el levantamiento tuvo mucho más presencia en el campo que en la ciudad, Manuel Ramos simpatizó con él mostrando su apoyo incondicional a la iglesia. Al respecto, su hija comentó lo siguiente:

[T.R.]: Una vez mi papá se subió en un avión con Tita a repartir propaganda, subversiva me imagino, y se lo platicué a una amiguita. ¡Ay! Que no me hubieran oído. Yo me decía “¡Van a matar a mi papá y tú tienes la culpa!”.<sup>28</sup>

Así pues, en el Archivo Manuel Ramos (AMR) se encuentran toda clase de fotografías sobre el conflicto, las cuales constituyen un valioso testimonio de la resistencia cristera urbana. Entre ellas destacan imágenes de atentados a las iglesias; reuniones de la ACJM, de la que él y su familia formaron parte; ceremonias religiosas clandestinas, y supuestas apariciones de sagrados corazones y divinos rostros. Durante

---

<sup>26</sup> Particularmente en los artículos 3, 25, 27 y 130 referentes a la educación, la propiedad y el trabajo respectivamente. Ver Lorenzo Meyer “La institucionalización del nuevo régimen”, en *Historia General de México*. México, El Colegio de México, versión 2000, p. 829.

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> A. Morales, “Entrevista...”, *op.cit.*

esos años, la casa de la familia Ramos fue un refugio católico en el que se hicieron numerosas reuniones secretas ( imágenes 15, 16 y 17):

[T.R.]: Todos los días había misas, confesiones...Llegaban no sólo un padre sino dos o tres sacerdotes a confesar gente, se llenaba la casa. [...]Tocaban la puerta y mi mamá iba y abría. Tenían una contraseña, que nunca me la supe porque siempre se la callaron. [...] En esta época había muchas primeras comuniones en casas particulares porque estaban los templos cerrados, entonces ponían en las casas unas mesas largas, grandes con manteles blancos, preciosos. “¡Que se cae el chocolate!” y aparecía la forma de un Sagrado Corazón. No es posible. Que había una humedad en la calle y...[aparecía] la forma de un Sagrado Corazón. ( imagen 18)

[A.M.]: - ¿Y su papá los retrató?

[T.R.]: Sí todos, yo todo eso lo vi por foto, los soldados, los ahorcado...foto es lo que yo conocí. Mi papá andaba metido en todo.<sup>29</sup>

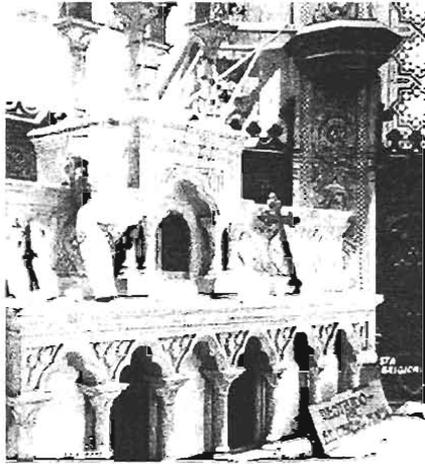


Imagen 15: Iglesia de Santa Brígida en la ciudad de México, después de un atentado, ca. 1922, AMR, clasif. MR-0252-N

<sup>29</sup> *Idem.*



Imagen 16: Ceremonia religiosa en casa de Manuel Ramos, ca. 1926.  
AMR, clasif. MR-0247-N



Imagen 17: Ceremonia religiosa en una casa particular, ca. 1927.  
AMR, clasif. MR-0066-N

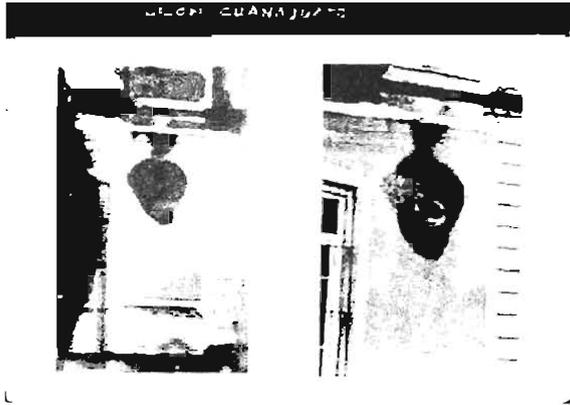


Imagen 18: León Guanajuato, ca. 1927. AMR, clasif. MR-0242-N

Durante la guerra cristera la fotografía tuvo un papel fundamental tanto en la propaganda del gobierno como en las crónicas y testimonios referentes a los *mártires*.<sup>30</sup> Manuel Ramos tenía su propia colección de imágenes sobre las ejecuciones del Padre Pro, José de León Toral, así como de católicos asesinados en distintos estados de la República. Entre estas imágenes destaca la del corazón del asesino de Obregón, José de León Toral, cuya autoría no ha sido aún confirmada.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Los fotorreportajes sobre el fusilamiento del padre Pro en 1927 y sobre el juicio y la ejecución de José de León Toral en 1928 tuvieron una gran difusión entre los católicos simpatizantes con la lucha cristera, ver Rebeca Monroy, *Historias... op.cit.* pp. 111-139.

<sup>31</sup> En la reciente exposición sobre Manuel Ramos, curada por Alfonso Morales en el Centro de la Imagen (Diciembre 2003-Febrero 2004), se atribuía la autoría de dicha imagen a nuestro fotógrafo, aunque sin fundamentos contundentes.



Imagen 19: Corazón de León Toral, 1928. AMR, clasif. MR-0421-P

Al terminar el conflicto religioso, en 1929, con la firma del armisticio entre el Arzobispo Pascual Díaz y el gobierno de Portes Gil, se restablecieron las misas y ceremonias religiosas en las iglesias ( imagen 20).



Imagen 20: *Un grupo de católicos deportados a las islas Marias, dando gracias a N.S. de Guadalupe en su Basílica el día de su regreso. 7 de julio de 1929.* AMR, clasif. MR-0053-N

En la década siguiente Manuel Ramos no perdió el contacto con la iglesia, pues elaboró numerosas tomas de esculturas y altares de diversos santuarios católicos de la Ciudad de México, así como retratos de la jerarquía eclesiástica.<sup>32</sup> No obstante, Ramos

---

<sup>32</sup> Según María Teresa, casi todos los amigos de su padre eran sacerdotes. Inclusive, menciona que tuvo buena relación con los arzobispos José Mora del Río y Pascual Díaz.

también tuvo contratos importantes en el gobierno durante los años veinte y treinta, concretamente en la Inspección General de Monumentos.

#### 2.4 Ramos en la Inspección General de Monumentos<sup>33</sup>

Manuel Ramos ingresó a la Inspección General de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales de la República Mexicana en 1915, institución que entonces dependía de la Universidad Nacional. De 1915 a 1921, se encargó de consignar los nichos, conventos, iglesias y edificios coloniales, con especial énfasis en los detalles arquitectónicos del primer cuadro de la Ciudad de México.<sup>34</sup> ( imágenes 21 y 22)



Imagen 21: *La Santísima, Sta. Inés, Sta. Teresa y Catedral.*  
S/f. AMR, clasif. MR-0764-N

---

<sup>33</sup> Cabe destacar que la alumna Martha Miranda, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, está por concluir su tesis de licenciatura sobre la trayectoria de Manuel Ramos en esta institución.

<sup>34</sup> Horacio Muñoz (coord.), *op.cit.*



Imagen 22: Detalle arquitectónico de la Casa de los Condes del Parque (Santiago de Calimaya). Calles República de El Salvador y Pino Suárez. Hoy, Museo de la Ciudad de México, s/f. AMR, clasif. MR-1169-N.

En 1921 la dependencia pasó a formar parte de la Secretaría de Educación Pública y cambió su nombre al de Inspección General de Monumentos Históricos. Hacia 1925 Ramos fue nombrado fotógrafo oficial de la institución, en donde permaneció hasta 1934. Durante esos años se le encargaron recorridos por toda la República para fotografiar iglesias, conventos, paisajes, pueblos y ciudades.<sup>35</sup> De esta forma, Ramos viajó por todo el país fotografiando los vestigios del México viejo, colonial y rural. En sus fotografías se puede percibir un dejo de nostalgia por los lugares en donde los edificios coloniales dominaban el paisaje rural (ver imágenes 23 y 24).

---

<sup>35</sup> *Idem.*

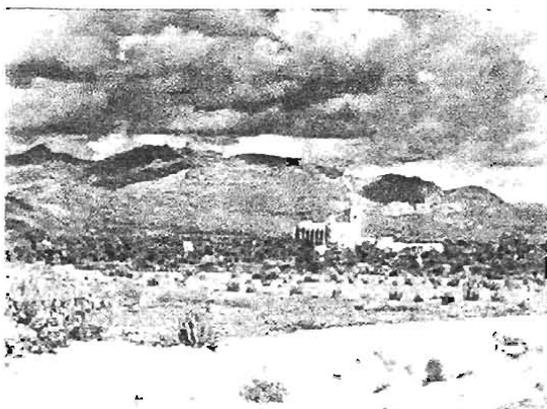


Imagen 23: *Actopan. Mex.*, s/f. AMR, clasif. MR-1564-N

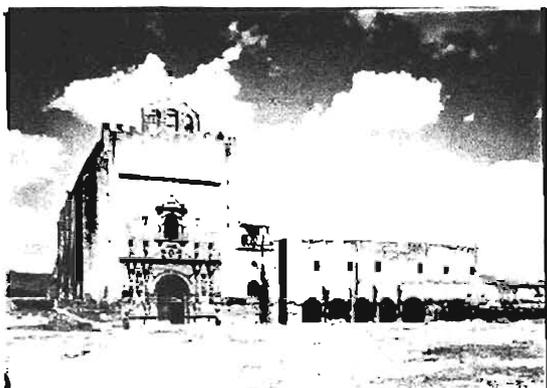


Imagen 24: *Acolman*, s/f. AMR clasif. MR-0921-P

Durante el tiempo que permaneció en la Inspección General, Manuel Ramos abrió paso a su creatividad como fotógrafo. En su obra de esos años podemos distinguir dos tipos de fotografía: una que constituye un mero registro mecánico de los edificios (imagen 22) y otra que es una recreación personal del paisaje o de la obra mediante retoques a los negativos (imagen 21), fotomontajes y composiciones coloreadas.<sup>36</sup> Hacia la década de los años treinta coloreó a mano estereoscópicas y varias copias de sus fotografías impresas en formatos grandes (7x9 y 11x14 pulgadas). En ellas se puede

<sup>36</sup> Ver Héctor Pacheco Román, *La visión de un artista. Manuel Ramos en la fototeca Culhuacán*, México, ENAP, 2001 [tesis de licenciatura en Artes Plásticas], p. 63.

observar una minuciosidad rigurosa en el detalle y en la mezcla de colores (imágenes 25 y 26).



Imagen 25: *S. Agustín. Mex, s/f, AMR, clasif. MR-1210-P*



Imagen 26: *Mitla Oaxaca. Mex, s/f, AMR, clasif. MR-1318-P*

En cuanto a la técnica de sus imágenes, podríamos decir que dominan las tomas abiertas —esto es que muestran un edificio visto desde cierta distancia en armonía con el entorno— en las que se pone de relieve el paisaje o el edificio, (imágenes 23 y 24) y también los detalles arquitectónicos en primeros planos (imagen 22). Por lo general, solía manejar muy bien la luz natural provocando algunos efectos interesantes (imagen 27).



Imagen 27. s/f, AMR, clasif. MR-0987-N

A decir de su hija, su padre esperaba observando la luz solar hasta que ésta produjera el efecto que buscaba en la toma (imágenes 28 y 29):

{T.R.}: Le gustaban mucho los cielos y que las nubes se acomodaran como él decía.

“- Papi ¿Qué haces?

-Mira, mi hijita, ¿Ves esa nube que está ahí? Estoy esperando que se ponga para acá y ésta para acá.”

Y ponía su caparazón para tomar la foto. La tomaba y le salía como él quería.<sup>37</sup>



Imagen 28: *Nubes*, s/f. AMR, clasif. MR-0174-N

---

<sup>37</sup> A. Morales, “Entrevista...”, *op.cit.*



Imagen 29: *Siluetas y contraluces*, s/f, AMR, clasif. MR-0615-N

Por lo general sus ángulos y composiciones son más bien tradicionales, pues no existe la intención de hacer tomas vanguardistas o al estilo de fotógrafos como Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo. No obstante, sabía aprovechar bien los espacios arquitectónicos ya que muchas veces elegía las líneas y diagonales de los propios edificios para determinar el ángulo de las tomas (imágenes 30 y 31).<sup>38</sup>

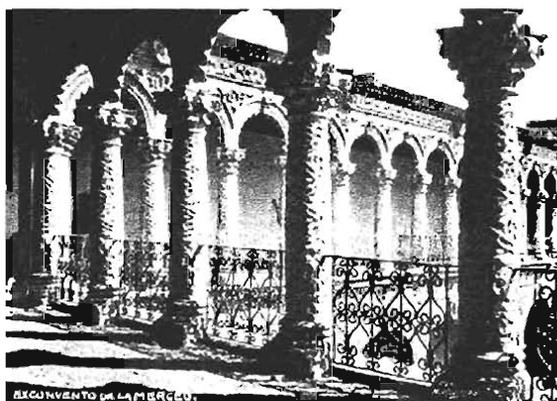


Imagen 30: *Exconvento de la Merced*, s/f. AMR, clasif. MR-0655-N

---

<sup>38</sup> H. Pacheco, *op.cit.*, p. 62.



Imagen 31: *San Ildefonso s/f.* AMR, clasif. MR-1296-N

En ese sentido se puede decir que, “sus imágenes no son tan sólo de registro (sobrias y frías) sino que son también un testimonio más personal, su visión de las cosas y del ambiente”.<sup>39</sup> Este aspecto subjetivo puede percibirse particularmente en las fotografías de vecindades y de patios de casas particulares. En ellas, Ramos no sólo pone de relieve los espacios arquitectónicos sino que intenta contextualizarlos en la cotidianidad del lugar, mostrando tendedores de ropa, niños jugando y mujeres trabajando (imágenes 32 y 33). Al respecto, su hija comentó lo siguiente:

[T.R.]: -Mi papá era amante de estar retratando las vecindades que a mi toda la vida me deprimieron.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> A. Morales, “Entrevista...”, *op. cit.*



Imagen 32: vecindad en la ciudad de México, s/f. AMR, clasif. MR-0668-N



Imagen 33: vecindad en la ciudad de México, s/f. AMR, clasif. MR-0750-N

El interés de Ramos por fotografiar las vecindades no se debe a un inquietud social por explorar las condiciones de vida en dichas viviendas, sino más bien a una búsqueda del costumbrismo romántico y del pintoresquismo de la vida urbana. En ese sentido, su fotografía puede insertarse dentro del pictorialismo.<sup>41</sup> La mirada artística de Ramos es una mirada clásica, imitadora, inspirada en la pintura paisajística y costumbrista de fines del siglo XIX, particularmente en la obra de José María Velasco. Éste era un pintor al que Ramos admiraba mucho, por lo que muchas de sus fotografías

---

<sup>41</sup> Corriente fotográfica de fines del siglo XIX y principios del XX que imitaba principalmente la pintura paisajística decimonónica. Ver O. Debroise, *op. cit.*, p. 77.

de paisajes (lagos, volcanes, montañas) parecen imitar los cuadros de Velasco (imagen 34).



Imagen 34: Paisaje con volcanes, s/f, AMR, clasif. MR-0816-N

Al respecto, Olivier Debrouse argumenta que a fines del siglo XIX y principios del XX existió un clasicismo fotográfico en el que se puede percibir la sensibilidad artística clásica del fotógrafo: “El paisaje, género en auge desde fines del siglo XIX, valida el entorno físico y lo vuelve emblemático. La fotografía, por ello, lo invistió convirtiéndolo en uno de los principales motivos”.<sup>42</sup>

Finalmente, Ramos fue dado de baja en la Inspección en 1934 por un asunto bastante trivial --el querer salvar la higuera de un edificio que iba a ser derrumbado--, lo que nos lleva a intuir que seguramente las autoridades de la institución buscaron un pretexto para darlo de baja por sus ideas y principios católicos:

Su baja como inspector fotográfico de monumentos en 1934, por atreverse a salvar una higuera de una de las casas que serían demolidas por la ampliación de la Avenida 20 de Noviembre --y que según la tradición testificaba la milagrosa redención de San Felipe de Jesús, primer santo mexicano, al reverdecer tras su sacrificio en Japón-- es un suceso que expone el jacobinismo de esos tiempos y que como institución nos deja una cuenta pendiente con la obra de Manuel Ramos.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>43</sup> Georgina Rodríguez Hernández, “La comolvidad del documento”, en *Alquimia*, México, año 6, número 11, mayo agosto 2003, p. 10.

Es sorprendente que esta suspensión no se hubiera dado antes, sabiéndose que el fotógrafo había simpatizado con la iglesia y con el movimiento cristero. Es probable que las autoridades del gobierno estuvieran enteradas de sus simpatías. Tal vez Manuel Ramos era, técnicamente, el fotógrafo ideal para el trabajo que requería la Inspección. Además, Ramos debe haber sido bastante cumplido y metódico en su trabajo, pues no hay duda de que lo disfrutaba. Aunque fue dado de baja, la Inspección supo reconocer su labor, por lo que en 1935 fue nombrado por Jorge Enciso --entonces Inspector General de Monumentos Artísticos-- fotógrafo honorario de la Dirección de Monumentos Coloniales de la República.<sup>44</sup>

## 2.5 Ramos y la Ciudad de México

El archivo particular de Manuel Ramos también contiene un importante acervo de fotografías que pueden servir como testimonio de la transformación de la ciudad de México entre 1900 y 1940. Resulta por demás interesante ver cómo se pueden percibir en sus imágenes los distintos Méxicos de la primera mitad del siglo XX en términos urbanísticos; es decir, el México viejo y colonial, consignado en la Inspección de Monumentos Históricos (1915-1934), el México porfirista y el México posrevolucionario de los años treinta.

En la fotografía de Manuel Ramos podemos ver la ciudad moderna que se expande y se moderniza arquitectónicamente. En la década de los años treinta no sólo se retomaron viejos proyectos inconclusos porfiristas, como el Teatro Nacional, sino que se construyeron nuevos edificios bajo la influencia de la arquitectura de los rascacielos estadounidenses. Así, Ramos consignó el proceso de construcción del Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes), concluido en marzo de 1934 por el arquitecto Federico

---

<sup>44</sup> *Idem.*

Mariscal, y de los edificios de la Compañía de Seguros *La Nacional* (1931) y de la Lotería Nacional (1938). En dichas imágenes podemos seguir la edificación desde los cimientos hasta la obra concluida (imágenes 35, 36 Y 37).

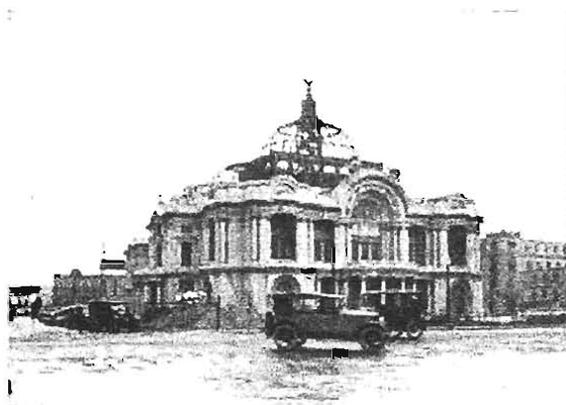


Imagen 35: Edificación del Teatro Nacional, ca. 1932. AMR, clasif. MR-1008-N

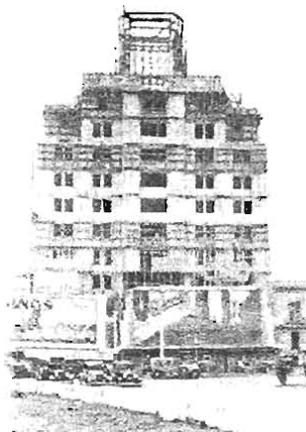


Imagen 36: Construcción del edificio de *La Nacional*, 1931.  
AMR, clasif. MR-1551-N

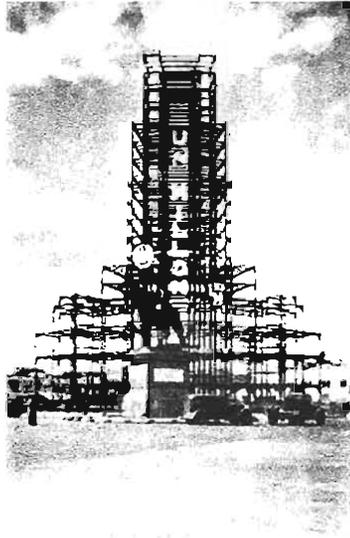


Imagen 37: Construcción del edificio de la Lotería Nacional, ca. 1938  
AMR, clasif. MR-0120-N

Asimismo, Ramos también fotografió la remodelación de calles como la avenida de los Insurgentes, el Paseo de Bucareli, el Paseo de la Reforma y las nuevas colonias de Polanco, Hipódromo Condesa, San Ángel y Chapultepec. Esto lo llevó a elaborar un álbum fotográfico titulado *México moderno* (1937), que constituyó una iniciativa propia de Ramos, aunque nunca llegaría a publicarse (imágenes 38, 39 y 40).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> El álbum contiene aproximadamente 30 fotografías relacionadas con la nueva ciudad entre las que destacan imágenes del Teatro Nacional, de la Nacional y de hoteles, calles y colonias nuevas. En el Archivo Manuel Ramos se conservan dos álbumes.



Imagen 38: *Calle del Teatro Nacional, ca. 1937* Forma parte del *Álbum México Moderno*, AMR, clasif. MR-1340-P



Imagen 39: *Teatro Nacional, ca. 1937*. Forma parte del *Álbum México Moderno* AMR, clasif. MR-2043-N



Imagen 40: Ave. 20 de Noviembre, ca. 1937. Forma parte del Álbum *México Moderno* AMR, clasif. MR-1333-P

Sus imágenes del México moderno de los años treinta sirven como testimonio del crecimiento urbano de la Ciudad, en la que se diseñaron proyectos para construir nuevos edificios sobre las ruinas del México colonial, al que muchos buscaban dejar atrás. En la década de los años treinta, el gobierno mexicano buscaba impulsar la modernización del país, dando prioridad a los proyectos arquitectónicos pues simbolizaban el triunfo de la Revolución (emparentada con lo moderno) sobre el México viejo y tradicional (simbolizado en los edificios coloniales). Es muy probable que Manuel Ramos haya sentido cierta nostalgia al ver cómo numerosos edificios coloniales de la ciudad (que seguramente había fotografiado desde 1915) eran derribados. Al respecto, me parece oportuno el comentario de Alfonso Morales, que resume muy bien el valor y las características de la obra de Ramos en los años veinte y treinta:

La ciudad que Ramos ama y conoce está en otra parte y a la defensiva en no pocos rincones ya demolida o cedida al abandono. Su trabajo como fotógrafo de Monumentos coloniales, en los años veinte y treinta, es un largo y sentido lamento por la erosión de las antiguas piedras, la irremediable transformación de los espacios y, por lo tanto, de las costumbres. Una ciudad que ya no estará más bajo la mirada vigilante y comprensiva de los celestiales habitantes de las hornacinas. Una ciudad con vírgenes ausentes y santos amputados. El soterrado combate de estas ciudades explica buena parte de la obra fotográfica de Manuel Ramos, fervoso guadalupano, arrojado cronista de la cristiada

urbana, fiel ilustrador de los sueños y vigiliias del catolicismo de la clase media.<sup>46</sup>

Para concluir, se podría decir que Manuel Ramos tuvo una sensibilidad de artista. No sólo vivió de la fotografía sino que vivió para la fotografía. En su archivo particular se encuentran aproximadamente ocho mil imágenes, sin contar las que puedan hallarse en otros archivos.<sup>47</sup> Sus imágenes fotográficas le sirvieron como base para dibujos, acuarelas y fotomontajes que también se encuentran en su acervo. Dedicó gran parte de su vida a la fotografía por lo que sus imágenes constituyen una fuente importante para el estudio de ciertos aspectos del porfiriato, la Revolución —a los que analizaremos más detalladamente en los capítulos siguientes—, el conflicto religioso y la vida urbana en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XX. Asimismo sus fotografías nos dicen mucho acerca de su vida y de su arte fotográfico que, como se ha demostrado, se relaciona más con la mirada clásica de fines del siglo XIX que con la de la vanguardia artística posrevolucionaria.

---

<sup>46</sup> Alfonso Morales, "Manuel Ramos. El baluarte de la prosperidad", en *Cuartoscuro*, número 19, México, julio-agosto, 1996, p.20.

<sup>47</sup> Particularmente en el Fondo Casasola de la Fototeca Nacional y en la fototeca de la Coordinación de Monumentos Históricos del INAH.

### **3. La prensa durante el porfiriato (1876-1910)**

#### **3.1 La prensa y el poder**

La prensa ha tenido una presencia considerable en la historia del México independiente, por lo que constituye una fuente indispensable para analizar los procesos que marcaron a nuestra nación a lo largo del siglo XIX. Uno de los procesos políticos más importantes de este periodo fue la lucha por el poder entre dos grupos claramente diferenciados: los conservadores --la élite aristocrática partidaria de un régimen político fuerte y centralizado, contraria al sistema de representación popular, y partidaria de la tradición monárquica y católica-- y los liberales --la nueva élite intelectual que buscaba romper con el orden tradicional por medio del federalismo y de la división de poderes, defensores de las libertades de trabajo, comercio y educación, así como de la tolerancia de cultos y la democracia representativa--. En ambos bandos la prensa jugó un papel fundamental debido a que su presencia en el debate político ayudaría, con el tiempo, a formar y a consolidar la opinión pública en nuestro país.

A continuación haremos una breve referencia al desarrollo de la prensa durante el porfiriato, en el que se distinguen tres etapas. Una que va de 1876 a 1884 --éste último, año en el que Porfirio Díaz asumió su segundo periodo presidencial-- y que se distinguió por la fuerte presencia de publicaciones de tradición polémica y doctrinaria.<sup>1</sup> Una segunda etapa que va de 1884 a 1896, caracterizada por el surgimiento de una nueva prensa menos crítica y combativa, debido a la política de conciliación del

---

<sup>1</sup> Este tipo de periodismo fue el que predominó en el México independiente hasta muy avanzado el siglo XIX y que culminaría en 1896 con la desaparición de los diarios *El Monitor Republicano* (1843-1896) y *El Siglo XIX* (1839-1896). Se caracterizó, a grandes rasgos, por un contenido de opinión doctrinario y polémico guiado por las posturas políticas de los redactores que buscaban difundir sus ideas. En ese sentido, las publicaciones periódicas servían más como un espacio para el debate y difusión de ideas políticas que como órgano propiamente noticioso. Este tipo de publicaciones doctrinarias dominaron el escenario periodístico durante la República restaurada (1867-1876) y siguieron teniendo gran presencia en los periodos presidenciales de Porfirio Díaz (1876-1880) y Manuel González (1880-1884).

gobierno de Porfirio Díaz y a la modificación de la ley de imprenta de 1883. Por último, la tercera etapa (1896-1910) en la que surge el periodismo noticioso y el auge de los semanarios ilustrados en los que destacó ampliamente Manuel Ramos.

### 3.1.1 El legado de la prensa doctrinaria (1867-1884)

Con el triunfo de la República restaurada en 1867, los conservadores se alejaron significativamente del debate político en la prensa, dejando el campo casi libre a las distintas facciones liberales. Como lo explica Hale, con el triunfo de la república el liberalismo pasó de ser una ideología de combate a un mito político unificador.<sup>2</sup> Sin embargo, los diferentes grupos liberales (particularmente juaristas, lerdistas, iglesistas y posteriormente porfiristas) diferían tanto en su interpretación del liberalismo como en la viabilidad de la Constitución de 1857.<sup>3</sup> Las diferencias entre las facciones liberales caracterizaron en gran medida el periodo de la República Restaurada (1867-1876), en el que la prensa política de opinión y doctrinaria tuvo un papel muy importante. Desde la época de la Reforma, dicha prensa se había caracterizado por ser el semillero de intelectuales, profesionistas y políticos que expresaban sus ideas libremente desde una postura crítica. Es decir, los periódicos destacaban más que por su contenido informativo o noticioso, por los artículos de opinión, escritos en su mayoría por las personas pertenecientes a la clase política.

No existía propiamente un periodismo informativo y con pretensiones de neutralidad, dirigido a las masas, puesto que cada periódico se identificaba con alguna

---

<sup>2</sup> Charles Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, México, FCE, 2002, p. 15.

<sup>3</sup> Los aspectos más discutidos y polémicos de la constitución eran los artículos referentes al sufragio universal, ya la no-reelección. Asimismo, también existió una fuerte controversia sobre los postulados de la Constitución en torno al poder judicial, en los que se establecía, entre otras cosas, que la designación de magistrados y fiscales de la Suprema Corte debía hacerse por medio de la elección popular. Ver Daniel Cosío Villegas, *La Constitución de 1857 y sus críticos*, México, SEP, colección SepSetentas, número 98, 1973, p. 107, y François Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, México, FCE, 2001, volumen I, p. 37.

figura política, propiciando el debate en las más altas esferas del poder (ministros, diputados, intelectuales etc). Antes de 1896, los periódicos así como sus dueños, sus redactores y colaboradores:

...tenían intereses propios, de grupos o facciones políticas e ideológicas, y por lo tanto proyectaban en sus discursos visiones y valores diferenciados, conformando un espejo múltiple de la sociedad. En el siglo XIX, los gobiernos utilizaron la prensa para sus fines políticos; pero también el sector ilustrado y politizado de la sociedad expresó sus demandas, proyectos y críticas a través de diversos órganos periodísticos.<sup>4</sup>

Durante la llamada República Restaurada tuvieron mucha presencia los periódicos de gran tradición polémica como *El Monitor Republicano* y *El Siglo XIX* (surgidos en la década de los cuarenta), y hacia 1871 aparecieron nuevas publicaciones como *El Federalista*, de Manuel Payno y José Esteva; y *El Renacimiento*, de Ignacio Manuel Altamirano, que respondían a las características ya mencionadas. No obstante, existía también una gran cantidad de publicaciones de contenido satírico y propagandístico que tendían a multiplicarse cada vez que se acercaba alguna contienda electoral. Tal fue el caso, por ejemplo, del año 1871, en el que “las publicaciones opositoristas [al gobierno de Juárez] utilizaban a la prensa satírica con ilustraciones como el mejor vehículo de propaganda”.<sup>5</sup> Asimismo, había algunos periódicos gubernamentales entre los que destacó *El Diario Oficial*. Pese a la libertad de prensa y a la gran cantidad de publicaciones periódicas surgidas durante la República Restaurada, los tirajes en general eran bastante reducidos, por lo que la repercusión de la letra impresa en la mayoría de la población era muy limitada. Esto también se debió en gran parte a que sólo una minoría de la población mexicana sabía leer y escribir. Además, la ausencia de crecimiento

---

<sup>4</sup> Nora Pérez Rayón, *México 1900. Percepciones y valores en la gran prensa capitalina*, México, Porrúa-UAM Azcapotzalco, 2001, p. 14.

<sup>5</sup> Esther Acevedo (coordinadora), *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado. 1864-1910*, México, MUNAL- UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, p. 92. Entre los periódicos que hacían uso de la sátira a través de la caricatura política se encuentran *La orquesta*, *El Padre Cobos*, *San Baltazar* y *El Ahuizote*. *Ibid.*, p. 93.

económico, resultado de la inestabilidad política, había restringido considerablemente el desarrollo de las imprentas. Estas condiciones cambiarían a lo largo de los treinta años del régimen porfirista, particularmente a partir de 1880, cuando la prensa conocería un auge sin precedentes en lo que respecta al surgimiento de nuevas publicaciones.<sup>6</sup>

Uno de los principales objetivos de Porfirio Díaz a su llegada al poder en 1877 fue establecer un orden que creara un ambiente favorable para atraer la inversión extranjera y fomentar el crecimiento económico. Muy pronto, la necesidad de pacificar al país resultó más poderosa que la promesa del Plan de Tuxtepec en el sentido de respetar la Constitución de 1857, que entre otras cosas abogaba por el sufragio universal y la no reelección. Para imponerse y construir un régimen fuerte, durante los periodos presidenciales de Porfirio Díaz (1877-1880) y Manuel González (1880-1884), el gobierno tuvo que idear una política de conciliación entre los distintos grupos liberales que posibilitara la estabilidad política y económica del país.<sup>7</sup> Díaz se sirvió de la prensa para este objetivo, la cual promovió los ideales de orden, paz y progreso. Así pues, en 1878 vio la luz un periódico semi oficial de nombre *La Libertad* (1878-1884) cuyo fin era legitimar tanto al gobierno de Porfirio Díaz como al liberalismo conservador inspirado en la ideología positivista.<sup>8</sup> Los redactores de *La Libertad* se sentían decepcionados por el creciente divisionismo y la anarquía surgidos a raíz del triunfo de la República sobre el Segundo Imperio. Asimismo criticaban enérgicamente al liberalismo doctrinario que representaban *El Monitor Republicano*, *El Federalista* y *La*

---

<sup>6</sup> Durante el porfiriato surgieron alrededor de 2 579 publicaciones nacionales, de las cuales 576 se produjeron en la ciudad de México. Ver Florence Toussaint, *Escenario de la prensa en el porfiriato*, México, Fundación Manuel Buendía- Universidad de Colima, 1989, p.11.

<sup>7</sup> Durante su primer periodo presidencial Díaz integró un gabinete heterogéneo y diverso con hombres de las distintas facciones, es decir, tuxtepecanos radicales (los que habían apoyado el levantamiento de Díaz con el fin de defender la Constitución), lerdistas e iglesiasistas. Ver C. Hale, *op.cit.*, pp. 101-103.

<sup>8</sup> Esta publicación se consideraba a sí misma de criterio independiente y de "crítica amistosa". Los fundadores de *La Libertad* era un grupo de destacados jóvenes intelectuales encabezados por Justo Sierra, Telésforo García y Francisco Cosmes. En este periódico se encuentran los orígenes de la política científica que caracterizarían al régimen porfirista. Ver C. Hale, *op.cit.*, p. 50.

