



**LO QUE NOS DICEN LAS IMÁGENES: LAS FOTOGRAFÍAS DEL  
INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL (1958-1964)**

**ISAURA SILVIA OSEGUERA PIZAÑA**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE HISTORIA**

**LO QUE NOS DICEN LAS IMÁGENES:  
LAS FOTOGRAFÍAS DEL INSTITUTO MEXICANO  
DEL SEGURO SOCIAL (1958-1964)**

**INFORME ACADÉMICO DE INVESTIGACIÓN QUE  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN HISTORIA PRESENTA**

**Isaura Silvia Oseguera Pizaña**

**ASESOR: DR. AURELIO DE LOS REYES  
Y GARCÍA ROJAS**



*A mis papás Laura y Florencio,  
de quienes he aprendido  
lo bueno, lo malo y lo feo de la vida,  
para ellos con amor.*

*A mis hermanos Isadora, Alejandra y Bruno,  
con quienes he compartido  
lo bueno, lo malo y lo feo,  
a ellos con mucho cariño.*

*A mis abuelitos Isaura y Antonio,  
quienes me quisieron tanto.*

*A mis abuelitos Silvia y Raúl,  
que con su "¡eso no se pregunta niña!"  
inició mi interés por la historia.*

*A Jorge,  
mi marido y mejor amigo,  
con todo mi corazón.*

## **Agradecimientos**

Mucha gente me ha brindado su ayuda a lo largo de esta investigación y sin ella el rompecabezas no podría estar completo.

Al doctor Aurelio de los Reyes quisiera agradecerle su insistencia para que me titulara realizando este informe académico de investigación. Sabiendo lo que sabe, tenía razón.

A la doctora Rebeca Monroy por su interés en el proyecto, su completa disposición y sus valiosas asesorías.

Una persona fundamental para que este trabajo encontrara el camino correcto fue el señor Dennis Brehme, quien en todo momento me proporcionó generosamente textos, datos, anécdotas, fotos, así como su importante opinión acerca del trabajo de su padre Arno Brehme. A él también debo el haber podido encontrar al fotógrafo Adolfo Luna.

Al fotógrafo Adolfo Luna le agradezco su amabilidad para entrevistarse conmigo y compartir sus recuerdos de la época en que trabajó con Arno Brehme. Gracias a él pude conocer la historia del fotógrafo Miguel Ángel Salgado.

A Alfonso Morales, quien además de darme chamba y compartir conmigo el cómo se aproxima a la historia de la fotografía, me puso en contacto con el fotógrafo Rodrigo Moya.

A Rodrigo Moya le agradezco haberme recibido en su casa y platicar sobre su experiencia de vida con la fotografía, además de dejarme entrar a su extenso archivo fotográfico.

A mi mentora y querida amiga, doctora Nora Jiménez, de quien he aprendido tanto y quien siempre ha tenido para mí tiempo, valiosos consejos y gran generosidad.

A la doctora Celia Rodríguez por su enorme paciencia al acompañarme en esta, por momentos, interminable tarea.

Al biólogo Ismael Alfaro, por su amabilidad durante mi búsqueda en el archivo histórico del IMSS.

A Emilia Moysén por compartirme sus experiencias en la foto y en la academia, así como por los libros que me facilitó.

Al fotógrafo Jordi Farré por el interés hacia este trabajo y los datos que rastreó para mí.

A Esteban Garaiz por el apoyo cariñoso e incondicional para el buen término de este proyecto.

A mis amigos Nathan Clarke, Carlos Ortega, Laura Olivares del Castillo, Celia Gómez, Maritza Carreño, Gloria Velasco y Huemac Escalona con mucho cariño.

A mi hermana Isadora Oseguera por el diseño del informe.

A Jorge Garaiz quiero agradecer mucho, entre otras cosas, el ir al AGN a tomar las reproducciones de las fotografías mostradas en este informe. Las clases de fotografía, teórica y práctica, que me dio a lo largo de todo este proceso. Sus ideas creativas y su empeño en que siguiera cuando ya no veía por dónde. Su entusiasmo y su compañía. Este informe es tan suyo como mío.

# ÍNDICE

## I. Informe técnico

1) Introducción	11
a) Un poco de historia	11
b) Acercamiento al trabajo iconográfico con fuentes primarias	12
2) Archivo General de la Nación	15
a) Fondo Adolfo López Mateos: proyecto Catalogación iconográfica del fondo Adolfo López Mateos	15
b) Las fotografías encontradas en el Fondo Adolfo López Mateos	22

## II. Instituto Mexicano del Seguro Social y Unidad Habitacional Independencia

1) Proyecto social, político y constructivo del Estado mexicano a partir de la presidencia de Manuel Ávila Camacho	27
a) Instituto Mexicano del Seguro Social	27
b) Unidad Habitacional Independencia	31
2) Breves notas acerca de la fotografía durante cinco décadas del siglo XX	37
a) La fotografía en el mundo	37
b) La fotografía en México	44
c) La fotografía de arquitectura en México	49
3) La fotografía de arquitectura del Instituto Mexicano del Seguro Social y de la Unidad Habitacional Independencia	55
a) Los fotógrafos contratados por el Instituto Mexicano del Seguro Social	56
b) El análisis de las fotografías del IMSS	71

## III. Apéndice: las 86 fotografías

1) Descripción del material fotográfico del AGN	89
-------------------------------------------------	----

## IV. Bibliografía



## **I. INFORME TÉCNICO**




# 1) Introducción

## a) Un poco de historia

El primer acervo iconográfico se remonta a mediados del siglo XIX en la ciudad de Florencia, Italia. Allí, los hermanos Leopoldo, Giuseppe y Romualdo Alinari recopilaban sistemáticamente obras de arte y en 1865 publicaron el primer catálogo que contenía fotografías tanto de Florencia como del resto de la Toscana. Las recopilaciones se extendieron a otros países, a las artes menores y llegaron a formar una suma gráfica impresionante por su variedad y calidad que continúa hasta la actualidad.<sup>1</sup>

En Barcelona, España, el Archivo Mas nació con el siglo XX bajo el impulso de Adolf Mas i Ginestà (1861-1936), quien había dejado los tribunales para dedicarse a la fotografía. El inventario iconográfico de Cataluña emprendido hacía años se concretó en 1900 con la creación del archivo que luego se extendería a toda la geografía hispana, cubriendo todas las ramas artísticas y representando durante mucho tiempo una mina de documentación iconográfica.<sup>2</sup> Aquí un ejemplo de ficha para identificar una fotografía del Archivo Mas:<sup>3</sup>

	REPERTORIO ICONOGRAFICO DE ESPAÑA <b>ARXIV "MAS"</b> BARCELONA FRENTERIA, 5
CLICHE N.º 52754 SERIE 2, FECHA 1935	
LUGAR ..... S. V. I. S. A.	
MUNICIPIO .....	
COMARCA .....	
PARTIDO .....	
PROVINCIA .....	

Etiqueta del Archivo Mas para identificación de una fotografía

En 1935, cuando Otto Bettmann escapó de la Alemania nazi con dos baúles llenos de fotos dio origen a una vasta colección. En Estados Unidos Bettmann siguió coleccionándolas hasta que llegó a contar con una selección de 17 millones de fotografías. Durante años las imágenes de esta colección fueron usadas y reproducidas en toda clase de

<sup>1</sup> Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1988, 479 p., ils. (Cuadernos Arte Cátedra, 12), p. 311. Véase también la página <http://www.alinari.com>

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 313.

publicaciones, archivos y documentos para todo tipo de fines. Lógicamente algunas se deterioraron, otras quedaron inservibles y algunas más se han perdido. En 1995 la colección Bettmann se sumó a otros archivos fotográficos como el de UPI, que consiste en 10 millones de fotos que pertenecían a los diarios de Hearst, al *Chicago Tribune*, a *Scripps* y al *Daily News*; al de la agencia parisina *Sygma*, que tiene 30 millones de imágenes, especialmente de noticias de fondo y celebridades, así como un archivo de fotos del siglo XIX; y al de la agencia neoyorquina *Saba Press*, que cuenta con otro millón, particularmente de noticias del mundo. Estas colecciones fueron agrupadas en lo que hoy se conoce como el archivo Corbis, un inmenso compendio de historia visual del siglo XX comprado por Bill Gates, fundador de Microsoft.<sup>4</sup>

Mientras que Bill Gates se aseguraba de trasladar el archivo Corbis a una mina ubicada 60 metros bajo tierra en Pennsylvania dentro de una bóveda refrigerada y atmósfera controlada, es decir, en condiciones ideales para conservar la base de acetato de celulosa usada en la gran mayoría de las fotos, así como algunas tintas extremadamente inestables,<sup>5</sup> en abril del año 2000 se reiniciaba en la ciudad de México el proyecto de catalogación iconográfica en el Archivo General de la Nación, coordinado por el doctor Aurelio de los Reyes con la finalidad de recopilar todo el material gráfico que se encontrara en el Fondo Adolfo López Mateos y siguientes fondos de la Galería 3.

## **b) Acercamiento al trabajo iconográfico con fuentes primarias**

El semestre en que elegí tomar el Seminario de Historia del Arte del doctor Aurelio de los Reyes fue el primero de los muchos que lleva impartidos hasta el día de hoy en el Archivo General de la Nación con el proyecto de catalogación iconográfica de los ramos presidenciales Adolfo López Mateos y subsecuentes. Me interesé en participar porque un amigo mío que había tomado el Seminario me dijo que se iba a tratar de organizar los materiales de política, de presidentes y que además sería directamente en el Archivo General de la Nación: era una opción muy tentadora y decidí no dejarla pasar. Cuando se integró el grupo de los que participaríamos en el Seminario el titular nos reunió en la Galería 3 del AGN: el Fondo Presidentes. Ahí, casi al final de la galería y rodeados por innumerables cajas de documentos que estaban esperando ser reubicadas, nos sentamos alrededor de una amplia mesa donde se nos explicó cómo y para qué serviría nuestra labor con esa enorme cantidad de documentos.

---

<sup>4</sup> Yehya, Naief, "La gélida tumba de la historia. El archivo fotográfico Corbis viaja al inframundo.", en *Luna Córnea*, número 23, 2002, p.199.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 199-202.

La segunda cuestión fue definitivamente más sencilla que la primera, pero no por eso menos importante: en el AGN como en tantos otros archivos se tienen catálogos, ficheros y herramientas necesarias para encontrar la información que el investigador llega a buscar. Con los documentos iconográficos no pasa lo mismo, pues para las fotografías, carteles, mapas, pinturas, calcomanías, ilustraciones, etcétera, casi nunca existe un elemento de consulta que permita saber lo que se tiene guardado en un archivo. Debido a esta creencia, la finalidad de estos seminarios es la construcción de un catálogo iconográfico que facilite la labor del investigador. Además, cabe señalar que este trabajo es muy importante en la formación académica de los estudiantes pues les permite cuestionarse acerca de una "nueva fuente primaria" como son las imágenes.

La explicación del cómo no fue tan sencilla y fueron necesarias varias sesiones para que todos lo entendiéramos. El principio era simple: buscar en cada uno de los expedientes de cada uno de los legajos de cada una de las cajas que conforman el Fondo Adolfo López Mateos cualquier documento iconográfico y registrarlo en una ficha de trabajo que en ese momento no teníamos pero que se nos proporcionaría en días posteriores. Así fue, pero con la pequeña salvedad de que no era una ficha *ex profeso* para el fin que nos tenía varias horas de la semana revisando papel tras papel. Esa fue, a mi parecer, la única dificultad técnica o burocrática con la que nos tropezamos en el camino ya que la disposición y amabilidad de los señores archivistas para recorrer varias veces la galería en un par de horas sólo puedo agradecerles.

Cuando llegaron las fichas tuvimos que adecuarlas a nuestro propósito y así empezó el famoso método del "ensayo y error", ya que —y todavía conservo las fichas— en los primeros intentos me era muy difícil sintetizar la información del expediente o la descripción de las imágenes, tampoco me quedaba claro dónde poner los datos técnicos como las medidas de las fotos, mapas, carteles, anotaciones del color o si eran en blanco y negro, etcétera. Una vez superado el proceso inicial y con la certeza de que se estaba en el camino correcto lo único que restaba era el deseoso encuentro con las imágenes, cualesquiera que estas fueran.

Durante el proceso hubo una pregunta que me hice varias veces al inicio del seminario: ¿qué es lo que estoy buscando? Y aunque ya sabía que eran imágenes lo que buscaba, admito que resultó difícil porque estaba acostumbrada a tener un tema que guiara mi búsqueda, y al encontrarme un expediente con una fotografía de López Mateos en campaña en Durango, seguida de un expediente con una calcomanía de la Asociación Nacional de Cosecheros México y después otro con un recorte de periódico que tenía un dibujo, entre otros, la verdad es que resultaba desconcertante pues cada expediente correspondía a una historia diferente, a una temática distinta y por ello la confusión inicial, hasta que no mucho tiempo después me quedó claro que el hilo conductor

en esta búsqueda eran las imágenes, que en su mayoría contaban con un escrito que las enmarcaba en un contexto, dando respuesta a lo que se quería obtener con esa imagen.

En el tiempo que restó de mi participación en este proyecto mi preocupación ya no consistió en las imágenes que estaba buscando sino más bien en el uso que se les daría; mejor dicho, en la utilidad de esas imágenes como objetos de investigación histórica en el futuro y en la construcción de ese catálogo como parte fundamental de un método para la investigación iconográfica, proceso del que yo formaba parte. El estar consciente de tal situación hacía, por un lado, que mis expectativas sobre el seminario fueran superadas con creces por estar abriendo un nuevo camino de investigación que sin duda servirá para muchas generaciones de investigadores y, por otro lado, el compromiso de difundir este método entre las nuevas generaciones que se están formando actualmente.

## **2) Archivo General de la Nación**

### **a) Fondo Adolfo López Mateos y catalogación iconográfica**

La cantidad de cajas que conforman cada uno de los fondos alojados en la Galería 3 del AGN varía de uno a otro; yo revisé 88 cajas del Fondo Adolfo López Mateos: intermitentemente desde la número 5 hasta la número 483, ya que la dinámica de trabajo en cuanto a la revisión del material era subsecuente de una caja a otra sin alterar el orden. El archivista llevaba el control de las cajas que estaban siendo revisadas y al acabar una y pedir la siguiente, era muy probable que nos tocara una muy adelante de la última que hubiéramos trabajado. Así, resulta fácil comprender el que después de la caja 243 me tocara la 261; no importaba cuándo ni a qué hora fueras al Archivo, pues tu caja en turno seguía ahí esperándote.

En cuanto a los legajos y expedientes, la mayoría eran escritos y no contenían ningún tipo de imágenes salvo las de algunos papeles membretados de despachos de abogados, comisiones agrarias, grupos de veteranos revolucionarios y, por supuesto, toda la papelería de la Secretaría de Gobernación y la Presidencia. Las imágenes comenzaron a aparecer poco a poco y casi tímidamente: una en este expediente y la siguiente diez expedientes más adelante. Si tenía suerte podía contar no más de cinco afortunados expedientes en una misma caja donde aparecieran una ilustración para portada de revista; un mapa con toda clase de información geográfica, hidrográfica y orográfica; una credencial con fotografía un poco rota y maltratada; una caricatura en un recorte de periódico; una serie de fotografías de campesinos "abriendo camino" para construir una carretera en Guerrero; pero eso era todo, había mayor cantidad de palabras que imágenes. El tener paciencia para pasar frente a tí hoja por hoja de cada expediente hasta encontrar lo que se buscaba resultó clave en esta experiencia y, me parece, se puede generalizar a la actividad del investigador en cualquiera de los campos en que incursione.

Otra cosa que llamó mi atención fueron las condiciones del lugar donde encontraba las imágenes. Era interesante desdoblar un mapa de cuatro veces el tamaño de un folder oficio donde estaba guardado para ver, o mejor dicho no poder ver lo que había en cada uno de los dobleces pues el tiempo, la fumigación y la falta de uso "desaparecieron" esa información. Ahora piensen en las fotografías e imagínenlas "arrugadas", definitivamente ése no era el mejor de los sitios para conservarlas pero al menos se quedaron ahí, y no sólo eso sino que en la mayoría de los casos se cuenta con un documento escrito que nos proporciona más pistas acerca de su origen y destino. Finalmente ése es el objetivo de este proyecto: tomar las imágenes y hacer un acervo iconográfico.

Hubo una cuestión en cuanto a la manera en que estaban organizadas las cajas del Fondo Adolfo López Mateos que llamó mi atención, y es que además de tener un orden numérico también había un orden geográfico, es decir, la información del estado de Guanajuato era anterior a la de Guerrero y dependiendo del tamaño del estado era la cantidad de cajas que abarcaba cada uno.

No puede decirse que el Fondo Adolfo López Mateos haya estado ordenado porque eso implicaría una sistematización de los documentos y no fue con lo que me encontré, pero sí puedo decir que existió un intento más formal de recopilación de esos documentos por la vía cronológica, aunque el proceso que seguía cada expediente podía variar en duración temporal y como señalé líneas arriba, por la geografía. Por ejemplo, las primeras imágenes que encontré estaban en la caja 5, exp. 111/254 y eran dos fotografías a color tomadas en 1958 por una aficionada al entonces presidente Adolfo López Mateos durante su gira por Torreón, Saltillo y otros estados del norte del país; otra imagen en la caja 48, exp. 120/32, de 1959, donde un cabo de infantería retirado le pide ayuda al presidente para ingresar al Hospital Central y le anexa un recorte de periódico con el dibujo de un niño caminando por la banqueta con libros bajo su brazo; otra también de 1959, en la caja 60, exp. 1060, de una maestra de Jalisco que envía su credencial para identificarse ante el presidente solicitando su ayuda porque su casa fue incendiada; en otra caja, la 108, exp. 121.2/124, un detective privado originario de Coahuila le escribe en 1961 para pedirle que interceda en la Agencia donde trabaja para que le otorguen permiso de salir a recorrer el estado los sábados y le envía una reproducción fotográfica de su diploma. Esto es una muestra de la diversidad de temas con los que uno se podía encontrar durante la búsqueda iconográfica.

Las cajas 121, 122 y 123 contienen tarjetas navideñas de los años 1959 y 1960 con felicitaciones al secretario del presidente, licenciado Donato Miranda Fonseca, en la caja 123, exp. 133.2/7 adentro de una de esas postales se encuentra una fotografía de niños huérfanos de la Casa-Hogar La Providencia en Acapulco; la siguiente caja, la número 124, también contiene tarjetas de felicitación de Navidad, pero de los años 1958 a 1964; en la caja 128 continúan las tarjetas de navidad de los años 1962 a 1964.

En la caja 134, los exps. 134/7, 134/8, 134/9, 134/15, 134/18, 134/19 y 134/20 son de distintas personas de Estados Unidos que le mandan la revista *Time* de diciembre de 1958 al presidente López Mateos para que las autographe, pues en ese número la portada de la revista tiene el dibujo a colores del rostro del presidente. También en la caja 134, exp. 134/12 se encuentran cuatro fotografías en blanco y negro de un desfile en las calles del estado de Sinaloa con hombres y mujeres vestidos de blanco y con mantas que tienen las iniciales STIC.



De la caja 148, en el exp. 135.2/361 el licenciado Gregorio Delint Alarcón, presidente del Frente Nacional de Acción Revolucionaria manda fotografías de las celebraciones llevadas a cabo en Atencingo, el día 6, y en Tilapa el 28 de diciembre de 1960, en el estado de Puebla; en la caja 213, exp. 151.3/1757 un hombre del Distrito Federal envía en 1961 un proyecto para ampliar la calle de Donceles anexando una fotostática de un dibujo hecho en acuarela de dicha ampliación; en la caja 222, exp. 151.3/2695 hay una fotografía de ovalito que manda un joven de Catemaco, Veracruz, en 1961, para que el presidente decida si es o no un delincuente; en la caja 224, exp. 151.3/2860 miembros de la Alianza Revolucionaria Distrital López Mateísta de San Andrés Tuxtla, Veracruz, le escriben al presidente en 1962 diciéndole que formarán un frente sólido contra los ataques imperialistas de Estados Unidos y mandan una fotografía en blanco y negro donde sale retratado un grupo de campesinos.

En la caja 224, exp. 151.3/2876, el gobernador del estado de Querétaro solicita en 1963 al presidente que se cree un nuevo centro de Población Agrícola en Santiago Mexquititlán y manda una fotografía aérea de este pueblo tomada en blanco y negro; en la caja 225, exp. 151.3/3066 escribe un hombre desde Alemania Occidental, en 1963, recomendando la construcción de refugios antiaéreos y anexa una fotografía de niños alemanes entre 4 y 9 años de edad con trajes típicos posando para la foto.

Es entre estas cajas, la 225 y la 234, que empieza el orden por estados de la República porque de la caja 234 a la caja 236 todos los expedientes corresponden a distintos lugares del estado de Chiapas. Por otra parte, en la caja 238, exp. 151.3/1-8 dos hombres de Matehuala, San Luis Potosí, escriben al presidente en 1963 quejándose de que se les otorgó el permiso necesario para establecer un sitio de automóviles de alquiler pero que las autoridades del estado les suspendieron el permiso y mandan dos fotografías, una es de la familia de uno de los choferes y la otra es en una calle con los taxis formados frente a la Central de Autobuses.

En la caja 242, exp. 151.3/1-8, legajo 87 un hombre de Tacubaya, D. F., le escribe en 1963 pidiendo la patente para una máquina perforadora de pozos que dice haber inventado, manda cuatro fotografías a color de un modelo a escala de su máquina; en la caja 243, exp. 151.3/1-10, legajo 13 un hombre de Valle de Santiago, Guanajuato, escribe en 1961 denunciando irregularidades en la Comisión Distrital Electoral, pues fue postulado por el Partido Nacionalista de México para diputado y quien ganó las elecciones fue un tipo que llegó de la capital, envía cuatro fotografías de mantas y propaganda del Partido Nacionalista de México en las calles de Valle de Santiago y una en Celaya.

La caja 261, exp. 151.3/1-27, legajo 28 contiene la información de un hombre que solicita a la Secretaría del Patrimonio Nacional en 1962 que se construya un puente en Ciudad Guerrero, Tamaulipas, se den los apoyos necesarios para que esa ciudad se convierta en un atractivo turístico y manda nueve fotografías: del antiguo puente, de la aduana fronteriza, de unas ruinas, de la plaza, del palacio municipal, de una estatua, del quiosco, de la iglesia y una foto panorámica del lugar; finalmente, en la caja 264, exp. 151.3/1-29, legajo 36 los padres de familia de la escuela Justo Sierra en Naranjos, Veracruz, piden ayuda en 1961 para que se construyan dos aulas en el patio de la escuela y mandan dos fotografías, en una se observan en el patio de la escuela una mesa y dos filas de niños sentados de frente con sus cuadernos sobre la mesa, en otra aparece la misma mesa, pero colocada hacia el frente del edificio con postes de madera que soportan el techo de lámina.

Aunque el catálogo iconográfico se anexará al que ya se encuentra en un área del AGN destinada exclusivamente para ese fin, llamado Centro de Información Gráfica, en este recorrido surgieron las preguntas más importantes: ¿cómo se aproxima un investigador a los documentos iconográficos? y ¿existe ya un método o hay que proponer alguno?. Al respecto, Mario Camarena y Lourdes Villafuerte señalan que

entre el investigador y los archivos existe una relación en que la investigación histórica aparece como un proceso creativo y en constante transformación de acuerdo con la interrelación entre el investigador, su método y el archivo que consulta, lo cual lo lleva a crear su fuente, de acuerdo con el problema que estudia.<sup>6</sup>

Sin embargo, aunque en el proyecto del AGN no se partió de “ningún problema que estudiar”, sí considero importante la interrelación entre mi labor como investigadora y el material gráfico como fuente que he “creado” por haberla “descubierto” entre las cajas, los legajos y expedientes revisados. Me parece que un documento iconográfico puede ser utilizado de la misma forma que un documento escrito en tanto que:

[...] su contenido, el lenguaje utilizado y la intención con que fue hecho, son un producto humano en el que ciertas personas inmersas en un momento histórico determinado, que pertenecen a un grupo social, que son partícipes de ciertos valores sociales, económicos, políticos y culturales, los vierten en la documentación [gráfica y no gráfica] que nosotros rescatamos para reconstruir sus significados, para construir una explicación.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Camarena, Mario y Lourdes Villafuerte, “Los archivos y la lectura en el oficio del historiador”, en Monroy Nasr, Rebeca, et. al., *Los andamios del historiador, construcción y tratamiento de fuentes*, Camarena, Mario y Lourdes Villafuerte (coords.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Archivo General de la Nación, 2001, 358 p., ils., pp. 193-194.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 209.

En cuanto al método, Rebeca Monroy señala que:

[...] el reciente interés por utilizar fuentes no convencionales como recurso documental para algunas disciplinas sociales, ha implicado la revisión de los métodos y su aplicación para encontrar una manera de leerlos. La fotografía se ha convertido en un medio ideal para su interpretación histórica, sin embargo, no existe un método que permita una lectura unidireccional.<sup>8</sup>

Monroy apunta que para esto último existen distintas vertientes que individual o, preferentemente, en conjunto pueden ser muy útiles para el entendimiento de las imágenes, y da ejemplos como el análisis de la propuesta plástica, lo técnico, lo formal, lo temático, lo histórico-estilístico, lo económico, lo ideológico-político, lo sociológico, lo psicológico, psicoanalítico y la crítica de arte.<sup>9</sup>

Y continúa:

Hoy por hoy la tarea del investigador es aprender a aprovechar el material existente en las fototecas del país, ya que es un medio muy rico en sus interpretaciones y lecturas. A través de éste es posible reconstruir partes de nuestra historia que en otras fuentes tradicionales no se mencionan o pasan inadvertidas.<sup>10</sup>

Coincido con ella y agrego que, dada mi experiencia en el proyecto de catalogación iconográfica también resulta necesario que las nuevas generaciones de investigadores tengan conocimiento e interés en este tipo de aproximación hacia los hechos del pasado, ya que todavía son pocos los trabajos basados en este tipo de material, haciendo de él un campo fértil de consulta.

El trabajar en el proyecto Catalogación iconográfica del Fondo Adolfo López Mateos en el Archivo General de la Nación representó la posibilidad de acercarme a la historia desde una forma totalmente desconocida para mí en ese momento, puesto que las experiencias que se van teniendo a lo largo de la formación académica en la Facultad de Filosofía y Letras se basan la mayor parte del tiempo en palabras y no en imágenes.

Por una parte, lo que me interesó en un primer momento al ingresar al Seminario de Historia del Arte fue el saber que trabajaríamos directamente con documentos de archivo durante un año escolar, lo que en sí mismo contiene grandes ventajas —sobra decir lo fundamental que resulta el trabajo con las fuentes en esta profesión—. También es importante señalar cómo las imágenes tomaron el papel principal de la investigación

---

<sup>8</sup> Monroy Nasr, Rebeca, "Siluetas sobre la lectura fotográfica", en *Ibid.*, p. 317.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 320-321.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 332.

histórica mientras que el texto sólo tuvo un papel complementario, es decir, se invirtieron los roles típicamente asignados a cada uno de estos elementos.

Por otra parte, también es común el conocer por experiencia de otros historiadores lo emocionante que resulta trabajar en un archivo ya que, como ocurrió también en mi caso, a lo largo de la búsqueda uno se encuentra con información muy diversa, tal como peticiones al presidente de una dentadura postiza argumentando que la merece por haber participado en la Revolución Mexicana, o que le dé una carta de recomendación para conseguir un empleo, entre muchas otras situaciones de esta índole.

Al comienzo de la revisión de una gran cantidad de cajas, legajos y expedientes donde me fui encontrando con fotografías, mapas, portadas de revistas, postales, calcomanías, etcétera, en muchas de las ocasiones me di cuenta de que eran los documentos escritos los que llamaban mi atención. En este sentido, no era la fotografía en blanco y negro de 8 x 10 pulgadas con la imagen del estadio *Hollywood Bowl* en Los Ángeles, California, de noche, con todas las luces encendidas, lo que para mí en ese momento era importante, sino que de pronto me descubrí buscando arduamente en los expedientes anteriores y posteriores a éste algún documento escrito que me dijera qué significaba aquella fotografía que había localizado. Encontré, leyendo en el expediente, que lo que yo estaba observando era la noche de una de las presentaciones del Ballet Folklórico de Amalia Hernández, de gira por los Estados Unidos; y efectivamente, así lo pude haber descubierto con atender más a la fotografía, si no hubiera estado tan acostumbrada a obtener información únicamente de los documentos escritos.<sup>11</sup>

Es verdad que la información escrita resulta necesaria para entender el contexto en el que se desarrollan los hechos aunque, por otra parte, en algunos casos no es indispensable cuando se trata de imágenes, pues son ellas la fuente primaria de muchos investigadores. Para poner un ejemplo: una de las fotografías que cautivó mi atención fue tomada en blanco y negro y muestra a una familia de Veracruz posando a la orilla de un terreno con el mar en el fondo, aparecen el padre, la madre y nueve o diez niños desde los cinco años hasta los 14 o 15; algunos de los niños estaban descalzos y las niñas llevaban puesto lo que supongo eran sus mejores vestidos. Casi todos sostienen bajo el brazo libros y cuadernos, ya que la intención de la fotografía fue, desde un inicio, enviarla al entonces presidente de la República, Adolfo López Mateos para pedirle que se hiciera cargo de la educación de sus hijos, a quienes el padre ya no podía sostener debido a que había perdido su trabajo en uno de los ingenios azucareros del estado. El padre de familia también mandó escribir una carta a máquina en donde

---

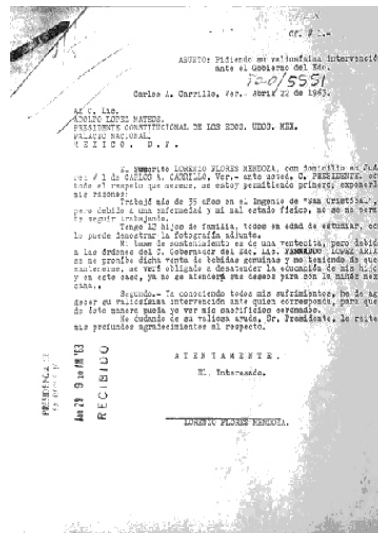
<sup>11</sup> AGN, Fondo Presidentes, *Ramo Adolfo López Mateos*, Caja 134, Exp. 133.2/181.

explicaba su situación y la preocupación de que sus hijos dejaran de asistir a la escuela. La fotografía contiene mucha fuerza e información en sí misma, complementándose con la información de la carta, que a continuación anexo:<sup>12</sup>

Trabajé más de 35 años en el Ingenio de "San Cristóbal", pero debido a una enfermedad y mi mal estado físico, no se me permite seguir trabajando.