*Patria*.<sup>9</sup> Eran partidarios de la idea de que la sociedad debía ser administrada y no gobernada, por lo que estaban a favor de construir un sistema político altamente burocratizado. Con el fin de legitimar al gobierno de Díaz los positivistas encabezados por Justo Sierra consideraban necesario reformar la Constitución, argumentando que no se adecuaba al orden social de México. De esta forma, *La Libertad* se encargó de señalar en sus artículos de opinión y notas editoriales, las limitaciones y defectos de la Carta Magna que tanto defendían los liberales doctrinarios.<sup>10</sup> Fue así como *La Libertad* se convirtió “en el vehículo de un conjunto de ideas que reunirían los anhelos políticos concretos de consolidación del poder, así como las aspiraciones intelectuales a una era de paz, desarrollo económico y estabilidad social”.<sup>11</sup>

La primera etapa de la prensa en el porfiriato (1876-1884) se caracterizó por una gran variedad de periódicos de distintas posiciones que se vio favorecida por el incipiente crecimiento económico que empezó a vislumbrarse hacia 1881. Además, hubo pocos casos de intromisión gubernamental en el derecho a la libre expresión política heredado del periodo de la República Restaurada.<sup>12</sup> Por otro lado, la prensa siguió estando muy ligada a la lucha por el poder, por lo que en 1879 y 1880 surgió una importante cantidad de periódicos efímeros --creados con fines electorales-- que abiertamente se pronunció a favor de algún candidato presidencial.<sup>13</sup> Es preciso señalar que en esta etapa siguió dominando la prensa combativa y de opinión, es decir, aquella

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>10</sup> Como lo explica Hale, la Constitución era el punto de ruptura entre los liberales viejos (cuyo principal medio de manifestación era el periódico *El Monitor* de García Torres y José María Vigil) y los nuevos positivistas, o liberales conservadores, del grupo de intelectuales científicos encabezados por Justo Sierra, quienes veían a la Constitución del 57 como una “generosa utopía liberal”. Ver C. Hale *op.cit.* p. 87.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>12</sup> Los periódicos de oposición como *El Monitor Republicano*, *El Siglo XIX*, *El Federalista*, *La Patria* y otros de corta duración, gozaron de cierta libertad en la elaboración de notas editoriales para denunciar ciertas situaciones político sociales. No obstante, se cuidaban de hacer críticas incisivas a algún miembro del gobierno --particularmente al presidente-- porque entonces corrían el riesgo de ser censurados. Ver F.X. Guerra, *op.cit.*, volumen II, p. 12.

<sup>13</sup> Tan sólo en el año de 1878 vieron la luz 238 periódicos en todo el país. Ver *Ibid.*, p. 16.

que privilegiaba las notas editoriales y los artículos firmados por escritores o personajes políticos prominentes. Inclusive las publicaciones oficiales y de tendencia porfirista como *La Libertad* imitaban la fórmula de periódicos doctrinarios como *El Monitor Republicano*, sólo que aplicada a la ideología positivista. Asimismo en 1879 aparecieron dos publicaciones de tendencia conservadora, *La Voz de México* y *La Ilustración católica*, cuyo contenido estaba estrechamente vinculado con la ideología del catolicismo social.<sup>14</sup> Así pues, la prensa siguió siendo el principal medio para difundir las ideas políticas basadas en una doctrina particular. “Los periódicos no se habían convertido aún en lo que serían después de 1896: primordialmente, órganos de divulgación de noticias y comentarios ocasionales; entonces funcionaban aún como vehículos de expresión política y filosófica para la élite intelectual del país”.<sup>15</sup> Estas condiciones comenzarían a cambiar a partir de 1884, con la reelección de Díaz y con el consenso ideológico creado alrededor de la ideología positivista de orden, paz y progreso.

### 3.1.2 La nueva prensa política (1884-1896)

La etapa de mayor auge del régimen porfirista es la que va de 1884 a 1905, durante la cual se registró un constante crecimiento económico, se logró pacificar al país, se reanudaron las relaciones diplomáticas con la mayoría de las potencias europeas y se consolidó la clase dirigente. En cuanto a la vida política interior, uno de los principales objetivos políticos de Porfirio Díaz siguió siendo la consolidación del consenso

---

<sup>14</sup> Doctrina fundada por el Papa León XIII (1810-1903) cuyos preceptos fundamentales eran la resignación, la caridad y la justicia. La doctrina respetaba la propiedad privada pero se manifestaba a favor del cooperativismo, el mutualismo y el derecho a la asociación. Ver Moisés González Navarro, *Sociedad y cultura en el Porfiriato*, México, Conaculta, 1994, colección Cien de México, p.123.

<sup>15</sup> C. Hale, *op.cit.*, p. 109.

ideológico liberal.<sup>16</sup> Para ello en 1885 se creó un periódico oficial de nombre *El Partido Liberal*, que sustituyó la labor realizada por *La Libertad* hasta 1884. Dirigido por José Vicente Villada, este periódico fungió como principal medio para promover la fusión entre los liberales, contribuyó al establecimiento de la figura de Benito Juárez como símbolo de la unidad nacional y fungió como principal promotor de la enmienda constitucional de 1887 para permitir la reelección de Díaz en las siguientes contiendas electorales.<sup>17</sup> Por otra parte, el régimen trabajó para ganarse la simpatía de periódicos importantes como *La Patria*, *El Nacional*, *La Tribuna* y *El Universal*, entre otros.<sup>18</sup>

Pese al aparente éxito de la política de reconciliación, el régimen de Díaz tuvo que seguir haciendo frente a algunos periódicos de oposición. Para combatirlos el gobierno había acordado reformar en 1883 el artículo 7 constitucional que limitaba la libertad de imprenta.<sup>19</sup> No obstante, la prensa opositora siguió teniendo una importante presencia en el país.<sup>20</sup> Entre los diarios viejos de oposición siguieron destacando *El Monitor Republicano* y *El Siglo XIX*, cuya principal objeción al régimen -- particularmente por parte de *El Monitor*-- seguía siendo en torno al respeto del orden constitucional. A su vez, los liberales doctrinarios no estaban de acuerdo con la política

---

<sup>16</sup> Esta política de reconciliación ya venía dándose desde la primera presidencia de Díaz, logrando importantes adhesiones a su proyecto político. Entre ellos destaca la de José María Vigil, liberal doctrinario y colaborador de *El Monitor*, que en 1880 aceptó el cargo de director de la Biblioteca Nacional. A partir de entonces dejaría de criticar al régimen uniéndose en 1883 al periódico *La Patria* que, a su vez, pasó de ser un diario de oposición a un periódico gobiernista. Si bien Vigil nunca adoptó la doctrina positivista defendida por el grupo de Justo Sierra, no volvería a defender abiertamente los preceptos del liberalismo radical. *Ibid.*, p. 117.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp., 172-173.

<sup>18</sup> A partir de 1885 estos periódicos, aunque independientes --no dependían económicamente del gobierno--, se pronunciaron a favor del régimen de Porfirio Díaz.

<sup>19</sup> La modificación a este artículo consistió en "transferir los delitos de imprenta de la jurisdicción de los jueces a la de los tribunales federales y estatales, que dictarían sentencia de acuerdo con el código criminal.", *Ibid.*, p. 118. Esta reforma fue presentada por el ejecutivo en octubre de 1882 y fue rectificada por el Congreso en Mayo de 1883.

<sup>20</sup> Pese a la modificación del artículo 7 constitucional, los años 1884 a 1888 fueron la época más próspera de la prensa durante el porfiriato en lo que se refiere a la creación de nuevas publicaciones. Según Cosío Villegas, "en la segunda presidencia de Díaz el periodismo mexicano alcanzó la cumbre. En todo el país había 227 publicaciones periódicas, de las cuales 24 eran diarios y 130 tenían un carácter político. En la capital se notaba una concentración de diarios con 17 de aquel total de 24", en Daniel Cosío Villegas, *Historia moderna de México. El porfiriato. La vida política interior. segunda parte*, México, Hermes, 1972, volumen 9, p. 274.

conciliatoria de Díaz. Como lo explica François Xavier Guerra, “para los liberales porfiristas, los culpables de la situación social eran las fuerzas del pasado; para los radicales, lo era el gobierno que por su política de conciliación, se había transformado él mismo en una fuerza del pasado”.<sup>21</sup> Pese a que en la década de los años ochenta vio la luz un sinnúmero de nuevas publicaciones, la vitalidad de la prensa opositorista comenzó a decaer a partir de 1888, al consolidarse definitivamente la permanencia de Porfirio Díaz en el poder con la tercera reelección.

Desde 1885 habían comenzado a surgir nuevos periódicos que, si bien eran de oposición, se caracterizaron por ser menos polémicos y doctrinarios. Su línea era menos combativa y más complaciente con el régimen, contagiados quizá por la prosperidad económica del país. A decir de Hale, “la pasión por el desarrollo económico, la política de reconciliación y la creciente centralización del régimen, amortiguaron mucho la actividad y el vigor de la prensa opositora”.<sup>22</sup> Además, es probable que los periodistas se cuidaran de manifestar abiertamente su desacuerdo con ciertas políticas del régimen por miedo a la censura: “si bien la prensa opositorista advierte con claridad los caminos errados de la nación, vacila en lanzar la advertencia oportuna por miedo a la represión”.<sup>23</sup> Así pues, estas publicaciones se caracterizaron por hacer mayor referencia a cuestiones específicas<sup>24</sup> y ya no tanto a posturas ideológicas, como había sido la tendencia en décadas anteriores.

Entre los nuevos periódicos liberales que aparecieron durante esta época se encuentran *El Diario del Hogar*, de Filomeno Mata (aparecido en 1881); *El Hijo del Ahuizote*, de Daniel Cabrera, (1885); *Don Sebastián*, de Mariano Flores (1886); *El Demócrata*, de Joaquín Clausell (1893); *La República*, de Alberto García Granados

---

<sup>21</sup> F.X. Guerra, *op.cit.*, vol 2, p.12.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>23</sup> Cosío Villegas, *Historia moderna...op.cit.*, p. 534.

<sup>24</sup> Como por ejemplo casos judiciales o proyectos de modificación de leyes.

(1893), y más tarde *Regeneración*, de los hermanos Flores Magón (1900).<sup>25</sup> En lo que se refiere a la oposición conservadora destacaron *La Voz de México* (surgido en 1879), *El Heraldo* (1884), *El Tiempo*, de Victoriano Agüeros (1883), y más tarde *El País. Diario Independiente*, de Trinidad Sánchez (1899).<sup>26</sup>

Es importante señalar desde ahora que, pese a que la prensa opositora de esta etapa --tanto liberal como conservadora-- sería indispensable en la formación y consolidación del movimiento antirreeleccionista de la primera década del siglo XX, sus tirajes difícilmente sobrepasaron los 7 000 ejemplares, por lo que su impacto en todo el país llegaba solamente a una minoría. Sólo una pequeña parte de la población tenía acceso a esos diarios, pues como lo explica Florence Toussaint

...los diarios se constituían en artículos de lujo para clases medias y de consumo cotidiano para las clases pudientes. Es casi seguro que sus adquirientes estaban, en primer lugar, entre los mismos periodistas, luego entre los políticos, administradores, miembros de la jerarquía burocrática, los comerciantes, industriales, maestros y algunos estudiantes adinerados.<sup>27</sup>

A esto hay que sumar el bajo índice de alfabetización, ya que en 1895 sólo el 14% de la población mexicana sabía leer y escribir, y en 1910, el 20%. En lo que se refiere a la Ciudad de México, los números son más favorables, pues en 1895 el 38% de la gente estaba alfabetizada y para 1910 el índice ascendió a 50%.<sup>28</sup> No obstante, la población alfabetizada no necesariamente leía los periódicos, por lo que se calcula que sólo alrededor del 10% de la población nacional leía la prensa.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Según Cosío Villegas, tanto *El Monitor Republicano como El Diario del Hogar* eran periódicos dirigidos por liberales viejos que ya no tenían el mismo impacto en la opinión pública. En cambio, *El Demócrata* y *La República* ejercían un periodismo más dinámico, acorde con los tiempos del régimen porfirista. *Ibid.*, p. 525. Es evidente que cada una de estas publicaciones tenía sus propias características. No obstante, es un hecho que esta nueva prensa opositora tendió a dejar un poco de lado las cuestiones ideológicas o doctrinarias y se adentraba más en temas específicos, según el interés y orientación particular de la publicación.

<sup>26</sup> Ver María del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa. Pasado y presente de México. Catálogo selectivo de publicaciones periódicas*, México, UNAM, 1987, p.148.

<sup>27</sup> F. Toussaint, *op.cit.*, p. 70.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 70

<sup>29</sup> *Idem.*

El cambio drástico en la prensa durante el porfiriato se dio en el año de 1896 con el surgimiento de *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, que sentaría las bases del nuevo periodismo noticioso.

### 3.1.3 El surgimiento del periodismo noticioso y de la industria periodística (1896-1910)

La creación del periodismo noticioso y de la industria periodística estuvo vinculada estrechamente con el grupo de los Científicos, que a fines del siglo XIX era la élite intelectual cercana al poder, que “se veía a sí misma como una generación nueva que proponía [...] las bases intelectuales de una era de orden y progreso”.<sup>30</sup> Guiados por la filosofía positivista de Augusto Comte y partidarios del lema “poca política y mucha administración”, los científicos vieron la necesidad, hacia fines de siglo, de promover la creación de un periodismo noticioso y moderno --el que ya dominaba el panorama periodístico de países como Estados Unidos--, con el fin de traer a México la nueva tendencia periodística. Fue así como vio la luz, en 1896, uno de los proyectos periodísticos más importantes en la historia de la prensa mexicana. *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, contó con una generosa subvención por parte del gobierno. Este apoyo oficial trajo consigo una disminución significativa en la creación de nuevas publicaciones hacia fines de siglo, la cual se debió más que nada a la

...consolidación de un régimen fuerte sin demasiados deseos de conservar la pluralidad periodística, el recrudescimiento a la represión conforme se fue haciendo costumbre la reelección, la renovación de la maquinaria de imprenta que hizo incosteable tirar 1 000 a 2 000 ejemplares y venderlos a seis centavos frente a los tirajes 20 000 a 50 000 ejemplares a un centavo, y la concentración del subsidio, cuya política pasó de la dispersión en múltiples órganos de prensa pequeños, al apoyo financiero de grandes proyectos como *El Imparcial*.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 21.

Rafael Reyes Spíndola (1860-1922) es considerado por algunos el padre del periodismo noticioso, ya que su diario, *El Imparcial*, sentó las bases de la prensa informativa y sensacionalista. Originario de Tlaxiaco, Oaxaca, y abogado de profesión<sup>32</sup>, Reyes Spíndola contó siempre con el favor de Porfirio Díaz al fungir en varias ocasiones como diputado federal. Al respecto, François Xavier Guerra explica que, como muchos otros, Reyes Spíndola “representa al México del saber y del éxito profesional; un México ultraminoritario y, sin embargo, el arquetipo de una sociedad que se consideraba cultivada, presentable y civilizada”.<sup>33</sup>

La novedad aportada por este periodista y su equipo fue la introducción de notas con contenido ligero que daban una “decidida preeminencia a la noticia, a la información, relegando a un plano muy secundario la doctrina o la disputa ideológica. Pero cuando los editores [de *El Imparcial*] creían necesario manejar alguna, era siempre una doctrina simpática a las miras y procedimientos del gobierno”.<sup>34</sup> El primer periódico de Reyes Spíndola había sido *El Universal*, creado en la ciudad de México en 1888, y adquirido, en 1894, por Ramón Prida, que al igual que Reyes Spíndola estaba estrechamente vinculado al grupo de los Científicos. Ese mismo año Reyes se mudó a Puebla para fundar la Compañía Editorial *El Mundo S.A.*<sup>35</sup> Reyes sería el primero en hacer del periodismo una empresa personal. En 1896 aparecieron los dos periódicos más significativos de la última década del porfiriato, ambos creados y dirigidos por el mismo Reyes Spíndola. *El Mundo. Edición Diaria* (1896-1906) y *El Imparcial. Diario de la mañana* (1896-1914) marcaron el inicio del periodismo comercial que se caracterizó por concebir y tratar al diario como un negocio mercantil.<sup>36</sup> Los contenidos de ambas

---

<sup>32</sup> Estudió Leyes en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca.

<sup>33</sup> F. X. Guerra, *op.cit.*, vol 1, p. 112.

<sup>34</sup> Cosío Villegas, *Historia moderna...op.cit.*, p. 526.

<sup>35</sup> Ver Armando Bartra, “La narrativa fotográfica en la prensa mexicana”, en *Luna Córnea*, número 18, México, 1999, p. 3.

<sup>36</sup> Ver Cosío Villegas, *Historia moderna...op.cit.*, p. 526.

publicaciones destacaban por su información trivial y sensacionalista<sup>37</sup>, dirigida a un público amplio, en la que se encontraban noticias político económicas, crónicas sociales, información para la mujer, concursos etc. Se trataba de publicaciones complacientes con el régimen y los lectores que, hacia fines del siglo XIX, al parecer solían preferir los contenidos ligeros a la polémica.<sup>38</sup>

A su vez, tanto Porfirio Díaz como los científicos consideraban que esta nueva prensa industrial no sólo servía para promover los logros económicos del régimen, sino que también contribuía a despolitizar y distraer un poco a la opinión pública, constituida en su mayoría por las clases medias y altas urbanas. Así pues, el gobierno se comprometió desde el inicio a financiar el proyecto de *El Imparcial*, que recibió un subsidio de la Tesorería de la Nación de 52 000 pesos anuales.<sup>39</sup> Con esta cantidad a la compañía editorial de Reyes Spíndola no le fue difícil adquirir maquinaria moderna de impresión proveniente de Estados Unidos, como rotativas de gran tiraje, máquinas dobladoras y linotipos.

Este periodismo, surgido en 1896, recibe el nombre de industrial pues era concebido como un producto mercantil y no como un medio de difusión de ideas políticas. Además, las máquinas de impresión y de doblaje fueron reemplazando el

---

<sup>37</sup> La información sensacionalista de la época era la que se vinculaba con la nota roja, es decir con la información de tipo policiaca acerca de asesinatos, crímenes pasionales y delitos: "Los grandes titulares de la nueva prensa comercial de fines del XIX se referían a los suicidios y a las tragedias conyugales del momento, produciendo un discurso vinculado a los proyectos político culturales de los grupos dirigentes". Ver Valentina Torres Septién, "Manuales de conducta, urbanidad y buenos modales durante el porfiriato. Notas sobre el comportamiento femenino", en Claudia Agostoni y Elisa Speckman (editoras), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001, p. 319.

<sup>38</sup> Hacia fines del siglo XIX existía un cierto conformismo en la mayoría de la opinión pública que confiaba en la labor emprendida por el gobierno de Díaz para la estabilidad económica y política del país. Hacia la última década del porfiriato el interés general por las cuestiones ideológicas y doctrinarias, y con ellas la polémica, habían disminuido considerablemente. Como lo explica Nora Pérez, el siglo XX inició con un sentimiento generalizado en la opinión pública de optimismo y confianza hacia el futuro, por lo que los lectores recibieron con agrado el diario de Reyes Spíndola que contenía en sus páginas información diferente sobre asuntos que poco tenían que ver con la política. Ver N. Pérez Rayón, *op.cit.*, p. 9. No obstante, nunca dejó de existir la oposición y prueba de ello fue el desarrollo de los clubes liberales a partir de 1901.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 40.

trabajo hecho a mano. Este fue el caso del linotipo, una máquina que contenía todos los caracteres tipográficos, que reemplazaban los tipos por líneas enteras. El linotipo debía ser manejado por un obrero especializado que sustituyó la labor del cajista --un obrero artesanal--, encargado anteriormente de componer a mano los moldes de los diferentes tipos de impresión. Otro elemento importante y novedoso fue la publicidad, que se situaba en la última página y ocupaba un espacio considerable, pagado por los anunciantes al periódico.<sup>40</sup> Conforme la publicidad fue adquiriendo mayor espacio, fue recurriendo a varios elementos gráficos como la fotografía.

El tiraje inicial de *El Imparcial* fue de 8 000 a 10 000 ejemplares diarios, hasta llegar a los 125 000 ejemplares en 1907, número imposible de alcanzar por sus competidores, es decir, *El Tiempo*, *El Diario del Hogar*, *El Demócrata* y *Regeneración*.<sup>41</sup> En cuanto a sus características, *El Imparcial* era una publicación diaria, cuyo precio de venta era un centavo entre semana y dos el domingo, frente a los cinco o seis centavos que costaba la mayoría de los periódicos en la capital. Tenía cuatro páginas organizadas en seis columnas y diseñadas de acuerdo con la estructura de la información. Solía privilegiar en la primera plana encabezados con noticias triviales<sup>42</sup>, en vez de la nota editorial y de opinión que generalmente utilizaban los periódicos de oposición como *El Siglo* y *El Monitor Republicano*. *El Imparcial* fue el primer diario mexicano que utilizó los materiales de las agencias informativas nacionales e internacionales<sup>43</sup> y también el primero que empleó una gaceta informativa. En ésta se incluía todo tipo de noticias redactadas con tono aparentemente imparcial por el

---

<sup>40</sup> *El Imparcial* fue el primer diario mexicano en recibir dinero de una agencia publicitaria. En 1900 recibió un cheque de 50 000 pesos de la empresa de banqueros *H. Shere y Cia*. Ver Cosío Villegas, *Historia moderna...op.cit.*, p. 574.

<sup>41</sup> Estos números contrastaban con el tiraje de los otros periódicos que, en 1896, era de 3 500 de *El Tiempo*, 3 000 de *El Globo* (publicación de Eusebio Sánchez) y 800 de *La Voz de México*. El resto de los periódicos de la prensa pequeña (con poca difusión) tenían un tiraje de 6 500 todos juntos. *Ibid.*, p. 526.

<sup>42</sup> Como por ejemplo crímenes o eventos de la alta sociedad.

<sup>43</sup> Entre ellas destacaron la Agencia Cablegráfica Nacional, la Agencia Calveston de EU y la Agencia Telegráfica Mexicana. Ver F. Toussaint, *op.cit.*, p. 57.

gacetero, que más tarde se convertiría en el *repórter* o reportero<sup>44</sup>. Esto contribuyó a que los redactores, reporteros y fotógrafos salieran de las oficinas del periódico en busca de la información, hecho que abiertamente contrastaba con la labor de los editorialistas de los periódicos liberales de las décadas anteriores. Asimismo, se introdujo una nueva política de créditos, en la que ya no se otorgaba reconocimiento a los autores de los textos debido a que se trataba de notas y no de artículos de opinión:

Tanto el editorial como las informaciones reporteriles aparecían sin firma, puesto que el diario, a juicio de Reyes Spíndola, era una institución lo que significaba que, como un todo, respondía de manera global por su línea y por aquello que publicara, tratando de subrayar el carácter anónimo de la empresa. Cuando apareció, no publicaba el nombre del director, ni de sus redactores o colaboradores. El diario debía ser, según Reyes Spíndola, no un órgano de expresión pública de un grupo social, político o religioso, identificado o definido por ciertos principios declarados, sino una institución anónima imparcial.<sup>45</sup>

Todo esto contribuyó a aumentar considerablemente la planta del personal de los periódicos, ya que a los redactores y editores se sumaron los linotipistas, reporteros y fotógrafos.<sup>46</sup>

El éxito de la empresa de Reyes Spíndola significó no sólo la consolidación de la prensa subvencionada favorable al régimen, sino también la transformación del periodismo mexicano. Todas las publicaciones, tanto independientes como subsidiadas, trataron de imitar la fórmula de *El Imparcial*. A su vez, estas condiciones contribuyeron a la desaparición, a fines de 1896, de *El Siglo* y *El Monitor Republicano*, los dos periódicos más importantes y significativos de la era liberal de la segunda mitad del siglo XIX. Con ello, a partir de 1900, los diarios *El Imparcial* y *El Mundo* “dominaron la prensa gubernamental de la Ciudad de México y se convirtieron en los principales

---

<sup>44</sup> Esta figura puede definirse como “el cazador que recoge y lanza la noticia, aún fresca, cuando todavía el suceso es palpitante. Ya no se le pide un estilo de maestro, sino buenos pies, un ojo avisado y un carácter indagador”, Cosío Villegas, *Historia moderna...op.cit.*, p. 530.

<sup>45</sup> N. Pérez Rayón, *op.cit.*, p. 43.

<sup>46</sup> En 1908 *El Imparcial* tenía una planta de 287 empleados, cifra que contrastaba con los 50 que había al fundarse el periódico en 1896. Ver Cosío Villegas, *Historia moderna...op.cit.*, p. 531.

foros de los Científicos”.<sup>47</sup> Con estas publicaciones la prensa política de opinión desapareció debido, en primer lugar, a la censura y persecución orquestadas por el gobierno en contra de los periódicos y periodistas críticos.<sup>48</sup> En segundo, porque las publicaciones independientes con mayor presencia, como *El País*, *El Tiempo* y *El Diario del Hogar*, optaron por imitar la fórmula del periodismo de Reyes Spíndola, dejando de lado el contenido editorial de opinión y de crítica que había caracterizado a la prensa del siglo XIX. Al mismo tiempo, *El Imparcial* se convirtió en el órgano oficioso del régimen porfirista<sup>49</sup> cuya militancia consistía en informar, sin cuestionar ni criticar las políticas del régimen. Como lo explica Armando Bartra,

Para *El Imparcial* la forma de hacer política pro gobiernista radica, precisamente, en no poner énfasis en lo explícitamente político, sino en la diversión y la noticia trivial: menos discursos y más crónica de sociales, menos informes ministeriales y más nota roja. De esta manera el nuevo diario puede ser, a la vez, informativo y gobiernista, subvencionado y rentable; puede ser órgano oficioso del gobierno y llamarse sin sonrojos *El Imparcial*.<sup>50</sup>

El periodismo moderno e industrial también favoreció el surgimiento de un nuevo tipo de publicaciones especializadas que conformaría a la gran prensa ilustrada capitalina.

### 3.2 La prensa ilustrada

La prensa ilustrada estuvo ligada desde sus inicios al régimen porfirista. Fue gracias al desarrollo económico y a la industrialización que vieron la luz las revistas ilustradas de fines del siglo XIX. Se podría decir que deben su existencia y su éxito al desarrollo

<sup>47</sup> C. Hale, *op.cit.*, p. 208.

<sup>48</sup> Particularmente los redactores de periódicos como *El Hijo del Ahuizote*, *El Demócrata* y *Regeneración*.

<sup>49</sup> Entre los colaboradores de *El Imparcial* destacan Justo Sierra, Francisco Bulnes, José Elguero, Manuel M. Flores, Luis Lara Pardo, José Gómez Ugarte, Luis G. Urbina y Manuel Gutiérrez Nájera entre otros. Ver N. Pérez Rayón, *op.cit.*, p. 42.

<sup>50</sup> Armando Bartra, “El periodismo gráfico en las dos primeras décadas del siglo: de la subvención a la restauración con intermedio escapista”, en Aurora Cano Andaluz (coord.), *Las publicaciones periódicas y la Historia de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1995, p.92.

económico impulsado por Don Porfirio. Es así como dicha prensa constituye una fuente primordial para analizar el conjunto de valores sociales vigentes durante el Porfiriato.<sup>51</sup>

A continuación haremos un recuento del surgimiento de esta prensa ilustrada, destacando las características de su contenidos y los inicios de la fotografía como medio de ilustración.

### 3.2.1 El auge de las revistas ilustradas

Florence Toussaint divide en dos grandes categorías a la prensa en la época del Porfiriato: la política --que ya analizamos-- y la ilustrada (o especializada), con una gran variedad de contenidos de arte, literatura, ciencia y de información tanto económica como social.<sup>52</sup> En su mayor parte, la prensa especializada estaba constituida por semanarios que, a diferencia de los diarios, eran más elaborados en cuanto al diseño y a la calidad de impresión. Si bien se ha podido constatar la existencia de algunos semanarios ilustrados hacia 1891 --como *La ilustración Mexicana. Periódico científico y literario*, *México gráfico* y *Cosmos. Revista Ilustrada de artes y ciencias* (1892)-- fue en realidad *El Mundo. Semanario Ilustrado*, de Reyes Spíndola, que al igual que *El Imparcial* sentó las bases para el desarrollo de las nuevas revistas ilustradas de principios de siglo XX.

Uno de los objetivos de Reyes Spíndola al fundar su compañía *El Mundo*, fue crear un semanario ilustrado con las mismas características de las revistas extranjeras de gran circulación en la ciudad de México, como *L'illustration* de Francia o *El Fígaro* de

---

<sup>51</sup> Estas revistas iban dirigidas a las clases medias y altas, por lo que se puede apreciar en su contenido los principales valores de esta sociedad porfirista como el gusto por las costumbres europeas, los buenos modales femeninos y el ideal de la familia nuclear (el padre que mantiene a la familia, la mujer que se ocupa del hogar y los hijos que asisten a la escuela). Ver V. Torres Septién, "Manuales...", *op.cit.*, p. 273.

<sup>52</sup> Ver F. Toussaint, *op.cit.*, p.33.

Cuba, que ya utilizaban fotografías como elemento gráfico.<sup>53</sup> Reyes Spíndola fue de los primeros en establecer un novedoso taller de fotograbado<sup>54</sup> para editar *El Mundo. Semanario Ilustrado* en 1894.<sup>55</sup> Se trataba de una revista de arte y letras dirigida a la familia --principalmente de la clase media y alta urbanas-- con un gran contenido visual a base de grabados, litografías y fotograbados. Sus 15 páginas contaban con crónicas sociales, moda, deportes, música, galería de bellezas naturales, literatura, esparcimiento y muy poca política.<sup>56</sup> El primer número de la revista salió el 4 de noviembre de ese mismo año, después de un número prospecto dado a conocer el 14 de octubre. El precio era de un peso por mes y de 30 centavos el número individual, y el formato era de 26. 5 cm x 34. 4 cm. El papel, blanco y brillante, de textura satinada, sumado a la buena calidad de impresión, hacía lucir mucho más las ilustraciones, en particular los fotograbados de medio tono.

En cuanto al contenido de los textos, la información solía relacionarse con “las costumbres de las personas cuyos nombres suenan a diario”<sup>57</sup> y, en general, con el ambiente social y cultural vinculado al grupo de los científicos. Entre los colaboradores más frecuentes se encontraban los escritores Ignacio Luchichí, Amado Nervo, Manuel José Othón, Luis G. Urbina y Manuel Gutiérrez Nájera entre otros. Esta publicación

---

<sup>53</sup> Algunas de las revistas ilustradas extranjeras con mayor circulación en México eran *La Ilustración Española y Americana*, *El Correo de Ultramar*, *El correo de dos mundos*, *L'illustration*, *La Nature* y *La Esfera* entre otras. Ver Aurelio De Los Reyes, *Medio siglo de cine Mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1988, p. 53.

<sup>54</sup> Técnica que permitía pensar las fotografías junto a un texto, cuyo procedimiento implicaba la colocación del negativo en una lámina de metal sensibilizada que debía exponerse a la luz (una lámpara de arco), quedando impreso, al revés, sobre la lámina y al pasar por el proceso de impresión quedaría de nuevo como el original. Posteriormente debía ser retocada, antes de pasarse a la máquina grabadora. Existían dos tipos de fotograbados: el lineal (reproducía las líneas que formaban el dibujo sobre un fondo blanco) y el medio tono (reproducía las sombras, tonos y fondos.)

<sup>55</sup> *El Mundo. Semanario Ilustrado* fue la primera publicación de Rafael Reyes Spíndola editada en Puebla, por su compañía *El Mundo S.A.* A partir de 1900, la revista fue editada en la Ciudad de México y cambiaría su nombre a *El Mundo Ilustrado*.

<sup>56</sup> Ver Armando Bartra, “El periodismo gráfico...”, *op.cit.*, p. 91.

<sup>57</sup> *El Mundo. Semanario Ilustrado*, número prospecto, México, 14 de octubre de 1894.

conquistó a un público fiel que lo sostuvo siempre, logrando que hacia 1905 llegara a superar un tiraje semanal de 20 000 ejemplares.<sup>58</sup>

La fórmula pronto sería imitada por un sinnúmero de revistas ilustradas especializadas, dedicadas en su mayoría a reseñar las actividades de los elevados círculos sociales. Entre ellas destacaron *La Revista Azul* (1896-1898), publicación literaria de Gutiérrez Nájera<sup>59</sup>; *El Tiempo Ilustrado* (1896-1914), semanario del periódico *El Tiempo*, de Victoriano Agüeros; *Arte y Letras* (1905-1914), de Ernesto Chavero; *El Álbum de Damas* (1907-1908) y *La Semana ilustrada* (1909-1912), también de Ernesto Chavero. A éstas se sumaban otras publicaciones frívolas y humorísticas, con alto contenido gráfico, como *Frégoli* (1897-1899), de Rafael Medina, y *El Cómic* (1898-1900) de Reyes Spíndola.

Es importante señalar que todas estas revistas se relacionaban con el periodismo favorable al régimen y no tanto con la prensa independiente, pues casi todas eran subvencionadas por el gobierno, a excepción de *El Tiempo ilustrado* y *Frégoli*. No obstante, *El Tiempo* era un periódico conservador que había optado por imitar la fórmula de *El Imparcial*. Por lo tanto, podemos asegurar que la prensa ilustrada, al igual que el periodismo industrial, contribuyó en cierta forma a legitimar y glorificar al régimen porfirista. Debemos comentar que dichas publicaciones nacieron con el nuevo siglo, cuando se percibía en la opinión pública un sentimiento generalizado de optimismo. Como lo explica Nora Pérez, “la prensa ilustrada [...] transmitía valores, informaba, educaba, divertía, recogía memorias, reconstruía la historia y expresaba, con

---

<sup>58</sup> Judith de La Torre, “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato”, en *Historia Mexicana*, número 190, volumen XLVIII, México, oct-dic 1998, p. 348.