Tengo 12 hijos de familia, todos en edad de estudiar, como lo puede demostrar la fotografía adjunta.

Mi base de sostenimiento es de una ventecita, pero debido a las órdenes del C. Gobernador del Edo. Lic. FERNANDO LÓPEZ ARIAS, se me prohíbe dicha venta de bebidas genuinas y no teniendo en que mantenerme, me veré obligado a desatender la educación de mis hijos y en este caso, ya no se atenderá sus deseos para con la niñez mexicana.



Hubo además otras muchas imágenes, principalmente fotográficas, en el recorrido que me tocó hacer del Fondo López Mateos, tomadas con la intención específica de pedir, de solicitar algo al señor presidente pues, a juicio de los remitentes, finalmente él era la única persona con el poder necesario para solucionar los problemas expuestos, y qué mejor que una imagen para comprobar la injusticia, el abuso, la realidad, la negligencia, el abandono y también, por qué no, la fidelidad al gobierno, al partido, a la institución, al mismo presidente. Casos en los que son enviados planos para comprobar los límites de propiedad esperando que sea el presidente, como juez último, quien dirima

<sup>12</sup> Reproducción del texto y documento original, AGN, Fondo Presidentes, Ramo Adolfo López Mateos, Caja 102, Exp. 120/5551.

el conflicto y dé una respuesta a favor de quien envía la carta; o los que piden que se cancele el registro de un partido político cuyo proselitismo está fuera de lugar, y por ello toman fotografías que envían para comprobar que están diciendo la verdad; o profesores y padres de familia que entre todos contratan los servicios del fotógrafo del pueblo para que el presidente pueda ver en qué condiciones tan ásperas tienen que realizar su trabajo los unos y educar a sus hijos los otros; o los sacerdotes que le piden ayuda económica para poder seguir manteniendo a los niños huérfanos de su hospicio.

De los documentos que revisé, la mayoría fueron enviados con la esperanza de resolver algún problema, otros eran hechos por el propio gobierno y sólo los menos para enviar tarjetas navideñas o saludos al presidente Adolfo López Mateos. Lo interesante de esta experiencia es reconocer que las imágenes contienen información en sí mismas que permiten darle un nuevo sentido a aquel dicho que reza “una imagen vale más que mil palabras”, transformándola en “una imagen genera más de mil palabras”.

## **b) Las fotografías encontradas en el Fondo Adolfo López Mateos**

Del número total de expedientes que revisé en el Fondo Adolfo López Mateos, encontré uno que sólo contenía 86 fotografías en blanco y negro de las distintas clínicas y hospitales que en ese periodo fotografió el Instituto Mexicano del Seguro Social en diferentes estados del país; así como también la construcción de la Unidad Habitacional Independencia, ubicada en San Jerónimo, Distrito Federal. Estas fotografías se encontraban repartidas en tres legajos del expediente 134/37, dentro de la caja 134. Es importante aclarar que las fotografías no estaban acompañadas de ningún texto o documento escrito que pudiera dar indicios de su procedencia u objetivo en ese fondo documental, haciendo que la búsqueda de cualquier información partiera de las imágenes en sí mismas.

En este expediente, las fotografías corresponden a 27 clínicas y hospitales de seis estados de la República: Oaxaca, Puebla, Chihuahua, Jalisco, Nuevo León y Sonora; 25 del Hospital de Zona núm. 1; dos de las Oficinas Generales; una de la Unidad de Psiquiatría; dos de Clínicas en el D.F.; una de la Maternidad No. 1; una de un mercado en Xochimilco; dos de un rastro en el D.F.; dos de escuelas primarias ubicadas en Iztapalapa y en Churubusco; una del zoológico de Chapultepec; seis de la Unidad de Habitación núm. 1, todas éstas construidas antes de la presidencia de López Mateos. Propiamente de las construcciones realizadas durante su sexenio se encuentran seis fotografías de la Unidad Independencia, nueve de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar en Calzada Guadalupe y en Xola y una de la Clínica núm. 16 también en la ciudad de México.

Después de separar para su posterior análisis a las fotografías del Instituto Mexicano del Seguro Social en dos grupos, llamó mi atención encontrar seis fotografías dentro del mismo expediente que nada tenían que ver con el resto y eran las del mercado de Xochimilco, las dos del rastro, las dos de las escuelas primarias en Iztapalapa y Churubusco y la del zoológico de Chapultepec. La explicación de por qué se encontraban ahí permanece desconocida, y aunque puede parecer en primera instancia que no eran edificios pertenecientes al IMSS, lo cierto es que el Instituto se encargó de la construcción de mercados y escuelas primarias, por lo que no es del todo extraño que se localizaran en el mismo expediente. En cuanto a las imágenes, por sus características, las considero como fotografías de registro.





**II. INSTITUTO MEXICANO  
DEL SEGURO SOCIAL  
Y  
UNIDAD HABITACIONAL  
INDEPENDENCIA**



## **1) Proyecto social, político y constructivo del Estado mexicano a partir de la presidencia de Manuel Ávila Camacho**

El Instituto Mexicano del Seguro Social fue inaugurado en 1943 siendo Manuel Ávila Camacho presidente de la República. La creación de este instituto respondió a una larga trayectoria de luchas sociales y conquistas laborales que se remontan al siglo XIX puesto que desde ese entonces, se observaban en las ciudades grandes grupos de personas que vivían exclusivamente de los salarios, lo que condujo al nacimiento de las asociaciones profesionales y a la operación de las primeras Cajas de Previsión Colectiva contra los riesgos de la vida del trabajador, instituciones que, toleradas al principio por el Estado, fueron más tarde reconocidas y hasta impulsadas por éste, ya que la mutualidad se robusteció orientándose hacia la defensa de la salud pública. Cabe destacar que esta defensa del trabajador fue lograda, en gran medida, por las importantes luchas obreras que se dieron durante todo el siglo XIX volviendo conscientes a los Estados de la importancia de la protección de la familia y de la clase obrera en general.

Alemania fue el primer reino que dedicó grandes esfuerzos al desarrollo del Seguro Social, estableciendo en 1883 el Seguro de Enfermedad y extendiéndolo en 1884 a los Accidentes del Trabajo. Su ejemplo fue seguido por Noruega en 1909, Inglaterra en 1911, Japón en 1922 y Chile en 1924, por citar a unos cuantos. Implantado así el seguro en diferentes países, evolucionó en forma distinta dentro de cada uno de ellos, y paulatinamente fue modificándose la idea inicial para ser sustituida por una concepción más amplia y de más relevante carácter social. Es decir, cada Estado fue pugnando por abarcar las demandas de seguridad social en su totalidad e iniciaron el movimiento que tendía a amparar a la población.<sup>13</sup>

### **a) Instituto Mexicano del Seguro Social**

En México, la necesidad de establecer un Seguro Social Obligatorio como un servicio público nacional había tomado cuerpo a medida que se hacían sentir las deficiencias e inconvenientes de los sistemas parciales en vigor. Finalmente fue creado el Instituto Mexicano del Seguro Social como organismo descentralizado y con personalidad jurídica propia en 1943,<sup>14</sup> durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho.

---

<sup>13</sup> *La seguridad social en México. Programa Nacional de Construcción de Unidades Médicas, Sociales y Administrativas. 1958-1964*, V vols., México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964., vol. I, pp.168-169.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 80.

Por una parte, el programa del recién creado Instituto intentaba superar las previsiones habituales de un seguro al tratar de recorrer todos los caminos que pudieran llevar salud y bienestar a los trabajadores, siendo así que las protecciones no sólo cubrirían a los asegurados sino también a sus familiares. Conjuntamente se desarrollaron vastos programas para mejorar la habitación, los alimentos, el vestido, las diversiones, las costumbres y la cultura de los grupos sociales bajo su cuidado.<sup>15</sup>

Por otra parte, en la década de los sesenta y concretamente durante el sexenio del entonces presidente Adolfo López Mateos, el Estado mexicano entró en una etapa de autoafirmación social basada tanto en el proyecto económico del desarrollo estabilizador como en la solidez alcanzada por el sistema político vigente en el país desde el periodo de consolidación de la Revolución Mexicana. Esto motivó a los autores de los proyectos arquitectónicos impulsados por el gobierno, tales como educación, salubridad, vivienda, administración pública, etcétera, a plantear una nueva plástica capaz de dar original presencia histórica al régimen que las patrocinaba.<sup>16</sup>

En este sentido, Benito Coquet, entonces Director General del Instituto Mexicano del Seguro Social, durante el discurso pronunciado con motivo de la inauguración de la Unidad Independencia el 20 de septiembre de 1960 señaló que:

El Seguro Social, dentro de la política de nuestro Primer Mandatario en materia de habitación popular, ha venido desarrollando cada vez con mayor amplitud sus programas de construcción de viviendas en beneficio de los trabajadores, con la convicción de que, dentro de la seguridad social que concibe nuestra Revolución, el bienestar colectivo no será completo si no se considera que la habitación de los trabajadores debe reunir condiciones compatibles con su dignidad y estar al alcance de sus recursos económicos. Una habitación con tales condiciones constituye uno de los medios más eficaces para obtener la inmediata elevación de los niveles de vida –tanto materiales como espirituales y sociales– y para prevenir, con mejor éxito, los riesgos a que conducen la enfermedad y la incapacidad para el trabajo.<sup>17</sup>

Un ejemplo de esto lo constituyen las Unidades de Servicios Sociales y de Habitación, pues su papel

[...] abarca todos los ángulos por los que un Gobierno responsable busca actuar para el bien de las comunidades; se proporcionan habitaciones con todas las conveniencias de comodidad, higiene, belleza y distribución urbanística que prescriben las técnicas modernas, escuelas, jardines de niños, guarderías infantiles, gimnasios,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>16</sup> De Anda, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili, 1995, 254 p., p.210.

<sup>17</sup> Coquet, Benito, *Unidad Independencia, dos tesis acerca de la comunicación humana*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1960, 48 p., fotos, pp. 41-42.

campos deportivos, teatros, cines, centros cívicos, zonas comerciales, jardines, lugares de recreo, clubes juveniles y todos los servicios municipales. Una Clínica Hospital y un Centro de Bienestar Familiar forman parte de estas grandes Unidades.<sup>18</sup>

Así, el número total de unidades en operación en diciembre de 1963 era de 857, clasificadas en 63 hospitales generales, 51 hospitales de especialidad, 53 clínicas hospital, 74 clínicas generales, 44 clínicas generales con hospital de corta estancia, 254 puestos médicos o clínicas auxiliares, 228 puestos de fábrica y 90 puestos de enfermería. Dentro de las instalaciones se encontraban 3,467 consultorios y 11,413 camas, 2,426 cunas y 592 incubadoras para niños prematuros. Contaban también con 286 quirófanos para distintos tipos de cirugía.<sup>19</sup>

Resulta importante destacar que la idea de la Seguridad Social constituía un concepto moderno ya que estaba pensado en función de la clase obrera pues se consideraba un sistema destinado a defender la economía familiar del obrero, protegiendo el salario y poniéndolo a cubierto de las disminuciones que pudiera sufrir debido a la multitud de riesgos a los que éste se encuentra constantemente expuesto en el desempeño de sus labores, riesgos creados por el equipo mecánico que maneja o por las condiciones del medio en que actúa. Además de lo anterior se señalaba al Seguro Social como

[...] el instrumento jurídico del Derecho Obrero, por el cual una institución pública queda obligada, mediante una cuota o prima que pagan los patrones, los trabajadores y el Estado, o sólo alguno de éstos, a entregar al asegurado o beneficiarios, que deben ser elementos económicamente débiles, una pensión o subsidio cuando se realice alguno de los riesgos profesionales o siniestros de carácter social.<sup>20</sup>

La aportación que hizo México a la política de seguridad social fue la formación de los Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar, que tenían como objetivo:

crear en el seno de las familias de los trabajadores nuevas oportunidades para las mujeres y los jóvenes quienes adquieren el compromiso de enseñar y practicar, más tarde, primero en su hogar y después en la comunidad en la que habitan, todo aquello que se aprenda para mejorar los niveles de bienestar colectivos.<sup>21</sup>

La tarea que se desarrollaba en los Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar se dividía en dos partes. La primera consistía en el trabajo docente y social que se

---

<sup>18</sup> *La seguridad social en México...*, op. cit., p. 105.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>21</sup> *Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1960, 40 p., fotos, p. 13.

realizaba en los propios Centros que, con las variantes que exige la comunidad urbana, semiurbana o rural de que se trate, cumplía con cinco aspectos básicos: medicina preventiva, mejoramiento de la alimentación, superación de la vida del hogar, cultura general y educación cívica y, finalmente, recreación. La segunda estaba planeada para proyectarse en la comunidad que comprendía la zona de influencia de cada Centro.<sup>22</sup>

Así, durante el periodo de gobierno de Adolfo López Mateos se realizó un vasto plan de construcción de unidades médicas, sociales y administrativas con el objetivo de poner a disposición del Instituto edificios e instalaciones adecuados para resolver urgentes necesidades en la prestación de los servicios a una población amparada por un régimen de seguridad social en todo el país. También se contempló el dotar a las nuevas unidades construidas equipo, instrumental, mobiliario clínico, docente y administrativo que permitieran garantizar que los beneficios de la ley a favor de los trabajadores y de sus familiares respondieran a su propósito social.<sup>23</sup>

El programa de construcciones realizado en el sexenio 1958-1964 comprendió 223 obras abarcando conjuntos de servicios médicos y sociales; hospitales; clínicas hospitales; clínicas con camas de hospitalización. Las instalaciones del Centro Médico Nacional fueron realizadas contando con 7 hospitales de diferentes especialidades como son: Gineco-Obstetricia, Pediatría, General, Neumonía, Cirugía de Tórax, Traumatología, Oncología y Convalecencia. Además, en el propio Centro Médico Nacional fueron construidos el Banco Central de Sangre, la Farmacia, la Unidad de Habitación, la Central de Anatomía Patológica, la Biblioteca de Medicina y Seguridad Social, la Unidad de Medicina Experimental, las Oficinas Administrativas, la Central de Ambulancias, los Servicios Generales, Talleres y Lavandería, la Escuela de Enfermería y la Unidad de Congresos. Se construyeron además, 61 Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar, 46 Centros Juveniles de Seguridad Social con Talleres de Capacitación, 59 Teatros, 3 Unidades de Servicios Sociales y Habitación (Independencia, en la ciudad de México, Hidalgo, en Colima y Ciudad Sahagún, en Hidalgo).