<sup>59</sup> *La Revista Azul* fue la primera publicación periódica del Modernismo en México (corriente literaria surgida en Hispanoamérica y España hacia 1880). La revista fungió como suplemento del periódico *El Partido Liberal*. Entre sus principales colaboradores destacan Rubén Darío, Julián del Casal, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo, Luis Gonzaga Urbina, Amado Nervo y José Juan Tablada entre otros. Ver Adela Pineda Franco, “Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su *Revista Azul*, 1894-1896”, en C. Agostoni y E. Speckman, *op.cit.*, p. 195.

significativas excepciones, ese estado de ánimo positivo”.<sup>60</sup> De esta forma, las revistas ilustradas promovían no sólo los grandes logros económicos e industriales del régimen, sino también el ideal de una nación culta, civilizada y progresista que, a su vez, era algo que agradaba a la opinión pública. Bajo el supuesto de la información imparcial y el testimonio documental, “los magazines ilustrados del porfiriato se propusieron *civilizar* y elevar el nivel moral de las masas. Incluso, cabe advertir que el adjetivo de ilustrado que acompañaba a los nombres de estos órganos periodísticos fue utilizado en un sentido más amplio de aquel que aludía exclusivamente al uso de grabados y fotos”.<sup>61</sup>

Por lo tanto, podemos afirmar que la prensa ilustrada constituye un documento que da cuenta de la moral social de la clase porfirista, la cual también puede percibirse en las fotografías. Como lo demostraremos más adelante con el trabajo de Manuel Ramos, las revistas ilustradas “fungieron como difusoras y, por ende, legitimadoras del orden y progreso que sustentaba el gobierno. La fotografía, concebida en la época como fiel reproductora de la realidad, apuntaló el discurso dictatorial de orden, paz y progreso”.<sup>62</sup>

### 3.2.2 La fotografía en la prensa

La prensa ilustrada constituyó una revolución técnica en el periodismo mexicano, puesto que introdujo a la fotografía como un recurso de ilustración que, con el tiempo, llegaría a tener una gran trascendencia como instrumento de información. Al parecer, las primeras publicaciones en hacer uso del fotograbado fueron *La ilustración Mexicana. Periódico científico y literario*, en 1881 --editada en la imprenta de la *Revista Militar Mexicana* con fotos de Octaviano de la Mora, de los Valletto y los

---

<sup>60</sup> N. Pérez Rayón, *op.cit.*, p. 9.

<sup>61</sup> J. De La Torre, “Las imágenes...”, *op.cit.*, p. 353.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 344.

Hermanos Torres<sup>63</sup> --, y *Cosmos. Revista ilustrada de Artes y Ciencias de México*, en 1892. Esta última dio a conocer en su número del 1º de enero de ese año una serie de tres fotografías, sin crédito, que servían como ilustración a un artículo sensacionalista titulado "Una niña de cuatro piernas".<sup>64</sup> Posteriormente, en su número del 15 de enero de 1883, publicó una fotografía, atribuida a Antonio Becerril, del árbol de Santa María del Tule Oaxaca.

Por último, la *Revista México Gráfico* --suplemento semanal de *El Universal*-- publicó el 31 de julio de 1893 un retrato de José Juan Tablada, periodista y colaborador de la revista, en la sección *Perfiles*.<sup>65</sup> No obstante, la utilización de la fotografía en la prensa no tuvo mayor trascendencia durante esos años, ya que existían muy pocos fotógrafos y fotógrafas en el país, y muy pocos periódicos que pudieran ofrecer una buena calidad de impresión.

Así pues, el auge de la fotografía de prensa llegaría con *El Mundo. Semanario Ilustrado*, la primera publicación que utilizó el fotograbado de medio tono. Al respecto, Armando Bartra comenta que Reyes Spíndola adquirió en Puebla, por 2 700 pesos, la vieja maquinaria del Hospicio de Niños para instalar su taller de fotograbado en 1894, cinco años antes de que *The New York Daily Graphic* lo impusiera en la prensa norteamericana.<sup>66</sup> Reyes Spíndola se puso en contacto con el ingeniero Ángel Ortiz Monasterio y con Gilberto Iriarte, expertos en fotomecánica y en fotograbado respectivamente.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Ver E. Rojas Olvera, *op.cit.*, p. 86.

<sup>64</sup> Rosaura Molina Herrera, *El fotoperiodismo en México durante el porfiriato*, México, UNAM-ENEP Acatlán, 2002, p. 49. [Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva]

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>66</sup> A. Bartra, "La narrativa fotográfica...", *op.cit.*, p. 4.

<sup>67</sup> Existen varias versiones sobre la introducción del fotograbado a nuestro país. Una es que fue el ingeniero naval Ángel Ortiz Monasterio el primero en traer un equipo de fotograbado, en la calle de Canoa (primera de Donceles). La otra establece que fue el librero Juan Buxó el primero en instalar un taller en su casa ubicada en Mesones. Ver Humberto Musacchio, "La fotografía de prensa. Apuntes para un árbol genealógico", en *Kiosco*, año III, núm 3, México, enero-marzo, 1992.

El primer número de *El Mundo. Semanario Ilustrado* estuvo dedicado a la inauguración del Teatro de la Paz de San Luis Potosí, y en él se incluyeron numerosas fotografías de Emilio G. Lobato, a quien quizá correspondió el honor de haber sido el primer reportero gráfico. No cabe duda que gracias a esta revista se desarrolló ampliamente dicha profesión en nuestro país.

En su primera etapa, de 1894 a 1900, *El Mundo. Semanario Ilustrado* publicó casi exclusivamente retratos y fotos de estudio, a los que les solía dar el crédito correspondiente en el pie de foto. Entre ellos destacaron los estudios fotográficos de Emilio G. Lobato, Lorenzo Becerril, los hermanos Schlattman, los hermanos Torres, José María Lupercio y Octaviano de la Mora. Sus fotografías eran utilizadas como elemento ilustrativo que se complementaba con grabados, dibujos y litografías.

A partir de 1900, los fotógrafos de estudio y uno que otro aficionado comenzaron a obtener la plaza de fotógrafos oficiales, tanto en los semanarios ilustrados como en los diarios, por lo que las políticas de crédito fueron las mismas que para los redactores. Es decir, al obtener la plaza, sus fotografías pasaban a ser propiedad de la publicación, por lo que ya no se le solía dar crédito al fotógrafo, salvo algunas excepciones.<sup>68</sup> Así pues, periódicos como *El Imparcial*, *El Tiempo* y *El País* comenzaron a incorporar a los reporteros gráficos cuya labor consistía, básicamente, en ir en busca de información de actualidad, generada en torno a las actividades y costumbres de la clase política, tales como los actos institucionales, reuniones, fiestas, eventos sociales y deportivos etc.

Por lo tanto, las imágenes que predominaron en esta primera etapa de la fotografía de prensa fueron, por un lado, los retratos posados y protocolarios (que servían como testimonio de algún evento en particular) y, por otro, todo aquello que se

---

<sup>68</sup> Ver Héctor Pacheco Román, *La visión de un artista. Manuel Ramos en la fototeca Culhuacán*, México, ENAP, 2001. [Tesis de licenciatura en Artes Visuales], p. 51.

relacionaba con la noticia sensacionalista como accidentes, catástrofes y desastres naturales.<sup>69</sup> Posteriormente, la fotografía comenzaría a utilizarse como ilustración de las notas periodísticas relacionadas con los eventos políticos de actualidad, como lo fue, por ejemplo, la entrevista Díaz-Taft en Ciudad Juárez, en 1909.<sup>70</sup> Conforme se fueron consolidando los semanarios ilustrados en la preferencia del público, las fotografías reemplazaron, poco a poco, a los dibujos y grabados, hasta convertirse en el elemento gráfico más importante.

A partir de 1905, la fotografía fungiría constantemente como testigo fiel e irrefutable de la prosperidad y del progreso impulsados por el régimen. Revistas como *El Mundo Ilustrado*, *El Tiempo Ilustrado*, *Arte y Letras* y *El Álbum de Damas*, se ocuparon de reseñar y describir “las actividades y delicias de una sociedad preocupada por las *soirées*, los *fives o'clock tea*, las fiestas de caridad, los matrimonios elegantes y los bailes de palacio”.<sup>71</sup> Al mismo tiempo, los fotógrafos fueron los encargados de darle seguimiento a diversas obras públicas y a la construcción de nuevos edificios en la ciudad de México para dar cuenta de los avances técnicos y urbanos. Dentro de este contexto, la labor del reportero gráfico se fue haciendo cada vez más importante, ya que como veremos, sus fotografías se convirtieron en la más clara expresión del sueño porfirista, en el que la pobreza y la desigualdad social no tenían cabida.

---

<sup>69</sup> Ver Armando Bartra, “La narrativa fotográfica..”, *op.cit.*, p.7.

<sup>70</sup> Comentaremos más adelante la presencia de estos acontecimientos en la prensa ilustrada.

<sup>71</sup> Aurelio De Los Reyes, *Cine y Sociedad en México (1896-1930)*. *Vivir de sueños Volumen 1*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 89.

#### **4. Ramos y el sueño porfirista**

Las fotografías contenidas en las páginas de la prensa ilustrada capitalina de principios de siglo (aproximadamente de 1897 a 1910) fungieron como fiel testimonio del progreso alcanzado por el régimen porfirista. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, las fotografías fungían en la prensa como ilustraciones --a manera de los dibujos y litografías-- que mostraban ciertos aspectos de la realidad.<sup>1</sup> No obstante, los hechos que le importaba resaltar tanto al régimen como a esas publicaciones eran casi exclusivamente los que daban “cuenta del progreso y estabilidad alcanzados y, por lo tanto, del bienestar y relajamiento que disfrutaba la sociedad porfirista”.<sup>2</sup>

A continuación analizaremos las características formales de las imágenes de Manuel Ramos en la prensa así como el papel que cumplieron en este contexto, no sin antes hacer una breve referencia a sus inicios como reportero gráfico y al manejo general de los créditos en la prensa ilustrada.

##### **4.1 Primeras colaboraciones**

A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, Manuel Ramos colaboró en las revistas *El Mundo. Semanario Ilustrado* (de 1897 a 1900), *Frégoli. Semanario Humorístico Excéntrico Ilustrado* (de 1898 a 1899), *El Mundo Ilustrado* (de 1900 a 1914), *El Tiempo Ilustrado* (de 1909 a 1912), *La Semana Ilustrada* (de 1909 a 1911) y *Arte y Letras* (de 1908 a 1912).

De 1897 a 1899 trabajó sólo esporádicamente para las revistas, *El Mundo. Semanario Ilustrado, Frégoli. Semanario Humorístico Excéntrico y Cómico*. Fue a

---

<sup>1</sup> Ver Rosa Casanova, “Las fotografías se vuelven Historia: algunos usos entre 1865 y 1910”, en Esther Acevedo (coordinadora), *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado 1864-1910*, México, MUNAL, 2003, p. 214.

<sup>2</sup> Judith de la Torre, “Las imágenes fotográficas...”, *op.cit.*, p. 345.

partir de 1900 cuando su trabajo comenzó a destacar considerablemente --en particular en *El Mundo Ilustrado* en donde colaboró hasta mediados de 1913--, convirtiéndose en uno de los reporteros gráficos más importantes de la época. Las primeras fotografías de Ramos identificadas en la prensa<sup>3</sup> aparecieron en *El Mundo. Semanario Ilustrado* del 25 de abril de 1897, en una plana titulada “Recuerdos de Semana Santa. Los principales Monumentos” (imagen 1). Se trata de una serie de imágenes con el crédito correspondiente, sobre el aspecto de cuatro altares decorados --de izquierda a derecha los de San Francisco, Santo Domingo, Catedral y San Cosme-- con motivo de las festividades de la Semana Santa en la ciudad de México.

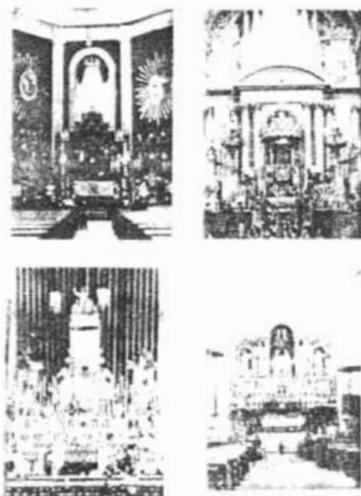


Imagen 1: *Recuerdos de Semana Santa. Los principales monumentos*, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, 25 de abril 1897.

*El Mundo Ilustrado* tenía por lo general una o dos secciones exclusivamente gráficas y sin textos. Esta fue una de las grandes novedades introducidas por *El Mundo*. En lugar de escribir un texto descriptivo sobre el aspecto de las cosas, la revista optó por

<sup>3</sup> Ver H. Muñoz (coord.), *op.cit.*

diseñar una página con fotografías que daban cuenta de algún tema o aspecto en particular, señalado en el encabezado de la página (ejemplo: “Recuerdos de Semana Santa”).

Posteriormente, Ramos colaboró en la revista independiente *Frégoli*, de Rafael Medina, en la que abundaban notas humorísticas, taurinas y teatrales. En esta publicación sobresalen, por su original puesta en página, dos portadas del estudio fotográfico Aguirre y Ramos, ambas relacionadas con obras teatrales (ver imágenes 2 y 3).



Imagen 2: *Tiple en puerta*: Carmen Calvo, portada interior de *Frégoli*. *Semanario Humorístico Excéntrico Ilustrado*, 22 de agosto 1898

# FRÉGOLI.



Imagen 3: *El Paraiso perdido*, portada interior de Frégoli. *Semanario Humorístico Excéntrico Ilustrado*, 17 de octubre 1898.

Estas dos portadas fueron las únicas diseñadas con fotografías de Manuel Ramos en dicha publicación. En el caso de la imagen 2 se puede apreciar una manipulación de la fotografía original, ya que la figura de la actriz fue recortada --que al observarla con detenimiento se puede ver que sí parece haber metido la cabeza dentro del periódico, al que se le añadió en la parte inferior, con letra de molde, la palabra “Gustaré?” --, para incorporarla al fondo blanco de la página.

Una de las principales novedades y atractivos de la prensa ilustrada porfirista fue precisamente el desarrollo de un nuevo tipo de diseño basado en la estética del *Art Nouveau*.<sup>4</sup> Las publicaciones desarrollaron una estética novedosa tanto en la tipografía como en la puesta en página de los textos, litografías y fotografías. Como lo explica Julieta Ortiz, “es en la prensa ilustrada finisecular donde el *art nouveau* encuentra el

<sup>4</sup> Corriente estética de carácter complejo e innovador que se dio en el arte y diseño europeos durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX. Se manifestó en un amplio abanico de formas artísticas --arquitectura, mobiliario, carteles, textiles e ilustración de libros y revistas-- en donde destacó por su estilo nuevo que, a diferencia de la estética neoclásica, se esforzó por no remitirse a estilos del pasado. Se caracteriza por la utilización de líneas curvas, largas y onduladas, basadas generalmente en formas vegetales y en elementos fantásticos, así como el uso de colores vivos. Fue esencialmente un estilo decorativo que se utilizó en el diseño de muebles, cristalería, joyería, carteles y en la tipografía de libros y periódicos.

espacio idóneo para un florecimiento. Publicaciones como *El Mundo Ilustrado*, *Arte y Letras* y *El Álbum de Damas* pueden considerarse ejemplos acabados de dicho estilo en lo que se refiere a su modalidad gráfica y concepto lineal exuberante en ilustraciones, encabezados, viñetas y tipografía”.<sup>5</sup> Así pues, la fotografía en este tipo de publicaciones tenía una función más bien ilustrativa y ampliamente decorativa que convivió en armonía con la nueva estética visual. A decir de Olivier Debrouse, “la fotografía se inserta [en la prensa ilustrada] como elemento adyacente en un diseño heredado de la ilustración gráfica manual. Muchas veces recortada y retocada, la imagen fotográfica se incluye a manera de viñeta enmarcada por una orla *art nouveau*, o bien aparece en un recuadro sobrepuesto a una ilustración litográfica”.<sup>6</sup>

Si bien la prensa ilustrada dio una considerable importancia al diseño, resulta sorprendente que en ninguna de las revistas se haga mención alguna o se de crédito al encargado de éste y de la tipografía. En el caso de *Frégoli* se menciona sólo el nombre del editor propietario, Rafael Medina, y del director, Pedro Escalante Palma. Lo mismo sucede con *El Mundo Ilustrado* y *Arte y Letras* que se caracterizaron por su gran calidad gráfica. La ausencia de los créditos muy probablemente se deba a la modalidad del anonimato periodístico introducida por Rafael Reyes Spíndola, de la que ya se habló en capítulos anteriores.

El caso de la imagen 3, es un retrato de estudio que, a diferencia del anterior, constituye una fotografía completa que se distingue claramente del diseño en blanco de la página gracias al marco que la rodea. Esta imagen de las actrices de la obra *El Paraíso Perdido* contiene algunas características de la pintura romántica de principios del siglo XIX, como la pose de las mujeres que se encuentran acostadas, así como el manejo de tres planos de profundidad.

---

<sup>5</sup> Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana, 1894-1939*, México, UNAM, 2003, p. 70.

<sup>6</sup> Olivier Debrouse, *Fuga Mexicana...op.cit.*, p. 213.

En estas portadas se alcanza a percibir en el costado bajo izquierdo --apenas visible-- la firma de la compañía Aguirre Ramos y el pie de foto indica “Fotografía mandada hacer expresamente para *Frégoli*. Quien haga uso de ella sin autorización de este periódico es un poca vergüenza. Así clarito”. Seguramente existió una cláusula o un contrato particular entre el fotógrafo y la publicación que establecía que ésta última conservaba el derecho al uso de la imagen. Esto nos remite a la cuestión de los créditos de las imágenes de la que hablaremos un poco más adelante.

El 6 de febrero de 1898 apareció en *El Mundo. Semanario Ilustrado* una fotografía de Ramos sin crédito, pero con la firma en el negativo, del vagón en el que viajaba Porfirio Díaz durante sus visitas oficiales a las ciudades de provincia (ver imagen 4).



Imagen 4: *Carro Palacio del presidente en la estación de León Guanajuato, El Mundo. Semanario Ilustrado, 6 de febrero 1898.*

Esta fotografía constituye un claro ejemplo de la estrecha relación que existía entre la imagen y el texto pues la imagen ilustró un artículo sobre el viaje hecho por el presidente a varios Estados de la República, artículo en el que se hizo especial énfasis “en las manifestaciones de afecto y respeto que recibió el Señor General Díaz”, así como en la “majestuosidad del carro palacio”<sup>7</sup> en el que viajaba el presidente. Se puede

<sup>7</sup> *El Mundo. Semanario Ilustrado*, México, 6 de febrero de 1898, p. 9.

ver que esta imagen fue retocada en la parte superior --particularmente las nubes-- lo que la hace parecerse más a un grabado o dibujo.

La última aparición de Ramos en la revista *Frégoli* se dio en junio de 1899 con la fotografía que acompañó a la nota sobre la excursión de un grupo de ciclistas a las afuera de la ciudad.



Imagen 5: *Excursión de ciclistas*,  
*Frégoli. Semanario Humorístico Excéntrico Ilustrado*, 11 de junio 1899.

Hacia 1899, Ramos colaboró frecuentemente con el semanario *Cómico*, de la compañía de Reyes Spíndola, en el que destacaba la información sobre teatro, fiestas zarzuelas y corridas de toros (ver imágenes 6 y 7).



•CÓMICO•

Imagen 6: Escena de la zarzuela *Palabras de Honor*, *Cómico*, 23 de julio 1899



Imagen 7: Plaza de toros México. Sexta corrida de la temporada, *Cómico*, 28 de enero 1900.

Las cuatro imágenes anteriores tienen en común una composición bastante sencilla en lo que se refiere a los encuadres. Se trata de tomas abiertas que fueron utilizadas para ilustrar las notas sobre los eventos sociales y deportivos. La imagen 7 destaca por tratarse de una novedosa toma instantánea captada durante una corrida de toros, cuya nitidez resulta sorprendente para los estándares de las cámaras y materiales fotosensibles de la época, por lo que podríamos considerar a Ramos como pionero en la elaboración de este tipo de tomas evocadoras de una acción deportiva en movimiento.

En cuanto a los créditos, se puede decir con certeza que todavía no existía una política clara respecto a la autoría de las imágenes, puesto que los nombres de los fotógrafos nunca aparecían en los créditos de la redacción. Hacia principios del siglo XX aún no se elaboraba una legislación referente a los créditos de las fotografías en la prensa, sino sólo contratos individuales entre la publicación y el fotógrafo.<sup>8</sup> Por lo tanto, el criterio en la materia tendió a ser flexible y confuso, aunque podemos identificar algunas características generales que comenzaron a utilizarse desde la última década del porfiriato y que permanecieron vigentes a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Por lo general se le solía dar el crédito correspondiente al pie de foto a las imágenes provenientes de algún estudio fotográfico (como por ejemplo, *Cruces y Campa*, *Valleto y Cía*, *Tostado y Aguirre y Ramos*). En estos casos las revistas solicitaban a los estudios una fotografía y éstos solían conservar la autoría de la imagen, aunque no el derecho de uso de la misma.

Las imágenes sin crédito --que son la mayoría en la prensa ilustrada de esta época-- eran las que usualmente pertenecían a la publicación, es decir, las de los fotógrafos que trabajaban para la revista como empleados, y sus trabajos pasaban a ser propiedad de la publicación. Esto se relaciona directamente con la política del anonimato de las notas periodísticas, introducida por Reyes Spíndola en su periódico *El Imparcial*.<sup>9</sup> En estos casos, las publicaciones conservaban ya fuera una impresión o el negativo original, según las cláusulas específicas de cada contrato. El pie de foto solía indicar, por ejemplo, “fotografías de *El Mundo Ilustrado*” o “Fotografía de *Arte y Letras*”. Dentro de este rubro también entran las imágenes sin crédito en las que se

---

<sup>8</sup> Hasta ahora, los investigadores que han trabajado la fotografía en la prensa durante esta época -Casanova, Debroise, Rojas Olvera, et.al-- no mencionan la existencia de una legislación referente a los créditos de las fotografías en la prensa. El hecho de que en las obras recopilatorias de leyes como la *Legislación Mexicana* de Dublán y Lozano (ver bibliografía) no se encuentre ninguna ley sobre dicho asunto, constituye un buen indicio para afirmar que aún no existía una legislación general al respecto. Asimismo, en el Archivo Particular de Manuel Ramos no se conserva ningún tipo de documento que atestigüe el tipo de acuerdo que el fotógrafo tenía con las publicaciones.

<sup>9</sup> Ver el capítulo 3, p. 82.

alcanza a distinguir la firma del fotógrafo sobre la placa original que, en el caso de Manuel Ramos, son la inmensa mayoría.

Por último, se encuentran las fotografías que conservaban el crédito del fotógrafo, ubicado generalmente al pie de foto (ejemplo: Fot. M. Ramos). Este caso debió de darse generalmente cuando el fotógrafo era colaborador frecuente --es decir, sin ser trabajador de planta del periódico-- de una o varias publicaciones a las que acudía para vender copias de una misma imagen conservando el negativo original.<sup>10</sup>

En lo que respecta a Manuel Ramos, podemos desde ahora indicar que sólo en algunos casos se le daba el crédito y en otros, nos es posible distinguir su firma sobre la placa. Esto nos lleva a suponer que Ramos debió tener, desde muy tempranas fechas, una conciencia sobre la importancia de la autoría, por lo que se esforzó en emplear este sistema para garantizar que su trabajo fuera de alguna manera reconocido. El haber podido comparar los negativos originales del Archivo Particular con los fotograbados de las revistas permitió en gran medida ver hasta qué punto las fotografías de Ramos eran manipuladas por la publicación al momento de incorporarlas al diseño de la página. Como veremos más adelante, en algunos casos las fotografías fueron recortadas.<sup>11</sup>

Si seguimos la lógica del criterio mencionado anteriormente, podemos asegurar que Ramos sólo colaboró de manera esporádica de 1897 a 1899, en *El Mundo*, *Semanario Ilustrado* y en *Cómico*, ya que por lo general aparece su nombre al pie de foto ("Foto estudio Aguirre y Ramos" o "Fot. M. Ramos"). Hacia 1900 tal vez se incorporó ya como fotógrafo oficial a *El Mundo Ilustrado* --en donde permaneció como tal hasta mediados de 1910-- puesto que aparecen numerosas imágenes que se

---

<sup>10</sup> Para más información sobre la cuestión de los créditos ver María Esperanza Rojas Olvera, *Los inicios de la fotografía en la prensa de la ciudad de México*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1998. [Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación].

<sup>11</sup> La mayoría de las imágenes que aquí se presentan, fueron localizadas a través de un minucioso trabajo de identificación de los negativos originales del archivo particular de Manuel Ramos con las imágenes publicadas en las revistas. Ver H. Muñoz (coord.), *op.cit.*

encuentran en su archivo, tanto en impresiones como en negativos, sin el crédito correspondiente. En este caso la redacción indicaba por ejemplo, “fotografía de *El Mundo Ilustrado*”, “fotografía tomada por nuestro fotógrafo” o simplemente no se hacía referencia alguna.

Hacia 1909 Ramos colaboró en los semanarios *Arte y Letras*, *La Semana Ilustrada* y *El Tiempo Ilustrado* aunque continuó siendo fotógrafo de *El Mundo*. Finalmente, entre 1910 y 1913 fue contratado por *El País. Diario Católico* como fotógrafo oficial, razón por la que seguramente no apareció su nombre junto a las imágenes. La mayoría de los negativos de Ramos publicados en dicho periódico se encuentran en el Archivo Particular, lo que nos lleva a suponer que el acuerdo de Ramos con *El País* estipulaba que el periódico conservaba sólo una copia impresa de la imagen mas no la placa original.

A continuación analizaremos los temas más frecuentes de las fotografías de Ramos en las publicaciones ilustradas, así como el papel que jugaron dentro de las mismas. Para ello se decidió hacer una división temática y no cronológica, con objeto de analizar las características generales de las imágenes en las revistas ilustradas. Ya que los temas de las fotografías son muy similares en todas las revistas, decidí agruparlas en cuatro categorías generales: actos oficiales; obras públicas y paisajes; vida social y las Fiestas del Centenario.

## **4.2 Actos Oficiales**

### 4.2.1 Los festejos cívicos

Durante el porfiriato --particularmente a partir de 1884-- los actos oficiales encabezados por el presidente se convirtieron en un elemento muy importante para el fortalecimiento del régimen porfirista frente a la opinión pública. Las conmemoraciones y celebraciones

cívicas oficiales centradas en la figura presidencial se iniciaron con el porfiriato y constituyen un rasgo característico de la modernidad política mexicana, caracterizada por la personificación del poder en la figura del caudillo.<sup>12</sup> Desde 1825 el gobierno festejaba el aniversario de la independencia con un acto cívico en el que participaba la Junta Patriótica, que solía designar a un orador para pronunciar una solemne oración cívica.<sup>13</sup> Con el porfiriato, esta característica cambió significativamente, pues por un lado la celebración comenzó a centrarse en la figura presidencial --cabe recordar que el cumpleaños de Porfirio Díaz era el 15 de septiembre, razón por la que el festejo de la ceremonia oficial del "Grito" fue cambiada a ese día para que coincidiera<sup>14</sup>-- y, por otro, las ceremonias fueron pensadas cada vez más para satisfacer al público. En ese sentido adquirió más la connotación de fiesta, pues la gente participaba activamente en las ceremonias (como la del "Grito") y asistía a los desfiles y al espectáculo de iluminación de calles y edificios.

La razón por la que estas fiestas se centraban en la figura presidencial respondía al interés del gobierno por legitimar al régimen, asociándolo a la trayectoria libertaria iniciada por Miguel Hidalgo. El discurso oficial porfirista de las fiestas de independencia se caracterizó por establecer un puente de unión entre las figuras más significativas de la historia de México (Hidalgo, Morelos, Juárez) y la de don Porfirio, con el que se había consolidado la nación independiente y liberal. Así, las festividades demostraban la legitimidad del presidente y su poder indiscutible. Como lo explica Arnaldo Moya, "la recreación de los elementos cívicos en la tribuna y en los desfiles, así como ofrecer el goce del espectáculo a todos los sectores sociales tiene relación con

---

<sup>12</sup> Arnaldo Moya Gutiérrez, "Los festejos cívicos septembrinos durante el porfiriato, 1877-1910", en C. Agostoni y E. Speckman, *op.cit.*, p. 50.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>14</sup> *Idem.*

la intención expresa del régimen de lograr la dominación mediante el consenso y la concentración de todas las clases sociales”.<sup>15</sup>

Estas características de las fiestas patrias en la época porfirista pueden percibirse en las imágenes de los fotógrafos que captaron esos eventos. Los semanarios ilustrados dieron siempre un espacio considerable a la información relacionada con los actos encabezados por el presidente Díaz, enviando a sus fotógrafos a dar testimonio con sus cámaras de los mejores momentos de cada ceremonia oficial. Ese fue el caso, por ejemplo, de las fiestas patrias de 1903, en las que Ramos captó para *El Mundo Ilustrado* ciertos aspectos del desfile militar, como la presencia de una multitud en las calles (imagen 8).



Imagen 8: *Las Fiestas de la Patria*, *El Mundo Ilustrado*, 20 de septiembre 1903.

En esta imagen, marcada con la leyenda “fotografía de *El Mundo Ilustrado*”, se puede percibir el poder de convocatoria que tenían esas ceremonias hacia fines del porfiriato, ceremonias que se caracterizaron por ser un espectáculo ofrecido al gran público. Si bien se integraron a la celebración cívica las capas medias y populares, en realidad siguió existiendo una jerarquía social, ya que la élite política que asistía la presenciaba

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 51.

desde la Tribuna o desde Palacio Nacional y las masas eran espectadoras afuera de los recintos, en las calles (imágenes 9 y 10).

## EL MUNDO ILUSTRADO



Imagen 9: *Las Fiestas del 5 de Mayo*, El Mundo Ilustrado, 8 de mayo 1904.

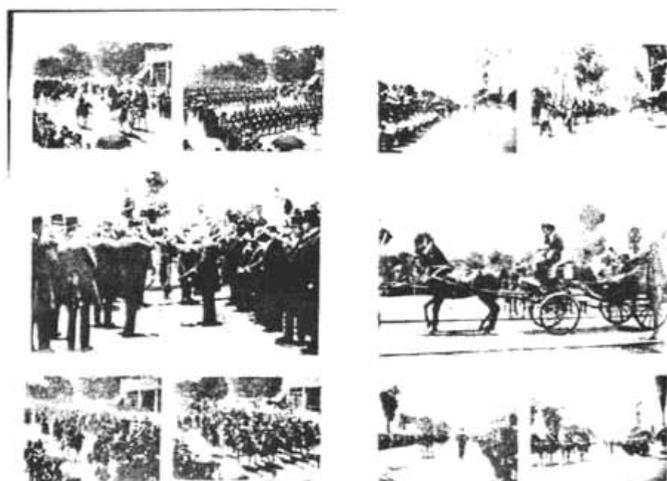


Imagen 10: *Las Fiestas del 5 de Mayo*, El Mundo Ilustrado, 8 de mayo 1904.

Como se puede observar en las imágenes 9 y 10 sobre los festejos del 5 de mayo de 1904, el presidente hacía una ceremonia oficial conmemorativa a la que asistía la clase

política, mientras que la multitud acudía como espectadora al desfile militar en las calles y a observar la llegada de la comitiva oficial a los recintos. Vale la pena detenernos a analizar el diseño de éstas dos últimas imágenes. No cabe duda de que una de los elementos que influyeron ampliamente en el éxito comercial de *El Mundo Ilustrado* fueron el diseño y la tipografía de las portadas y de los encabezados de texto.

En el caso de la imagen 9, se puede percibir la intención del editor --del que desafortunadamente no se hace mención alguna-- de incorporar la imagen fotográfica al diseño de la página, delimitada por un marco dibujado que encuadra a la imagen y por un dibujo decorativo a base de líneas curvas estilizadas muy *art nouveau*, que inclusive invaden la parte izquierda inferior de la fotografía.

En lo que respecta la imagen 10, las fotografías fueron intencionalmente colocadas simétricamente a doble plana para aprovechar bien el espacio de ambas páginas. Podríamos decir que la colocación de las imágenes provoca en el espectador una sensación de perfecto orden y armonía entre las fotografías y el diseño del conjunto. Además, su colocación corresponde al orden en el que están descritas las distintas etapas de la ceremonia en el texto. También es muy probable que esta puesta en página haya sido diseñada de esta manera para representar simbólicamente el orden y la disciplina con los que se llevaban a cabo este tipo de ceremonias. Esto nos lleva a afirmar que casi siempre el texto inducía la lectura de las imágenes. En el caso de las dos anteriores, ninguna tiene crédito, pero fue posible distinguir la firma de Ramos ubicada en la parte inferior izquierda de la portada (imagen 9) y en tres de las fotografías contenidas en la doble plana (imagen 10).

La incorporación de la imagen al diseño de la revista resulta muy importante pues es precisamente lo que le da el carácter de foto ilustración. Es decir que, a diferencia de las fotografías de prensa de las décadas de 1920 y 1930, las fotografías de

las revistas ilustradas de la época porfirista fungieron principalmente como foto ilustraciones a la manera de dibujos y litografías. Además, la lectura de la mayoría de estas imágenes se hacía en función de su relación con el texto particular, y no del lenguaje fotográfico en sí. Manuel Ramos y otros fotógrafos cumplían su trabajo fotografiando los actos y ceremonias oficiales que la redacción de cada revista les encargaba. Una vez entregadas las imágenes, los fotógrafos no tenían injerencia alguna ni en el uso ni en la manipulación de las mismas dentro de la publicación. Los editores se encargaban de escoger la ubicación de las fotografías en las portadas y en los textos, así como de recortarlas y manipularlas a su gusto.

Así pues, resulta difícil distinguir el estilo particular de cada fotógrafo, pues las publicaciones solían solicitar el mismo tipo de imágenes a todos sus colaboradores. Con ello se impidió hasta cierto punto que los fotógrafos desarrollaran un estilo fotográfico propio en esos trabajos. De este modo, resulta muy difícil distinguir una fotografía de Ramos de una de Tinoco o de Casasola en la prensa ilustrada, pues las imágenes de ceremonias y actos oficiales tienen las mismas características formales al ser, casi todas, fotografías posadas de carácter protocolario. Para poder identificar el trabajo de cada fotógrafo en las distintas publicaciones es de gran utilidad el rescate de los archivos particulares. En el caso de Manuel Ramos resulta un tanto difícil distinguir su estilo propio en las imágenes de los actos oficiales. No obstante, es posible identificar ciertas características de su lenguaje fotográfico en algunas tomas de paisaje y de monumentos, como veremos más adelante.

Otro aspecto importante de los festejos cívicos hacia fines del porfirato fue la proyección, tanto en el discurso como en las representaciones, de la idea de que gracias al progreso y estabilidad impulsados por el régimen porfirista México ingresaba a una era de civilización digna de cualquier país europeo. Este concepto positivista estuvo

presente, por ejemplo, en los festejos del 13 de septiembre que, desde 1894, sustituyeron el simulacro de guerra --identificado por el positivismo con la violencia y con el desorden-- por un "combate de flores" expresamente dirigido al público. Esta sustitución constituía, desde el punto de vista oficial, "un rasgo del advenimiento de la modernidad. A decir del discurso positivista, el simulacro de guerra se identificaba con la barbarie que caracterizó a México antes del refinamiento del porfiriato, y el combate de flores era, para los entendidos, un signo de buen gusto a la usanza de los países civilizados".<sup>16</sup> Para la realización de este festejo cívico, el Círculo de Amigos de Porfirio Díaz organizó desde 1894 un desfile de elegantes carruajes cuyo principal recurso decorativo, como se observa en las imágenes 11 y 12, fueron los arreglos florales.



Imagen 11: *El Combate de Flores en Chapultepec*,  
*El Mundo Ilustrado*, 17 de septiembre de septiembre 1904.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.



Imagen 12: *El Combate de Flores*, *El Mundo Ilustrado*,  
17 de septiembre de septiembre 1904.

El diseño de la puesta en página de estas imágenes constituye un claro ejemplo de la estética visual utilizada por *El Mundo Ilustrado*. Según Enrique Fernández Ledesma, la imprenta de Reyes Spíndola era una de las mejores y más modernas de México, sobre todo en lo que respecta a la tipografía. El diseño de *El Mundo Ilustrado* era muy similar al de las revistas europeas de la época tales como *L'Illustration* y *Figaro*, cuya principal característica estética fue desarrollar precisamente un diseño altamente decorativo y estilizado.<sup>17</sup> Como se observa en la imagen 11, las fotografías de Ramos fueron colocadas en la portada, dedicada al Combate de Flores, como si se trataran de dibujos o estampas. El recurso estético de las flores que rodean a las imágenes da la impresión de tratarse de un álbum fotográfico para señoritas y no de una revista. Al respecto, Teresa Matabuena argumentó que hacia fines del siglo XIX y principios del XX los álbumes fotográficos, tanto individuales como oficiales, conocieron un gran auge y desarrollaron

<sup>17</sup> Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México. Impresos del siglo XIX*, México, editorial del Palacio de Bellas Artes, 1935, p. 160.

un diseño particular, influenciado también por ciertos elementos del *art nouveau*: “Los álbumes fotográficos tuvieron características y materiales determinados como lo son los papeles gruesos, la necesidad de realizar encuadres decorativos y estilizados en donde se pudieran introducir las fotografías y los cortes especiales para la fácil manipulación”.<sup>18</sup>

Podríamos decir entonces que las revistas ilustradas imitaron el diseño de los álbumes fotográficos en algunas de sus páginas, como lo muestra la imagen 12, en la que se observa claramente cómo fueron recortadas algunas de las fotografías de Ramos, particularmente la que está en círculo, en función de las necesidades de la página. Como ya mencionamos anteriormente, la gran mayoría de las fotografías en la prensa ilustrada tuvieron valor en función de los textos escritos y del diseño de la página. Esto es en gran medida lo que diferencia a la foto-ilustración de la imagen periodística documental, por lo que el trabajo de Manuel Ramos en esta época, así como el de otros fotógrafos, debe considerarse más bien como foto-ilustración.

Las revistas también publicaron un sinnúmero de retratos del presidente, de manera que el discurso visual manejado por aquellas creó una identificación cultural entre el progreso y la modernidad, y la imagen de Porfirio Díaz. Los fotógrafos solían prestar mucha atención al presidente cuando asistía a cualquier tipo de acto y hacer tomas que pusieran de relieve la dignidad y el peso de su presencia. Asimismo, la prensa ilustrada se encargaba de informar a los lectores de las actividades de don Porfirio, dando cuenta de todo lo relacionado con su vida política, militar y, hasta cierto punto, privada. Es el caso, por ejemplo, de la imagen 13, en la que Porfirio Díaz fue retratado por Ramos durante un paseo que realizó a caballo cerca de Cuernavaca. El pie de foto indica “tomada por el fotógrafo de *El Mundo Ilustrado*” y se alcanza a percibir la firma de

---

<sup>18</sup> *Álbum. La Capital de México, 1876-1900, México, UIA, 2000, Introducción*, p. XI.

Ramos en la parte inferior derecha, lo cual indica que, hacia 1901, Ramos era uno de los fotógrafos oficiales de dicha publicación.



Imagen 13: *Señor General Don Porfirio Díaz de paseo por los alrededores de Cuernavaca, El Mundo Ilustrado, 24 de marzo 1901.*

El hecho de que el retrato tomado durante un paseo del presidente Díaz haya ameritado la portada interior resulta sintomático de los criterios de la redacción para la selección de sus portadas. Tal como lo había mencionado en su primer número, *El Mundo Ilustrado* dio prioridad siempre a la información que pudiera agrardarle al público, de preferencia relacionada con las altas esferas del poder:

Y, sin duda, que nada se desea saber con mayor ahínco que las costumbres de las personas cuyos nombres suenan a diario por todas partes, y de quienes el país está pendiente como de la solución de un problema difícilísimo, a la vez que de vital importancia. El general Díaz tiene consigo el problema de cuya solución depende la felicidad del país para el porvenir; por eso es interesante todo lo que se refiere a él.<sup>19</sup>

En lo que respecta al diseño, se podría decir que la puesta en página de la imagen 13, insertada en un marco decorado con un friso, quizá estuvo pensada para

<sup>19</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 14 de octubre 1894, nota editorial, p. 1.

recortarse y pegarse en un álbum o, incluso, para enmarcarse y colgarse en la pared del hogar. No podemos dejar de admitir que la composición de la fotografía parece imitar ciertos elementos compositivos de la pintura de retrato, como es la figura ecuestre pintada de perfil. No cabe duda de que este tipo de retratos, muy frecuentes en la prensa ilustrada de la época, respondían al interés del Estado de fortalecer la figura presidencial.

#### 4.2.2 El culto a la patria a través de los monumentos conmemorativos

Durante la primera década del siglo XX se inauguraron en la ciudad de México una gran cantidad de monumentos cívicos para glorificar a la patria y fomentar el culto a la misma. Como explica Arnaldo Moya, “la síntesis del poder porfiriano se expresó, entre otras cosas, a través de los monumentos y de los edificios convertidos en íconos de culto cívico”.<sup>20</sup> La prensa ilustrada prestó especial atención a dichas inauguraciones utilizando a la fotografía como fiel testimonio de los nuevos monumentos en la ciudad de México (imágenes 14 y 15).



Imagen 14: Estatua de la Corregidora doña Josefa Ortiz de Domínguez, El Mundo Ilustrado, 11 de febrero 1900.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 51.



Imagen 15: *Monumento erigido a Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma, El Mundo Ilustrado, 26 de agosto 1900.*

La imagen 14 destaca por la original puesta en página de un fotomontaje, hecho a partir de una fotografía de Ramos de la estatua de la Corregidora. Tampoco aquí hay crédito de la imagen, pero se alcanza a percibir la firma de Ramos. Si se observa detenidamente esta portada, advertimos que la fotografía debió de tener un fondo en el que probablemente se distinguían árboles o algún edificio, como en el caso de la imagen 15, pero fue recortada y delineada cuidadosamente para incorporarla a la portada junto con un dibujo en la parte inferior, que da la impresión de que el monumento está rodeado por un espejo de agua. Asimismo, el contraste de los colores oscuros de la reproducción de la fotografía con el fondo blanco de la página provoca que la silueta del monumento resalte considerablemente encima de la tipografía del nombre de la revista. La portada en cuestión remite en el interior a una crónica anónima en la que se describe el momento de la inauguración del monumento, mencionando la importancia de éste:

En nuestro número anterior tuvimos la oportunidad de recordar los relevantes méritos de la Señora Doña Josefa Ortiz de Domínguez, que tomó activa participación en la independencia de nuestra patria, y tales méritos que la elevaron al rango de heroína, justifican la solemnidad que revistió la

ceremonia oficial verificada en el jardín que antes llevaba el nombre de Santo Domingo y que ahora se llama jardín de la Corregidora.<sup>21</sup>

En el caso de la imagen 15 se puede observar que la fotografía de Manuel Ramos fue publicada íntegramente, delimitada sólo por un marco fino y sencillo, ocupando así casi todo el espacio de la portada. Ramos realizó la toma ligeramente de lado y con cierta distancia del monumento, seguramente con la intención de darle profundidad para apreciar al fondo la Avenida Reforma.

En las dos imágenes anteriores se puede percibir que tanto la intención de los editores como de Manuel Ramos, fue poner de relieve el aspecto formal y arquitectónico del monumento. Es decir, que en ellas sólo destaca una vista general del monumento, alejado de todo contexto social y político, como si se tratara de un objeto atemporal en exhibición. A diferencia de las fotografías referentes a los actos oficiales no existe aquí un interés por enfocar a la gente o a la comitiva encargada de la inauguración, sino sólo retratar al monumento en sí. De esta forma, “la imagen fotográfica llevó registro de los edificios públicos y monumentos y convirtió a la arquitectura en noticia al circular dichas imágenes en las páginas de la prensa ilustrada”.<sup>22</sup>

*El Mundo Ilustrado* concedió varias portadas a la inauguración de algunos de estos monumentos no sólo por tratarse de personajes importantes de la historia de México, sino también porque la revista buscaba dar cuenta del nuevo aspecto urbano de la capital. Como se sabe, durante el porfiriato existió un gran interés por parte del gobierno en modernizar la traza urbana y la apariencia de la ciudad de México. Se diseñaron nuevas avenidas y se arreglaron otras como el Paseo de la Reforma y la avenida Bucareli. Para ello se programó la construcción de plazas y glorietas en las que

<sup>21</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 11 de febrero 1900, p. 8.

<sup>22</sup> Claudia Negrete, “Arquitectura y fotografía: complicidades ideológicas”, en *Alquimia*, México, septiembre- diciembre 1999, p. 7.

sobresaliera un monumento dedicado a un personaje histórico significativo. Este interés del gobierno por embellecer la capital se relaciona directamente con los ideales del progreso y de la modernidad vigentes durante el Porfiriato. A decir de Elisa Speckman, las ciudades fueron el blanco de los anhelos modernizadores de las élites, quienes entendían por modernidad “urbes confortables y ordenadas simétricamente, con calles rectas y amplias avenidas adornadas con jardines, glorietas y esculturas como lo había hecho Georges Haussmann en París”.<sup>23</sup> Por su parte, Federico Fernández comentó que el porfiriato fue una época de explosión constructiva, ya que entre 1880 y 1910 se realizaron cinco veces más obras arquitectónicas que en los 100 años anteriores, tan sólo en la Ciudad de México.<sup>24</sup>

Otro tipo importante de monumentos inaugurados durante esta última década del porfiriato fueron los que se hicieron con la participación de las colonias extranjeras. Es decir, los extranjeros residentes en el país contribuyeron a fomentar el culto a la patria con la inauguración de algunos monumentos relacionados con hechos o personajes importantes, en las ciudades que habían sido escenario de acontecimientos históricos significativos de la era liberal. Tal fue el caso, por ejemplo, del monumento franco mexicano en Puebla, construido en 1901 con la participación de la colonia francesa en México, en honor a la defensa de la ciudad de Puebla (imagen 16).

---

<sup>23</sup> Elisa Speckman, “Sociedad y vida cotidiana en las ciudades porfirianas”, en Javier Garcíadiego (coordinador), *Gran Historia de México ilustrada. De la Reforma a la Revolución, 1857-1920*, México, Planeta- CONACULTA- INAH, 2001, volumen IV, p. 202.

<sup>24</sup> Ver Federico Fernández Christlieb, *Europa y el urbanismo neoclásico en la Ciudad de México. Antecedentes y esplendores*, México, Plaza y Valdés, UNAM- Instituto de Geografía, 2000, p. 114.



Imagen 16: *Monumento Franco Mexicano en el Panteón francés de la ciudad de Puebla, El Mundo Ilustrado, 13 de enero 1901.*

En este caso, las características de la fotografía son las mismas que las dos anteriores, es decir que son fotografías aisladas de cualquier contexto particular, en las que lo único que parece importar el aspecto arquitectónico y estético del monumento.

#### 4.2.3 Actos políticos de gobierno

Fue con Porfirio Díaz con el que se inició la costumbre de cubrir para los periódicos todos los actos encabezados por el presidente. Hacia principios de siglo XX la prensa noticiosa introdujo la modalidad de mandar a los reporteros gráficos a cubrir todo tipo de actos de gobierno. No obstante, solían destacar sólo los acontecimientos oficiales encabezados por el presidente o por algún funcionario. Por lo tanto, en las páginas de la prensa ilustrada no figuran eventos de carácter social como huelgas y protestas de trabajadores y campesinos.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Al respecto cabe señalar que de las 250 huelgas habidas en el país aproximadamente de 1881 a 1907, la mitad tuvieron lugar en la ciudad de México. La mayoría se registraron en la industria textil, cigarrera, panadera y con los operadores de tranvías. La protesta más recurrente por la que se hacía huelga era por la disminución del sueldo de los trabajadores. Ver Moisés González Navarro, *Sociedad y cultura en el Porfiriato*, México, CONACULTA, 1994, colección Cien de México, p. 99.

Entre los actos oficiales más destacados se encuentra la entrevista Díaz-Taft, celebrada en Ciudad Juárez en octubre de 1909. El hecho de que el presidente de los Estados Unidos de América hiciera una visita oficial al país fue interpretado por la prensa ilustrada como un ejemplo más del progreso y de la estabilidad logrados por el régimen porfirista. La prensa oficialista se sirvió de dicho evento para glorificar una vez más los logros de don Porfirio, argumentando que era tal la estabilidad del país que hasta el presidente de los Estados Unidos hacía, por primera vez en la historia, una visita oficial a México. Manuel Ramos fue enviado por el semanario *Arte y Letras*, de Alfredo Chavero, a cubrir la entrevista. En el número del 31 de octubre dedicado a ese encuentro, el artículo de la revista declaraba solemnemente:

No se puede prescindir a una publicación mexicana, de la naturaleza y de la importancia que *Arte y Letras* tiene, al tratar en sus páginas de la entrevista Díaz-Taft, que ha sido verdaderamente trascendental para la vida política de nuestra patria. El presidente de Estados Unidos ha mostrado deseos de estrechar la mano del Señor General Díaz, de venir a nuestro territorio, de pisar el suelo de México; prodigando alabanzas a nuestro progreso, a nuestra paz, a nuestras conquistas liberales; no puede ser en manera alguna un hecho que pase desapercibido.<sup>26</sup>

De esta forma, el encuentro fue público “ante una muchedumbre de fotógrafos y mirones”.<sup>27</sup> (imagen 17)

---

<sup>26</sup> “16 de octubre de 1909” en *Arte y Letras*, México, 31 de octubre de 1909, p.6.

<sup>27</sup> Luis González, “Ascensión del porfirismo”, en *Historia General de México*, versión 2000, México, El Colegio de México, p. 695.



Imagen 17: Porfirio Díaz a su llegada a Ciudad Juárez, octubre 1909. AMR, clasif. MR-0227-P.

No obstante, en las fotografías de Ramos publicadas en *Arte y Letras* no existió un interés particular por enfocar a la multitud sino más bien a las figuras presidenciales y al aspecto oficial de la decoración y alumbrado de las calles (imágenes 18 y 19 ).



Imagen 18: *Entrevista Díaz-Taft. Los Señores Presidentes de México y Estados Unidos, delante de la cámara fotográfica de Arte y Letras, en escalinata de la Aduana de Ciudad Juárez, Arte y Letras, 31 de octubre 1909, AMR, clasif. MR-0226-P.*



Imagen 19: *Una calle de El Paso, Texas, engalanada, Arte y Letras*, 31 de octubre 1909, AMR, clasif. MR-0272-P.

Cabe mencionar que en el Archivo Manuel Ramos se encuentran aproximadamente 8 fotografías de este acontecimiento, de las cuales sólo 3 fueron seleccionadas por la redacción de *Arte y Letras* para ser publicadas. En ninguna se da el crédito correspondiente pues el pie de foto indica "Fotografías de *Arte y Letras*". No obstante, los negativos originales se encuentran en el archivo de Ramos, lo cual hace suponer que el contrato entre Ramos y la revista establecía que el fotógrafo debía entregar copias en positivo y no así el negativo original. La redacción debía adquirir sólo aquellas fotografías que consideraba mejores para ilustrar la noticia. Por ejemplo, la imagen 20 no fue publicada en el artículo dedicado a la entrevista Díaz- Taft. Sin embargo, se trata de una imagen evocativa muy novedosa y original por su abstracción. Es decir, en ella se muestra el salón vacío en el que se llevó a cabo la importante reunión entre los dos presidentes, cuyos retratos cuelgan solemnemente en la pared. Asimismo, la composición de la imagen, con los tres sillones bien alineados en forma triangular, remite al carácter formal y solemne del acto.



Imagen 20: Aspecto del salón en donde se llevó a cabo la reunión privada entre los presidentes Díaz y Taft, octubre 1909. AMR, clasif. MR-0872-P.

El hecho de que esta imagen no haya sido publicada constituye un claro ejemplo de los criterios que utilizaban las revistas ilustradas para seleccionar las imágenes, las cuales debían ser un tanto convencionales en lo que respecta a la forma y al contenido, es decir, fotografías posadas y protocolarias que mostraran sólo el aspecto oficial, como es el caso de la imagen 18. Son este tipo de imágenes las que abundan en las secciones dedicadas a los actos de gobierno en la prensa porfirista. En cuanto a la puesta en página, se puede decir que a diferencia de las fotografías que fueron manipuladas y recortadas en *El Mundo Ilustrado* y *Frégoli*, las imágenes de Ramos que acompañan el reportaje sobre la entrevista Díaz-Taft en *Arte y Letras* fueron plenamente respetadas pues aparecen tal como se encuentran hoy en día en el archivo.

Otro acontecimiento oficial ampliamente difundido en la prensa fue la visita del gobernador de la ciudad de México, Guillermo Landa y Escandón, a diversas fábricas. Manuel Ramos fue el encargado de cubrir para *Arte y Letras* la visita a la de loza, de la Compañía *Ollivier y Cia*. A diferencia de las imágenes que hemos analizado hasta

ahora, en éstas sí existe un interés por retratar a las personas en su contexto laboral (imagen 21).



Imagen 21: *El señor Gobernador en su visita a las fábricas.*  
*Departamento de destajo, Arte y Letras, 13 de octubre 1909*  
*(fábrica de loza de J. Ollivier y Cía). AMR, clasif. MR-0876-N*

No obstante, el objetivo fue retratar a los obreros en función de la fábrica, por lo que la mayoría de estas imágenes nos dicen más acerca de los espacios y de las máquinas industriales, que sobre el aspecto y la condición de las personas, que más bien se distinguen a lo lejos (imágenes 22 y 23).

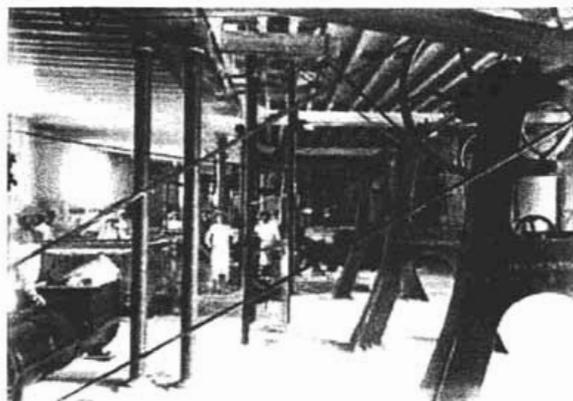


Imagen 22: *El señor Gobernador del Distrito en su visita a las fábricas.*  
*Departamento de bombas y presas, Arte y Letras, 13 de octubre 1909*  
*(fábrica de loza de J. Ollivier y Cía). AMR, clasif. MR-1967-N*



Imagen 23: El señor Gobernador del Distrito en su visita a las fábricas.  
Departamento de decorado, *Arte y Letras*, 3 de octubre 1909  
(Fábrica de loza Ollivier y Cia.), AMR, clasif. MR-1871-N

Al igual que en el caso de las fotografías de la entrevista Díaz-Taft, las imágenes aparecen tal como se conservan en el Archivo Particular y sin su crédito correspondiente. Lo único que agregaba la redacción eran los pies de foto, cuya función era señalar al lector los aspectos que mostraban las fotografías. En cuanto a las composiciones, podemos comentar que, en el caso de la imagen 22, la intención de Ramos fue realizar una toma en profundidad para poner de relieve la monumentalidad de las máquinas industriales. De igual forma, buscó que la figura del obrero resaltara al centro y al fondo, quizá para demostrar simbólicamente que dichas máquinas necesitaban de la mano del hombre para funcionar. Asimismo, existe un interés por resaltar las líneas geométricas que dividen diagonalmente en tres partes la composición de la imagen. De igual forma, en la imagen 23 se puede apreciar cómo el estante del lado derecho es el que marca la profundidad en la toma, así como la distancia entre el fotógrafo y la mujer que se encuentra sentada al centro.

Dentro de este reportaje no podía faltar una imagen que mostrara al gobernador conviviendo con los obreros, pues su presencia constituye el centro de atención del reportaje (imagen 24):

No ignoran nuestros lectores que el Señor Gobernador Don Guillermo Landa y Escandón, en su constante afán por el progreso y la moralidad de los obreros viene haciendo visitas a los principales centros industriales, obteniendo en todos ellos un éxito lisonjero para los fines que se propone. El 24 del pasado tocó el turno a una de las fábricas más importantes de México, y que se encuentra a la cabeza de la industria de la cerámica en toda su extensión, la gran fábrica de loza J. Ollivier y Cia [...] El Señor Gobernador manifestó las ventajas que los obreros pueden sacar de la fábrica, los progresos de la industria merced a la era de paz y cultura sostenida por el progresista gobierno del Presidente Díaz.<sup>28</sup>



Imagen 24: *El Señor Gobernador visitando el departamento de hornos Arte y Letras*, 3 de octubre 1909 (fábrica de loza de J. Ollivier y Cia). AMR, clasif. MR-1403-N

En el Archivo Particular se encuentra una docena de fotografías sobre la visita de Landa y Escandón a esta fábrica, y sólo alrededor de cinco fueron seleccionadas para ser publicadas. Resulta difícil saber si eran los encargados de la redacción los que hacían la selección de las imágenes, o si era el propio Ramos el que las escogía previamente, antes de entregarlas a la revista. Sin embargo, es de suponer que dado que Manuel Ramos conservaba los negativos, debían ser los redactores de la revista los que hacían la selección y compraban al fotógrafo una copia de las imágenes que consideraban más adecuadas para ilustrar los reportajes.

<sup>28</sup> *Arte y Letras*, México, 3 de octubre de 1909, p.10.

Para concluir sobre el tema de los actos oficiales podemos reafirmar que las imágenes de Manuel Ramos que dominaron en la prensa ilustrada sobre este tipo de eventos fueron, en su mayoría, fotografías protocolarias fundamentalmente de dos tipos: las imágenes posadas --cuando se trata de personas-- y las tomas abiertas y aisladas en el caso de los monumentos.

### **4.3 Obras públicas y paisajes**

Una de las características importantes de la transformación del país durante la época porfirista fue la realización de numerosas obras públicas y proyectos relacionados con la industrialización del país, como la construcción de canales de desagüe, caminos, puentes y ferrocarriles. Como uno de los objetivos de la prensa oficial era precisamente demostrar los logros económicos y materiales alcanzados por el régimen, existió un especial interés en informar sobre el progreso de este tipo de obras. Para ello, Manuel Ramos tuvo que recorrer ciudades y paisajes de distintas partes de la república atestiguando el proceso de realización de dichas obras.

#### 4.3.1 Los edificios públicos

Las principales ciudades del país fueron objeto de grandes transformaciones en lo que se refiere al aspecto urbano y a la construcción de nuevos edificios. *El Mundo Ilustrado* contenía diferentes secciones dedicadas exclusivamente al proceso de modernización del país. Por ejemplo, para la sección gráfica “Las ciudades que se transforman” Manuel Ramos realizó en 1901 varias fotografías relacionadas con la construcción de los nuevos edificios en la ciudad de Puebla (imagen 25). La publicación ilustraba con estas imágenes el discurso progresista contenido en los textos:

En los últimos veinte años, Puebla ha sufrido una completa metamorfosis: ya no son solamente el buen declive de sus calles, sus pasaderas, su proverbial paseo y la riqueza de sus templos los que ofrecen un gran interés.

Ha llegado a su completo desarrollo, y si por una parte el aumento de sus centros manufactureros y comerciales, le dan cada día mayor importancia, por otra parte la construcción constante de nuevos y valiosos edificios modernizan y hermocean su aspecto.<sup>29</sup>



Imagen 25: *Las ciudades que se transforman. Puebla,*  
*El Mundo Ilustrado*, 6 de enero 1901.

En esta doble página figuran diez fotografías de Ramos sin crédito por parte de la publicación pero con su firma en la placa. Esta doble página representa las novedades arquitectónicas de la ciudad de Puebla. Se puede apreciar que cada una de las fotografías, con su respectivo pie de foto, presenta un tamaño y un ángulo distinto, lo cual da un cierto dinamismo al aspecto visual del conjunto. Asimismo, el orden de las fotografías está determinado por la secuencia descriptiva del texto. Por último, cabe subrayar que ni el texto ni las fotografías hacen referencia al contexto social, es decir, que no permiten adivinar las implicaciones socio económicas del desarrollo a las que hace referencia el teórico Marshall Berman, tales como las alteraciones demográficas, el crecimiento desproporcionado de las urbes y la desigualdad económica.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 6 de enero, 1901, p. 6.

<sup>30</sup> Ver Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1994, p. 2.

Se podría decir que estas imágenes son hasta cierto punto precursoras del trabajo de Ramos en la Inspección General de Monumentos, institución en donde desarrollaría una predilección por las tomas diagonales en profundidad, así como por los acercamientos a las fachadas y detalles arquitectónicos.

*El Mundo Ilustrado* dedicó numerosos espacios gráficos a la gran cantidad de obras públicas efectuadas en la Ciudad de México con el fin de difundir, entre otras cosas, el proyecto urbanístico moderno, impulsado por el gobierno de Porfirio Díaz. Tal fue el caso, por ejemplo, de la construcción del nuevo edificio de correos ( imagen 26).

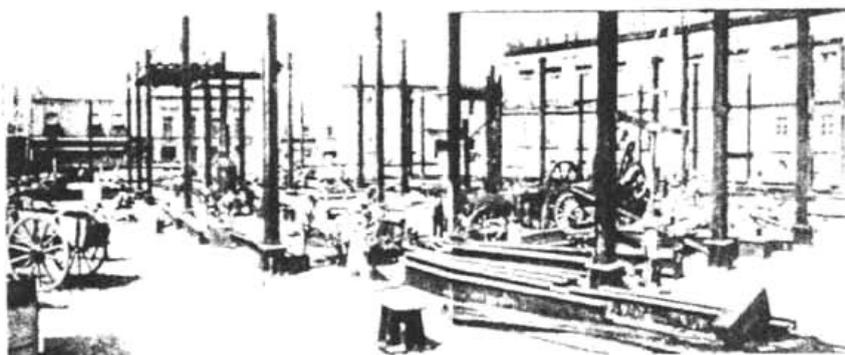


Imagen 26: *Armazón de la nueva Casa de Correos*, *El Mundo Ilustrado*, 7 de diciembre 1902.

Esta imagen muestra nuevamente que Manuel Ramos eligió un ángulo que permitiera percibir los distintos planos de profundidad, marcados por las estructuras verticales y metálicas de la construcción y por el edificio ubicado al fondo del lado derecho. Esto nos permite afirmar que pese a que Ramos estaba hasta cierto punto limitado por el tipo de imágenes que le exigían, se esforzaba por realizar tomas diferentes y novedosas frente al lenguaje del dibujo o la litografía. Manuel Ramos se servía de los recursos propiamente fotográficos --como la elección del ángulo y el aprovechamiento de la luz natural--, para desarrollar un lenguaje estrictamente fotográfico y bastante moderno para la época por lo que podemos considerarlo pionero

en ese sentido. Es muy probable que Ramos haya hecho tomas más originales cuando se trataba de edificios y construcciones pues disponía de más tiempo para elaborarlas y pensarlas, lo que no podía hacer en el caso de los actos oficiales.

Por esos años hubo gran expectativa en torno al proyecto del nuevo edificio del manicomio general, iniciado hacia 1908 e inaugurado el 1 de septiembre de 1910 (imágenes 27 y 28). *El Mundo Ilustrado* dedicó un reportaje íntegro a la construcción del hospital de La Castañeda a cargo del ingeniero Porfirio Díaz, hijo del presidente, reportaje en el que se hizo especial énfasis en el buen trato que se le daba a los obreros (imagen 27):

Para celebrar el principio del presente año, el Señor Teniente Coronel Porfirio Díaz ofreció una comida a todos los empleados y operarios que le ayudan en los trabajos de construcción de los varios edificios que tiene a su cargo. Se sentaron en la mesa la cual fue precedida por el ingeniero Díaz, todos sus empleados desde administradores y jefes hasta los peones que desempeñan lo más rudos trabajos. Las fotografías que acompañan estas líneas fueron tomadas el día de la fiesta y dan una idea de la animación y entusiasmo que reinó en ella.<sup>31</sup>



Imagen 27: Comida ofrecida por el Gral. Díaz a los empleados a cargo de la construcción del Manicomio de La Castañeda, *El Mundo Ilustrado*, 17 de enero 1909 AMR, clasif. MR-0704-N.

<sup>31</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 17 de enero, 1909, p. 10.

Esta es una de las imágenes que acompañan el texto, también sin crédito pero con la firma del fotógrafo en la placa. Manuel Ramos tomó la fotografía desde un ángulo elevado y ligeramente lateral para poder dar cierta perspectiva a la imagen y así dar una idea general de los asistentes y del lugar. Se alcanza a percibir que la mayoría de los obreros se encuentran sentados en la mesa y los administradores, vestidos de traje de pie, a los costados de la misma.

Por su parte, *Arte y Letras* también dedicó un reportaje al proceso de construcción del manicomio, ya que el presidente Díaz solía asistir a la colocación de la primera piedra de los edificios más notables. (imagen 28)



Imagen 28: *El nuevo edificio del Manicomio General*,  
*Arte y Letras*, 18 de julio 1909.

Así, la construcción de cualquier tipo de edificio público se convirtió en noticia, particularmente cuando hacía acto de presencia el presidente. Por lo tanto, “el registro fotográfico de obras era constante. Fotógrafos profesionales captaban edificios oficiales

y de particulares, desde el proyecto constructivo, la simbólica primera piedra [ver imágenes 28 y 29], pasando por diversas etapas hasta su terminación”.<sup>32</sup>



Imagen 29: Porfirio Díaz colocando la primera piedra del nuevo Palacio Legislativo, ca. 1910. AMR, clasif. MR-1325-N

*El Mundo Ilustrado* también tenía una sección gráfica dedicada a la creación de las nuevas colonias residenciales de la capital, como Tacubaya o la Roma. (imagen 30). Esto representaba un aspecto más de la modernidad de la capital que iba adaptándose a las nuevas modas urbanas provenientes de Europa --particularmente de Francia-- y que dieron lugar a una transformación significativa en lo que respecta a la traza de la ciudad:

Los barrios periféricos, esa ciudad que alguna vez había dado la espalda a la traza geométrica del centro, ahora comenzaba a parecerse a ella. Sus calles dejaban de ser veredas sinuosas y cubiertas de fango para convertirse en anchas avenidas en las que se prometía pavimento, banquetas, alcantarillas, alumbrado público y agua potable. Esos terrenos empezaron a ser geometrizados, fraccionados y latificados para venderse como zonas residenciales. Se les llamó colonias, porque estaban compuestas de colonos que partiendo hipotéticamente del centro de la ciudad irían a establecerse a las afueras, colonizando, en efecto, zonas supuestamente faltas de civilización. Por esos años porfirianos se urbanizaron las colonias Juárez, Cuauhtémoc, Roma, Tacubaya y Condesa entre otras.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Claudia Negrete, “Arquitectura...”, *op.cit.*, p. 9.

<sup>33</sup> F. Fernández Christlieb, *op.cit.*, p. 114.



Imagen 30: Casa particular en el barrio de Tacubaya, s/f.  
AMR, clasif. MR-1804-N.

Asimismo, revistas como *El Mundo Ilustrado*, *Arte y Letras* y *La Semana Ilustrada* tenían una sección dedicada a la metrópoli, en la que destacaba la información relacionada con el aspecto de las calles. Las fotografías solían mostrar lo mejor, es decir, las calles principales de la zona centro bien pavimentadas y limpias. Así, en el número del 21 de enero de 1900, en la sección “Nuestra metrópoli”, *El Mundo Ilustrado* mostró una fotografía de la calle Plateros --sin crédito y que no es de Ramos-- en la que se aprecia el Jockey Club y algunos comercios. El texto que la acompañaba declaraba lo siguiente: “la arteria principal, el centro de la actividad comercial y elegante de todas las capitales es muy semejante en todas las metrópolis. Así pues, vista a ciertas horas nuestro *boulevard* no se diferencia mucho de una calle europea”.<sup>34</sup> No cabe duda de que la calle Plateros constituía la principal arteria del centro de la ciudad, por lo que muchas veces las revistas le dedicaban la portada (imagen 31).

---

<sup>34</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 21 de enero de 1900, p. 6.

## LA SEMANA ILUSTRADA



Imagen 31: *La Avenida Plateros. De vuelta al bosque,*  
*La Semana Ilustrada*, 3 de diciembre 1909.

No obstante, el aspecto que mostraban las fotografías contrastaba enormemente con la realidad de la ciudad. González Navarro comenta que hacia fines del siglo XIX y principios del XX predominaban en la capital las calles sucias, malolientes e insalubres, por lo que había muchos problemas de higiene. Según el autor, hacia 1893 *El Monitor Republicano* afirmaba que la capital mexicana era “una cloaca con honores de ciudad”.<sup>35</sup> En cambio, la prensa ilustrada sólo daba a conocer el entorno en el que se movía una élite muy reducida. González Navarro no se equivoca al afirmar que “el dinero del ayuntamiento parecía gastarse íntegramente en el *Jockey Club* y en hermostrar la calle 5 de mayo, en embellecer el jardín del atrio de la catedral y en las fiestas cívicas, sin quedar lo suficiente para la limpieza de la ciudad”.<sup>36</sup> En ese sentido, se podría decir que la fotografía de prensa fungió en estos casos para construir una ficción, una ilusión. Las revistas ilustradas se sirvieron de la fotografía para crear la

<sup>35</sup> En M. González Navarro, *op.cit.*, p. 28.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.29.

ilusión del “sueño porfirista” al que hace referencia Aurelio de los Reyes<sup>37</sup>, que consistía en creer que todo el país gozaba del progreso económico, al que en realidad sólo tenía acceso una minoría.