Asimismo, se construyeron cuatro Unidades de Servicios Administrativos (dos en el Distrito Federal, una en el Estado de México y una en el de Puebla) y dos Unidades de Servicios Internacionales (Oficinas del Comité Permanente Interamericano de Seguridad Social y Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social). Se edificaron también un mercado en Ayotla, una escuela primaria en la Unidad Independencia, un jardín de niños en Tlalnepantla y un Centro Social y Deportivo para los Trabajadores del Instituto.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>23</sup> *La seguridad social en México...*, *op. cit.*, pp. 217-218.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 218-219.

Además de la funcionalidad de los edificios y de la eficaz organización de las instalaciones, se procuró atender el aspecto estético de las construcciones mediante un cuerpo de arquitectos proyectistas que estuvo conformado por: Carlos B. Zetina, Alberto Castro Montiel, Guillermo Carrillo A., Jorge Creel de la Barra, Agustín Chávez, Gilberto Flores, Federico González Gortázar, Teodoro González de León, Eduardo Graue, Leonides Guadarrama, Enrique Guerrero L., César Lagner, M. de León Acevedo, Benjamín Magaña, Manuel Mangino, Eduardo Manzanares, Héctor Mestre, José de Murga, Imanol Ordorika, Salvador Ortega, Guillermo Ortiz Flores, Joaquín Pantoja, Leonel Pérez Villegas, Aarón R. Bolaños, Roberto Rojas Argüelles, Joaquín Sánchez Hidalgo, Manuel San Román, Manuel de Santiago, Fernando Sepúlveda, Carlos Villaseñor, Enrique Yáñez y Luis Zedillo.<sup>25</sup>

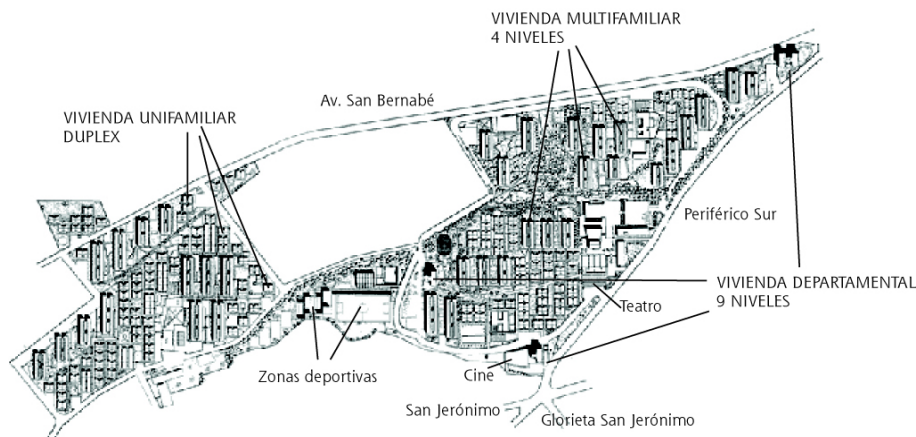
### **b) Unidad Habitacional Independencia**

La Unidad Habitacional Independencia se encuentra emplazada en una superficie irregular de 37 hectáreas y consta de 2,487 viviendas distribuidas en edificios multifamiliares y en casas unifamiliares; cuenta, además, con tres centros comerciales para la venta de artículos de primera necesidad, un mercado central y locales para la venta de artículos de segunda necesidad; tres edificios escolares: dos jardines de niños y una guardería infantil; un centro de seguridad social para bienestar familiar; un centro social y juvenil; una clínica-hospital; un teatro y auditorio, un teatro al aire libre; una plaza cívica; un gimnasio y club recreativo: tres frontones, seis canchas de basquetbol, un campo de futbol y una alberca. Como factor dominante se encuentra el centro cívico, en torno del cual se despliegan las viviendas y todos los servicios urbanos. Las 827 casas unifamiliares están distribuidas en grupos de cuatro (excepto en cinco casos, alineadas en parejas), manteniendo la misma altura de 5.50 metros a la fachada, en dos plantas de las cuales 530 casas fueron de dos recámaras y de éstas 420 resultaron de 84.60 metros cuadrados y 110 de 80 metros cuadrados de superficie cubierta; 297 casas fueron de tres recámaras con 96 metros cuadrados de superficie cubierta y no se hizo ni una sola casa de una recámara. Las diferencias entre unas casas y otras se encuentra en las recámaras, en las dimensiones de los patios interiores y en las fachadas. Todas constan en la planta baja de estancia con un porche a la calle o a los andadores, comedor, cocina con despensa, patio de lavado y tendido y escalera; en la planta alta, de recámaras y roperos empotrados, terraza-balcón con jardineras, cuarto de baño con ducha, lavabo y escusado. La superficie por recámara varía entre ocho y nueve metros cuadrados.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 219.

Asimismo, esta unidad fue dotada de tres edificios en donde funcionan seis escuelas primarias y tres jardines de niños, correspondiendo un edificio y un jardín a cada barrio. En uno de los jardines de niños se añadió una guardería infantil, situada en la planta alta con servicio para lactantes y maternales y dispone de las salas respectivas: un comedor y la cocina, el laboratorio de leches, una sección para aislados, el consultorio médico, los servicios administrativos, los cuartos de aseo para los niños, la lavandería y el almacén de ropa. El jardín de niños que se encuentra en la planta baja de este mismo edificio consta de servicio médico, sala de educadoras, dirección, tres aulas, salón de reposo, sala de cantos y bailes, bodega, sanitarios y dos patios mitad cubiertos y mitad al descubierto. Fuera del edificio, en terreno cercado y abierto, se encuentran un chapoteadero, un arenero, dos espacios para pasto y juegos y un muro con lavabos a la altura de los niños. El otro jardín de niños es de una sola planta y cuenta con oficina administrativa, servicio médico, sala de educadoras, bodega del material didáctico, sanitarios de niños y niñas, sala de canto y baile, salón de reposo, salón de prácticas de hogar, tres aulas formales, el patio de juegos con chapoteadero, lavabos, bancas y mesas de arena y varios espacios para césped.<sup>26</sup>



*Plano de la Unidad Habitacional Independencia*

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 200-204.



De acuerdo con Benito Coquet:

Esta Unidad se proyectó y construyó con características que podríamos considerar como propias de un urbanismo de la Seguridad Social. Pero, además, en ella se cumplen las exigencias del urbanismo contemporáneo. La mayor extensión está ocupada por espacios libres que proporcionan sol, luz y verdor de parques y jardines, como se pide en la Carta de Atenas; y se ha cumplido, asimismo, como dice Le Corbusier, con una doctrina coherente del espacio edificado y sus prolongaciones, que responde a las cuatro funciones fundamentales: habitar, trabajar, circular, cultivar el cuerpo y el espíritu.<sup>27</sup>

En efecto, me parece que existen en la Unidad Independencia coincidencias arquitectónicas tanto con el arquitecto Le Corbusier, iniciador del movimiento funcionalista, como con el también arquitecto Frank Lloyd Wright, perteneciente al movimiento orgánico. Para Wright la arquitectura tiene que cumplir una función social ya que se construye para que el hombre sea el principal actor en ese "escenario". La visión arquitectónica responde a las exigencias sociales colectivas, a la técnica moderna que busca la simplicidad y esencialidad de los elementos figurativos y del "plano libre", donde la arquitectura se centra en la realidad palpitante del espacio interior, negando por tanto las formas volumétricas elementales. Es decir, para Wright la arquitectura constituye el resultado final de una conquista que se expresa en términos espaciales, partiendo de un núcleo central y proyectando los vacíos en todas las direcciones. Así pues, ésta es funcional no solamente respecto a la técnica y a la utilidad, sino también en relación a la psicología del hombre y a la humanización de la arquitectura. En esta corriente orgánica el espacio se concibe como rico en movimiento, en indicaciones direccionales, en ilusiones de perspectivas, en vivas y geniales invenciones; pero su movimiento es original porque tiene como objetivo expresar la acción misma de la vida del hombre, se trata de una visión que intenta crear espacios bellos en sí mismos, así como representativos de la vida orgánica de los seres que viven en dicho espacio.<sup>28</sup>

En cuanto a Le Corbusier, la cuestión de la arquitectura es más racional, es la construcción en sí misma la que le preocupa, ya que depende de ésta el que cierto tipo de hombre pueda entenderla y apreciarla como arte; dándole sentido así a su "misión de arquitecto" pues tanto la belleza como el genio matemático son capaces de hacer medir el orden, la unidad, de organizar de acuerdo a leyes claras todas las cosas que excitan y satisfacen plenamente nuestros sentidos visuales.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Coquet, Benito, *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>28</sup> Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1958, 175 p., fotos., pp. 86-87.

<sup>29</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1964, 243 p., fotos, pp. 113-114.

Así, la arquitectura contemporánea surgió en diversos sitios conformándose como una doctrina a partir de la tercera década del siglo XX. Los principales promotores fueron Walter Gropius a la cabeza del Bauhaus y Le Corbusier en Europa, y Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos. Estos arquitectos propusieron una nueva expresión plástica depurada, que privilegiaba los nuevos materiales, y se supeditaba a los requerimientos funcionales.<sup>30</sup>

En México tuvieron gran impacto estas corrientes, de tal manera que se siguieron sus lineamientos en prácticamente todos los proyectos constructivos de ese momento en adelante, teniendo como resultado que a partir de entonces el movimiento conocido como funcionalismo fue tomando cada vez más fuerza, hasta llegar prácticamente a dominar en el panorama arquitectónico. Las nuevas generaciones de profesionistas coincidieron en adoptar el estilo internacional donde, dentro de la unidad, se singularizaba el quehacer particular de cada diseñador. Sin embargo, desde ese entonces surgió una inquietud por incorporar ciertas reminiscencias locales, que en un principio se limitaron tan sólo a elementos decorativos.<sup>31</sup>

A finales de la década de los cuarenta el arquitecto Mario Pani propuso la construcción de mil departamentos en lugar de doscientas casas en un terreno muy amplio en la ciudad de México, dando lugar al primer "multifamiliar" de México, el Centro Urbano Presidente Alemán, donde los usuarios contarán con numerosos servicios y espacios públicos, como jardines, albercas, guarderías y comercios. Asimismo, los inquilinos aseguraban su intimidad con departamentos desarrollados en dos niveles, el de acceso con la sala-comedor y cocina y uno más que se pudiera subdividir hasta en tres recámaras, de acuerdo con las necesidades de cada familia.<sup>32</sup>

Fue por ello necesario que sobre estos ejemplos diversas entidades oficiales construyeron numerosas unidades habitacionales que cumplieron, dentro de sus posibilidades, con la ingente demanda de las clases trabajadoras. Algunos casos como la Unidad Habitacional Independencia de Alejandro Prieto, supo conjugar acertadamente la individualidad de los diversos departamentos, con los espacios públicos tanto para la comunidad como para el resto de la ciudad; en ella un teatro, canchas deportivas y un hospital, así como algunas plazas acentúan esta interacción, enriqueciéndose con obras de arte integradas en los inmuebles.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Noelle, Louise, "La arquitectura doméstica mexicana contemporánea", en Noelle, Louise, et. al., *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte: el arte y la vida cotidiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 335 p., fotos (Estudios de Arte y Estética, 36), p. 48.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 57-59.

El arquitecto Enrique Yáñez, por su parte, también se refiere positivamente a la Unidad Independencia al señalar que la lista de los elementos de su programa muestra las óptimas condiciones espaciales en que se desarrolla la vida de sus habitantes sin ser notables los edificios por sus cualidades arquitectónicas, sino el conjunto intrínsecamente materializa la concepción de los urbanistas acerca de la ciudad-jardín que en materia de vivienda se espera alcancen las sociedades futuras estructuradas en regímenes socialistas.<sup>34</sup>

La política implementada por el Estado mexicano a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta en lo referente al ámbito de la seguridad social se vio reflejada en el programa de construcciones médicas, habitacionales y de capacitación o "bienestar social" en todo el país.

El tipo de arquitectura que se requirió en la edificación de esas construcciones estaba íntimamente relacionado con la visión protectora de bienestar social que el Estado tenía en esa época. El que se implementara el tipo de arquitectura funcionalista respondía a las necesidades que se quisieron cumplir desde el gobierno federal, así pues, no es de extrañar que, por ejemplo, arquitectos de tendencia socialista como el mismo Enrique Yáñez hayan sido parte del equipo que trabajó en idear esas instalaciones.

Es por ello que las construcciones en sí mismas representan una parte muy importante del Instituto Mexicano del Seguro Social pero la otra parte, la que las complementa, son precisamente las fotografías que dejan testimonio de lo que se pretendía lograr en términos de seguridad social.

---

<sup>34</sup> Yáñez de la Fuente, Enrique, *Del funcionalismo al post-racionalismo. Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco /Limusa, 1990, 326 p., fotos., p. 111.



## **2) Breves notas acerca de la fotografía durante cinco décadas del siglo XX**

Ahora bien, es necesario destacar la importancia que tiene para esta investigación los antecedentes fotográficos tanto en el mundo como en México desde la segunda década del siglo XX y hasta la década de los sesenta en que fueron tomadas las fotografías del IMSS encontradas en el AGN, puesto que se va mostrando el recorrido que se hizo en cuanto a técnica y estética fotográfica.

El panorama fotográfico marca, desde la mitad de la década de los veinte, una nueva manera de aproximarse a este arte que se va modificando paralelamente con el desarrollo tecnológico alrededor del mundo.