#### 4.3.2 Paisajes

La prensa ilustrada también se preocupó por mostrar a través de las imágenes aspectos de paisajes mexicanos. Por un lado estaban las fotografías pintorescas de todo tipo de escenarios y, por el otro, las que daban cuenta del progreso en el área de comunicaciones y transportes impulsada por el gobierno central, tales como la construcción de ferrocarriles, puentes y caminos.

Quizá sea en este tipo de imágenes en las que más se distinguió Manuel Ramos junto con las instantáneas deportivas en movimiento. En sus fotografías de paisaje existe por lo general un muy buen manejo de la luz natural, que producían efectos de sombras y de contraluces muy en el estilo del gusto romántico (imagen 32).



Imagen 32: *La Bahía de Veracruz*, *El Mundo Ilustrado*, 29 de junio 1902.

Se podría decir que este género era el que daba mayor libertad y creatividad al fotógrafo, ya que a diferencia de las fotografías protocolarias de los actos oficiales, no estaban condicionadas por una acción o petición en particular. En numerosas ocasiones

---

<sup>37</sup> Ver Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 89.

*El Mundo Ilustrado* dio preferencia a este tipo de fotografías en sus portadas para atraer la atención del público, en vista de su alto contenido gráfico, y su intención más bien estética (imagen 33).



Imagen 33: Portada interior de *El Mundo Ilustrado*, 13 de marzo de 1904.

En esta portada vuelve a destacar el estilo *art nouveau* del diseño de la página, compuesto por una fotografía de Ramos retocada, varios dibujos estilizados y la utilización de colores intensos.

*El Mundo Ilustrado* también dedicó numerosas portadas a los alrededores de la ciudad de México, como Xochimilco y el bosque de Chapultepec (imágenes 34 y 35).



Imagen 34: *Paisaje de Xochimilco*,  
*El Mundo Ilustrado*, 22 de octubre 1905.



15-CENTAVOS

Imagen 35: *El Lago y el castillo de Chapultepec*,  
*La Semana Ilustrada*, 3 de noviembre 1909.

La imagen 34 constituye un ejemplo del pictorialismo que caracterizó a las fotografías de fines del siglo XIX y principios del XX. En ellas se tendió a imitar la composición e iluminación de la pintura romántica, y a copiar los temas de paisajistas como José María

Velasco, al elegir los escenarios arquetípicos como volcanes, montañas y lagos. Dichas imágenes ofrecen una visión romántica del paisaje, en la que el hombre del campo forma parte íntegra del mismo. En la imagen 34 Manuel Ramos buscó captar el espejo de agua, perfectamente visible, producido por el reflejo de la luz, provocando un efecto de simetrías verticales en la composición. Este efecto también se percibe en la imagen 35, en la que se observa el reflejo del Castillo sobre el lago de Chapultepec. En lo que respecta a los créditos, en ninguna de las imágenes se le da a Manuel Ramos, pero nuevamente se alcanza a percibir su firma a un costado.

Un ejemplo que podría atestiguar el gusto de *El Mundo Ilustrado* por la fotografía de paisaje fue la organización del Concurso Fotográfico Nacional, en marzo de 1902. La convocatoria la hizo la revista dos meses antes, invitando a los fotógrafos, aficionados y profesionales, a enviar sus trabajos a la redacción. Sólo dos fueron las categorías convocadas y en ambas el jurado, compuesto por los fotógrafos Octaviano de la Mora, Fernando Ferrari Pérez, Antonio Cruces, H. Shlattman y Manuel Torres, premió a Manuel Ramos:

En la categoría de Exteriores, el primer fue para Salvador Gutiérrez [otro colaborador de *El Mundo*] por su fotografía “alrededores de Cuernavaca” en la que se consideró una buena elección, buen alumbrado, buen cielo con nubes y exposición en tiempo. Fue otorgado el segundo premio a Manuel Ramos, fotógrafo de *El Mundo Ilustrado*, que presentó una impresión de la tromba del 2 de octubre de 1901, tomada desde el tercer cuerpo del edificio de *El Imparcial* [...]. Para otorgar este premio se tuvo en cuenta la oportunidad, el regular foco y el buen desarrollo, teniendo en cuenta el estado atmosférico. En la categoría de Tipos Populares, el primer premio fue para el señor Manuel Ramos, por una instantánea que presenta a un rural montado, en momentos un que se le encabrita la cabalgadura. Se otorgó este premio teniendo en consideración que el fotógrafo venció todas las dificultades que presenta esta clase de trabajos, y por estar en foco la figura y medianamente a tiempo.<sup>38</sup> (imagen 36)

---

<sup>38</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 23 de marzo 1902.



Imagen 36: *Concurso Fotográfico Nacional, El Mundo Ilustrado*, 23 de marzo 1902.

El texto que acabamos de reproducir es anónimo pero es de suponerse que lo escribió un conocedor de las técnicas fotográficas por el tipo de apreciaciones que realiza, y que hace explícitas las características que eran tomadas en cuenta por el jurado para otorgar el premio.

*El Mundo Ilustrado* también dedicó un artículo, en su número del 19 de febrero de 1905, al Concurso Fotográfico Mexicano convocado por el salón de la Sociedad Fotográfica Mexicana que, a diferencia del concurso de 1901, sí contó con una exposición en la sede de dicha asociación, ubicada en la avenida San Francisco. La convocatoria se hizo en los mismos términos --es decir, abierta a todo el público-- y al parecer fueron recibidas más de 150 fotografías en la redacción de *El Mundo Ilustrado*. Nuevamente Manuel Ramos se hizo acreedor al primer lugar, esta vez en la categoría de composición y paisaje (imágenes 37 y 38). El jurado estuvo a cargo de los fotógrafos Antonio Fabrés, Ignacio Ibarrola, Octaviano de la Mora y Emilio Lange.



Imagen 37: *Concurso Fotográfico*, *El Mundo Ilustrado*, 19 de febrero, 1905.



Imagen 38: *Salón fotográfico de 1905*. "Marina" por M. Ramos (primer premio).  
*El Mundo Ilustrado*, 19 de febrero 1905.

En este caso, quizá por haber sido una fotografía premiada, la redacción indicó la autoría de la imagen al pie de foto, aunque de todas formas se alcanza a distinguir la firma de Ramos sobre el negativo. La imagen, titulada "Marina", fue tomada en Veracruz y había sido portada de *El Mundo Ilustrado* el 13 de marzo de 1904. Se trata de una toma hecha un poco a contraluz que produce un efecto de sombra en los cuerpos de la imagen que, en este caso, son los barcos. Asimismo, se alcanzan a distinguir cuatro planos de profundidad marcados por los barcos de diferentes tamaños. En el primero de éstos se distinguen las figuras de cuatro remeros.

#### 4.4 Entretenimiento y vida social

Se podría decir que las noticias sociales favoritas de la prensa ilustrada eran las que involucraban directamente a sus principales lectores, es decir, a las clases medias y altas de la capital. En realidad, los contenidos de las revistas estaban pensados exclusivamente para el agrado y satisfacción de un reducido círculo social. Así, en su número del 2 de enero de 1898 *El Mundo. Semanario Ilustrado* declaraba “nuestro semanario es y siempre ha sido para la gente elegante e ilustrada de México. Debe ser un eco de las reuniones y espectáculos a que concurren”.<sup>39</sup> Por su parte, el semanario *Arte y Letras* escribía en su nota editorial del 7 de marzo de 1909 “¿Hablaremos de política? ¡Vade Retro! Dios nos libre de que *Arte y Letras* penetre en tan espinoso campo”.<sup>40</sup> Esta publicación estaba más bien dirigida al público femenino, y quizá por eso la redacción consideraba una virtud la falta de información política, pues se pensaba que a las mujeres no debía ni podía interesarles este tipo de contenido. Es por ello que difícilmente podemos encontrar en la prensa ilustrada fotografías de contenido político y socio económico pues, como hemos visto, sólo servían para ilustrar los textos que, en su mayoría, estaban relacionados con las artes, el entretenimiento y la vida social de las clases altas.

##### 4.4.1 *Sport*

Las actividades deportivas cobraron un gran auge durante los últimos años del porfiriato. Esto se debió, entre otras cosas, al deseo de imitar los hábitos de relajamiento y recreación practicados en países como Inglaterra, Francia y Estados Unidos. Así pues, “las élites mexicanas adoptaron espacios modernos de convivencia y sociabilidad, como las asociaciones y los clubes deportivos. Se fundaron clubes como el francés, el italiano,

---

<sup>39</sup> *El Mundo Ilustrado*, México, 2 de enero de 1898.

<sup>40</sup> *Arte y Letras*, México, 7 de marzo de 1909.

el alemán, el español y el *Jockey Club* en donde se conversaba, se acordaban negocios y se organizaban bailes”.<sup>41</sup> El gobierno se encargó de apoyar proyectos como el del hipódromo de la Condesa, pues era el Estado el encargado en proporcionar gran parte de las diversiones públicas.<sup>42</sup> (imágenes 39 y 40)

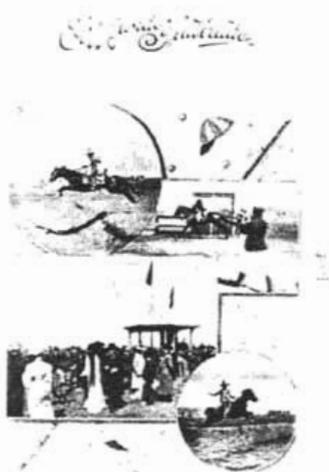


Imagen 39: *Las Últimas carreras de Peralvillo*,  
*El Mundo Ilustrado*, 22 de enero de 1905.

<sup>41</sup> E. Speckman, “Sociedad...”, *op.cit.*, p. 218.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 219.



Imagen 40: *En el Hipódromo de la Condesa*, *Arte y Letras*, 6 de noviembre 1909.

La imagen 39 constituye un buen ejemplo de cómo prevalecía en el diseño de las revistas, la mezcla de dibujos con fotografías. En este caso, las imágenes colocadas en los extremos de la portada fueron recortadas en círculo para que cupieran un mayor número de ellas y crear una puesta en página más original. Se podría decir que el recurso del círculo sirvió para dar movimiento a la portada y, con ello, evocar el dinamismo de la acción deportiva que se estaba ilustrando.

Durante la primera década del siglo XX no existía aún la idea del deporte como un medio de esparcimiento para las masas. Por el contrario, tendía a relacionarse con las clases altas, en lo particular con los miembros del gabinete de don Porfirio. De esta forma, los que acudían a los eventos eran el presidente, los altos funcionarios con sus respectivas esposas y miembros de las comunidades extranjeras residentes en la ciudad de México. Por lo tanto, se trataban de actividades pensadas exclusivamente para las altas esferas sociales, por lo que las revistas ilustradas daban una amplia cobertura de ellas (ver imágenes 41, 42 y 43).

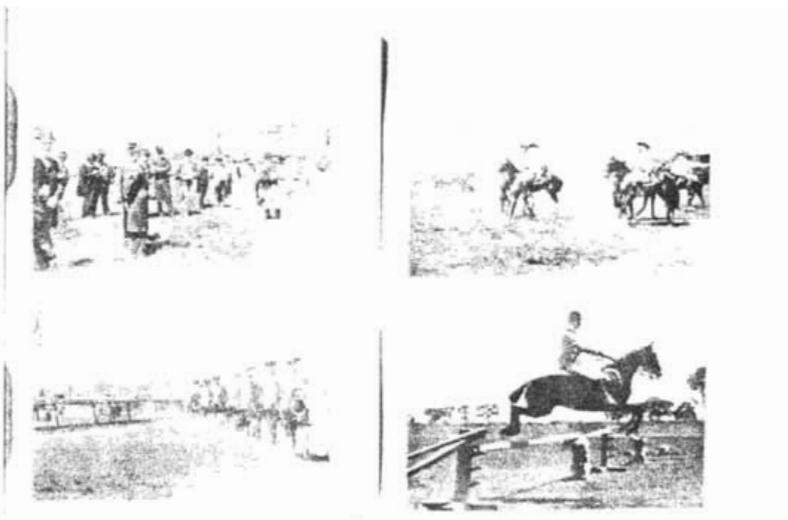


Imagen 41: *Fiesta Hípica del Club alemán*, El Mundo Ilustrado, 8 de octubre 1905.



Imagen 42: *El Polo Club en México*, Arte y Letras, 14 de marzo de 1909.  
(Partido en el que participaron el gobernador Landa y Escandón  
y el secretario de Hacienda Limantour, entre otros).  
AMR, clasif. MR-1861-N



Imagen 43: *La caza de la zorra el último domingo*, La Semana Ilustrada, 19 de noviembre 1909. AMR, clasif. MR-2479-N

Las fotografías de la prensa ilustrada mostraban los aspectos de un deporte elitista al que sólo podía tener acceso la gente con buena posición económica, pues para practicar deportes como la equitación, era indispensable adquirir el vestuario y los accesorios así como pertenecer a un club deportivo. Manuel Ramos estuvo muy presente en este tipo de actividades en las que realizó numerosas fotografías instantáneas de la acción deportiva (imagen 44), así como de la concurrencia (imagen 55 y 56).



Imagen 44: *La última fiesta hípica en Peralvillo*, Arte y Letras, 6 de junio de 1909. AMR, clasif. MR-0212-N.

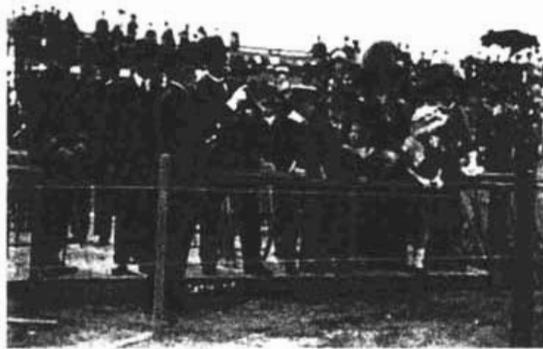


Imagen 45: Porfirio Díaz en un evento deportivo, s/f, AMR, clasif. MR-1324-N

La imagen 44 --sin crédito pero con la firma sobre la placa-- constituye otro ejemplo del tipo de tomas a contraluz que solía realizar don Manuel. En ella se advierte la intención de captar, junto con la acción deportiva, el efecto de la luz sobre las nubes. Esta fotografía destaca particularmente por su nitidez, algo que era difícil conseguir debido entre otras cosas a la poca sensibilidad de las placas de esa época.

Cabe detenernos aquí para reconocer que una de las cosas que tuvieron en común todos los fotógrafos de la época fue la gran versatilidad de su trabajo. De igual forma debían cubrir los actos oficiales que los deportes y las actividades de la alta sociedad ya que no existía, como hoy en día, una especialidad del fotógrafo de prensa en alguna categoría específica. Esto sin duda es de admirarse pues los fotógrafos cubrían todo tipo de actividades en las que no siempre se podía hacer el mismo tipo de tomas.

Hacia fines del porfirato se desarrollaron también otro tipo de deportes menos elitistas y, por ende, con mucha menos cobertura en las revistas ilustradas. Tal fue el caso, por ejemplo, del béisbol y del boxeo (imagen 46). Es muy probable que en esta época la práctica de este tipo de deportes fuera vista como una alternativa al ocio o al

vicio, por lo que en ese sentido se le asociaba más con una idea de salud y bienestar moral.<sup>43</sup>



Imagen 46: *Fiesta sportiva. En honor al señor ministro de fomento, El Tiempo Ilustrado*, 29 de agosto 1909. (al fondo se alcanza a distinguir a Manuel Ramos de sombrero con su cámara de tripié).

El suceso deportivo con más difusión y con mayor número de seguidores en las clases medias y populares era la corrida de toros. La fiesta brava fue prohibida en 1867 por considerarse una actividad cruel, violenta y poco *civilizada*, aunque dicha prohibición tuvo mucho que ver con el sentimiento antihispanista que prevaleció en la época de la República restaurada.<sup>44</sup> No obstante, las corridas de toros fueron restablecidas por el régimen porfirista en 1886, después de un arduo debate en el Congreso, cuando finalmente fue reconocida y aceptada como una costumbre nacional.<sup>45</sup> Así pues, hubo un auge espectacular de las corridas de toros durante el porfiriato (aproximadamente de 1886 a 1910), en las que convivió gente de distintas clases sociales. Por ende, la prensa en general (revistas y periódicos tanto oficiales como independientes) concedió un espacio importante a la crónica taurina. De esta

<sup>43</sup> Ver *Ibid.*, p. 221.

<sup>44</sup> Ver María del Carmen Vázquez, "Charros contra *gentlemen*. Un episodio de identidad en la historia de la tauromaquia moderna", en C. Agostoni y E. Speckman, *op.cit.*, p.188.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 162.

forma, se solía narrar en un artículo todo lo acontecido durante una corrida, ilustrándolo con fotografías. Hacia 1903, Manuel Ramos logró nuevamente captar una toma instantánea espectacular para la época de la cogida que sufrió el torero “Segurita” (imagen 47). Las imágenes 47 y 48 muestran de nuevo una puesta en página original, con dibujos decorativos, en la que las fotografías fueron recortadas en distintos formatos para variar y darle agilidad al diseño.



imagen 47: *Temporada de toros. Plazas México y Chapultepec, El Imparcial, 18 de enero 1903.*



Imagen 48: *La gran corrida de beneficencia*, *El Mundo Ilustrado*, 20 de agosto 1905.

Los toros podrían considerarse como el único acontecimiento deportivo de masas en el porfiriato, pues existió una verdadera afición al llenarse las plazas durante las temporadas. No obstante, los fotógrafos se preocupaban por realizar tomas de la corrida en sí y no del público asistente, aunque en algunas imágenes sí se llega a distinguir al gran público, con el que se comunicaba el torero acercándose a las tribunas de la Plaza México (imagen 49).



Imagen 49: Un torero agradeciendo al público en la Plaza México, ca. 1906.  
AMR, clasif. MR-0324-N.

#### 4.4.2 Sociales

Los reporteros gráficos se esforzaron por cubrir para la prensa ilustrada todo tipo de actos sociales relacionados con la cotidianidad de la élite porfirista. El objetivo de publicaciones como *El Mundo Ilustrado* era precisamente alejarse de lo político, por lo que “en sus páginas se acentuó aún más la tendencia a rescatar, conservar y retroalimentar para la élite de la sociedad, la imagen de sí misma en su cotidianidad, sobre todo lo que aludía a su diversión”.<sup>46</sup> De esta forma, abundaban los artículos y las fotografías sobre kermeses, romerías, zarzuelas, fiestas, teatro y obras de beneficencia. Este fue quizá el tipo de información más recurrente en la prensa ilustrada, junto con los deportes y los actos oficiales de gobierno (imágenes 50, 51 y 52). Asimismo, se encuentran diversas secciones dirigidas exclusivamente a las mujeres, en las que se daban consejos sobre la moda, la familia y las actividades del hogar.



Imagen 50: *La fiesta escolar. Parejas de Minué, El Mundo Ilustrado*, 7 de diciembre de 1902.

<sup>46</sup> J. De la Torre, “Las imágenes...”, *op. cit.*, p. 356.



Imagen 51: *Aspecto exterior de la Tómbola en las fiestas de Covadonga,*  
*Arte y Letras* 12 de septiembre de 1909. AMR, clasif. MR-0641-N



Imagen 52: Retrato de un grupo en una kermesse de la fábrica *La Alfonsina,*  
s/f. AMR, clasif. MR-0427-N

Se podría argumentar que estas fotografías de Ramos transmitían la imagen de una sociedad feliz, relajada, que aprovechaba los fines de semana para divertirse. Asimismo, la prensa ilustrada buscó siempre proyectar una imagen favorable de las colonias extranjeras residentes en la capital, por lo que abundan numerosas fotografías relacionadas con estas comunidades. La prensa subvencionada quería demostrar que México se estaba convirtiendo en un país moderno y civilizado, con el que se había

comprometido la comunidad extranjera, por lo que ésta era considerada un pilar de la modernidad del país. Las actividades de este pequeño aunque importante sector de la sociedad porfirista despertaban un gran interés tanto en los redactores como en los lectores de las revistas (imágenes 53 y 54).



Imagen 53: *La Fiesta de los italianos*, El Mundo Ilustrado, 27 de septiembre de 1903.

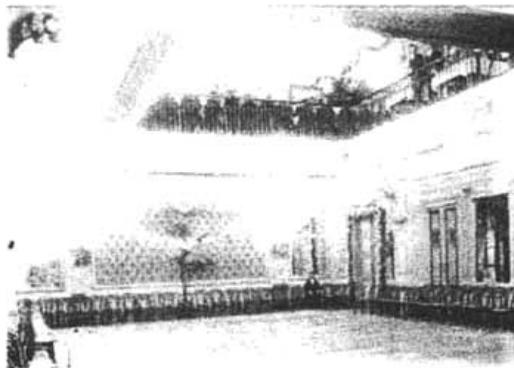


Imagen 54: *Vista de un salón del Casino Francés*, Arte y Letras, 28 de marzo 1909. AMR, clasif. MR-1408-N

Aunque la mayoría de los sucesos presentes en las páginas de la prensa ilustrada se relacionan con la elite, también hubo interés por hacer reportajes sobre actos y

festividades populares. Tal fue el caso, por ejemplo, de las posadas navideñas, de las que *El Mundo Ilustrado* publicaba cada año varios reportajes en donde se mostraba a las clases populares como personajes folklóricos y amenos (imagen 55).



Imagen 55: *México en diciembre*, *El Mundo Ilustrado*, 23 de diciembre 1900.

También se informaba sobre otro tipo de eventos culturales y de diversión vinculados con las clases medias ciudadinas como ferias y exposiciones (imágenes 56 y 57).



Imagen 56: *Exposición ganadera, Coyoacán, El Mundo Ilustrado*, 13 de noviembre 1904.



Imagen 57: *Una Exposición en la Escuela de Agricultura, Arte y Letras*, 10 de octubre de 1909. AMR, clasif. MR-1421-N

Aunque la prensa ilustrada incluía de vez en cuando artículos y fotografías sobre ciertos aspectos de la vida cotidiana de las clases populares (como las festividades religiosas), en realidad podemos afirmar que no existía un mayor interés por retratarlas. Es decir que, difícilmente encontramos imágenes sobre las viviendas o las actividades laborales de las clases bajas y mucho menos retratos de carácter más documental. Por el

contrario, lo que abunda son estudios fotográficos de tipos populares posados (imagen 58), e inclusive modelados por personas a las que el fotógrafo solicitaba que se disfrazaran de indígenas (imágenes 59 y 60). Esto respondía a la imagen de la apariencia que, según la élite porfirista, debían tener las clases populares, es decir, gente humilde, bien portada y civilizada, vestida con los atuendos tradicionales, siempre limpios e impecables. Asimismo en este tipo de imágenes vuelve a destacar el pintoresquismo, con las prendas arquetípicas de lo mexicano, como el sarape, el sombrero (imagen 59) y el rebozo (imagen 60). En pocas palabras, se solía mostrar lo que los lectores de estas revistas querían ver.



Imagen 58: *Tipos Nacionales. Artistas esporádicos*, El Mundo Ilustrado, 17 de enero 1904.



Imagen 59: *Tipo Mexicano*, El Mundo Ilustrado, 29 de noviembre de 1903.



Imagen 60: *Tipo Mexicano*, Arte y Letras, 7 de marzo de 1903.

En estas dos últimas fotografías Manuel Ramos pidió expresamente a su primo y a su esposa Lucha fungir como modelos para realizar dos retratos previamente diseñados

sobre tipos populares mexicanos.<sup>47</sup> Tanto en el archivo del fotógrafo como en las páginas de las revistas, abunda este tipo de fotografías que pone de manifiesto que no existía un interés por retratar la realidad de la gente del pueblo. Por el contrario, sólo se buscaba difundir en la prensa oficial una visión un tanto falsa e idealizada sobre la apariencia de las clases populares.

También se encuentran una gran cantidad de retratos de la élite política y social de la capital, a los que se le solía dar una amplia cobertura. Dentro de este rubro destacan reuniones de la clase intelectual (ver imagen 61) y actos religiosos que involucraban a la jerarquía católica. Tal fue el caso, por ejemplo, del nuevo arzobispo José Mora del Río, nombrado a principios de 1909 (imagen 62).



Imagen 61: *Un distinguido literato español en México. Grupo de comensales del banquete, Arte y Letras, 12 de septiembre 1909.* (En la primera fila, a la izquierda, Justo Sierra; al centro Juan Antonio Cavestany e Ignacio Mariscal; atrás, a la izquierda del escritor español, Ezequiel A. Chávez.) AMR, clasif. MR-1393-N

<sup>47</sup> En el Archivo Manuel Ramos se encuentran dos positivos de época de las imágenes 59 y 60, en los que los Ramos escribió al reverso: "Mi primo Ricardo" y "Luchita" respectivamente. Por su parte, Teresa Ramos comentó que su padre pidió muchas veces a su madre que se disfrazara de "indita", Ver Alfonso Morales y Carmen Tostado, *Entrevista a María Teresa Ramos*, México, 18 de enero 1995, s/p.



Imagen 62: *El nuevo arzobispo de México: Ilmo. Sr. José Mora del Río,*  
*Arte y Letras*, 21 de febrero 1909.

Para concluir este tema debemos señalar que en ningún momento se encuentra en los contenidos de la prensa ilustrada una mínima alusión al problema de la desigualdad social y de la pobreza. Por el contrario, se daba a entender que la realidad del país era la del orden, la paz y el progreso mostrados en las fotografías de las revistas ilustradas. La prensa oficial se preocupó por mostrar sólo el lado positivo del régimen porfirista, es decir la estabilidad y crecimiento económicos. No obstante, nunca se hizo alusión a que “si por una lado la expansión económica del porfiriato contribuyó a pacificar al país, a proporcionar trabajo y a generar una creciente mano de obra, por otra, agudizó las seculares contradicciones sociales”.<sup>48</sup>

#### 4.5 Las fiestas del Centenario

Las Fiestas del Centenario de la Independencia celebradas durante todo el mes de septiembre de 1910 podrían ser consideradas como el último bastión del progreso y de

<sup>48</sup> M. González Navarro, *op.cit.*, p. 162.

la paz porfirianas. En ellas se sintetiza la imagen de un Estado fuerte y consolidado, proyectada en la prensa ilustrada a lo largo de la primera década del XX. A decir de Moisés González Navarro, “las fiestas del Centenario fueron la ocasión postrera que tuvo el régimen porfirista de mostrar al mundo la fachada de un edificio ya definitivamente agrietado por dentro”.<sup>49</sup> Si bien desde 1908 se comenzaron a vislumbrar las señales de la crisis política y del descontento social, particularmente por el fortalecimiento del movimiento antirreeleccionista, ellas no opacaron las festividades ni el gran espectáculo del aniversario de los cien años de la independencia de México.

El Centenario tuvo un significado especial dentro del discurso oficial porfirista pues, como hemos visto, el régimen buscaba proyectar la idea de que la prosperidad y el orden habían sido el resultado de una larga lucha liberal iniciada por Miguel Hidalgo. Tal importancia tenía dicha conmemoración que desde el 1 de abril de 1907 se había creado la comisión organizadora del programa de las festividades, acontecimiento que, para don Porfirio, “[debía] denotar el mayor adelanto del país con la realización de obras de positiva utilidad pública y de que no [hubiera] pueblo que no [inaugurara] en la solemne fecha, una mejora pública importante”.<sup>50</sup>

Estas festividades tuvieron sin duda una gran repercusión social, pues la mayoría de los actos se relacionaron con la inauguración de edificios públicos destinados al beneficio de la sociedad en general. Entre ellos destacaron el Panteón Nacional, el Monumento de la Independencia, la Universidad Nacional, el Palacio de Correos, el Palacio de Comunicaciones, el Manicomio General de La Castañeda y el canal de desagüe del valle de México entre otros.<sup>51</sup> Todos estos actos dieron sin duda mucho

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>50</sup> “Utilidad de las fiestas patrióticas. Lecciones de civismo para el pueblo”, en *El Imparcial*, México, 14 de septiembre de 1907. Citado por A. Moya, “Los festejos...”, *op.cit.*, p.69.

<sup>51</sup> *Idem.*

trabajo a los reporteros gráficos a los que se les debe en gran parte esa visión apoteósica del régimen porfirista.

Hacia agosto de 1910 Manuel Ramos se incorporó a *El País. Diario católico* como fotógrafo oficial, ya que la gran mayoría de las imágenes tomadas durante las Fiestas del Centenario que se encuentran en el Archivo Particular aparecieron en dicha publicación sin el crédito correspondiente<sup>52</sup> (imágenes 63, 66, 71, 74 y 75). No obstante, existe un cierto número de imágenes que también fueron publicadas en *Arte y Letras* (imágenes 65, 67, 68 y 69), por lo que es de suponerse que Ramos siguió colaborando frecuentemente en dicha revista, a la que debía surtir cada semana de cierto número de fotografías sobre los acontecimientos que le interesaba destacar. Asimismo, existen numerosas imágenes de Ramos en el *Álbum Oficial Conmemorativo del Comité Nacional del Comercio*, publicado hacia fines de 1910, y en *La Crónica Oficial de las Fiestas del primer Centenario de la independencia de México*, dirigida por Genaro García y publicada en los talleres del Museo Nacional en septiembre de 1911. Al respecto, debemos comentar que aunque Ramos estuvo muy presente en los actos conmemorativos del Centenario de la Independencia debido a sus compromisos con la prensa, no formó parte de los fotógrafos oficiales designados por el comité organizador de las Fiestas del Centenario. En la advertencia preliminar de la *Crónica Oficial...* de Genaro García, se menciona que los fotógrafos comisionados, Antonio Cortés, Antonio Carrillo, Pedro Corona y José Escalante, se vieron rebasados por la cantidad de acontecimientos que debían cubrir, por lo que se compraron aparte, imágenes a Antonio Garduño, Juan Echeverría, Manuel Ramos y Valletto.<sup>53</sup> Esto explica la presencia de ciertas fotografías de Ramos, sin crédito pero con la firma en el negativo, tanto en la *Crónica Oficial...* (imágenes 70 y 72) como en el *Álbum Oficial del Comité Nacional*

<sup>52</sup> La trayectoria de Ramos en *El país* será analizada en el capítulo 5.

<sup>53</sup> Ver Genaro García, *Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*, México, CONDUMEX, 1991.

*del Comercio* --que fue uno de los organizadores de las Fiestas--, fotografías que hoy se encuentran en su Archivo Particular (imagen 64). La ausencia del crédito pudo deberse fundamentalmente a tres cosas. Primero, porque en la advertencia ya se indicaba quiénes habían sido los fotógrafos encargados de tomar las imágenes. Segundo, porque en las fotografías de Ramos se alcanza a distinguir perfectamente su firma, por lo que quizá no se consideró necesario reivindicar al pie de foto la autoría de la imagen. Y finalmente, porque no existía aún una verdadera conciencia sobre la importancia de la autoría, algo en lo que hemos estado insistiendo a lo largo de este trabajo.

Las fiestas del Centenario fueron la mejor ocasión para inaugurar proyectos de interés social pues el gobierno de Díaz buscaba demostrar que, para los festejos, no sólo se había contemplado la inauguración de monumentos cívicos en honor a la patria sino que se había pensado principalmente en realizar obras para beneficio de la sociedad, tales como la Universidad, la Escuela Nacional de Profesores y El Manicomio General (imágenes 63 y 64).

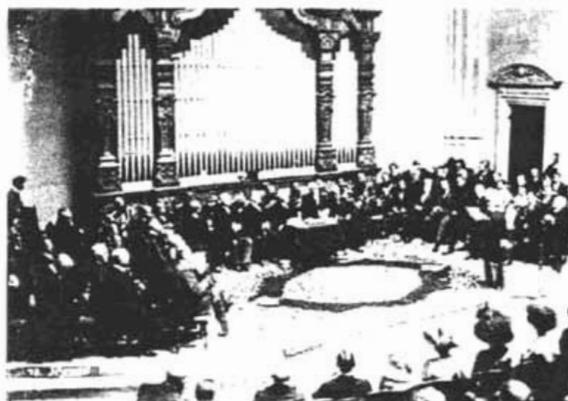


Imagen 63: *La inauguración de la Universidad. El anfiteatro de la preparatoria durante el acto de la apertura, El País, Diario Católico, 24 de septiembre 1910. AMR, clasif. MR-0235-P.*



Imagen 64: Porfirio Díaz asistiendo a la inauguración del Manicomio General, 1 de septiembre 1910. Publicada en *Álbum Oficial Conmemorativo del Comité Nacional del Comercio*, AMR, clasif. MR-1337-N

Así pues, esta era la naturaleza del interés del régimen por la política social. No obstante, la prensa manejó el mismo discurso protocolario, tanto textual como visual, sin una clara distinción entre las características de un acto y otro. Lo que le siguió interesando fue destacar sobre todo la presencia de Díaz y de la élite en el poder, independientemente del significado político y social de cada monumento y edificio inaugurados. Por lo tanto, el tipo de imágenes que dominaron en las Fiestas del Centenario fueron las fotografías posadas y solemnes, como lo atestiguan todas las imágenes de Ramos que aquí reproducimos.

Otro aspecto destacado de las Fiestas del Centenario fue la presencia de numerosas delegaciones extranjeras. Porfirio Díaz consideró de suma importancia la aprobación de su gobierno por parte de países como Francia, Estados Unidos, Inglaterra, España y Alemania, en lo tocante a los logros económicos y adelantos materiales. En pocas palabras, el gobierno de Díaz quería demostrarle al mundo que México se encontraba entre las naciones civilizadas. De esta forma se organizaron encuentros diplomáticos para los que fue indispensable el arreglo, la limpieza y el orden de las

calles de la ciudad, con el objeto de dar una buena impresión al extranjero: “don Porfirio, el Supremo Magistrado de la Nación, se ocupó en recibir a condecorados extranjeros y condecoraciones. [...]...llegaban delegaciones de Estados Unidos, Italia, Japón, Alemania, China, Francia, Rusia hasta completar 36 embajadas. [...] El 10 se dio un lucidísimo banquete al cuerpo diplomático, a los representantes especiales de casi todo el mundo y a funcionarios de México”.<sup>54</sup> Los fotógrafos sin duda gozaron de la presencia de estas delegaciones, agasajándose con un sinnúmero de retratos posados para la prensa (imágenes 65 Y 66).

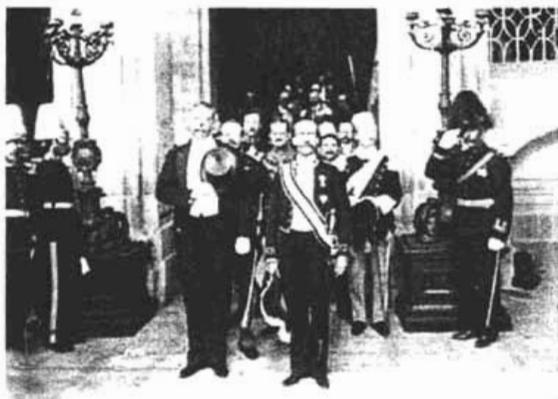


Imagen 65: Salida de los embajadores extranjeros del Palacio Nacional, después de haber presentado sus credenciales al señor General Díaz, Arte y Letras, 11 de septiembre 1910. AMR, clasif. MR-1358-N

<sup>54</sup> L. González, “Ascensión...”, *op.cit.*, p. 697.



Imagen 66: *Delegados de 9 Naciones amigas fueron recibidos ayer, El País, Diario Católico, 7 de septiembre 1910.*  
AMR, clasif. MR-1328-N

Si bien el programa de las Fiestas del Centenario estuvo vinculado con el deseo de proyectar una imagen favorable del país hacia el exterior, también buscó ser un espectáculo diseñado para el goce de todos los habitantes de la ciudad. Con el magnífico escenario de las inauguraciones, desfiles e iluminaciones, el gobierno de Díaz buscó distraer a la opinión pública de la tensión social y de la amenaza del movimiento antirreeleccionista. Como argumenta González, con la celebración del centenario de la independencia “la pasión política se retrajo y al hambre se le distrajo con inauguraciones, desfiles, procesiones, cohetes, repiques cañonazos, músicas, luces, exposiciones y borracheras”.<sup>55</sup> No cabe duda de que durante el mes de septiembre predominó en la ciudad de México un sentimiento de orgullo, felicidad y asombro frente a aquel espectáculo. Así lo atestigua, por ejemplo, un artículo publicado en *Arte y Letras* titulado “Brillante iluminación”, ilustrado con tres fotografías de Ramos sin crédito, con motivo del alumbrado público que se estrenó durante el mes de septiembre (imágenes 67, 68 Y 69):

---

<sup>55</sup> *Idem.*

Uno de los detalles que han llamado la atención durante las fiestas, ha sido la brillante iluminación de la ciudad, la que hace aparecer como ascua de fuego, después de las 7 de la noche [...]. Todos los edificios se recortan con siluetas de luz sobre el cielo oscuro y el conjunto asemeja una gran feria de luz. La casa Mosler ostenta una iluminación feérica. Los foquillo de luz, organizados en guías, siguen los detalles arquitectónicos de la hermosa casa que se levanta en la esquina de las calles Vergara y San Francisco. Los otros edificios son los de La Mexicana y La Mutua, muy dignos de figurar también.<sup>56</sup>



Imagen 67: *Brillante iluminación. La casa Mosler,* *Arte y Letras*, 18 de septiembre 1910. AMR, clasif. MR-0144-N



Imagen 68: *Brillante iluminación. La Mutua,* *Arte y Letras*, 18 de septiembre 1910. AMR, clasif. MR-1366-N

<sup>56</sup> *Arte y Letras*, México, 18 de septiembre 1910, p. 13.



Imagen 69: *Brillante iluminación. Edificio La Mexicana,*  
Arte y Letras, 18 de septiembre 1910. AMR, clasif. MR-1368-N

Para estas fotografías nocturnas, Ramos utilizó un flash de luz de magnesio que captara una toma uniforme en la que pudiera percibirse, en conjunto, el aspecto general del edificio y de la calle iluminados. Estas imágenes constituyen otro ejemplo del progreso económico y material alcanzado durante el porfiriato. La luz eléctrica, y con ella el alumbrado público, fue una de las novedades materiales más significativas que cautivaron al mundo a principios del siglo XX. El espectáculo de las luces empleado durante las Fiestas del Centenario no debió diferenciarse mucho del que se utilizaba en esa época en ciudades como Nueva York y París.

El programa de las festividades también contempló la realización de un desfile histórico en el que se involucró activamente la comunidad capitalina, no sólo como espectadora sino también como protagonista. Tanto las escuelas y demás instituciones públicas como algunas empresas privadas participaron en el desfile histórico con carros alegóricos que portaban símbolos patrios, decorados con múltiples arreglos florales (imagen 70). En el desfile dominó la versión del discurso oficial sobre la historia de

México, poniendo énfasis en el mestizaje y la mezcla de las dos culturas: “El 15 fue el desfile histórico frente a don Porfirio [...] frente a millares de personas de medio mundo que aplaudieron las representaciones de Moctezuma, Cortés, La Malinche, el abrazo de Cortés a Moctezuma, la jura del pendón, Hidalgo, Morelos, la entrada del ejército trigarante a la capital, y a todos los personajes más decorativos y a los sucesos más espectaculares de la historia de México”.<sup>57</sup> (imagen 71).



Imagen 70: Carro alegórico de la Minería. Publicada en *La Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*. AMR., clasif. MR-0143-N



Imagen 71: *El desfile histórico del Centenario. Doña Marina y damas de la nobleza india.* *El País, Diario Católico*, 16 de septiembre 1910. AMR., clasif. MR-0274-N

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 698.

Asimismo, se llevó a cabo el desfile militar del 16 de septiembre, elegante y solemne (imagen 72), en el que se reivindicó el valor de ciertos elementos emblemáticos de la historia y cultura mexicanas, como el culto a la Virgen de Guadalupe (imagen 73).



Imagen 72: Desfile militar del 16 de septiembre de 1910. Publicada en *La Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*. AMR, clasif. MR-1431-N



Imagen 73: *El acto más emocionante de las Fiestas. Desfile con el estandarte de la Virgen.* El País. Diario Católico, 18 de septiembre 1910. AMR, clasif. MR-1433-N

Por último, se realizó otro tipo de actos cívicos en el que participaron escuelas primarias, como fue el caso en la Jura de la bandera encabezada por el secretario de educación don Justo Sierra (imágenes 74 Y 75).



Imagen 74: *El ministro Sierra y los maestros durante el acto de la Jura frente al Palacio, El País, Diario Católico, 7 de septiembre 1910. AMR, clasif. MR-1432-N*



Imagen 75: *Más de 60,000 niños juraron la bandera de la Patria. Niñas en el momento de la Jura, El País, Diario Católico, 7 de septiembre 1910. AMR, clasif. MR-0274-P*

Esta última imagen vuelve atestiguar la preferencia de Ramos por las tomas laterales que marcan la profundidad de la imagen en línea diagonal.

Las Fiestas del Centenario fueron la escenografía perfecta para proyectar, tanto en México como en el extranjero, la imagen de un aparato de Estado sólido y consolidado. Esa visión, que no era más que una ilusión debido a la grave crisis política y social que se avecinaba, fue en gran parte posible gracias a la labor emprendida por

reporteros gráficos como Manuel Ramos. Como argumenta Olivier Debroise, “pareció que todo aquello fue levantado sólo para regocijo de los fotógrafos. Ellos, quizá, fueron los más beneficiados con los festejos”.<sup>58</sup> Esto se debe fundamentalmente a que los fotógrafos no sólo difundieron sus imágenes en la prensa sino también en los diversos álbumes conmemorativos. Además, es muy probable que los fotógrafos hayan comercializado su trabajo a través de sus propios álbumes o series postales. En el caso de Ramos, la mayoría de las imágenes del Centenario pertenecientes a su Archivo contienen un número escrito junto a la firma en el negativo, lo que hace suponer que seguramente debió comercializar series postales sobre el tema. No obstante, en el Archivo Particular no se encuentra ninguna fuente que pueda confirmar esto.

Es así como podríamos considerar a las Fiestas del Centenario como la apoteosis visual de la ilusión y del sueño porfiristas del orden, la paz social y el progreso, ampliamente difundidos por la prensa ilustrada capitalina. Dentro de ese contexto, las imágenes enseñaron una visión desde el Estado para el que la fotografía representaba un medio para ilustrar textos que atestiguaban la aparente realidad del progreso y modernidad del país.

---

<sup>58</sup> O. Debroise, *Fuga mexicana...op.cit.*, p. 211.

## **5. Ramos y la Revolución Mexicana**

El movimiento revolucionario oficialmente iniciado el 20 de noviembre de 1910 con la proclamación del Plan de San Luis formulado por Francisco I. Madero, significó el fin de la era porfirista, fuertemente identificada con el progreso económico y la paz social. Sin embargo, durante el porfiriato la paz fue en cierto modo ficticia en el sentido de que el régimen hizo prevalecer la fuerza y la represión con tal de mantener un escenario tranquilo para atraer, entre otras cosas, la inversión extranjera a México. Fue así como el problema de la desigualdad, lejos de resolverse, se agudizó considerablemente mientras el gobierno, a través de la prensa oficial, intentó esconder el gran descontento social que prevalecía en gran parte del territorio nacional hacia principios de siglo.

Con la Revolución, la fotografía en la prensa pasó de ser un instrumento ilustrativo y algo propagandístico del ideario de orden, paz y progreso, a un recurso mucho más informativo y documental que fungió, entre otras cosas, como testimonio de la movilización social iniciada con Madero. Como lo explica Rosa Casanova, “para 1911 el reportaje gráfico pasó de ser una crónica de los ires y venires de la gente del poder al movimiento de una sociedad”.<sup>1</sup>

Este cambio puede percibirse en las fotografías de Manuel Ramos entre 1911 y 1914, en las que se combinaron nuevas características de tipo informativo con reminiscencias de la fotografía domesticada de la era porfirista. A continuación haremos primero una breve referencia a las características de la prensa en la época maderista, para después analizar el trabajo de Ramos en dicho contexto y su relación con la Agencia de Información Gráfica de Agustín Víctor Casasola.

---

<sup>1</sup> Sergio Raúl Arroyo y Rosa Casanova, “Los Casasola. La épica cotidiana”, en Pablo Ortiz Monasterio (editor), *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casasola. México 1900-1940*, México, Turner- CONACULTA- INAH, 2003, p. 204.

## 5.1 La prensa capitalina en la época maderista

Durante la última década del porfiriato, la prensa independiente sufrió constantes abusos y represiones por parte del gobierno, de manera que sobrevivió con grandes dificultades. Sin embargo, los periódicos de oposición de mayor circulación en la capital como *El Diario del Hogar*, de Filomeno Mata; *El Demócrata*, de Joaquín Clausell; *El Tiempo*, de Victoriano Agüeros; *El País. Diario Católico*, de Trinidad Sánchez Santos; *El Hijo del Ahuizote*, de Miguel Cabrera; *México Nuevo*, de Juan Sánchez Azcona y *El Antirreeleccionista*, de Félix Palavicini, criticaron sobre todo las reelecciones de Díaz y la falta de apertura democrática y libre expresión, pero hicieron pocas referencias a los problemas de desigualdad social, a excepción del periódico *Regeneración* de los hermanos Flores Magón. A raíz de las huelgas de Cananea y Río Blanco “algunos periodistas se dieron a la tarea de difundir estos preludios sociales del movimiento revolucionario, aunque su labor se veía en seria desventaja debido a la represión constante”.<sup>2</sup>

Al iniciarse el movimiento antirreeleccionista hacia 1908 encabezado por Francisco I. Madero, cuyas demandas políticas se resumieron en la frase *sufragio efectivo, no reelección*, la prensa opositora que simpatizó con él<sup>3</sup> fue víctima del encarcelamiento de sus periodistas y de la confiscación de imprentas por haber hecho referencia a la campaña de 1909. Conforme el sistema porfirista se fue debilitando, la represión y la censura fueron en aumento, ya que cualquier indicio de inestabilidad podía desembocar en el derrumbe inevitable del régimen. La represión se agudizó aún más con la séptima reelección de Díaz, en julio de 1910, y con los festejos del Centenario de la Independencia, pues las miradas extranjeras estaban puestas en dicha

---

<sup>2</sup> *Periodismo en la Revolución Maderista*, México, INEHRM, Serie de cuadernos conmemorativos, Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la independencia y 75 de la Revolución Mexicana, 1985, p. 12.

<sup>3</sup> Concretamente *El Demócrata*, *Nueva Era* y *El Antirreeleccionista*.

celebración. Así, Díaz buscó ocultar por todos los medios la agitación política que había generado el movimiento antirreeleccionista. No obstante, la prensa opositora no pudo dejar de lado la información sobre el encarcelamiento y la huida de Madero de San Luis Potosí, en octubre de 1910, creando un mayor impacto y expectativa en sus lectores, hasta entonces “poco acostumbrados a ver trastornada la paz pública”.<sup>4</sup>

A raíz del llamado de Madero al levantamiento popular en contra del régimen en noviembre de 1910, la prensa independiente prestó mucha atención al curso del movimiento revolucionario: desde la expedición del Plan de San Luis<sup>5</sup>, en noviembre de ese año, hasta la derrota de las tropas federales porfiristas en Ciudad Juárez, en mayo de 1911. Madero se había ganado cierta simpatía de algunos periódicos opositores de tendencia conservadora, como *El País. Diario Católico*, fundado en 1899 por Trinidad Sánchez Santos.<sup>6</sup> Este periódico fue quizá el vehículo más importante del antirreeleccionismo en el medio católico, pues era independiente, no contaba con subsidio del Estado, y denunciaba abiertamente problemas como abuso de autoridad y caciquismo. En vísperas de la Revolución su tiraje sobrepasaba los 100 000 ejemplares, igualando el éxito comercial de *El Imparcial*.<sup>7</sup> En cuanto al contenido, era

un diario moderno [dirigido] a un público mucho más vasto que los clásicos *El Tiempo* o *El Heraldo*. [...] Se dirigía a las nuevas élites católicas que había creado el renacimiento de la Iglesia, entre las cuales estaba ese clero renovado que lo había impulsado. En muchas ciudades y burgos de los campos, el primer diario leído, el único conocido, era *El País*, que, después del párroco, habían empezado a recibir muchos habitantes.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> *Periodismo en la Revolución...op.cit.*, p. 34.

<sup>5</sup> En dicho plan Francisco I Madero declaraba nulas las elecciones presidenciales efectuadas en julio de 1910 y ratificadas por el Congreso el 27 de septiembre, y hacía un llamado a la insurrección popular en contra del régimen de Díaz. Asimismo, en el artículo 3 prometía hacer una revisión del reparto de tierras por lo que se le unieron en la rebelión una gran cantidad de campesinos.

<sup>6</sup> Periodista y orador nacido en Tlaxcala en febrero de 1859. Hombre católico y conservador que estudió en el Seminario Palafoxiano de Puebla. Colaboró en 1885 con los periódicos *El Nacional*, *El Tiempo* y *El Heraldo*. Dirigió *La Voz de México* y fundó en 1899 *El País. Diario católico*. Murió en la ciudad de México en 1912.

<sup>7</sup> Ver F. X. Guerra, *op.cit.*, tomo II, p. 226.

<sup>8</sup> *Idem*.

No cabe duda de que Madero le debió mucho a ese periódico, no por tratarse de una publicación propiamente maderista, sino por pronunciarse a favor de las aspiraciones populares democráticas consignadas en el movimiento antirreeleccionista.

Con el triunfo de Madero en las elecciones presidenciales efectuadas en noviembre, la prensa vivió un cambio significativo en lo que respecta a la censura. El gobierno maderista se pronunció a favor de la libertad de prensa, lo cual tendría consecuencias desastrosas para la carrera política e imagen pública del presidente.<sup>9</sup> Desde el punto de vista de los ideales democráticos, Madero consideraba necesaria la libertad de expresión por lo que en un principio no vio con malos ojos las fuertes críticas hechas por la prensa a su gobierno. No obstante, ni los periódicos ni la opinión pública estaban preparados para ejercer ese derecho con responsabilidad. Al ser restituida la libertad de imprenta en 1911 los periodistas ejercieron al máximo ese derecho, dejándose llevar por los intereses políticos del grupo al que pertenecía su publicación. En lugar de ejercer una crítica constructiva, optaron por el camino de la acusación y los ataques constantes a Madero y a su gabinete para satisfacer los intereses políticos y económicos de los diferentes grupos de poder.

Periódicos como *El Imparcial*, *El Heraldo*, *La Tribuna* y *El País*, se dedicaron a difamar al presidente. Madero había suprimido el subsidio dado por el estado a *El Imparcial*, por lo que dicha publicación se volvió fuertemente antimaderista. Como se trataba de uno de los periódicos más importantes de la última década del porfiriato, todavía tenía un impacto considerable en la opinión pública y se valía de métodos escandalosos y algo amarillistas para dar información subversiva contra el gobierno maderista. La mayor parte de los periódicos y semanarios favorables al régimen de Díaz, tales como *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada* y *Arte y Letras*, también

---

<sup>9</sup> Al llegar a la presidencia Madero hizo pasar en la Cámara de diputados la Reforma al artículo 7 Constitucional para restablecer las garantías individuales y la libertad de imprenta en libros y periódicos.

fueron hostiles a Madero y siguieron publicándose hasta 1914. Por su parte, *El País*. *Diario Católico* había demandado al presidente electo una retribución económica por haber informado en su momento sobre el movimiento y la campaña antirreeleccionistas.<sup>10</sup> Asimismo, en representación del grupo de los conservadores católicos, *El País* esperaba que Madero revisara alguna de las cláusulas de las Leyes de Reforma consideradas injustas por dicho sector social.<sup>11</sup> Al ser negada la solicitud, *El País* se volteó en contra de Madero contribuyendo a desprestigiar su desempeño político ante la opinión pública.

Por otro lado, publicaciones de tendencia liberal como *El Hijo del Ahuizote* y *Gil Blas* reprochaban al presidente, entre otras cosas, no haber cumplido con la revisión del reparto de tierras anunciado en el Plan de San Luis, haber solicitado la licencia de las tropas revolucionarias manteniendo intacto al ejército federal y haber permitido el regreso de Bernardo Reyes para presentarse como candidato opositor en las elecciones presidenciales de noviembre de 1911.<sup>12</sup> A través de dibujos y caricaturas, los semanarios gráficos liberales se dedicaron a ridiculizar al presidente de una manera impensable en tiempos de don Porfirio. Hasta el propio Ramos --que no debía simpatizar mucho con la figura de Madero-- se dejó contagiar por la constante caricaturización de Madero en la prensa, elaborando un retrato en el que una de sus hijas personifica al presidente con los rasgos característicos de las cejas caídas y la barba cerrada (imagen 1).

---

<sup>10</sup> Ver Charles Cumberland, *Madero y la Revolución Mexicana*, México, Siglo XX, 1997, p. 282.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.



Imagen 1: Tita Ramos disfrazando de Madero a su hermana Carmela, ca. 1912. AMR, clasif. MR-0156-N.

Así pues, desde el inicio de la presidencia de Madero la prensa capitalina fue en su mayor parte antimaderista, a excepción de *Nueva Era*, de Sánchez Azcona, al que podría considerarse como el periódico oficial. En estas condiciones, “una prensa prejuiciosa y hostil, más interesada en servir a los fines egoístas de la administración que al público, hizo el programa gubernamental más difícil aún de lo que hubiera sido en condiciones normales”.<sup>13</sup>

A los intereses políticos de los distintos grupos también tendríamos que agregar los intereses mercantiles de los periódicos, pues no cabe duda de que la libertad de prensa resultaba muy redituable. Al no estar acostumbrada la opinión pública a la caricaturización y la ridiculización de los miembros del gobierno, “numerosos periódicos, sobre todo los gráficos, hicieron una fortuna a costa de atacar a Madero y a su gabinete”.<sup>14</sup> Todo esto llevó al gobierno, en febrero de 1912, a suspender momentáneamente las garantías individuales del artículo 7 constitucional, a raíz de los fuertes ataques emitidos por *El Heraldo*, *La Tribuna*, *El País* y *El Imparcial* por la

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>14</sup> *Periodismo en la Revolución...op.cit.*, p. 62.

expulsión de los periodistas españoles encargados de publicar *Multicolor* y *Mañana*.<sup>15</sup>

Al respecto,

Madero había argumentado ante los periodistas que nunca había protestado ante los ataques de la prensa nacional porque era su más firme resolución que fuera un hecho la libertad de escribir y dibujar, pero que los extranjeros aludidos a quienes le ley prohibía inmiscuirse en los asuntos del país, abusando de esa libertad, habían llegado a tocar hasta la vida privada de él y otros funcionarios.<sup>16</sup>

El artículo 7º constitucional establecía que cuando los periódicos no respetaban los fundamentos sobre la publicación de noticias de cierta relevancia para el gobierno --como por ejemplo el triunfo de las fuerzas federales sobre las insurrecciones populares y militares en el territorio nacional--, el presidente tenía la facultad de clausurarlos o encarcelar a los periodistas. Tal fue el caso de *El Heraldo Mexicano*, en 1912, y del encarcelamiento de Trinidad Sánchez Santos durante un breve lapso, "por calumnia y libelo", ese mismo año.<sup>17</sup> Sin embargo, el presidente muy pocas veces hizo uso de ese derecho, pues ningún periódico mexicano fue clausurado durante la era maderista.

Se podría decir que la importancia histórica del momento político que se vivía rebasó la capacidad de los periodistas, por lo que Cumberland considera que el ejercicio de la libertad de prensa resultó ser más dañino para el país que la propia censura.<sup>18</sup> Para concluir esta revisión me parece oportuno citar la evaluación que de la prensa en la época maderista hizo el propio Cumberland, pues resume bastante bien sus principales características, así como su papel en la caída de Madero:

Cuando Madero levantó la censura y estimuló la crítica constructiva por parte de miembros responsables de la prensa, los periódicos se sintieron por primera vez en libertad de expresar cualquier opinión e informar sobre cualquier

---

<sup>15</sup> En enero de 1912 Madero ordenó el cese de la circulación de *Multicolor* y *Mañana* y la expulsión de los responsables de la publicación, los españoles Mario Vitoria y Juan Tuset Durán. Días después Madero mandó clausurar el edificio en donde se editaba *El Heraldo Mexicano*, publicación conservadora del norteamericano Paul Hudson, "por haber procedido indebidamente en el ejercicio periodístico". Ver Gustavo Casasola, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, México, Trillas, 1967, volumen 1, p. 464.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>17</sup> C. Cumberland, *op.cit.*, p. 283.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 282.

incidente. Pero la responsabilidad editorial, ese fino matiz de la conciencia cívica que impide la degeneración de la libertad en licencia, casi no existía entre los periodistas, y el resultado fue desastroso. El gobierno no hizo ningún intento de subsidiar ningún periódico y por lo tanto dependía de la pequeña y relativamente pobre *Nueva Era* para la distribución de material favorable, mientras que la oposición, después de los primeros meses del gobierno de Madero, podía contar con las publicaciones mayores y mejor establecidas para la difusión de vituperios y rumores destructivos.<sup>19</sup>

## **5.2. La fotografía de Ramos en el contexto revolucionario**

### 5.2.1 La generalización del uso de la fotografía en los diarios

Con la Revolución maderista se abrió todo un nuevo panorama visual y profesional para los reporteros gráficos. Hacia 1911 los periódicos comenzaron a demandar a los fotógrafos imágenes que dieran testimonio de hechos político sociales de gran trascendencia, como la movilización social generada en torno a la figura de Francisco I Madero. Antes de 1910 los diarios informativos habían hecho escaso uso de la fotografía porque muy pocos tenían la tecnología necesaria (rotativas de gran tiraje y de medio tono) y resultaba difícil publicar imágenes diariamente, a diferencia de los semanarios que tenían más tiempo para preparar la edición. A ello se sumaba el problema de la calidad de impresión, pues las imágenes lucían muy poco en el papel periódico. Sin embargo, al inicio de la década del diez la fotografía se convirtió en un elemento indispensable para ilustrar y acompañar la información generada diariamente.

A partir de entonces se comenzó a gestar un cambio significativo en lo que respecta a la función de la fotografía en la prensa. Entre 1911 y 1914 convivieron en la prensa tanto la fotografía característica de la prensa oficial porfirista --la imagen protocolaria y propagandística-- y la imagen que proporcionaba información sobre algún hecho social en particular, en la que abundan las tomas instantáneas donde no parece existir una previa concepción visual por parte del fotógrafo. Como se observó en

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 282.

el capítulo 4 las fotografías que prevalecían en la prensa porfirista eran las imágenes protocolarias de actos oficiales (desfiles, ceremonias cívicas etc), las imágenes posadas de personas y tomas de los aspectos arquitectónicos de los edificios y de paisajes, que cumplían más bien con una función ilustrativa. Para estas tomas, el fotógrafo solía diseñar o visualizar previamente la imagen a la usanza de a fotografía de estudio, haciendo posar a las personas de determinada manera o escogiendo un ángulo específico para resaltar algún aspecto en particular (ya fuera la figura presidencial o los edificios, calles y monumentos). La fotografía noticiosa de los acontecimientos político sociales se caracterizó a partir de 1911 por la espontaneidad de la toma “al momento” que, en ese caso, cumplía con una función testimonial y hasta cierto punto, más objetiva. Estas características se encuentran en las fotografías de Manuel Ramos de la época maderista, cuando fungió como fotógrafo oficial de *El País. Diario Católico* de Trinidad Sánchez, de 1910 a 1913.

#### 5.2.2 Ramos en *El País. Diario Católico*

El ingreso de Ramos a *El País* como fotógrafo de planta implicó sin duda un cambio en su trabajo, por tratarse de una publicación diaria y no semanal. A excepción de *El Imparcial*, Manuel Ramos sólo había trabajado en las revistas ilustradas semanales que querían imágenes como las vistas panorámicas, los paisajes, los retratos posados y los aspectos arquitectónicos. En contraste, *El País* era un diario esencialmente informativo por lo que el tipo de imágenes solicitado era bastante diferente en cuanto al contenido. El diario estaba compuesto por cinco páginas en las que se distribuía la información según su importancia. La primera plana estaba dedicada a la noticia del día, que por lo general iba acompañada de una fotografía relacionada con algún hecho informativo. En la segunda página se combinaba la información política y social, tanto nacional como

extranjera. En la tercera destacaba la información referente a todo tipo de acontecimientos de sociedad (fiestas, kermeses, ceremonias etc.) en la que también se encontraban una o dos fotografías. La última página estaba dedicada en su mayor parte a la publicidad.

El ingreso de Ramos a este periódico coincidió con el inicio de la Revolución, que vino a cambiar por completo el escenario político, social y económico del país. Al momento de ingresar a *El País*, hacia julio de 1910 (imagen 2)<sup>20</sup>, Ramos seguía colaborando en las revistas *El Mundo Ilustrado*, *Arte y Letras* y *El Tiempo Ilustrado*, aunque la cantidad de imágenes del fotógrafo potosino en dichas publicaciones disminuyó considerablemente a partir de 1911.



Imagen 2: *Capilla del señor del Claustro de Tacuba*,  
*El País. Diario Católico*, 14 de julio 1910.

Ramos cubrió para *El País*, día a día, las actividades programadas durante las Fiestas del Centenario. Una imagen destacada de las primeras fotografías de Ramos en

---

<sup>20</sup> La primera imagen identificada de Ramos en esta publicación es del 14 de julio de 1910 en la sección "Gaceta Religiosa" (imagen 2). Se trata de una fotografía sobre el aspecto de la capilla del señor del Claustro de Tacuba. Al pie de la imagen se indica "Fot. Ramos". Posteriormente, todas las imágenes identificadas que se encuentran en el Archivo Particular no vienen acompañadas del crédito correspondiente.

dicha publicación es la panorámica del Manicomio General de la Castañeda el día de su inauguración, el 1 de septiembre de 1910 (imagen 3).



Imagen 3: *El Manicomio General, El País, Diario Católico, 1 de septiembre 1910.*

En esta fotografía se alcanza a distinguir a un costado la firma de Ramos sobre el negativo. Se trata de una vista general que pone de relieve el aspecto arquitectónico del edificio y en la que no se distingue la presencia de personas. Ya que la mayoría de las fotografías era solicitada de un día para otro, Ramos debía cubrir dos o más eventos diariamente, por lo que disponía de menos tiempo para pensar y diseñar sus imágenes. Se podría decir que a partir de 1910 --particularmente con las Fiestas del Centenario--, el trabajo del reportero gráfico se volvió mucho más movido, pues implicaba, más que nunca, ir en busca de los eventos y noticias del momento, lo que constituye una de las principales características del fotoperiodismo en sí.

No obstante, el tipo de noticia que había que captar cambió considerablemente a raíz del estallido de la Revolución, pues en pocos meses se pasó de la fotografía protocolaria aún dominante en las Fiestas del Centenario, a las imágenes que dejaban constancia de la gran movilidad social y entusiasmo de las masas en torno a la figura de

Madero. Este fue el caso, por ejemplo, del día de la renuncia de Porfirio Díaz a la presidencia, cuando los reporteros gráficos captaron a la multitud que se dio cita en las calles, sorprendida por la noticia, al mismo tiempo que aclamaban el triunfo de Madero (imágenes 4 y 5).



Imagen 4: *Aspecto de la calle Capuchinas donde vivía el ex presidente de México, el general don Porfirio Díaz, el día de su renuncia,* El País. Diario Católico, 27 de mayo 1911. AMR, clasif. MR-0142-N



Imagen 5: *¡Viva Madero!...¡Viva!;* Mayo 1911, AMR, clasif. MR-0245-P

Estas imágenes muestran a la multitud reunida para aclamar el triunfo de Madero (imagen 5) y presenciar el momento de la salida de Porfirio Díaz rumbo al exilio (imagen 4). En cuanto a las características formales, no parecen alejarse mucho de las fotografías tomadas en la década anterior. Sin embargo, difieren en cuanto a su

contenido y función, pues son documentos que consignan algún aspecto --en este caso, la multitud popular acudiendo a las calles para ver al ex presidente-- de un hecho socio político trascendental. Esto puede percibirse mejor en las imágenes de la entrada triunfal de Madero a la capital, cuando fue aclamado por cerca de cien mil personas (imágenes 6, 7, 8, 9 y 10). Por primera vez en la fotografía de Ramos, en ellas la multitud es el sujeto principal.



Imagen 6: *Gloria al caudillo de 1911*, junio 1911 AMR, clasif. MR-1041-N

Esta imagen fue publicada en la primera plana de *El País*, como testimonio del buen recibimiento que se le dio a Madero a su llegada a la Ciudad de México (imagen 7):

El anuncio de la llegada del caudillo de la Revolución Francisco I Madero a la capital de la República, fue motivo de un entusiasmo indescriptible, especialmente entre las masas populares, que invadían las calles en grandes grupos lanzando vítores a su ídolo, y el 7 de junio de 1911 es un día memorable por el regocijo de las multitudes, nunca antes conocido en la historia de México.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> G. Casasola, *op.cit.*, p. 427.

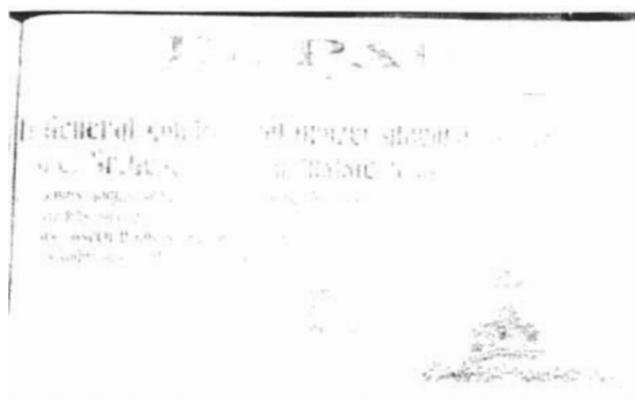


Imagen 7: *Ecas de la recepción a Madero. La estatua de Carlos IV coronada por racimos humanos, El País, Diario Católico, 9 de junio 1911.*



Imagen 8: *Aclamo popular por la llegada de Madero a la Capital, junio 1911, AMR, clasif. MR-0857-N*



Imagen 9: Madero dirigiéndose hacia Palacio Nacional a su llegada a la capital el 7 de junio de 1911, AMR, clasif. MR-0244-P



Imagen 10: Aspecto de las calles del centro durante la recepción a Madero el 7 de junio de 1911, AMR, clasif. MR-0251-P

Estas imágenes muestran un aquí y ahora, es decir, “un instante real del caudillo con las masas”<sup>22</sup> y constituyen una fuente importante para documentar la movilización social que generó el líder de la Revolución en la Ciudad de México. Hasta entonces difícilmente podían destacar en la prensa imágenes que mostraran aspectos de una realidad social que involucrara a las masas. Es muy probable que el propio Ramos se hubiera sorprendido, como muchos, por la cantidad de personas que salieron a la calle a

<sup>22</sup> Olivier Debroise, *Fuga mexicana...op.cit.*, p. 221.

manifestar su júbilo, quizá no visto en mucho tiempo. Sin embargo, debemos tener en cuenta que fue el propio contexto revolucionario el que hizo posible que el clamor y fervor populares se convirtieran en noticia y fueran dignos de ser fotografiados por los reporteros gráficos. Es decir, el triunfo de la Revolución maderista se debió en gran parte al apoyo popular que hubo en torno a Madero, por lo que necesariamente la prensa tuvo que informar sobre ciertos aspectos de esa movilización.

El agitado contexto político de los años que van de 1911 a 1914 hizo que tanto los periodistas como los fotógrafos de la prensa prestaran mucha más atención a todo tipo de actos, sucesos y reuniones, que podían convertirse en las principales noticias del día. Así, *El País* informaba sobre los actos, campañas y reuniones de los grupos de poder vinculados a los diferentes partidos y a figuras como León de la Barra, Madero, Bernardo Reyes y, posteriormente, Victoriano Huerta (imágenes 11, 11b, 12, 13 y 14).



Imagen 11a: *Los señores De la Barra, Madero y Gral. Reyes rodeados de los jefes y oficiales que asistieron al lunch champagne, en pose especial para "El País" durante la jura de la bandera con el 32º batallón, El País. Diario Católico, 8 de julio 1911, AMR, clasif. MR-0247-P*



Imagen 11b: primera plana de *El País*. *Diario Católico* del 8 de julio de 1911.