### **a) La fotografía en el mundo**

El concepto de nueva objetividad, definido en 1925 por G. H. Hartlaub en Alemania para caracterizar la práctica realista de un cierto número de pintores alemanes de los años veinte, se aplicó después a la fotografía contemporánea y designaba:

una fotografía que representaba los objetos de manera, no ya difusa; sino precisa, precisión acentuada por un papel de superficie lisa, incluso brillante, una fotografía que contrastaba, en consecuencia, con la fotografía artística practicada anteriormente, la cual se caracterizaba por el rasgo difuminado y los procedimientos de tiraje refinado.<sup>35</sup>

La exactitud de la reproducción, el redescubrimiento de la precisión caracterizaron innegablemente el estilo de los "nuevos fotógrafos" de los años veinte. Sin embargo, a mediados del decenio se dibujaron dos grandes tendencias. La primera, representada principalmente por Albert Renger-Pätzsch, exaltaba el objeto y su estructura, aun teniendo en cuenta los medios fotográficos que subrayaban esta intención. Su interés por la forma original de cada uno de sus temas le incitó a buscarlos no sólo en la naturaleza, sino también en el campo industrial.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Eskildsen, Ute, "Alemania: la República de Weimar", en Lemagny, Jean-Claude y André Rouillé (dirs.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988, 286 p., fotos, p.141.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 142.

La otra tendencia estuvo representada por László Moholy-Nagy, profesor de la Escuela Bauhaus y el más ferviente defensor de la fotografía como medio de expresión visual, quien además de ser el teórico más influyente de los años veinte definió ese medio técnico a través de su interdependencia con la luz, ya que el principio fundamental de la ampliación del campo de percepción reside en la luminosidad.<sup>37</sup>

Ambas corrientes captaron la exactitud de la representación fotográfica como medio técnico de expresión, actitud que refleja bien la ideología de la objetividad propia de la época. De esas posiciones derivaron, por una parte, un realismo abstracto y, por otra, una fotografía realista que tomaba en cuenta la explotación comercial de las revistas ilustradas.<sup>38</sup>

En los años treinta, con Adolfo Hitler al mando de Alemania, el objetivo de los fotógrafos profesionales consistía en dar cuenta de la grandeza del III Reich y de su Führer. Los fotógrafos de monumentos como Walter Hege, Hugo Schmolz o Max Baur estuvieron plenamente ocupados desde 1936 y también durante la guerra,

en imprimir sobre sus películas las construcciones emprendidas por el régimen y los sueños de Speer y sus colaboradores. Esta campaña de fotografía arquitectónica resultó, desde un punto de vista cualitativo, una de las realizaciones más bellas de la estética nacionalsocialista. El efecto producido por los monumentos del III Reich se debió en mayor grado a la difusión masiva de esos documentos que a la visión directa.<sup>39</sup>

Del otro lado del Atlántico, en Estados Unidos, la fotografía tuvo un papel preponderante durante los años que separan a las dos guerras mundiales. Para tener una idea de la variedad y extensión de sus actividades, no hay más que considerar algunas de las influencias que heredó el enfoque directo del tema que preconizaban como medio de creación Alfred Stieglitz, Paul Strand y, tiempo después, Edward Weston y Ansel Adams. También aportaron con lenguajes visuales e innovadores Edward Steichen y Paul Outerbridge Jr., sin olvidar el triunfo de la fotografía en la ilustración gracias a Antón Bruehl, George Platt Lynes y muchos otros. La difusión del periodismo fotográfico fue sustancial con personajes tan distintos como Wegee y Margaret Bourke-White; la renovación del estilo documental, obra de Berenice Abbott, Walker Evans, el grupo *Farm Security Administration* y la *New York Photo League*. Igualmente importante fue la introducción del *flash* electrónico hecha por el doctor Harold Edgerton. Además de esos

---

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

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

<sup>39</sup> Sachsse, Rolf, "Alemania: el III Reich", en *Ibid.*, p. 155.

nombres ahora tan famosos, también se debe recordar a los fotógrafos comerciales, científicos, pictorialistas y a los aficionados.<sup>40</sup>

Así, los años comprendidos entre las dos guerras vieron sucesivamente, de una manera muy clara, las dos poderosas corrientes en el seno de la cultura estadounidense. Por un lado, lo que Henry James describía como "el repudio perpetuo del pasado"; del otro, una aspiración persistente a la continuidad y comunidad, basada en la memoria social. De esta manera,

tomaron una importancia especial dos campos de la producción fotográfica, la publicidad y el documento social. Nacidos de sectores muy especializados de los negocios y el poder, esos campos, muy distintos, tuvieron sin embargo afinidades y convergencias sorprendentes.<sup>41</sup>

El auge de la fotografía *live*<sup>42</sup> durante el periodo de entreguerras se basaba por una parte en el progreso de la técnica fotográfica y por otra en las más amplias posibilidades de explotación de este tipo de fotos por parte de la prensa. Los últimos modelos de cámaras permitían una reacción cada vez más amplia, más rápida y más presente, cosa que también demostró con sus propias fotografías uno de los constructores técnicos de cámaras, Oskar Barnack. Igual importancia tenía la cada vez mayor demanda de fotos *live* por parte de las revistas ilustradas, de forma que los fotógrafos que se dedicaban a ese estilo vivo de trabajo tenían asegurada su subsistencia.<sup>43</sup>

Uno de los más famosos fotógrafos en este campo fue Eric Salomon, quien con la cámara Ermanox que poseía el sorprendentemente luminoso objetivo Ernostar 1:2 inició una labor pionera. Salomon:

estaba completamente fascinado de la posibilidad de poder hacer reportajes fotográficos en interiores. Poseía una habilidad técnica tan fenomenal, que gracias a diversas construcciones de trípodes y un soberano dominio de la cámara durante tiempos de exposición más largos [...] reunía en su persona el dominio de la manipulación de todas las tretas de la técnica fotográfica con la perspicacia de un

---

<sup>40</sup> Philips, Christopher, "Los Estados Unidos: la sociedad americana", en *Ibid.*, p. 158.

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

<sup>42</sup> Según Robert Hirsch, debido a los avances tecnológicos en el diseño de cámaras, durante las dos primeras décadas del siglo XX, películas más rápidas y lentes más luminosos permitieron evolucionar a un tipo de cámara más pequeña y manejable. Eliminando obstáculos técnicos, las cámaras de mano permitieron a los fotógrafos estar en el paso de los acontecimientos según se iban presentando, atrapando momentos de tiempo, en lugar de forzar que pasaran en función de la cámara. A ese tipo de foto donde se capturaban momentos espontáneos se le denominó fotografía *live*. Véase Hirsch, Robert, *Seizing the Light: A History of Photography*, New York, McGrawHill/Higher Education, 2000, 530 p., fotos., p.301.

<sup>43</sup> Tausk, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 294 p., fotos (Comunicación Visual), p. 77.

experimentado psicólogo, que casi siempre era capaz de fotografiar a las personas en el preciso momento en que su mímica natural revelaba algo acerca de su ser.<sup>44</sup>

En cuestiones de técnica fotográfica, durante los primeros años de la posguerra se perfeccionaron todavía más las construcciones de cámaras que habían dominado el mercado a fines de los años treinta. El interés se concentraba en las cámaras reflex de un solo objetivo. La industria fotográfica en Dresde, Alemania, aportó trabajos pioneros en este campo. La implantación del visor reflex permitía trabajar con la misma rapidez que con un visor directo, a lo cual había que añadir la ventaja de una observación del motivo sin formación de paralelajes. Además de Europa, en Japón se intensificó la construcción de cámaras reflex de objetivo único.<sup>45</sup>

En los formatos medios también logró imponerse el principio de la cámara reflex de un solo objetivo. Así, los modelos de la preguerra Primarflex y Reflex-Korelle tuvieron sus sucesores en la cámara sueca Hasselblad, la japonesa Zenza Bronica y la alemana Rolleiflex SL 66. El rápido manejo y la enorme versatilidad de tales cámaras les abrió las puertas de los estudios cinematográficos, a lo cual contribuyó también la creciente calidad de las películas, porque se podían obtener resultados igualmente buenos en el formato medio (película en bobinas) como en el antiguo formato grande (placas y película plana). Pero diversos fotógrafos consideraron excesivo el peso de estas modernas y altamente precisas cámaras en el formato medio 6x6, especialmente cuando trabajaban en largos viajes.<sup>46</sup>

Aunque anteriormente existían las lámparas de tungsteno, fue a partir de la Segunda Guerra Mundial que el *flash* formó parte importante del equipo fotográfico. Estos elementos que permitían un buen trabajo aún en condiciones de luz desfavorables estaban sometidos a constantes mejoras. Aparte de algunos modelos pequeños de *flashes* capaces de ser montados directamente sobre las cámaras, se construyeron dispositivos mayores para los estudios profesionales. Otro avance técnico fue la aparición de la fotografía al minuto o Polaroid en 1947, cuando el doctor Edwin H. Land presentó una cámara con proceso de revelado automático, logrando obtener en 1959 una copia positiva 15 segundos después de la exposición en condiciones de iluminación normal de un interior.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.



En 1947 los fotógrafos Robert Capa, David Seymour, George Rodger y Henri Cartier-Bresson crearon la agencia *Magnum*, cooperativa que reunió a los mejores fotógrafos de esa época.<sup>48</sup>

Los años cincuenta fueron, de acuerdo con Jean-Claude Lemagny, los fundadores de la modernidad en una Europa destruida por la guerra donde la fotografía creadora tuvo una rápida y brillante renovación. Aunque fue en Alemania donde nació la fotografía subjetiva, en muy poco tiempo se propagó de un carácter europeo. En 1949 se formó el grupo *Fotoform* en Stuttgart, con Peter Keetman y Wolfgang Reisewitz, ambos discípulos de Adolf Lazi, uniéndose poco después Otto Steinert y Hans Hajek-Halke, veterano de los montajes dadaístas de antes de la guerra. Sus obras estaban impregnadas de un formalismo riguroso, yendo hasta la abstracción total mediante el juego de trazos luminosos y de superposiciones de negativos. El grupo se deshizo en 1957 cuando se impuso la personalidad del fotógrafo Otto Steinert.<sup>49</sup>

La gran corriente de la fotografía subjetiva prolongaba la efervescencia creadora de los años veinte y treinta. El movimiento se presentaba como una exaltación del libre arbitrio individual de cada creador, su medio ambiente filosófico era el existencialismo, que insistía sobre la libertad radical del ser humano. Pero esa libertad estaba sometida a condiciones de la técnica fotográfica y por ello la creatividad no se justificaba por fantasías extrafotográficas sino que se basaba en una profundización de los datos materiales, como la pintura abstracta contemporánea.<sup>50</sup>

A partir de los años sesenta la fotografía entró en el universo de los museos, de la enseñanza superior, en el mercado del arte y en la cultura en general. En 1964 John Szarkowski, siendo director del *Museum of Modern Art* de Nueva York, organizó la exposición "The Photographer's Eye" la cual difundió en los Estados Unidos una concepción centrada en la naturaleza pura del *medium*, más favorable al enfoque conceptual que a las experiencias fotográficas de combinación de técnicas.<sup>51</sup>

En los Estados Unidos, donde tuvo acceso al profesorado una primera generación de estudiantes, los fotógrafos se mostraron menos atentos a las publicaciones de las revistas como *Life* o *Look* que a los artículos de *Art Forum*, *Art News* u *October*. La *Society for Photographic Education*, fundada en 1962, contaba con mil quinientos profesores a

---

<sup>48</sup> Keim, Jean A., *Historia de la fotografía*, Barcelona, Oikos-tau, 1971, 128 p. (*Que sais-je?*, 52), p. 109.

<sup>49</sup> Lemagny, Jean-Claude, "Los años cincuenta", en Lemagny, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 188.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 195.

principios de los años sesenta, al tiempo que se creaban cátedras de fotografía en casi todas las universidades. En 1961 Harry Callahan dejó el *Illinois Institute of Technology* (heredero de la Bauhaus de Lázló Moholy-Nagy) para ir a la *Rhode Island School*, donde se le reunió Aaron Siskind. Arthur Siegel volvió en 1967 al *Illinois Institute of Technology*, insistiendo esta vez sobre la historia de la fotografía y el conocimiento de las vanguardias.<sup>52</sup>

Con la difusión de la enseñanza de la fotografía en las universidades norteamericanas, se multiplicaron las tesis y los estudios sobre sus aspectos particulares. La historia de las obras se desinteresó cada vez más de las técnicas para preocuparse por las ideas, demostrando que la fotografía era capaz de reflexionar sobre sí misma. En 1966 se publicó el libro de Nathan Lyons, *Photographers on Photography*. En otros formatos, aparecieron revistas especializadas en la historia de la fotografía, sobre todo en Europa, como *History of Photography* y *Photographies*. Además, la crítica de las exposiciones se hizo frecuente en los periódicos como en el *New York Times* o los principales periódicos franceses.<sup>53</sup>

A principios de los años sesenta la experimentación en la fotografía dio pie a que paisajistas como Franco Fontana en Italia, Detlef Orlopp en Alemania, o Max Matiz en Suiza trabajaran con la propiedad de la fotografía relativa a resaltar los volúmenes mediante las sombras, tendiendo al mismo tiempo a allanar el espacio, reduciendo así los planos a una misma superficie. Como resultado Fontana restituyó el espacio con las calidades contrastadas de sus bandas de color, Orlopp enderezó las rocas y las aguas en las paredes poderosamente construidas y Matiz tradujo la extensión de los campos por repeticiones geométricas y, con una actitud conceptual, evocó los ritmos del tiempo que pasaba al fotografiar los mismos lugares en distintas estaciones.<sup>54</sup>

En ese mismo sentido, Pierre Cordier descubrió en 1956 el principio del quimigrama, pero fue hasta 1964 cuando realizó en Bruselas la primera exposición del procedimiento, cuyo método consiste en una fotografía a la inversa donde las formas están constituidas por la química de los productos reveladores, en lugar de serlo por la luz filtrada a través de un dispositivo óptico. Redes infinitamente delicadas y variadas surgieron sobre el papel sensible una vez tocado por la luz.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 196.

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

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 197.