Imagen 12: *Se clausuró ayer la convención reyista. La mesa directiva de la convención reyista, El País, Diario Católico, 14 de septiembre 1911.*  
AMR, clasif. MR-0696-N



Imagen 13: *El expresidente De la Barra asistió a una manifestación en honor de la Corregidora y del lic. Francisco Primo Verdad, El País. Diario Católico, 23 de septiembre 1912. AMR, clasif. MR-1359-N*

Asimismo, los fotógrafos también se dedicaron a fotografiar momentos relacionados con la vida política del país, tales como elecciones, reuniones de asociaciones políticas, manifestaciones y alistamiento de tropas (imágenes 14, 15, 16 y 17)



Imagen 14: *Las elecciones primarias se hicieron en toda la república con mucho orden. El señor presidente depositando su voto, El País. Diario Católico, 2 de octubre 1911.*  
AMR, clasif. MR-0246-P.



Imagen 15: *Se constituyó la liga de albañiles. Mesa directiva de la gran liga de albañiles, El País. Diario Católico, 18 de marzo 1912.*  
AMR, clasif. MR-875-N



Imagen 16: *Los estudiantes hacen una manifestación de protesta. La juventud intelectual frente a las oficinas de nuestro periódico, El País. Diario Católico, 28 de enero 1912.*  
AMR, clasif. MR-0340-N



Imagen 17: *Ayer salieron para la ciudad de Torreón las tropas del Gral. Victoriano Huerta para combatir en contra de Pascual Orozco en el norte. El Gral. Huerta revistando sus tropas, El País. Diario Católico, 11 de abril 1912.* AMR, clasif. MR-1064-N

Estas imágenes de carácter informativo difieren de las de la prensa ilustrada de la década anterior, no tanto en la forma --es decir que las características formales no cambian mucho-- sino en el contenido pues como se observa, todas se relacionan con el acontecer histórico social del día, y ya no tanto con las fiestas o inauguraciones previamente programadas. No obstante, también siguieron destacando las imágenes

sobre las actividades de esparcimiento de la alta sociedad, lo cual nos habla de que durante la Revolución maderista, la vida cotidiana de las clases medias y altas no pareció modificarse mucho. (imágenes 18,19, 20 Y 21)



Imagen 18: *Fiesta en el Teatro Arbeu de las alumnas de la escuela de Artes y Oficios para señoritas. Uno de los cuadros plásticos, El País, Diario Católico, 22 de febrero 1912. AMR, clasif. MR-1674-N*



Imagen 19: *La colecta de los periodistas en favor de las víctimas de las inundaciones en el Bajío, El País, Diario Católico, 12 de julio de 1912. AMR, clasif. MR-0872-N*



Imagen 20: *La gran kermesse de la colonia francesa en el Tivoli del Eliseo*, *El País. Diario Católico*, 15 de julio de 1912. AMR, clasif. MR-0544-N



Imagen 21: Inauguración del almacén "El Nuevo Mundo", 1912. AMR, clasif. MR-1039-N

Resulta interesante ver cómo la imagen 18 responde todavía a la estética romántica característica de la prensa ilustrada, cuya composición es similar a la de la imagen 3 del capítulo 4 (página 94). No obstante, debemos tomar en cuenta que la estética del *art nouveau* se extendió en nuestro país hasta la década de 1920 aproximadamente.

Los editores de *El País* también solicitaron a Manuel Ramos imágenes de la vida cotidiana de la ciudad que no se relacionaban con las clases altas, sino más bien con el entorno social de la capital (imágenes 22, 23 y 24).



Imagen 22: *El festival de los papeleros en San Juan de Letrán. El señor inspector general de policía Vito Alessio Robles repartiendo cachuchas a los papeleros de San Juan de Letrán, El País, Diario Católico, 31 de diciembre 1911. AMR, clasif. MR-0278-N*



Imagen 23: *Sr. M. Zárate y ayudante de la inspección general de policía con dos sabuesos, El País, Diario Católico, 23 de enero 1912. AMR, clasif. MR-0283-N*



Imagen 24: *La fiesta de los papeleros en el Tivoli. Los papeleros recibieron sus trajes de caritativas y bellas manos, El País, Diario Católico, 24 de marzo 1912.*  
AMR, clasif. MR-0005-N.

Esta última imagen publicada en *El País* fue la que ilustró la nota relacionada con la caridad organizada en el Tivoli por las clases altas, en beneficio de los papeleros. No deja de sorprender que se haya elegido esta imagen --en la que se observa el aspecto de estos niños, algunos quizá en la pobreza-- para acompañar la información, en lugar de un retrato de las damas de la alta sociedad responsables del acto para señalar el valor de su labor social, como en el caso de la imagen 19. No obstante, no parece que esta imagen haya sido seleccionada por los editores para mostrar las condiciones sociales de estos niños, sino sólo publicar, quizá como forma de agradecimiento, un retrato de los responsables de distribuir los periódicos. Asimismo es muy probable que los editores publicaran esta imagen para expresar el sentido de la caridad en beneficio de los niños.

No cabe duda de que entre los acontecimientos más importantes que hicieron eco en la prensa y que contaron con la presencia de los reporteros gráficos, están los de la Decena Trágica. El Archivo Manuel Ramos conserva una buena cantidad de imágenes sobre ellos, algunas publicadas en *El País*. Estas fotografías destacan por su carácter testimonial de la destrucción y la violencia generadas durante el mes de febrero de 1913 (imágenes 25, 26, 27, 28, 29 y 30).



Imagen 25: Aspecto de la plaza mayor durante los enfrentamientos entre las tropas federales y felicistas, febrero 1913. AMR, clasif. MR-0115-N



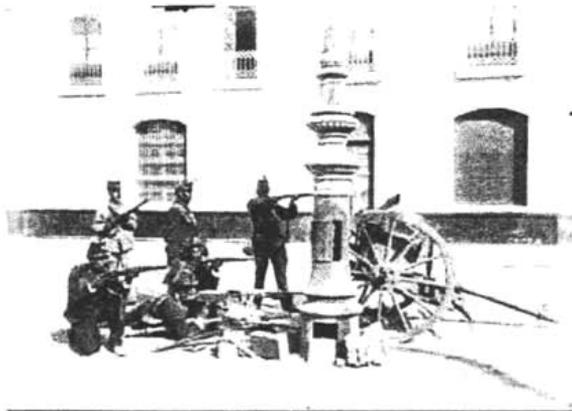
Imagen 26: Aspecto del sitio de la Ciudadela por las tropas felicistas, Febrero 1913. AMR, clasif. MR-0116-N



Imagen 27: Aspecto de los edificios destruidos en la calle de Colón, febrero 1913. AMR, clasif. MR-1056-N



Imagen 28: *El reloj de la avenida Bucareli*, El País. Diario Católico, 21 de febrero 1913. AMR, clasif. MR-0111-N



*Imagen 29: Batería felicista en la calle de San Diego, El País. Diario Católico, 21 de febrero 1913. AMR, clasif. MR-1048-N*



*Imagen 30: Los cadáveres de los señores Madero y Pino Suárez fueron trasladados ayer al panteón francés. El féretro del Señor Madero saliendo de la Penitenciaría, El País. Diario Católico, 25 de febrero 1913. AMR, clasif. MR-1055-N*

A excepción de la imagen 25, en la que se alcanza a distinguir al fondo el fuego cruzado y cadáveres de soldados en el suelo, y la 26, en la que se percibe un aspecto del sitio de la Ciudadela, las fotografías no fueron tomadas al momento de los hechos, sino cuando la acción ya había acaecido, captando únicamente el panorama desolador de lo que quedó después del combate (imágenes 27 y 28). Incluso algunas de las imágenes fueron posadas por los soldados simulando la actitud o estrategia de sus poses en combate

(imagen 29), a petición quizá del propio fotógrafo debido a la influencia de la fotografía de gabinete, donde solían retratarse los soldados con sus atuendos y accesorios militares.<sup>23</sup> Esto podría llevarnos a pensar que el reportero gráfico muchas veces no estaba presente durante la acción militar, sino que llegaba después, con su equipo, para dar testimonio del momento posterior al combate.

Durante el régimen de Victoriano Huerta, la fotografía en la prensa pareció volver, como en tiempos de don Porfirio, a los actos solemnes, cívicos y militares encabezados por el presidente. Si bien durante los mandatos de León de la Barra y Madero siguieron existiendo en la prensa las fotografías de actos oficiales (imágenes 31 y 32), éstas tuvieron mucha menos presencia que en la época anterior. No obstante, con Victoriano Huerta la tradición protocolaria de la fotografía de prensa volvió a destacar ampliamente, tal vez como resultado del ambiente dictatorial que se vivió en la ciudad durante su gobierno (imágenes 33, 34, 35 y 36).



Imagen 31: Francisco León de la Barra en un acto ante la columna dedicada a los Niños Héroes en Chapultepec, septiembre 1911. AMR, clasif. MR-13339-N

<sup>23</sup> Ver Rebeca Monroy, "El tripie y la cámara como galardón", en *La Ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica*, México, INAH- CONACULTA- AGN- INEHRM, 1993, p. 48.



Imagen 32: Madero en su último acto oficial el 5 de febrero 1913.  
AMR, clasif. MR-0858-N

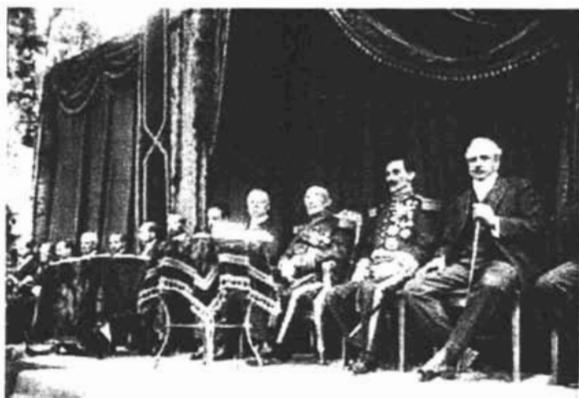


Imagen 33: Victoriano Huerta en la celebración del 5 de mayo de 1913,  
AMR, clasif. MR-0160-N



Imagen 34: *Solemnes ceremonias cívicas para conmemorar la batalla de Puebla,* El País, Diario Católico, 6 de mayo 1913. AMR, clasif. MR-0113-N.  
[Victoriano Huerta condecora al ministro de guerra, general Manuel Mondragón. Atrás, el ministro de relaciones exteriores, Francisco León de la Barra.]



Imagen 35: *Los valientes soldados del 1er. regimiento de artillería fueron condecorados ayer,* El País, Diario Católico, 5 de junio 1913. AMR, clasif. MR-1063-N



Imagen 36: Victoriano Huerta en un acto oficial no identificado en Palacio Nacional, ca. 1913. AMR, clasif. MR-0068-N

En estas imágenes volvemos a encontrar la rigidez escenográfica de las ceremonias solemnes de la época porfirista. Parecería que durante el gobierno de Huerta, la prensa volvió a solicitar a sus fotógrafos el tipo de composiciones fotográficas que dominaron en tiempos de don Porfirio, en las que se daba una mayor importancia a la presencia de la figura presidencial. Al respecto, se podría decir que en las imágenes 34, 35 y 36 no resultaría difícil imaginarse a Porfirio Díaz en lugar de Victoriano Huerta. Asimismo, *El País* también publicó fotografías relacionadas con las actividades de esparcimiento y diversión de las clases medias y altas a los que acudía el presidente y su gabinete (imagen 37).



Imagen 37: *La Kermesse de ayer en la Escuela de Agricultura. Dos bellas señoritas leyeron el porvenir en las manos del presidente Huerta, del caudillo de la Ciudadela. Grales. Huerta y Diaz consultando la buena ventura, El País, Diario Católico, 30 de junio 1913. AMR, clasif. MR-1049-N.*

Si bien durante el gobierno de Huerta se retomaron ciertos elementos de la fotografía de prensa porfirista, en realidad continuaron destacando las fotografías informativas relacionadas con el acontecer político social. Esto se debió a que, a raíz de la Revolución, la fotografía documental y testimonial había cobrado mucha importancia, por lo que difícilmente se iba a dar marcha atrás en ese terreno. No obstante, periódicos de la capital como *El País* dieron prioridad a las imágenes relacionadas con el lado oficial y con el ejército federal (imagen 38).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Ver F. Lara Klahr, *op.cit.*, p. 104.



Imagen 38: *Salió ayer para Cuernavaca el general Robles al frente de 200 hombres. Oficiales que van con la columna, El País, Diario Católico, 15 de abril 1913. AMR, clasif. MR-2002-N.*

Algunas de las fotografías de Ramos tomadas durante el régimen huertista llaman especialmente la atención por la realización de varios acercamientos --casi inexistentes en sus fotografías anteriores a 1913-- (imágenes 39, 40 y 41), y por alguno que otro encuadre novedoso. Es el caso, por ejemplo, de la imagen 42, que muestra al presidente Huerta y a los miembros del gabinete tomados por la espalda, mientras se asomaban por un balcón.



Imagen 39: *Saldrá una columna de mil hombres para operar contra los zapatistas. Generales A. Rasgado y Almazán, teniente coronel Harootian, El País, Diario Católico, 12 de abril 1913. AMR, clasif. MR-2002-N.*



Imagen 40: Victoriano Huerta posando para Manuel Ramos, ca. 1913.  
AMR, clasif. MR-1062-N



Imagen 41: *Notas de arte. E. Pastor, Francisco Gavilanes y J. Varela* [actores cómicos].  
El País. Diario Católico, 8 de junio 1913. AMR, clasif. MR-2002-N.



Imagen 42: Victoriano Huerta asomándose por un balcón, ca. 1913.  
AMR, clasif. MR-2001-N

La elaboración de este tipo de imágenes novedosas muy probablemente se deba a que el reportero gráfico comenzó a tener un mayor control sobre su trabajo, cada vez más determinado por las circunstancias del momento --es decir, por la noticia en sí--, y ya no tanto por las peticiones específicas de las publicaciones. A partir de 1910, los diarios noticiosos demandaron al fotógrafo imágenes que dieran testimonio de los hechos, sin importar las características formales. Por lo tanto, esto pudo darle al fotógrafo mayor libertad al momento de elaborar las tomas pues lo que más le interesaba al periódico era el contenido de la imagen y ya no tanto la composición en sí.

Manuel Ramos ingresó oficialmente al Museo Nacional en agosto de 1913, por lo que dejaría de colaborar en *El País* a mediados de ese año. No obstante, el archivo particular conserva algunas imágenes de Carranza, Villa, Zapata y Obregón, de las que hablaremos un poco más adelante.

### 5.2.3. Ramos en los semanarios ilustrados durante la época maderista.

Manuel Ramos siguió colaborando con las principales revistas ilustradas del porfiriato, como *El Mundo Ilustrado*, *Arte y Letras*, *El Tiempo Ilustrado* y *La Semana Ilustrada*

durante los periodos presidenciales de León de la Barra y Francisco Madero. Hacia 1911, la mayoría de estas publicaciones perdió el subsidio dado por el gobierno de Díaz. No obstante, siguieron teniendo bastante éxito porque se habían vuelto autosuficientes económicamente --debido en parte al dinero proveniente de la publicidad--, pero sobre todo porque lograron retener el interés de sus lectores hasta 1914, año en el que desaparecieron las publicaciones porfiristas. Si el contenido de las fotografías de los diarios informativos había cambiado considerablemente a raíz de la Revolución, en los semanarios ilustrados, por el contrario, persistió el mismo tipo de imágenes que en tiempos de don Porfirio. Es decir, siguieron dominando en los espacios gráficos de las revistas las fotografías de paisajes, obras y monumentos (imágenes 43 y 44), actividades sociales (imagen 45), retratos posados (imagen 46), actos oficiales (imagen 47) y muy especialmente sucesos deportivos (imágenes 48, 49, 50 y 51). En ese sentido, resulta muy difícil encontrar diferencias en las fotografías de los semanarios ilustrados antes y después de la Revolución.

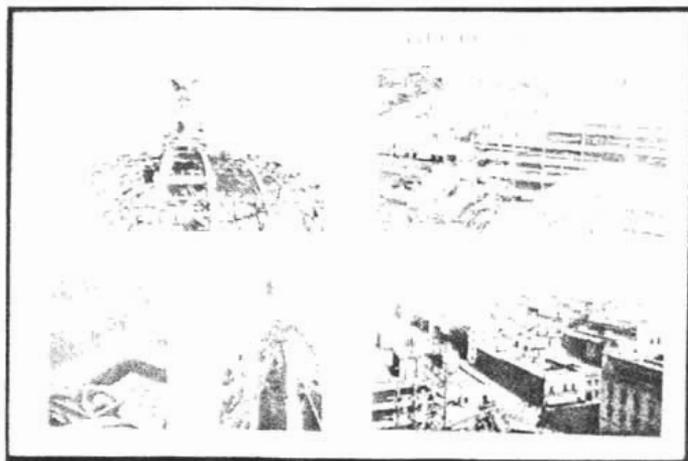


Imagen 43: *Panoramas Metropolitanos vistos desde el águila que corona el Nuevo Teatro Nacional, La Semana Ilustrada, 20 de enero 1911.*



**Imagen 44:** *Monumento al doctor Manuel Carmona y Valle por el arquitecto G. Alcorta, en el jardín de Santo Domingo. Portada de El Tiempo Ilustrado, 16 de Mayo de 1912. AMR, clasif. MR-0961-N*



**Imagen 45:** *Fiesta deportiva en el hipódromo Condesa. El presidente de la República con su esposa en el hipódromo Condesa, Arte y Letras, 17 de septiembre 1911. AMR, clasif. MR-0371-N*



Imagen 46: Su Señoría, Ilustrísima Don José María Mora y Del Río, Arzobispo metropolitana y Primado de la Iglesia mexicana, en pose especial para "El Mundo Ilustrado", El Mundo Ilustrado, 26 de marzo 1911. AMR, clasif. MR-0884.N



Imagen 47: Francisco I. Madero retirándose de la ceremonia de entrega de premios a los cadetes del Colegio Militar el 27 de noviembre de 1911, El Mundo Ilustrado, 30 de noviembre 1911. AMR, clasif. MR-1043-N



Imagen 48: Segundo Derby mexicano en la Condesa, La Semana Ilustrada, 3 de noviembre 1911.AMR, clasif. MR-1868-N



Imagen 49: *La aviación en México*, El Tiempo Ilustrado, 5 de marzo 1911.



Imagen 50: Vista general del campo de aviación (aeródromo de Balbuena) durante la semana de aviación, El Tiempo Ilustrado, 5 de marzo 1911.



Imagen 51: Aeródromo de Balbuena durante la semana de aviación, marzo 1911 AMR, clasif. MR-0138-N

La imagen 49 constituye un buen ejemplo de cómo seguía dominando en la prensa ilustrada, el gusto por la estética pictórica y romántica. Mientras los diarios informativos comenzaron a valorar cada vez más las fotografías testimoniales, las revistas ilustradas seguían prefiriendo las imágenes que imitaban la estética de la pintura. Esto puede percibirse en la portada de *El Tiempo Ilustrado* (imagen 49) en la que claramente se observa que la imagen fue minuciosamente retocada -- particularmente las nubes y la silueta de las personas--, hasta el punto de confundirse

con un dibujo. Parecería que la intención de los editores de la revista fue eliminar las características técnicas propiamente fotográficas --como la claridad y la nitidez obtenidas a partir del proceso mecánico de la cámara-- para hacerla parecerse más a un dibujo o pintura.

Las fotografías tomadas en el aeródromo de Balbuena en 1911 fueron demandadas tanto por los semanarios ilustrados como por los publicistas encargados de anunciar distintos productos. Así, las imágenes de Manuel Ramos fueron usadas para la campaña publicitaria de la cerveza Carta Blanca, que las utilizó en fotomontajes (imágenes 52 y 53).



Imagen 52: Anuncio de la cerveza carta blanca publicado en El Tiempo Ilustrado, 9 de abril 1911.



Imagen 53: *Un vuelo Notable en México*,  
La Semana Ilustrada, 15 de diciembre 1911.

Estos fotomontajes publicitarios están compuestos por fotografías de un avión sobrevolando el aeródromo de Balbuena, y por un dibujo del envase de la cerveza Carta Blanca. La composición de ambos fotomontajes consiste en producir un efecto visual en el que la botella parece colgar del avión. Es muy probable que Ramos haya comercializado, ya fuera en series postales o individuales, imágenes de la aviación en México y que hayan sido adquiridas, entre otros, por los publicistas de Carta Blanca. Resulta difícil creer que haya existido un contrato entre Ramos y la cervecería Cuauhtémoc pues en los anuncios (imágenes 53 y 54) no se hace referencia alguna a la autoría de la imagen, aunque nos es posible distinguir la firma de Ramos sobre la placa.

El hecho de que los semanarios ilustrados no hubieran cambiado la esencia de su contenido --identificado más bien con el contexto porfirista-- probablemente se debió al afán de los editores por seguir dando vigencia a los conceptos de orden y progreso. La mayoría de los fieles al régimen porfirista, entre los que evidentemente se encontraban los redactores de estas revistas, buscaron alejarse un tanto de los acontecimientos políticos y sociales de la Revolución, sintiendo quizá cierta nostalgia por aquello que

identificaban con una época anterior de paz y progreso. Es probable que también Manuel Ramos haya sentido la añoranza por los tiempos pasados, en una época en que todo parecía sucumbir ante la violencia y la agitación política y social.

### **5.3. Ramos y la Agencia de Información Gráfica Casasola**

Quizá uno de los temas más interesantes que todavía está por explorarse es el de los fotógrafos que formaron parte de la Agencia de Información Gráfica Mexicana de Agustín V. Casasola, creada en 1912. Manuel Ramos fue uno de los primeros colaboradores de esta asociación, al ser uno de los fotógrafos más destacados de la prensa al inicio de la Revolución. A continuación analizaremos la relación de Ramos con dicha Agencia y trataremos de explicar por qué su nombre no ha figurado como el de Casasola en la historia de la fotografía en México.

#### 5.3.1 La Asociación de Fotógrafos de la Prensa.

Durante el corto periodo presidencial de Francisco León de la Barra se efectuaron significativos cambios en el medio periodístico, entre los que destacaron el retiro de subsidios a la prensa y el restablecimiento de la libertad de imprenta. En octubre de 1911 el presidente provisional favoreció la creación de la primera Asociación de Fotógrafos de la Prensa, ideada por Agustín Víctor Casasola (1874-1938).<sup>25</sup> Este último había destacado en la prensa, al igual que Ramos, durante la última década del porfiriato, principalmente en *El Tiempo*, *El Imparcial* y *El Mundo Ilustrado*. En 1905 estableció su propio negocio, ubicado en la calle de República de Chile y de nombre “Casasola Fotógrafos”, en el que empezó a formar una vasta colección de imágenes

---

<sup>25</sup> Existen algunos estudios sobre la biografía y carrera periodística de este importante fotógrafo. Ver Gustavo Casasola, *op.cit.*; O. Debroise, *Fuga mexicana...op.cit.*; F. Lara Klahr, *op.cit.*; P. Ortiz Monasterio, *op.cit.* y revista *Alquimia*, año 1, número 1, México, 1997.

tanto suyas como de otros fotógrafos que trabajaban con él.<sup>26</sup> En 1911 Casasola tuvo el mérito de impulsar la creación de dicha asociación mutualista para promover el reconocimiento laboral de los colegas y así “protegerse de las vicisitudes de la vida diaria”.<sup>27</sup> Como la iniciativa había sido suya, los fotógrafos no dudaron en designarlo representante de la Asociación el día de su fundación, el 26 de octubre de 1911:

En el restaurante Tarditi se reunieron ayer en la tarde varios fotógrafos de los principales periódicos metropolitanos, con el propósito de estudiar la manera más eficiente de constituir una asociación mutualista, formada sólo por fotógrafos de prensa, que bien es sabido son un factor importantísimo del periodismo moderno. A la citada reunión acudieron los señores Ezequiel Álvarez Tostado, de *El Mundo Ilustrado*; Manuel Ramos, de *El País*; Isaac Moreno, de *El Demócrata*; Samuel Tinoco, de *La Semana Ilustrada*; Agustín V. Casasola y Abraham Lupercio, de *El Imparcial*; Jerónimo Hernández, de *Nueva Era*; Víctor León, de *El Tiempo Ilustrado*; Rodolfo Toquero, de *El Heraldo Mexicano*; Antonio Garduño, de *El Diario*; Miguel Casasola, de *El Ahuizote*; Ezequiel Carrasco, de *Revista de Revistas*, y, Eduardo Melhado, de *El Amigo del Hogar*.<sup>28</sup>

El mismo día se programó una reunión con el presidente De la Barra en el Castillo de Chapultepec, como muestra de agradecimiento por impulsar “una nueva etapa de la fotografía periodística”. (Imagen 54)



Imagen 54: *Fotógrafos- periodistas agradecidos*, *El Imparcial*, 27 de octubre 1911.

<sup>26</sup> Ver Peter Hamill, “El archivo Casasola” en P. Ortiz Monasterio, *op.cit.*, p. 16.

<sup>27</sup> S. Arroyo y R. Casanova, “Los Casasola. *La épica cotidiana*”, *loc.cit.*, p. 205.

<sup>28</sup> *El Imparcial*, México, 27 de octubre 1911, p. 2.

Aunque esta fotografía no tiene crédito es muy probable que sea de Ramos, pues de los fotógrafos que asistieron a la reunión con el presidente, él es el único ausente en la imagen. Ésta no se encuentra en el Archivo Particular, por lo que es de suponerse que perteneció a la Agencia Gráfica de Casasola y seguramente se encuentra hoy en dicho acervo, custodiado por el INAH.

Me pareció oportuno reproducir íntegramente el famoso discurso de Casasola pronunciado ante el presidente y publicado por *El Imparcial* el 27 de octubre, que da cuenta de la percepción que de su propio trabajo tenían los reporteros gráficos de la época.

Por primera vez en los anales de México, se han reunido todos los fotógrafos que laboran en los periódicos de esta capital, con el objeto sencillo y humano, de prestarse mutua ayuda, de protegerse contra las vicisitudes de la vida diaria, de darse la mano en el camino duro y lleno de obstáculos, que hay que recorrer para ganar el pan que llevará el consuelo a la familia. No es un 'bloque' el que queremos formar, no es una masa industrial, que oponga su fuerza productora contra las empresas que necesitan y ocupan nuestros servicios; es una cordial agrupación de hombres de bien, de gentes honradas, que, por trabajar en el mismo ramo, por compartir los mismos goces, menos abundantes en el oficio que las penas, se han unido con el lazo del mutualismo, teniendo como base la fraternidad y la corrección. Y al reunirnos, faltaríamos a un gran deber, al no acudir ante usted, Señor Presidente, porque- hay que confesarlo con toda sinceridad- usted nos ha llenado de amabilidades, de finezas y de galanterías, prestándose gustoso en cuanta ocasiones le hemos solicitado, para que cumpliéramos con nuestro deber de impresionadores del instante, de esclavos del momento. Esos actos no se olvidan jamás. Usted ha inaugurado la etapa de la libertad de la fotografía periodística, casi desconocida aquí; usted ha dejado que lleguemos a su lado, con la impertinencia de nuestros aparatos y, complaciente, como hombre culto, se ha servido no impedir que realizáramos el trabajo que nos proporciona la subsistencia. Tal conducta nos llena de satisfacción, y por ello, nuestra primera muestra de gratitud es para quien ha sentado el hermoso precedente de dejar que los fotógrafos de periódicos no tengan obstáculo alguno con los altos funcionarios del Estado. Señor Presidente: Acepte usted este voto de simpatía, que en nombre de mis compañeros, traigo de la manera más sencilla. Crea usted que nuestra gratitud no es efímera como las placas que tomamos para ilustrar nuestro periódicos; ella será eterna, porque está grabada en una placa que resiste al tiempo y al olvido: nuestro corazón.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> *El Imparcial*, México, 27 de octubre 1911, p.3.

Al referirse a los reporteros gráficos como “impresionadores del instante y esclavos del momento”, es posible saber que para Casasola, la labor del reportero gráfico ya no estaba tan determinada por las reglas impuestas previamente por el gobierno o por la redacción de los periódicos, sino por las circunstancias de cada momento. En el discurso se puede apreciar cómo Agustín Víctor establece una clara diferencia entre la fotografía anterior y posterior a la Revolución, pues al considerar que con León de la Barra se inauguró “la etapa de la libertad periodística” alude, entre otras cosas, a que ya no era necesario solicitarle al presidente ponerse en pose especial para la foto, sino que el reportero gráfico era libre de tomar la fotografía --“con la impertinencia de nuestros aparatos”--, cuando lo considerara oportuno.

A raíz de la Revolución los acontecimientos sociales y políticos a los que hacía referencia la prensa diaria no podían ser programados previamente, como sucedía, por ejemplo, con los actos oficiales tan difundidos en la prensa durante el porfiriato. No cabe duda de que para 1911 algunos reporteros gráficos como Casasola, ya tenían conciencia de la importancia testimonial y documental de la fotografía, por tratarse de algo fijo que “resistía al tiempo y al olvido”. No obstante, el trabajo del reportero gráfico siguió estando hasta cierto punto limitado por los criterios de selección de cada periódico, pues era éste el que elegía las imágenes que iban a ser publicadas. Este fue el caso de Manuel Ramos en *El País* ya que, por ejemplo, las imágenes 40 y 42, que son tomas un tanto novedosas para la época, no fueron publicadas en dicho periódico. Por el contrario, *El País* dio prioridad a las fotografías con características formales más convencionales (imágenes 35 y 37).

### 5.3.2. La Exposición de arte fotográfico de 1911

Como parte de las actividades de la Asociación se programó, en un salón anexo a la joyería La Esmeralda de la avenida Plateros, la primera exposición de los fotógrafos de la prensa, apadrinada por Ricardo García Pimentel, Alberto Braniff, Jorge Crump y los directores de los principales periódicos.<sup>30</sup> La muestra fue inaugurada el 8 de diciembre de 1911 por Alberto J. Pani, subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y clausurada por el presidente Madero el 14 del mismo mes. En ella los fotógrafos -- concretamente Agustín Casasola y Miguel Casasola, Manuel Ramos, Abraham Lupercio, Antonio Garduño, Ezequiel Álvarez Tostado, Ezequiel Carrasco, Alberto Tinoco, Isaac Moreno, Eduardo Melhado y Adolfo Toquero-- exhibieron lo que ellos mismos consideraron sus mejores fotografías, elaboradas durante los años 1910 y 1911. Este acontecimiento tuvo gran difusión y fue bastante concurrida (imágenes 55 y 56).



Imagen 55: *La Primera exposición de Arte Fotográfico*,  
*El Mundo Ilustrado*, 15 de diciembre 1911.

---

<sup>30</sup> Ver G. Casasola, *op.cit.*, p. 431.



Imagen 56: *La primera exposición de Arte Fotográfico, Arte y Letras*, 17 de diciembre 1911.

Los textos que sobre dicha exposición se publicaron en la prensa --particularmente en *El Imparcial*, *El País*, *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada*, *El Tiempo Ilustrado* y *Arte y Letras*-- ofrecen una información bastante banal en lo que respecta a las características formales y estéticas de las fotografías expuestas. Se trata de textos breves que se limitan a elogiar a los fotógrafos participantes, mencionando muy brevemente algunas de las particularidades de sus trabajos.<sup>31</sup>

En la exposición predominaron los géneros tradicionales como paisajes (imagen 57), tipos populares (imagen 58) y estudios artísticos, a excepción de Álvarez Tostado y

<sup>31</sup> "De estos cuadros, reveladores en su mayoría, de la habilidad y el gusto artístico de los fotógrafos expositores, llaman más poderosamente la atención, uno, debido al señor Ezequiel A. Tostado, en que aparecen los señores don Francisco I. Madero y General don Bernardo Reyes, en el que este señor, conversando con el actual señor Presidente de la República, posa su mano, amistosamente sobre la de este señor, que la tiene a su vez apoyada en su bastón; unos crepúsculos del señor Antonio Carrillo; instantáneas muy bien logradas del señor Agustín V. Casasola; caballos, escenas campestres y naturaleza muerta, del señor Antonio Garduño; **un interior de convoy revolucionario, y estudios de nubes, del señor Manuel Ramos**; y, en general, todos los cuadros han sido objeto de elogios del público visitante. Además de los citados, hay cuadros de los señores Samuel Tinoco, E. Carrasco, G. Hernández, E. Melhado, Isaac Moreno, M. Casasola y A. Lupercio", en *El Imparcial*, México, 9 de diciembre 1911, p.3. (el subrayado es mío).

Ramos que también presentaron imágenes de contenido informativo relacionadas con la Revolución (imagen.59).



Imagen 57: "Crepúsculo" de Álvarez Tostado que ha figurado en la Exposición de Arte fotográfico que se está efectuando en México, Arte y Letras, 17 de diciembre 1911.

EL MUNDO ILUSTRADO



Imagen 58: Exposición de Arte Fotográfico .Escena Típica de G. Hernández, El Mundo Ilustrado, 17 de diciembre 1911.

Según el testimonio de los textos, la fotografía que más llamó la atención<sup>32</sup> tanto del público en general como de Madero, fue la de Álvarez Tostado, en la que figuran el presidente electo y Bernardo Reyes --contendiente en las elecciones presidenciales de noviembre--, conversando amablemente en un acto oficial en julio de 1911. Aunque en la exposición no se otorgaron premios a las mejores imágenes, resulta muy significativo que la más comentada haya sido una de contenido político. Esto constituye una prueba más del impacto de la Revolución en la fotografía de prensa, pues al público le resultó interesante ver que uno de los principales contendientes de Madero en las pasadas elecciones, hubiera convivido amistosamente con él durante un acto oficial meses antes. Era en este tipo de situaciones en las que la fotografía figuraba como un documento único que podía dar testimonio imperecedero de los sucesos políticos más significativos. Sin embargo, las revistas no publicaron dicha imagen<sup>33</sup> sino que dieron prioridad tanto en las portadas como en los reportajes, a las imágenes de paisajes y tipos populares, que fueron mayoría en la exposición.

Aún cuando la fotografía iba identificándose cada vez más con su vocación testimonial, las cualidades estéticas pictorialistas como los efectos de luz (imagen 57) y los retratos de tipos populares (imagen 58), seguían siendo más valoradas en la percepción general. No obstante, Ramos fue de los pocos que exhibió una estupenda imagen de contenido político- informativo, la de un soldado maderista a bordo de uno de los trenes revolucionarios que llegó a la Ciudad de México a fines de mayo de 1911 (imagen 59).

---

<sup>32</sup> “El señor Presidente de la República miró con atención una amplificación en la que está conversando con el general Bernardo Reyes, durante la fiesta militar de la entrega de la bandera al 32 batallón de infantería, y que bien podría llamarse lo que va de ayer a hoy. Tal fotografía fue tomada por Tostado, fotógrafo de esta casa”, *La Semana Ilustrada*, México, 15 de diciembre 1911, p. 9.