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

En 1966 el suizo Rudolf Lichtsteiner recibió el Premio Niépce por sus combinaciones surrealistas de imágenes, donde figuraban también las alucinaciones más extrañas a través de la confrontación de espacios heterogéneos. Así,

todos estos fotografías invierten el orden habitual de las cosas, tomando al revés la noción tradicional de objetividad fotográfica. Fabrican de cabo a rabo la realidad antes de registrarla y lo hacen muy subjetivamente. La fotografía no demuestra otra cosa que lo que uno ha dispuesto que diga. Constituye un medio mejor aún para mostrar nuestros fantasmas que para mostrar lo que nos rodea.<sup>56</sup>

También en los años sesenta los hombres con el pelo largo y las mujeres con minifalda eran inseparables del mito del joven fotógrafo de moda, triunfador aunque atormentado por el misterio de la creatividad. Richard Avedon, quien se había sentido fascinado por las imágenes al aire libre y la atmósfera deportiva se inclinó, sin renunciar a los recursos del movimiento, hacia iluminaciones cada vez más artificiales. Para abril de 1965 la dirección de la revista de moda *Harper's Bazaar* le concedió carta blanca, por lo que sirviéndose de su principal modelo, Jean Shrimpton, evocó a los astronautas, al *pop art* y al *op art*, todo muy bien aceptado. La reacción se manifestó años después, cuando en 1968 modistas y diseñadores de modas, cuyas creaciones se habían convertido en un simple pretexto, contraatacaron en nombre del buen gusto y la moral. Igualmente, el público envió cartas donde expresaba su hartazgo por ver a las maniqués sentadas en los escusados.<sup>57</sup>

Mientras algunos marchaban hacia el descubrimiento de mundos imaginarios, otros se atenían a la toma directa y sin retoque de los objetos del reportaje clásico: los decorados de la vida, la conducta de la gente. La presencia del autor se dejaba sentir en las formas, y esas formas perfectamente reconocibles se resentían mucho de las construcciones rigurosas de la pintura abstracta. Se trataba de sorprender en la esquina de la calle, al azar de un instante, hallazgos visuales de una perfección tal que evocaban las composiciones ampliamente elaboradas de una pintura que se había liberado de los azares de la realidad.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 201.

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

## b) La fotografía en México

A partir de 1925 con la estancia de Edward Weston y Tina Modotti en México hubo un creciente interés por la fotografía artística y sus aspectos estéticos, manifestándose en la aparición periódica de discursos y críticas sobre fotografía, lo que la impulsó con mayor fuerza para explorar su peculiaridad y cobrar un discurso propio. Aunado a esto, la llegada de Henri Cartier-Bresson y Paul Strand al país contribuyó a fortalecer este desarrollo, siendo ambos fotógrafos mundialmente reconocidos y prestigiados.<sup>59</sup> Señala al respecto Rebeca Monroy:

Bresson, de origen francés, inició su trabajo en 1930, y en el periodo entre guerras realizó imágenes que concretaron el fotoperiodismo de guerra, basándose en la obtención de la imagen en el momento decisivo, captando las escenas en forma dinámica. Este tipo de fotografía instantánea y la búsqueda del ángulo óptimo de visión estuvieron ligados a su concepto de trabajo en el laboratorio, que consistía en no recortar la imagen, no usar trucos ni artificios sobre la ampliación. Se considera a Bresson como uno de los fotógrafos más puristas en el sentido técnico del trabajo fotográfico. Su trabajo en México lo realizó en 1934; fotografió a la población en rincones y lugares nunca antes utilizados para esto —como sus imágenes de las prostitutas— y constituyó una nueva vertiente de trabajo en México: la de la fotografía como documento social.<sup>60</sup>

En los años treinta encontramos fotógrafos de paisaje y documentales, entre ellos destacan Mario Bukovik, Armando Salas Portugal, Francisco Vives, Jorge Brena y Arno Brehme.<sup>61</sup> Aunque por ese entonces predominaba la estética de la fotografía directa, dentro de las corrientes cercanas al arte habían algunos trabajos de autores que intentaron desarrollar estrategias para sincronizar la construcción formal y la experimentación, entendiendo esta última no solamente en términos de la manipulación de los materiales, sino también en referencia a la manera de visualizar la realidad. Tal fue el caso del propio Arno Brehme, Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, Katy Horna, Agustín Jiménez y Josep Ranau, quienes siguiendo las puntas estéticas desarrolladas por las vanguardias europeas enfatizaron la posibilidad de trabajar la imagen manipulando el contenido de la representación primaria, obtenida directamente de la realidad.<sup>62</sup>

En cuestión de equipo fotográfico, las dos guerras mundiales dieron paso al desarrollo de nuevas técnicas, sustituyendo a las antiguas cámaras de fuelle y con ellas a sus

---

<sup>59</sup> Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y plata: apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, 184 p., fotos., p. 102.

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

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>62</sup> Castellanos, Alejandro, "Ficciones emergentes, realidades ocultas", en *Metáforas. Fotografía construida*, <http://www.arts-history.mx>

pesados tripiés, que habían constituido la característica de la foto de estudio. En primer lugar se encuentran las Kodaks manuales y sobre todo la Cámara fotográfica 3A, destinadas originalmente a los aficionados, aunque muchos profesionales o semiprofesionales se sirvieron de ellas en los días de la Revolución, aprovechando su pequeño volumen y su fácil manejo, con todo y la poca calidad de los lentes. En segundo lugar, la Graflex alemana de fuelle no necesitaba, estando en buenas condiciones de iluminación, un tripié para fijarla, por lo que hasta finales de los años treinta fue el instrumento predilecto del fotógrafo profesional. En 1939 los hermanos Mayo trajeron de España las primeras Leica que se vieron en México. Faustino Mayo recuerda el escepticismo de sus colegas mexicanos ante esta pequeña máquina, la primera en usar rollos de película de 35 mm similares a los de las cámaras de cine. Treinta y seis poses sin cambiar de rollo, mientras que la placa de la Graflex debía ser cambiada entre cada disparo. La versatilidad de la Leica, aunada a la calidad profesional de sus precisos lentes, marcó la diferencia entre los fotógrafos y en pocos meses la Graflex fue relegada a los estudios y a tareas específicas.<sup>63</sup>

En 1937 José Pagés Llergo creó la revista *Hoy*, imitando la exitosa fórmula de la recién creada revista *Life* (1936). A diferencia de ésta, sin embargo, *Hoy* se proponía esencialmente ser una revista de contenido político, atenta al acontecer nacional y fue, principalmente, una publicación de fotografías, apareciendo sus nombres debidamente asentados en el índice editorial: Ismael Casasola, Antonio Carrillo Jr., Enrique Díaz, Gustavo Casasola, Farías, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique Delgado. Las imágenes ocupaban en muchas ocasiones la plana entera y la calidad de impresión era notable (los fotógrafos subrayaban los contrastes de manera expresionista). Ofrecían además una serie de innovaciones gráficas tanto en la presentación y en el diseño como en la lectura visual. Por su parte, Gustavo Casasola introdujo como novedad la entrevista fotográfica a la manera de tira cómica o fotonovela.<sup>64</sup>

Dentro de la amplia variedad de trabajos que se realizaban en los años cuarenta se encontraba el retrato, el cual se transformó totalmente del retrato de estudio al retrato psicológico, donde se pretendía mostrar la personalidad del modelo así como acercarse al tipo de lenguaje o contexto en el que se desenvolvía. Este género lo trabajó Lola Álvarez Bravo, quien fue su precursora en México, retratando a los personajes más sobresalientes de la vida intelectual y artística de México con gran capacidad y sensibilidad fotográfica, para captar en el momento oportuno a su modelo y mostrar su personalidad.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Debroise, Olivier, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1994, 223 p., fotos (Cultura contemporánea de México), p. 146.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>65</sup> Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y plata...*, op.cit., p.106.

En 1945 se creó el Club Fotográfico Mexicano (CFM), impulsado por la *American Photo*. Entre sus fundadores se encontraban Julio Gutiérrez, Manuel Ampudia, José Turol y Mario Sábete. Posteriormente ingresarían Enrique Segarra, Enrique Bostelman y Manuel Alvarado Veloz. A partir de la formación de esta asociación muchos fotógrafos se plantearon la necesidad de crear sus propios grupos, de acuerdo con sus planteamientos y concepciones fotográficas. El CFM no satisfacía los intereses de todos los agremiados y se había convertido en un grupo hegemónico, a través del cual debían pasar todos los que pretendían ser o eran fotógrafos, aún en la década de los setenta.<sup>66</sup>

Por otra parte y casi al final de esta década, en 1947, Antonio Rodríguez promovió desde las páginas de *Mañana* una exposición de fotografía de prensa convocada en forma de concurso. Luis Alcayde, jefe de redacción de la revista, recogió la propuesta y Fernando Gamboa, entonces director del Museo del Instituto Nacional de Bellas Artes, montó la exposición en las salas del Palacio de Bellas Artes. Dice Olivier Debrouse al respecto:

La muestra pomposamente titulada Palpitaciones de la Vida Nacional (México Visto por los Fotógrafos de Prensa) fue inaugurada en julio de 1947 por el presidente Miguel Alemán, ni más ni menos. Recogía algunas fotografías tomadas durante la Revolución, aunque el principal contingente se refería a la década anterior. Treinta y tres fotorreporteros mexicanos participaron en el concurso, algunos con imágenes aisladas, otros con reportajes, a veces muy extensos, sacrificando así a la consigna de "visibilidad" y comprensión de la fotografía lanzada diez años antes por Beaumont Newhall.

El propósito de Antonio Rodríguez era claro: se trataba de rescatar del anonimato imágenes de "indiscutible" valor informativo [...] muchas veces acompañado de alta calidad estética.<sup>67</sup>

En los cincuenta, Héctor García no era un fotorreportero sino un fotógrafo sin trabajo asignado. Por el contrario, era muy clara su postura al franquear como nadie barreras oficiales introduciéndose en Lecumberri justo cuando el entonces presidente Adolfo López Mateos decretaba que ningún fotógrafo podía trabajar en la cárcel, así como su empeño en publicar sus imágenes y crear nuevas posibilidades de difusión, participando en la fundación de varias revistas, incluyendo *Cine Mundial*.<sup>68</sup>

Nacho López, por su parte y en la misma década, tuvo una manera de proceder distinta, situándose en el límite entre la fotografía de prensa y lo que se conocerá tiempo después como "fotografía de autor". En las fotografías de Nacho López hay manifestaciones, marchas, represiones y rostros, pero hay sobre todo gestos, gesticulaciones,

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>67</sup> Debrouse, Olivier, *op.cit.*, p. 161.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 167.

movimientos. Muchísimos movimientos. La mayoría de sus fotografías fueron publicadas en forma de amplios reportajes gráficos en las revistas *Mañana* y *Siempre!*.<sup>69</sup>

Hay una intencionalidad en Nacho López que no se encuentra generalmente en la fotografía de prensa, abocada a informar de la manera más directa y efectiva: se trata de subrayar, al margen del documento, ciertos aspectos cotidianos que no requieren, obligatoriamente, un tratamiento efectista o estetista. Difícil tarea, la de crear una imagen a la vez que didáctica, elocuente, que describa y tenga la suficiente dosis de emoción plástica, de significado simbólico como para sobrepasar el breve tiempo de la noticia y volverse hasta cierto punto atemporal.<sup>70</sup>

Al mismo tiempo, en 1956, un grupo de fotógrafos se separó del CFM porque concebía a la fotografía como un arte visual. Este grupo, llamado La Ventana, funcionó hasta 1964 estaba formado por Ruth Lechuga, Mario Nader Márquez, José Báez Esponda y Guillermo Smurz, quienes según parece eran aficionados a la fotografía con otras profesiones.<sup>71</sup>

En 1962 surgió Arte Fotográfico, un grupo que funcionó hasta los años setenta, también producto de la escisión del CFM. Entre sus miembros se encontraban Pedro Meyer, Alain Rosenberg, Raúl Díaz González, Héctor Rivera, David Warman, Carlos Fernández, Antonio Plá Miracle y Blas Cabrera. El grupo 35:6, en 1968 reunió a Lázaro Blanco, Domingo Hurtado del Río, José Luis Neyra, Manuel Alvarado Veloz, Luis López Núñez y Gustavo Hernández Godínez.<sup>72</sup>

Lo que se plantearon estos grupos fue la difusión de la fotografía en diversos foros mediante exposiciones. Los objetivos que perseguían podían ser diferentes, pero tenían un punto en común, que era la necesidad de romper con la dependencia del fotógrafo con respecto a un estilo fotográfico predeterminado. En estos grupos se realizaron investigaciones y exploraciones con los materiales y las imágenes en las que trabajaron fotógrafos que actualmente continúan desarrollando un trabajo experimental a nivel profesional. Entre ellos estaban Collette Urbajtel, Paulina Lavista, Graciela Iturbide, Lázaro Blanco, Pedro Meyer, Aníbal Angulo y Enrique Bostelman, entre otros.<sup>73</sup>

Por esos mismos años, en 1968, Héctor García cubrió paralelamente las marchas estudiantiles, el bazucazo en la puerta de la Preparatoria núm. 1 ubicada entonces en el antiguo Colegio de San Ildefonso y los preparativos de los Juegos Olímpicos, siendo el

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>71</sup> Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y plata...*, op. cit., p.108.

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

<sup>73</sup> *Ibid.*

fotógrafo oficial del acontecimiento deportivo. El 2 de octubre, siguiendo la gran marcha por Insurgentes, se acercó a la plaza de Tlatelolco y tomó muchas fotografías que sirvieron para ilustrar en los años siguientes un sinnúmero de publicaciones.<sup>74</sup> Mientras tanto, entre los años sesenta y setenta surgió un número mayor de fotógrafos. Sin embargo, debido a la carencia de escuelas de fotografía en México muchos se formaron al lado de fotógrafos con experiencia en el medio que mostraron una preocupación por el desarrollo de las jóvenes generaciones, como se venía haciendo desde su descubrimiento.<sup>75</sup>

Como señala Rebeca Monroy, a partir de los años veinte

[...] la fotografía en México se amplió. Por un lado, los avances tecnológicos surgidos de las guerras mundiales ayudaron en mucho a este auge de la fotografía expresiva y preocupada por la realidad; por otro, las innovaciones del lenguaje fotográfico que llegaban a México a través de las revistas, los periódicos y, en mayor medida, con los fotógrafos extranjeros que traían consigo una experiencia de trabajo en el fotoperiodismo de las guerras mundiales. El trabajo realizado por ellos, en lo que respecta a la fotografía instantánea, del momento oportuno o *live*, había llevado a la exaltación de las calidades intrínsecas de la fotografía a su valor máximo. Este tipo de trabajos dejó en México una experiencia importante en lo que respecta al lenguaje fotográfico, y dejó la pauta de trabajo para continuar experimentando.<sup>76</sup>

En ese sentido, Pedro Meyer fotografía por donde pasa, lo que ve, sin buscar como otros el objeto original, de ahí que su originalidad provenga de la misma cotidianidad de sus retratados. El mundo que observa Meyer es difícilmente "estetizable", superficialmente "mexicano", lo que menos le importa es, justamente, estetizarlo; por el contrario, insiste con saña en revelar sus *tics*, sus pequeñas mezquindades y empieza por la propia casa: en los años sesenta retrata a su madre tomando té en el fresco jardín de una lujosa casa de las Lomas, rodeada por la servidumbre.<sup>77</sup> Dice Debroise:

Con la notable excepción de Pedro Meyer, quien concentra su atención en los vicios privados de la clase media, los fotógrafos mexicanos siguen siendo antropólogos en busca de una, cada vez menos probable, identidad (nacional, urbana, capitalina o lo que sea). Viajan al fondo de la noche (Héctor García, Agustín Martínez Castro); traspasan las fronteras de lo soportable (José Hernández Claire); se internan en territorio desconocido [...]. Los géneros confundidos: lo que, en 1960 todavía pertenecía al fotoperiodismo se convierte ahora en ensayo fotográfico y penetra por la puerta grande en las galerías y los museos [...].<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Debroise, Olivier, *op. cit.*, p. 167.

<sup>75</sup> Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y plata...*, *op. cit.*, p.108.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>77</sup> Debroise, Olivier, *op. cit.*, p. 136.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 132-133.



El propio Estado mexicano hizo patente el auge de la fotografía al darle espacios de exhibición, en la publicación de algunos materiales biográficos, de análisis de las imágenes o de información técnica. Algunas exposiciones que se habían realizado en México en los sesenta constituyeron el antecedente de esta actitud de reconocimiento: "El mundo visto por los fotógrafos de Magnum", en el Museo de Ciencias y Artes de la UNAM en 1962; la exposición de Edward Weston y Brett Weston, en el Museo de Arte Moderno del INBA en 1966; y una exposición de un fotógrafo nacional en 1968 en el Palacio de Bellas Artes: Manuel Álvarez Bravo.<sup>79</sup>

### **c) La fotografía de arquitectura en México**

Es fundamental la fotografía de arquitectura en este trabajo puesto que las imágenes encontradas en el AGN sobre el IMSS son de edificios, tanto de exteriores como de interiores; por un lado, casi todas son de fachadas de las clínicas, hospitales y unidades habitacionales, por el otro, las demás son principalmente de interiores durante las consultas en el Hospital de Zona núm. 1 así como también de las distintas clases impartidas en los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar.

El requerimiento indispensable de una cámara para ser utilizada en fotografía de arquitectura es la habilidad de reproducir líneas rectas de un edificio con absoluta precisión y real verticalidad. Esto sólo puede ser logrado consistentemente mediante el uso de una cámara de placa, la cual es capaz de superar el gran problema de las líneas verticales convergentes (que se acercan unas a otras en la distancia) en una imagen a través del uso de sus extensivos movimientos de cámara, logrando así una variedad de útiles efectos ópticos que sería imposible obtener, o al menos limitadamente, con cualquier otro tipo de cámara.<sup>80</sup> En palabras de Ansel Adams:

En una fotografía realizada con la cámara alineada en forma incorrecta, las líneas convergentes del edificio pueden dar la sensación de que la estructura del mismo se inclina o se cae. Los ajustes de la cámara de banco nos permiten realizar las correcciones necesarias para que la imagen del edificio presente la forma natural a que estamos acostumbrados.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y plata...*, op. cit., p.110.

<sup>80</sup> Harris, Michael G., *Professional Architectural Photography*, Oxford, Focal Press, 1998, 184 p., fotos., pp.19-20.

<sup>81</sup> Adams, Ansel, *La cámara*, Madrid, Omnicon, 2000, 204 p., fotos (Trilogía fotográfica de Ansel Adams/Libro 1), p.144.

Las cámaras de placa son de dos tipos, la de banco o monorriel y la de campo. Existen, a su vez, dos variedades de formatos, el medio (con negativo de 6x7cm ó 6x9cm) y el grande (comúnmente de 4x5" ú 8x10"). La cámara de banco es la más utilizada para la foto de arquitectura, así como el formato de 4x5" con la calidad de imagen que, por su tamaño, proporcionan los negativos en forma de hojas individuales.<sup>82</sup>

En cuanto a composición, en fotografía de arquitectura existen tres elementos fundamentales que son: estructura, líneas dinámicas y perspectiva. A la estructura le corresponde la organización de diferentes partes de la imagen en un todo armonioso dentro de los límites del encuadre. Las líneas dinámicas son aquellas dentro de la imagen del objeto que son yuxtapuestas en ángulos exagerados para un impacto visual, y son creadas visualizando la imagen de una manera puramente lineal y bidimensional. Finalmente la perspectiva produce la ilusión de profundidad en una superficie bidimensional, posibilitando al espectador a diferenciar tamaño y distancia en la imagen.<sup>83</sup>

Otra parte importante de la composición es la proporción que ha sido usada a lo largo de la historia desde el tiempo de los antiguos griegos la cual es conocida como Sección Aúrea. Ésta es definida como cortar una línea finita de tal manera que la sección más pequeña es a la grande como la grande es al todo. La sección resultante está cercana a la proporción 5 a 8, 8 a 13, 13 a 21, etcétera, pero nunca exactamente así, causando que sea conocida en matemáticas como una proporción irracional. Tanto en arte como en fotografía la proporción es frecuentemente usada como la relación entre el área del cielo y la de la tierra, ó del frente con el fondo, aproximándose así a la ley de los tercios.<sup>84</sup>

La llamada ley de los tercios es utilizada para determinar la posición de un objeto en función de una toma más interesante que la de una simple composición simétrica. Esta regla consiste en que el área de la fotografía ó encuadre es mentalmente dividido por líneas horizontales y verticales en tercios de igual tamaño. Los cuatro puntos en los que se cruzan las líneas son dónde se puede situar el edificio, para acercarse, dice el fotógrafo Michael Harris, a la composición que universalmente apela a nuestro sentido de la belleza; además de aplicarse a fotografías de exteriores, de interiores y de detalles.<sup>85</sup>

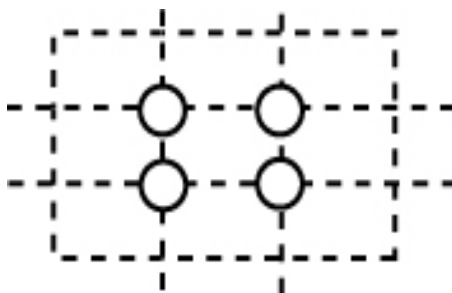
---

<sup>82</sup> Harris, Michael G., *op. cit.*, p.21.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp.10-11.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp.73-74.



Marco dividido con la regla de tercios.

Para la fotografía de arquitectura es poco común y hasta incorrecto el que el objeto sea centrado dentro del encuadre y en la composición misma, salvo en el caso expreso de resaltar la simetría.

Sin el conocimiento de la técnica empleada para la fotografía de arquitectura sería imposible proceder al análisis de las fotos localizadas en el Archivo General de la Nación.

En cuanto a fotografía de arquitectura en México, Guillermo Kahlo fue uno de los más destacados al incursionar en esta rama durante finales del siglo XIX y principios del XX. Como un botón de muestra se encuentran las fotografías realizadas al proceso de construcción del Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México.<sup>86</sup>

Otro fotógrafo de la primera mitad del siglo XX fue Manuel Ramos, destacando entre su obra la arquitectura y el paisaje. Trabajó para *El Mundo Ilustrado*, *El País*, *Excelsior*, *El Fígaro* y *El Gladiador*. En 1937 realizó el álbum titulado *México Moderno* con imágenes tomadas principalmente en calles del centro de la capital del país.<sup>87</sup>

Tanto Hugo Brehme como su hijo Arno, desde finales del siglo XIX y hasta los setenta del siglo XX tienen en su haber fotográfico testimonios visuales de distintos paisajes y vistas urbanas de gran parte de la República mexicana que avalan su participación en este campo.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Sobre el fotógrafo Guillermo Kahlo existen diversas publicaciones, entre ellas: *Guillermo Kahlo. Fotógrafo 1872-1941. Vida y obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, 197 p., fotos.

<sup>87</sup> Saborit, Antonio, "Imágenes de una década", en *Luna Córnea*, número 8, 1995, p.27.

<sup>88</sup> Véase *Alquimia*, año 6, número 16, invierno 2002-2003, 48 p., fotos.

Guillermo Zamora fue un importante fotógrafo de arquitectura en el siglo pasado, desde la década de los cuarenta hasta los setenta, registrando gran parte de la obra del arquitecto Mario Pani.<sup>89</sup> Perteneció a la generación de Manuel y Lola Álvarez Bravo, Kathy Horna, los Hermanos Mayo, Mariana Yampolsky y Armando Salas Portugal. En los años cuarenta comenzó a fotografiar arquitectura contemporánea, la cual fue publicada en revistas de la época. Poco después, Mario Pani lo invitó a colaborar en el número 39 de la revista que el arquitecto dirigía, *Arquitectura México*, la cual estuvo dedicada a la Ciudad Universitaria. También registró fotográficamente la obra de Luis Barragán y de Agustín Hernández. De sus últimos trabajos destaca el seguimiento fotográfico que hizo de la restauración de las casas proyectadas por Juan O’Gorman, para Diego Rivera y Frida Kahlo, hoy Museo Casa-Estudio Diego Rivera.<sup>90</sup>

Luis Márquez fue otro fotógrafo que dedicó gran parte de su vida profesional a la arquitectura, principalmente en la década de los cincuenta del siglo XX. Además del Distrito Federal, donde hizo fotos que van desde el Palacio Nacional, el Palacio de Minería, el Castillo de Chapultepec hasta el Estadio Nacional, la Torre Latinoamericana y Ciudad Universitaria; Márquez viajó y registró construcciones en estados como Coahuila, Nuevo León, Jalisco y Oaxaca. Así pues, en palabras de Louise Noelle y Lourdes Cruz:

[...] a través de su deambular a lo largo y ancho de la república mexicana, supo también captar las edificaciones significativas de diversas ciudades. Su visión es la de un cuidadoso lector del entorno y de los edificios, registrando sus volúmenes, sus rasgos estéticos, sus cualidades constructivas, así como los detalles ornamentales, las texturas y los acabados.<sup>91</sup>

Desconocido para mí hasta este momento era que el propio Nacho López también fotografió arquitectura, precisamente para el IMSS en 1964, imágenes que se encuentran localizadas en el Sinafo.<sup>92</sup>

Finalmente Armando Salas Portugal, quien reprodujo toda la obra del arquitecto Luis Barragán, es el fotógrafo más reconocido actualmente.<sup>93</sup> Y esto es debido justamente a que:

---

<sup>89</sup> Véase Noelle, Louise, *Mario Pani. Una visión moderna de la ciudad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2000, 30 p., fotos (Círculo de Arte. Arquitectura).

<sup>90</sup> Bravo, Yolanda, "In memoriam. Escritor con luz", en [www.obrasweb.com.mx](http://www.obrasweb.com.mx)

<sup>91</sup> Noelle, Louise y Lourdes Cruz González Franco, *Una ciudad imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, 150 p., fotos, p.56.

<sup>92</sup> Sistema Nacional de Fototecas del INAH, en Pachuca, Hidalgo.

<sup>93</sup> Véase Salas Portugal, Armando, *Fotografías de la arquitectura de Luis Barragán*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, 167 p., fotos.

La fotografía de Salas con el paisaje mexicano como tema refleja su sensible respuesta a la escala monumental, a la luz y la sombra. Campos, árboles, peñascos y nubes, se transforman en entidades plásticas saturadas de dramatismo, imágenes intensas en un paisaje lleno de emoción. La fotografía arquitectónica de Salas no es nunca gratuita, complaciente o tendenciosa. Por el contrario, su fotografía es básica, esencial, intemporal. Su poderosa composición fotográfica es abstracta en la misma medida en que lo es la arquitectura y, a ese respecto, está absolutamente integrada con ella.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Vignelli, Massimo, "Arquitectura y fotografía: una colaboración perdurable.", en *Ibid.*



### 3) La fotografía de arquitectura del Instituto Mexicano del Seguro Social y de la Unidad Habitacional Independencia

Una vez concluida la segunda guerra mundial, en la década de los cincuenta, México trató de buscar una posición de importancia dentro del contexto mundial con la difusión de nuevas tendencias en la arquitectura a través de los progresos en la construcción, adoptando así un lenguaje internacionalista. Numerosas obras de gran magnitud comenzaron a respaldar esta tendencia, entre ellas la Ciudad Universitaria, los multifamiliares Miguel Alemán y Benito Juárez, la estación ferroviaria de Buenavista, la penitenciaría de Santa Martha Acatitla, el conjunto de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, la Torre Latinoamericana y el Aeropuerto Internacional de la ciudad de México.<sup>95</sup>

En muchos edificios de esta década se aplicaron soluciones plásticas novedosas, como es el caso de Ciudad Universitaria, cubriendo completamente con murales fachadas de algunos edificios, ya que el proyecto fue concebido desde su inicio con la intención expresa de reflejar los valores de nuestra identidad en función del pasado prehispánico y fue aplicado en diferentes edificios que hacían uso tanto de materiales como de principios compositivos modernos.<sup>96</sup>

A partir de la década de los sesenta se empezó a notar la madurez de la arquitectura mexicana como una expresión propia comprometida con su vocación de servicio para transformar los espacios en ámbitos para el hombre y su sociedad. De tal manera que el Estado emprendió un amplio programa arquitectónico de construcción y renovación de recintos de uso colectivo para revitalizar la capacidad del artista mexicano a escala monumental —muralismo, relieves-escultura—, y crear así un repertorio formal que retomara las ideas de *integración plástica* entre la arquitectura, la pintura y la escultura como posibilidad de expresión conjugada con las funciones de uso y servicio.<sup>97</sup>

Por su parte, la fotografía, desde que existe, siempre ha acompañado a la arquitectura ya que es el principal instrumento con el cual se dan a conocer las distintas construcciones en cualquier lugar del mundo. En palabras de Massimo Vignelli:

---

<sup>95</sup> Ramírez Vázquez, Pedro, *Tiempos y espacios de la arquitectura mexicana*, México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992, 45 p., pp. 39-40.

<sup>96</sup> Méndez-Vigatá, Antonio E., "Política y lenguaje arquitectónico. Los regímenes posrevolucionarios en México y su influencia en la arquitectura pública, 1920-1952", en Burian, Edward (ed.), *Modernidad y arquitectura en México*, México, Gustavo Gili, 1998, 220 p., fotos, p.84.

<sup>97</sup> Ramírez Vázquez, Pedro, *op. cit.*, p.40.