<sup>33</sup> Sólo *La Semana Ilustrada* publicó una fotografía anónima en la que se observa a Madero contemplando dicha imagen.



Imagen 59: *Revolucionarios*, 1911. AMR, clasif. MR-0015-N

Esta fotografía ha sido falsamente atribuida a Agustín Víctor, pues en el archivo Casasola se encuentra una copia, fechada erróneamente en 1914, en la que se hizo un corte de la parte inferior para ocultar la firma de Ramos.<sup>34</sup> No cabe la menor duda de que se trata de una imagen de Manuel Ramos por dos razones. Una, porque el negativo original firmado se encuentra en su archivo particular, y dos, porque las notas de la prensa referidas a la exposición así lo confirman<sup>35</sup> (imagen 60). Asimismo, esta imagen fue portada de *Revista de Revistas* del 15 de diciembre de 1915 con el título “¡Alerta!... (Histórica fotografía tomada en 1911 en el primer tren revolucionario que llegó a México)”.

---

<sup>34</sup> La imagen está publicada en el libro *Mirada y Memoria* con el título y pie de foto siguientes: “*Revolucionario con su Winchester, ca. 1914*. Opuestos al gobierno del usurpador Victoriano Huerta, el ejército constitucionalista, al mando de Venustiano Carranza, se levantó en armas en el norte”, en P. Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 50.

<sup>35</sup> Ver el texto de *El Imparcial* reproducido en la nota 31 de la página 215.



*Imagen 60: Exposición de Arte Fotográfico, El Mundo Ilustrado, 17 de diciembre 1911.*

En la exposición Ramos también participó con otras dos magníficas fotografías, una de la estatua de Cuauhtémoc (imagen 61) y otra de la escultura del rey Carlos IV, de Tolsá (imagen 62), que atestiguan el buen manejo de la luz natural para crear un efecto de sombras y contraluces, que en el caso de “El caballito” resulta muy favorable para apreciar sus virtudes escultóricas. Podríamos decir que estas imágenes constituyen un buen ejemplo de lo que la hija del fotógrafo comentó con respecto al gusto de su padre por las tomas con nubes al fondo.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Ver capítulo 2, página 60.



Imagen 61: Estatua de Cuauhtémoc, ca. 1910.  
AMR., clasif. MR-0685-P



Imagen 62: *El Caballito*, ca. 1910. AMR., clasif. MR-1030-N

Por su parte, Agustín Casasola expuso una instantánea de un jinete en el hipódromo de la Condesa y un retrato de la actriz Rosita Nieto, entre otras.

En la fotografía oficial de la inauguración de la exposición publicada en *El Mundo Ilustrado* (imagen 55), fotografía que pertenece al Archivo Ramos, se alcanza a distinguir el aspecto del Salón de la Exposición, con las paredes repletas de las distintas imágenes de los fotógrafos participantes (imagen 63).



Imagen 63: Alberto J. Pani posando con los fotógrafos de prensa en la inauguración de la Exposición el 8 de diciembre de 1911. Aparecen: arriba, tercero de izquierda a derecha, Eduardo Melhado; quinto, F. García; y séptimo, Ezequiel Carrasco. Abajo, de izquierda a derecha, séptimo, Miguel Casasola; noveno, Ezequiel Álvarez Tostado; décimo primero, A. Rodríguez; décimo segundo, el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Alberto J. Pani; décimo tercero, Agustín Víctor Casasola y décimo quinto, Antonio Garduño. AMR., clasif. MR-0165-P.

En esta imagen se aprecia que las fotografías fueron enmarcadas y colgadas en las paredes, una encima de otra, como si se tratara de cuadros o retratos, provocando una sensación de saturación. Aún no existía propiamente un criterio museográfico que contemplara las necesidades de exhibición de la imagen fotográfica y la disposición del espacio en donde habría de exponerse, así como el uso de la marialuisa.

### 5.3.3. Ramos y Casasola: ¿Una rivalidad?

Como se ha demostrado, Manuel Ramos fue quizá junto con Casasola el fotógrafo más importante de la prensa entre 1900 y 1913. Por ello resulta extraño que su nombre no haya figurado hasta ahora en la historia de la fotografía mexicana. Es muy probable que haya existido un pleito entre Ramos y Casasola, pues de lo contrario resulta inexplicable la omisión del nombre de nuestro fotógrafo en la *Historia Gráfica de la Revolución*

*Mexicana*.<sup>37</sup> Debió existir cierta competencia profesional entre ambos desde los últimos años del porfiriato, la cual tal vez se agudizó cuando Ramos se unió a la Agencia Gráfica Casasola, en 1912. Existen evidencias de que los dos trabajaron juntos en *El Imparcial*, para el que cubrieron los mismos sucesos. Es casi seguro que Ramos fue jefe de Casasola, pues en 1908 fue designado jefe de fotógrafos de dicha publicación (imagen 64).<sup>38</sup>



Imagen 64: *Ramos y Cia Fots, ca. 1908*. (Manuel Ramos, al centro, rodeado por los principales reporteros gráficos de la prensa ilustrada entre ellos, Agustín V. Casasola –segundo de izquierda a derecha, en la fila de atrás–, Antonio Garduño –al lado derecho de Casasola– y Ezequiel Álvarez Tostado –sexto de izquierda a derecha en la fila de atrás–.) AMR, clasif. MR-2020-N

Esta imagen, en la que se observa a los principales reporteros gráficos de la época con sus cámaras, acompañados por cuatro muchachos que seguramente eran sus ayudantes para transportar el equipo, parece confirmar lo indicado en la postal de Reyes Spíndola, pues la firma, “Ramos y Cía”, sugiere que Ramos estaba al frente de los fotógrafos que colaboraban en la compañía de Reyes Spíndola. El hecho de que don Manuel esté ubicado al centro --cuarto de izquierda a derecha en la segunda fila-- lleva a suponer su

<sup>37</sup> En la obra de Gustavo Casasola no se menciona el nombre de Ramos ni en las notas referidas a la Asociación de Fotógrafos de la Prensa, ni a las de la Exposición de Arte Fotográfico. Ver G. Casasola, *op.cit.*, p. 431.

<sup>38</sup> El Archivo Manuel Ramos conserva una postal del sur de Francia enviada por Reyes Spíndola a Ramos, fechada en 1908, que especifica “A Manuel Ramos, jefe de fotógrafos de *El Imparcial* y *El Mundo Ilustrado*”. Como se indicó en el capítulo 4, los nombres de los fotógrafos no aparecían en los créditos iniciales de las publicaciones, por lo que resulta difícil confirmar esto.

liderazgo dentro del grupo de trabajo. Dado que esta imagen está firmada y se encuentra en el Archivo Particular, también es de suponer que fue tomada por el propio Ramos durante una exposición de varios segundos que le permitió desplazarse para salir en la foto, al ser el único que no posa con su cámara. Mediante un minucioso acercamiento he podido comprobar que los estuches y maletines del frente tienen una etiqueta que indica “*El Mundo Ilustrado*” y “*El Tiempo Ilustrado*”.<sup>39</sup> Con esta información podríamos aventurar que Ramos tuvo en esa época un desempeño profesional más importante que Casasola. Esto se comprueba también con lo que argumentan algunos autores en el sentido de que Casasola admiraba profundamente a Manuel Ramos.<sup>40</sup> Tanto algunos investigadores<sup>41</sup> como la hija del fotógrafo afirman que Ramos fue fotógrafo oficial de *El Imparcial* entre 1901 y 1908 aproximadamente. No obstante, en la revisión de dicha publicación no se hallaron imágenes suyas pertenecientes al Archivo Particular, a excepción de la instantánea taurina de 1903 que lleva la firma sobre la placa.<sup>42</sup> Esto puede deberse a dos importantes factores. Al parecer, Agustín Casasola salió de *El Imparcial* en 1912 y adquirió el archivo fotográfico de ese periódico en 1914 para evitar su pérdida.<sup>43</sup> Esto podría explicar “la existencia en el acervo Casasola de numerosas placas de Manuel Ramos, fotógrafo notable de la plantilla de Reyes Spindola”.<sup>44</sup> Por otra parte, María Teresa Ramos afirmó que al morir su padre, en 1945, su hermana mayor vendió parte del archivo de su padre a los Casasola:

---

<sup>39</sup> Aunque la firma así lo sugiera, no creo que Ramos haya fundado una agencia de nombre “Ramos y Cia”, pues no he encontrado algún documento que lo confirme ni en el archivo particular ni en el AGN.

<sup>40</sup> “Como fotógrafo de la prensa vinculado a la sociedad porfirista [Casasola] acompañó en junio de 1911 al derrotado Díaz al puerto de Veracruz, inicio de su exilio europeo, donde presenció [...] la partida de su nave. El mismo Agustín aparece sentado en alguno de los muelles del puerto, que el dictador había inaugurado apenas unos años antes, mirando nostálgicamente hacia el mar; lo acompaña Manuel Ramos, el fotógrafo que tanto admiraba.”, S. Arroyo y R. Casanova, “Los Casasola...”, *op.cit.*, p. 205.

<sup>41</sup> Particularmente Rosa Casanova, Olivier Debroise y Alfonso Morales. (ver bibliografía)

<sup>42</sup> Ver imagen 58 del capítulo 4, p. 146.

<sup>43</sup> Arroyo y Casanova “Los Casasola...”, *op.cit.*, p. 204.

<sup>44</sup> *Idem*.

En el Archivo Casasola hay muchas fotos de mi papá porque mi hermana, tonta, ignorante, como si estuviera hambreada, se fue con los Casasola. Le han de haber dado dos pesos por el altero de negativos que llevó. Todavía nos dijo que le dijeron: "Nada de esto nos sirve".<sup>45</sup>

Casasola fundó oficialmente la Agencia Gráfica Mexicana en 1912 para competir con las agencias internacionales *Underwood & Underwood* y *Sonora News*.<sup>46</sup> A ella se unieron Manuel Ramos, Abraham Lupercio, Eduardo Melhado, Antonio Garduño y Hugo Brehme, entre otros.<sup>47</sup> Muy pronto Casasola pareció darse cuenta de la importancia documental que adquirió la fotografía en el contexto revolucionario mexicano, por lo que convirtió su agencia en una gran empresa comercial. Como se trataba de algo nuevo, sin antecedentes en el país, sin duda se presentaron algunos problemas con sus colaboradores, sobre todo en lo que respecta al crédito de las imágenes, pues las fotografías solicitadas a la agencia llevaban el sello Casasola. En los últimos años los investigadores que han trabajado el acervo han encontrado que a algunos negativos se les había alterado la firma original --como debió ocurrir con la imagen 59-- para atribuirles a algún miembro de la familia Casasola. Al respecto, Peter Hamill sostiene:

No queda claro si esto fue un inexplicable caso de oscura rivalidad fraterna o la vana necesidad de Agustín de quedarse con todo el crédito. La explicación podría ser mucho más simple: Agustín vio rápidamente que su agencia estaba emergiendo como una especie de registro colectivo de los inmensos cambios que ocurrían en México durante su propia vida. Era imposible para un solo fotógrafo cubrir el vasto panorama de cambios frecuentemente violentos, pero había una gran necesidad de centralizar el trabajo. Después de 1912, cuando la Revolución entró a su fase más violenta, la Agencia de Información Gráfica comenzó a mandar el trabajo fotográfico colectivo a periódicos por todo México, Estados Unidos y Europa. Era mucho más sencillo usar el nombre de Casasola para darle una especie de marca comercial.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Alfonso Morales, "Entrevista...", *op.cit.*, s/p.

<sup>46</sup> Se fundó oficialmente como empresa en 1912 pero ya había comenzado a operar desde 1911.

<sup>47</sup> Ver O. Debroise, *Fuga mexicana...op.cit.*, p. 222 y Mariana Figarella, *op.cit.*, p. 57.

<sup>48</sup> Peter Hamill, "El Archivo Casasola", *op.cit.*, p. 16.

Este quizá haya sido el motivo por el que Manuel Ramos pudo tener algún pleito con Casasola, ya que existen numerosas imágenes del fotógrafo potosino que se encuentran tanto en su Archivo Particular como en el acervo Casasola.<sup>49</sup> Por la falta de fuentes es muy difícil establecer una fecha exacta de la salida de Ramos de la Agencia. Sin embargo, creo que debió haber sido hacia 1915, cuando Ramos ya estaba metido de lleno en la Dirección de Monumentos Coloniales.

Si bien Ramos fue un fotógrafo muy destacado en la era porfirista y en los primeros años de la Revolución, no cabe duda de que a partir de 1914 el aspecto documental de ese proceso destacó mucho menos en sus imágenes. Mientras fotógrafos como los Casasola y Álvarez Tostado aprovecharon la demanda nacional y extranjera de iconografía revolucionaria, Manuel Ramos se alejó de esos hechos seguramente porque no se identificaba en lo más mínimo con la Revolución. Al haber asegurado un empleo en la Dirección de Monumentos perdió el interés por el ambiente político y social y no sintió la necesidad de documentar con su cámara los aspectos de la realidad revolucionaria. No obstante, existen algunas fotografías de gran interés documental e histórico sobre la entrada de los ejércitos villistas y zapatistas a la ciudad de México, en diciembre de 1914 (imágenes 65, 66, 67 y 68). Es probable que Ramos haya realizado esas fotografías para alguna publicación o para la Agencia de Información Gráfica.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Al revisar la obra de Gustavo Casasola he podido encontrar varias imágenes cuyos negativos originales se encuentran en el Archivo Manuel Ramos. Es el caso de la imagen 35 del capítulo 4, y de la 32 y 59 del presente capítulo.

<sup>50</sup> Desafortunadamente, ni el Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional ni el acervo hemerográfico de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada conservan ejemplares de la mayoría de los diarios que aún circulaban en diciembre de 1914, por lo que resulta difícil comprobar si las imágenes de Ramos de los ejércitos revolucionarios fueron publicadas en su momento.



Imagen 65: *Desfile de zapatistas frente al Palacio Nacional. México Dic. 6 de 1914,*  
AMR, clasif. MR-0017-N



Imagen 66: *Entrada a México de los Grales. Villa y Zapata, 1914.*  
AMR, clasif. MR-0267-P



Imagen 67: Los generales Villa y Zapata desfilando en las calles de la capital, 6 de diciembre 1914. AMR, clasif. MR-0509-P. (transparencia)



Imagen 68: los generales Villa y Zapata en la silla presidencial del Palacio Nacional, 6 de diciembre 1914. AMR, clasif. MR-0501-P (transparencia)

Esta última imagen es casi idéntica a la famosa imagen perteneciente al archivo Casasola, sólo que ésta es un acercamiento y la otra presenta un ángulo más abierto.<sup>51</sup> La coincidencia en el parecido de estas imágenes se explica por tratarse de un gran acontecimiento que se convirtió en noticia mundial al que asistieron los fotógrafos de distintas partes del mundo, realizando tomas muy parecidas. Como explica David Brading,

---

<sup>51</sup> Ver P. Ortiz Monasterio, *op.cit.*, p. 59.

En diciembre de 1914 los dos héroes populares de la Revolución Mexicana, Emiliano Zapata y Francisco Villa, encabezaron las tropas que desfilaron a lo largo de las calles de la capital. Con el ánimo alegre, estos dos hombres, uno ex comerciante de caballos en Morelos, y el otro ex bandido de Chihuahua, entraron al Palacio Nacional para posar ante **una multitud de fotógrafos**, y Villa se sentó desmañada y nerviosamente en la silla presidencial.<sup>52</sup>

Después de haber observado con detenimiento ambas imágenes, he podido comprobar que no se trata de la misma pues hay ciertos detalles --particularmente la posición de la mano de Zapata sobre el sombrero-- que difieren ligeramente. No obstante, pienso que las dos fueron tomadas casi simultáneamente, con tan sólo unos segundos de diferencia entre una toma y otra.

Para concluir podríamos decir que la gran diferencia entre Casasola y Ramos es que el primero salió en busca de la Revolución, motivado por el interés de documentar sus aspectos políticos, militares, sociales y territoriales --su acervo con un sinnúmero de imágenes de la Revolución es prueba de ello-- y el segundo se encontró inevitablemente con ella. Es decir que Ramos no fue a la Revolución por iniciativa propia sino que ésta vino a él, primero con Madero y después con Villa, Zapata, Carranza y Obregón (imagen 69), al convertirse en una realidad cotidiana de la ciudad de México.

---

<sup>52</sup> David A. Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1996, p. 13. [El subrayado es mío]



Imagen 69: Carranza y Obregón en la ciudad de México, s/f. AMR, clasif. MR-1071-N

El Archivo Particular no conserva ninguna imagen de la Revolución fuera de la Ciudad de México lo cual es quizá una señal de que Ramos documentó a la Revolución sólo cuando intervino en su vida cotidiana y profesional. A ello muy probablemente se deba el hecho de que su nombre no haya trascendido en la historia de la fotografía como el de Casasola. No obstante, fue el propio Ramos el que optó por alejarse voluntariamente de la fotografía de prensa para dedicarse a otros géneros como el de la fotografía de arquitectura, mientras que Casasola continuó dedicándose al fotoperiodismo, opacando de alguna manera a sus contemporáneos al haber sabido aprovechar el valor económico y comercial de la fotografía de carácter testimonial y documental.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Ver F. Lara Klahr, *op.cit.*, p. 104.

## Conclusiones

El fotoperiodismo como género ha tenido su propio desarrollo histórico, en el que sus funciones y características han sido determinadas por las circunstancias políticas, sociales y culturales de cada momento. Por ello resulta difícil establecer una sola definición del fotoperiodismo que de cuenta en sí, de toda su complejidad histórica.

La conceptualización teórica que de dicho género establecieron Gisèle Freund, Pepe Baeza y John Mraz coincide, en términos generales, en el énfasis puesto en su carácter informativo, documental y crítico. No obstante, esas características no le fueron inherentes desde un principio, sino que las fue adquiriendo y consolidando con el tiempo.

Así pues, el desarrollo histórico del fotoperiodismo en nuestro país se inició en las dos últimas décadas del porfiriato, concretamente entre 1894 y 1910, cuando la fotografía se incorporó a la prensa como medio de ilustración, utilizada por las revistas para difundir, entre otras cosas, los ideales de orden paz social y progreso. Al analizar las imágenes de Ramos publicadas en este periodo pudimos observar que la prensa oficial vio en la fotografía un medio ideal para informar casi exclusivamente sobre los aspectos positivos del régimen y de la sociedad porfiristas. Es dentro de este contexto en el que se debe valorar la obra de Manuel Ramos y sus características ya que durante esa época, el trabajo del reportero gráfico estuvo sujeto a los lineamientos generales del discurso de la prensa oficial así como al lenguaje visual heredado de la pintura decimonónica, por lo que difícilmente podía tener libertad para desarrollar imágenes que no fueran las que se apegaran a las características de las publicaciones. De esta

forma, las fotografías de Ramos constituyen una fuente importante para analizar ciertos aspectos del discurso oficial porfirista, así como el conjunto de valores sociales que se promovieron durante la época.

Sin duda una de las principales virtudes del trabajo de Manuel Ramos fue que a pesar de que el reportero gráfico estaba sujeto a las demandas y a las características visuales de la publicación, Ramos mostró tener un sentido de lo visual y de lo propiamente fotográfico desde sus primeras colaboraciones en *El Mundo Ilustrado*, *Semanario Ilustrado* y *Frégoli*. Es decir que no dejó de aprovechar las ventajas y posibilidades técnicas de la fotografía realizando imágenes muy nítidas y novedosas para la época, así como algunos fotomontajes. Es por ello que podemos considerarlo pionero del fotoperiodismo mexicano en lo que respecta al manejo de la luz natural y de la perspectiva en la imagen fotográfica, así como en la realización de tomas instantáneas en movimiento y acercamientos.

A partir de 1910, la fotografía de prensa comenzó adquirir una función mucho más informativa y documental sobre los acontecimientos histórico sociales. Se podría decir que fue el contexto revolucionario el que obligó a los reporteros gráficos a ir en busca de imágenes que dieran testimonio de la movilización social de gran parte de la población. Con el triunfo de la facción constitucionalista se empezó a generar un nuevo tipo de periodismo informativo en el que la imagen ocuparía un lugar preponderante, favoreciendo el desarrollo del lenguaje y del discurso propios del género fotoperiodístico.

No obstante, la obra de Manuel Ramos figuró muy poco dentro del proceso de consolidación del fotoperiodismo mexicano como género autónomo, pues mientras que en el trabajo de Agustín Víctor Casasola se llega a distinguir un antes y un después de la Revolución, Manuel Ramos pareció quedarse en los límites del tipo de fotografías que

realizó durante el porfiriato, tanto en la forma como en el contenido. Al incorporarse a la Dirección de Monumentos Históricos como fotógrafo oficial, en 1915, Ramos se alejó de la prensa informativa perdiendo quizá la oportunidad histórica de figurar junto a otros fotógrafos legendarios de la Revolución, como el propio Casasola. De esta forma, a partir de 1915, las imágenes de Manuel Ramos se alejaron de la impronta testimonial y noticiosa que habían caracterizado a sus fotografías de los años 1910-1913, cuando trabajó en *El País. Diario Católico*. Si bien continuó colaborando regularmente en publicaciones como *Fígaro* (1917), *Cosmos* (1918), *Excélsior* (1921) y *Actualidades* (1935), la mayoría de sus fotografías siguió teniendo las mismas características que en los años porfiristas. Esto se debe en gran medida a que, con excepción de *Excélsior*, se trataba de revistas semanales dirigidas a las clases medias y altas y relacionadas con el arte y el entretenimiento, y no así de diarios propiamente informativos. Es probable que fueran las propias publicaciones las que demandaran a sus fotógrafos imágenes que imitaran un tanto la estética visual de las fotografías de las revistas ilustradas de principios de siglo.

Pienso que Manuel Ramos escogió colaborar en dichas revistas y optó por alejarse voluntariamente de la nueva prensa informativa porque no debía simpatizar en lo más mínimo con el sistema político emanado de la Revolución. Por el contrario, se identificaba con el viejo orden social y con el México tradicional y católico, que posteriormente sería protagonista del movimiento cristero. No es de extrañar que en el Archivo Manuel Ramos se encuentren una gran cantidad de imágenes relacionadas con el culto a la Virgen de Guadalupe, con la persecución religiosa de los años veinte y con el movimiento cristero urbano, pues fue lo que sin duda le interesó documentar personalmente. Además, es muy probable que hacia la década del veinte Ramos gozara

de una buena estabilidad económica, por lo que le fue posible prescindir del trabajo fotoperiodístico para dedicarse exclusivamente a lo que más le interesaba.

Podemos concluir resumiendo que Manuel Ramos fue ante todo un hombre del porfiriato; un reportero gráfico que perteneció a la reducida clase media urbana de principios del siglo XX a la que iban dirigidas la mayoría de las revistas de la época. Como lo atestiguó su hija María Teresa<sup>1</sup>, simpatizó ampliamente con el régimen de Porfirio Díaz, con el ideario de orden, paz y progreso, y con la aparente tranquilidad que reinaba en la ciudad de México en los años previos a la Revolución de 1910. Es por ello que, al término de la lucha armada hacia 1920, Ramos se preocupó por documentar fundamentalmente los fenómenos socio culturales que de alguna forma se relacionaban con el antiguo régimen y con lo que podría ser considerado como el contra- discurso oficial. Es decir, la resistencia cristera urbana, la religiosidad popular, las actividades encabezadas por la jerarquía eclesiástica, la arquitectura colonial y la vida cotidiana en las vecindades de la Ciudad de México. En ese sentido, su obra constituye una fuente importantísima para el estudio del México católico y tradicional que se enfrentó y resistió a la embestida revolucionaria, y no por ello tiene menos mérito su calidad fotográfica.

---

<sup>1</sup> Ver capítulo 2, p. 44.

## FUENTES CONSULTADAS

### **Archivos**

- Archivo Particular del Fotógrafo Potosino Manuel Ramos (AMR). Negativos, positivos y documentos originales. Oaxaca 53-C, Colonia Condesa, México D.F.
- Archivo General de la Nación (AGN)  
Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes, 1913  
Ramo Propiedad Artística y Literaria, 1921-1923
- Fototeca del AGN  
Ramo Propiedad Artística y Literaria, 1921.

### **Entrevistas**

Morales, Alfonso y María del Carmen Tostado, Entrevista a María Teresa Ramos, México, 18 de enero de 1995. [transcripción]

### **Hemerografía**

*Arte y Letras* (1908-1913)

*Cómico* (1899-1900)

*El Imparcial* (1903-1908)

*El Mundo. Semanario Ilustrado* (1897-1899)

*El Mundo Ilustrado* (1900-1913)

*El País. Diario Católico* (1900-1913)

*El Tiempo Ilustrado* (1909-1912)

*Frégoli* (1897-1899)

## **Bibliografía**

- Artículos

**Bartra, Armando**, “La narrativa fotográfica en la prensa mexicana”, en *Luna Córnea*, número 18, México, 1999.

**De la Torre, Judith**, “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato”, en *Historia Mexicana*, número 190, volumen XLVIII, México, octubre-diciembre, 1998.

**De los Reyes, Aurelio**, “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados”, en *Historia del arte mexicano*, México, SEP-INBA-Salvat, 1982, tomo IX.

**Gómez, Juan Manuel**, “El mito de los Casasola”, en *El Independiente*, México, 13 de junio de 2003, Año 1, número 11.

**González Gamio, Ángeles**, “Mirada y Memoria”, en *La Jornada*, México, 25 de mayo 2003.

**Monroy Nasr, Rebeca**, “Enrique Díaz y *Fotografías de Actualidad*. (De la nota gráfica al fotoensayo)”, en *Historia Mexicana*, número 190, volumen XLVIII, México, octubre-diciembre, 1998.

**Morales, Alfonso**, “Manuel Ramos. El baluarte de la prosperidad”, en *Cuartoscuro, Revista de fotógrafos*, Número 19, año 4, México, julio-agosto, 1996.

\_\_\_\_\_, “La casa de la Higuera”, en *Luna Córnea*, Número 11, México, enero-abril, 1997.

\_\_\_\_\_, “La tumba en el Boulevard”, en *Luna Córnea*, Número 12, México, mayo-agosto, 1997.

**Mraz, John**, “Los hermanos Mayo. Trabajando una mirada”, en *La Jornada Semanal*, México, 25 de septiembre 1994.

**Muñoz Alarcón, Horacio**, “Manuel Ramos Sánchez fotoperiodista potosino”, en *Verdesierto*, Año 1, Número 1, San Luis Potosí, 1999.

**Musacchio, Humberto**, “La fotografía de prensa. Apuntes para un árbol genealógico”, en *Kiosco*, año III, número 3, México, enero-marzo, 1992.

**Negrete, Claudia**, “Arquitectura y fotografía: complicidades ideológicas”, en *Alquimia*, Número 2, México, septiembre-diciembre, 1999.

**Rodríguez Hernández, Georgina**, “La emotividad del documento”, en *Alquimia*, año 6, número 18, México, mayo- agosto, 2003.

**Saborit, Antonio**, “Imágenes de una década”, en *Luna Córnea*, Número 8, México, 1995.

- Libros

**Acevedo, Esther (coordinadora)**, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, México, CONACULTA, 2001.

\_\_\_\_\_, *Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, MUNAL- UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

**Agostoni, Claudia y Speckman, Elisa (coordinadoras)**, *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001.

*Álbum La Capital de México, 1879-1900*. Introducción de Teresa Matabuena, México, UIA, 2000.

**Baeza, Pepe**, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gili, 2001.

- Berman, Marshall**, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1994.
- Brading, David (compilador)**, *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1996.
- Canales, Claudia**, *El poeta, el marqués y el asesino. Historia de un caso judicial*, México, ERA, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato- INAH-Ediciones La Rana, 1998.
- Cano Andaluz, Aurora (coordinadora)**, *Las publicaciones periódicas y la historia de México (ciclo de conferencias)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1995.
- Carrasco Puente, Rafael**, *La prensa en México. Datos históricos*, México, UNAM, 1962.
- Casasola, Gustavo**, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, México, Trillas, 1967, volumen I.
- Castellanos, Ulises**, *Manuel de fotoperiodismo. Retos y soluciones*, México, Universidad Iberoamericana, Proceso, 2003.
- Cosío Villegas, Daniel**, *La constitución de 1857 y sus críticos*, México, SEP, colección SepSetentas, número 98, 1973.
- \_\_\_\_\_, **(coordinador)**, *Historia Moderna de México*, México, Hermes, 1972, volumen 9.
- Crónica gráfica de la Ciudad de México en el Centenario de la Independencia*, México, Departamento del Distrito Federal, 1988.
- Cumberland, Charles**, *Madero y la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 2001.

**Debroise, Olivier**, *Figuras en el Trópico. Plástica Mexicana, 1920-1940*, México, Océano, 1984.

\_\_\_\_\_, *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, colección Lecturas Mexicanas, 1998.

**De los Reyes, Aurelio**, *Cine y Sociedad en México (1896-1930). Vivir de sueños*. Volumen I (1896-1920), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

\_\_\_\_\_, *Cine y Sociedad en México (1896-1930). Bajo el cielo de México*, Volumen II (1920-1924), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

\_\_\_\_\_, *Medio siglo de cine Mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1988.

**Dublán, Manuel y José María Lozano, (compiladores)**, *Legislación Mexicana: colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la República*, México, Talleres Tipográficos de A. García, 1907.

**Dubois, Philippe**, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1981.

**Fernández Christlieb, Federico**, *Europa y el urbanismo neoclásico en la Ciudad de México. Antecedentes y esplendores*, México, Plaza y Valdés, UNAM- Instituto de Geografía, 2000.

**Fernández Ledesma, Enrique**, *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México. Impresos del siglo XIX*, México, editorial del Palacio de Bellas Artes, 1935.

**Figarella, Mariana**, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

**Freund, Gisèle**, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2001.

**Foncuberta, Joan**, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002.

- García, Genaro**, *Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*, México, CONDUMEX, 1991.
- Garciadiego, Javier**, (coordinador), *Gran Historia de México Ilustrada. De la Reforma a la Revolución, 1857-1929*, México, Planeta- CONACULTA- INAH, 2001, volumen IV.
- Gassan, Arnold**, *A chronology of photography*, Ohio, Haidbook Co., 1972.
- González Navarro, Moisés**, *Sociedad y Cultura en el porfiriato*, México, CONACULTA, 1994, colección Cien de México.
- Guerra, François Xavier**, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, México, FCE, 2000. [2 Tomos].
- Hale, Charles**, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, México, FCE, 2002.
- Historia General de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2000.
- Kossoy, Boris**, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, colección Biblioteca de la mirada.
- Krauze, Enrique**, *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución Mexicana (1910-1940)*, México, Tusquets, 2002.
- La Ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica*, México, AGN-CONACULTA- INAH- INEHRM, 1993.
- Lara Klahr, Flora**, *Jefes, héroes y caudillos*, México, FCE- INAH, 1986.
- Lombardo García, Irma**, *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*, México, Kiosco, 1992.
- Matute, Álvaro**, *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, México, Océano-INEHRM, 2002.

*Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

**Meyer, Eugenia (coordinadora)**, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH, 1989.

**Micheli, Mario de**, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999.

**Monroy Nasr, Rebeca**, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, INAH, colección Alquimia, 1997.

\_\_\_\_\_, *Historias para ver. Enrique Díaz fotoperiodero*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

**Mraz, John**, *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, CNCA-Centro de la Imagen- Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

\_\_\_\_\_, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano, 1999.

**Ortiz Gaitán, Julieta**, *Imágenes del deseo: Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana, 1894-1939*, México, UNAM, 2003.

**Ortiz Monasterio, Pablo (editor)**, *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casasola 1910-1914*, México, Turner- Océano- CONACULTA- INAH, 2003.

**Pérez Rayón, Nora**, *México 1900. Percepciones y valores en la gran prensa capitalina*, México, Porrúa- UAM Azcapotzalco, 2001.

*Periodismo en la Revolución Maderista*, México, INEHRM, 1985, serie de cuadernos conmemorativos, Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la independencia y 75 de la Revolución Mexicana.

**Reyes Palma, Francisco y Mariana Yampolsky**, *Memoria del tiempo: 150 años de la fotografía en México*, México, CONACULTA- INBA- Museo de Arte Moderno, 1989.

**Rivera, Verónica y Raúl Godínez**, *México a través de los Mayo. Paco y Faustino Mayo. Biografía*, México, AGN- CONACULTA- FONCA, 2002.

**Ruiz Castañeda, María del Carmen**, *La prensa. Pasado y presente de México. Catálogo selectivo de publicaciones periódicas*, México, UNAM, 1987.

**Sontag, Susan**, *Sobre la fotografía*, México, EDHASA, 1996.

**Tausk, Petr**, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

**Toussaint Alcázar, Florence**, *Escenario de la prensa en el porfiriato*, México, Universidad de Colima- Fundación Buendía, 1989.

**Tovar de Arechederra y Magdalena Mas (Compilación)**, *Macrópolis mexicana. Ensayos sobre la Ciudad de México*, México, DDF- CONACULTA- UIA, 1994, tomo IV.

**Valdez Marín, Juan Carlos**, *Manual de conservación fotográfica*, México, INAH, colección Alquimia, 1997.

**Vilches, Lorenzo**, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1989.

\_\_\_\_\_, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987.

- Tesis

**Molina Herrera, Rosaura**, *El fotoperiodismo en México durante el porfiriato*, México, UNAM-ENEP Acatlán, 2002. [Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva].

**Ortiz Montiel, Sergio**, *La historia del fotoperiodismo en México*, México, ENEP Aragón, 1985. [tesis de licenciatura en comunicación y periodismo]

**Pacheco Román, Héctor**, *La visión de un artista: Manuel Ramos en la Fototeca Culhuacán*, México, UNAM- ENAP, 2001 [Tesis de licenciatura en artes visuales].

**Pulido Martínez, Miguel Ángel**, *Historia del fotoperiodismo mexicano: autores, obras y contenido histórico*, México, UNAM-ENEP Aragón, 2001. [Tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva].

**Rojas Olvera, María Esperanza**, *Los inicios de la fotografía en la prensa de la ciudad de México*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1998. [Tesis de maestría en ciencias de la comunicación].

### **Otras fuentes**

**Muñoz Alarcón, Horacio (coordinador)**, *Manuel Ramos (1874-1945): pionero del fotoperiodismo en México*, México, FONCA-CONACULTA, 2004. [CD-Rom multimedia].