Conocemos la arquitectura a través de imágenes, pero sólo unas pocas de entre ellas permanecen indeleblemente impresas en nuestras memorias. Esas pocas imágenes constituyen los iconos arquitectónicos perdurables. Cuando decimos “la casa de la cascada”, nos viene a la imaginación un icono muy claro de la magnífica casa de Wright. Lo mismo ocurre si decimos Casa Tugendhat: inmediatamente imaginamos el soberbio interior de Mies; o Villa Soboie: la blanca obra maestra de Le Corbusier se nos aparece flotando sobre el césped, entre la tierra y el cielo. El icono se convierte en arquitectura; se convierte, a menudo, en la memoria primaria por la cual medimos el objeto real, unas veces con gozo, otras con desagrado.<sup>98</sup>

Pero no solamente en el aspecto artístico y estético la fotografía ha acompañado a la arquitectura, sino que también de una manera muy práctica ha sido el principal registro de la obra en construcción que va progresivamente desde las fotos del terreno a construir, las del lugar una vez limpio, las de los cimientos, las de la estructura de soporte y así hasta el término del edificio. Como un ejemplo de esto es que, después de la segunda mitad del siglo XX, señala Laura González<sup>99</sup>, se desarrollaron equipos fotográficos especializados para la fotografía de maquetas, como las extensiones “en periscopio” de los objetivos de las cámaras de 35mm, que permitían al fotógrafo introducirse en el interior de la maqueta y fotografiarla desde dentro.

### **a) Los fotógrafos contratados por el Instituto Mexicano del Seguro Social**

En los cinco volúmenes que publicó el IMSS en 1964 con el título *La Seguridad Social en México. Programa Nacional de Construcción de Unidades Médicas, Sociales y Administrativas. 1958-1964*,<sup>100</sup> se encuentra lo siguiente: el volumen I trata del discurso ideológico y conceptual del programa de construcciones escrito por Benito Coquet Lagunes y no contiene fotografías. El volumen II contiene únicamente fotografías de las clínicas, hospitales, parques recreativos, Centros de Bienestar Social Juvenil, Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar y Unidades Habitacionales de los siguientes estados de la República: Baja California, Territorio de Baja California, Sonora y Sinaloa. El volumen III contiene fotos de Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León, San Luis Potosí y Tamaulipas. El volumen IV, del Distrito Federal y zona del Valle de México. Finalmente, el volumen V contiene fotografías de Guanajuato, Hidalgo, Jalisco, Estado de México, Michoacán, Morelos, Puebla, Querétaro, Colima, Guerrero, Quintana Roo, Veracruz, Yucatán, Nayarit, Zacatecas, Aguascalientes, Tlaxcala, Chiapas, Oaxaca, Campeche y Tabasco.

---

<sup>98</sup> Vignelli, Massimo, “Arquitectura y fotografía...”, *op. cit.*

<sup>99</sup> González Flores, Laura, *La imposible unidad perdida. La fotografía de arquitectura como concepto*. Texto inédito.

<sup>100</sup> *La seguridad social en México...*, *op. cit.*, vols. II-V.



Para los volúmenes II y III los fotógrafos fueron Lola Álvarez Bravo, Arno Brehme, Rodrigo Moya, Adolfo Luna y Miguel Ángel Salgado. Para el volumen IV sólo tomaron fotos Arno Brehme, Rodrigo Moya, Adolfo Luna y Miguel Ángel Salgado. En el volumen V participaron Lola Álvarez Bravo, Arno Brehme, Rodrigo Moya, Adolfo Luna, Miguel Ángel Salgado y Jesús Iñiguez. Se les da crédito en la última página de cada volumen, por lo que no es posible en primera instancia identificar qué foto es de cada fotógrafo.

Como señalé en la primera parte de este informe, las imágenes que me interesa destacar de mi búsqueda en el Fondo Adolfo López Mateos son las 86 fotografías en blanco y negro de las distintas clínicas y hospitales que fotografió el Instituto Mexicano del Seguro Social en seis estados del país: Oaxaca, Puebla, Chihuahua, Jalisco, Nuevo León y Sonora; del Hospital de Zona núm. 1, de la Unidad de Habitación núm. 1, de Escuelas, Clínicas, Rastros, Mercados y Oficinas Centrales en el Distrito Federal así como la construcción de la Unidad Habitacional Independencia, ubicada en San Jerónimo, y algunos de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar también en la ciudad de México.

Ahora bien, para trabajar con las 16 fotografías de las instalaciones del IMSS que sí se edificaron durante la presidencia de López Mateos tomé como referencia cuatro de los cinco tomos de *La seguridad social en México...*,<sup>101</sup> edición que estuvo a cargo del arquitecto Pedro Miret. En ellos se encuentran tres fotografías muy parecidas a tres de las que se localizan en el AGN. En estas últimas se muestra tanto la zona deportiva de la Unidad Independencia como el Teatro del Conjunto Tepeyac, todavía en construcción, como la Clínica 16 con unos charcos de agua en la entrada y un poste de luz atravesado. Las fotos de esos lugares publicados en *La seguridad social en México...*<sup>102</sup> tienen el mismo encuadre, la única diferencia es que los inmuebles se encuentran terminados y con buena presentación en la fachada.

Las fotografías de la Unidad Independencia fueron seguramente un avance de obra, requerido por la compañía constructora o por el propio IMSS para verificar en qué etapa se encontraba la construcción. Esto constituye una práctica común puesto que dentro del IMSS existe una Jefatura de Construcciones y una Jefatura de Proyectos, la cual lleva el control y registro fotográfico del avance de obra en cualquier construcción o remodelación que se lleve a cabo.<sup>103</sup> Existen dos distintas clases de fotos de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar que fueron tomadas con cámaras de 35mm por unos fotógrafos y de 6x6 por otros fotógrafos, éste último era el tipo de formato que utilizaban tanto Adolfo Luna como Rodrigo Moya.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, vols. IV-V.

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

<sup>103</sup> Registros localizados en el Archivo Histórico del IMSS.

Los hospitales, clínicas y edificios multifamiliares de los estados de Oaxaca, Puebla, Chihuahua, Jalisco, Sonora y Nuevo León fueron construidos e inaugurados en sexenios anteriores. Por su parte, el Hospital de Zona núm. 1 La Raza fue inaugurado el 13 de septiembre de 1950, y las Oficinas Generales del IMSS en Paseo de la Reforma, Distrito Federal, fueron inauguradas por Miguel Alemán Velasco.

Son tres los legajos que conforman este expediente con copias *vintage*, por lo que resulta pertinente señalar que el papel utilizado en las fotografías es de fibra brillante de peso sencillo más delgado que el de resina que se utiliza actualmente, dejando el papel de fibra sólo para exposiciones.

Legajo 1: son 28 fotografías en esta primera parte, de las cuales 27 son de clínicas, hospitales y multifamiliares de los estados de Oaxaca, Puebla, Chihuahua, Jalisco, Nuevo León y Sonora. Su tamaño es de 8 x10", en blanco y negro. Están foliadas al reverso y por el número de folio coinciden en el siguiente orden: cuatro de Jalisco, 12 de Sonora, cuatro de Chihuahua, dos de Nuevo León, una de Chihuahua nuevamente, dos de Oaxaca y por último dos de Puebla. Esto nos habla del orden geográfico seguido para realizar las fotos. La única fotografía del Distrito Federal corresponde al Centro de Seguridad Social y Bienestar Familiar ubicado en la Calzada Guadalupe, que en ese tiempo todavía continuaba en construcción.

Legajo 2: la segunda parte consta de 41 fotografías, seis de las cuales muestran el proceso de construcción de la Unidad Independencia, entre ellas hay una donde se ve al entonces presidente Adolfo López Mateos visitando la obra; ocho son de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar de los Conjuntos Tepeyac y Xola; una es de la Clínica núm. 16; ocho del Hospital de Zona núm. 1 La Raza; dos de escuelas primarias en Iztapalapa y en Churubusco; una de un mercado en Xochimilco; tres de distintas clínicas en el D.F.; tres del Rastro de Aves del D.F.; una de la Unidad de Neuropsiquiatría; una del zoológico de Chapultepec; dos de las Oficinas Generales del IMSS en Paseo de la Reforma, D.F.; y finalmente seis de la Unidad de Habitación núm. 1.

Legajo 3: en la última parte, que contiene 17 fotografías, siete son de distintos laboratorios del Hospital de Zona núm. 1 donde se ven enfermeras y médicos posando para las tomas; una es con un paciente en consulta de odontología, tres de pediatría y tres de rayos X; dos son de médicos en el quirófano realizando una operación, y una es del servicio de emergencias.

Las fotografías que contienen los cuatro volúmenes del IMSS son parecidas a las que se encuentran en el AGN, también son en blanco y negro y muestran, entre otras

cosas: fachadas de clínicas y hospitales, maquetas de unidades habitacionales o parques recreativos, laboratorios, cuneros, salas de rayos X, de odontología, de fisioterapia, salas de espera, del archivo médico. Algunas imágenes aparecen con doctores examinando pacientes o enfermeras en laboratorios observando tubos de ensayo; otras muestran el mobiliario y los aparatos médicos, sin gente. En otras más se observa gran actividad, como es el caso de los talleres para jóvenes de los Centros Juveniles de Seguridad Social, de mujeres que están en clases de cocina o de danza en los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar y de las actividades deportivas, entre ellas la natación, el fútbol, la gimnasia, el frontón, etcétera.

Respecto a los fotógrafos, Lola Álvarez Bravo sufrió un infarto a los 54 años de edad, en 1961, y cuando recuperó la fuerza al año siguiente recurrió a Benito Coquet Lagunes, viejo amigo suyo y en ese momento Director General del Instituto Mexicano del Seguro Social. La fotógrafa necesitaba trabajo y Coquet la remitió con Jorge González Durán, representante del Ejecutivo Federal en la Asamblea General del Instituto, quien le encargó fotografiar las dependencias e instalaciones del Instituto Mexicano del Seguro Social así como cubrir sus actividades culturales: artes plásticas, teatro, teatro infantil y talleres.

En 1964 la Presidencia de la República adquirió 2,544 negativos de Lola Álvarez Bravo para ser entregados años después, en 1976, al departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.<sup>104</sup>

En 1982 la fotógrafa le comentó a Manuel Fernández Perera que fue llamada para documentar la inauguración de un hospital en Ixmiquilpan, Hidalgo, pero le dijo al gobernador del estado antes de aceptar que tenía que aclararle que ella “no hacía más que lo que veía”, y como éste ya conocía su trabajo con anterioridad quedó de acuerdo. Así pues, Lola Álvarez Bravo se fue al lugar y se encontró con que haciendo valla estaba gente muy pobre conocida como los encenizados, entre ellos una señora con su niña muy enferma,

con un aspecto terrible y una llaga muy profunda en la mejilla. Y le digo a la mamá: “¿por qué no la cura?”. “Pues porque no tengo”. “Pero ahí está el hospital”. “No me la reciben, no me hacen caso”. Entonces que salen las enfermeras todas llenas de almidón, muy planchaditas, gordas, rozagantes. Iban y venían como tortolitas, haciendo su baruca [sic]: que si ya viene el gobernador y que si ya llegaron. Me agarro a una, le enseño a la niña y le digo: “mire nada más a esta niña, ¿por qué no se la llevan al hospital?” “Pues yo no sé, ahí está la jefa de

---

<sup>104</sup> Tibol, Raquel, “Apostillas en torno a Lola Álvarez Bravo”, en *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, México, Fundación Cultural Televisa, 1992, 450 p., fotos, pp. 433-434.

enfermeras". Me voy con la jefa y lo mismo: que yo no sé, que el doctor. Me voy por el doctor y me da largas.

Viendo que nada más les importaba la inauguración, fui con el gobernador y le dije: "por favor, venga a ver una cosita que me encontré". Ya fuimos, le enseñé a la niña, le expliqué todo lo que hice y dije: "Ya la retraté, y ese va a ser mi trabajo". Ahí acabó todo. Yo qué iba a hacer un trabajo de esos. No iba a andar de publicista charra."<sup>105</sup>

De los otros fotógrafos del proyecto, Arno Brehme fue buscado para hacer fotografías del IMSS y junto con él dos de sus empleados en ese momento: Adolfo Luna y Miguel Ángel Salgado, puesto que se recurrió al estudio que el fotógrafo alemán Hugo Brehme le heredara a su hijo Arno en los años cincuenta del siglo pasado, llamado Foto Brehme. Señala Dennis Brehme:

Mi padre no revelaba los rollos ni imprimía las fotos, eso lo hacían sus asistentes (llegó a tener hasta 20 porque Foto Brehme llegó a ser el estudio fotográfico más grande del país, él heredó unos 8-10 empleados de mi abuelo, añadiendo más con el paso del tiempo).<sup>106</sup>

La dinámica que se presentaba en el estudio era la siguiente: Arno Brehme estaba dedicado a la cuestión creativa, artística; contaba con tres ó cuatro fotógrafos, cada uno especializado en alguna rama de la fotografía, uno en foto comercial o de producto, otro se dedicaba, por ejemplo, a eventos, y había otro dedicado a arquitectura.<sup>107</sup>

Resulta conveniente señalar el sistema que se seguía en Foto Brehme en cuestión de equipo fotográfico y que Adolfo Luna recuerda como muy complicado, empezando por la coordinación de cuatro, cinco ó seis personas que manejaban un equipo de fotografía pesado y muy complicado para trabajar cuando salían de viaje, además del hecho de llevar las placas en chasis de 4x5 y cargarlas durante las noches en climas tan calurosos y húmedos, eran placas de gelatina que se pegaban unas con otras muchas veces:

el señor Brehme era una persona que en la parte técnica utilizaba el equipo más moderno, el más complicado, el más difícil, era muy, muy difícil que el señor Brehme tomara él solo una foto, siempre iba con seis u ocho ayudantes, en aquella época no existían *flashes* electrónicos, eran focos [...] que se usaban una sola vez y se tiraban, se desechaban, de magnesio [...].<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Fernández Perera, Manuel, "Trabajos y días", en *Lola Álvarez Bravo: recuento fotográfico*, México, Penélope, 1982, 222 p., fotos (Colección de arte-fotografía), pp. 155-156.

<sup>106</sup> Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 10 de agosto de 2004.

<sup>107</sup> Entrevista con Adolfo Luna el día 25 de septiembre de 2004 en la ciudad de México.

<sup>108</sup> *Ibid.*

Arno Brehme decidió, siendo todavía muy joven, no estudiar la preparatoria sino estudiar la carrera corta que ofrecía la Escuela Bávara de Fotografía en Munich, Alemania, en 1931. Después de haber aprendido una nueva manera de ver el mundo en la célebre escuela artística Bauhaus, regresó a México en 1933 para ayudar a su padre en el estudio fotográfico ubicado en la calle de Madero. Tiempo después de morir su padre, Arno se convirtió en el fotógrafo publicitario más importante del país, al grado que inauguró un estudio en Lomas Altas en 1966, el más grande de la República y uno de los más grandes de Latinoamérica. No dejó de lado la fotografía artística y a pesar de ser un hombre muy ocupado, expuso 101 fotografías en Bellas Artes en julio de 1963. En esa exposición demostró su gran versatilidad, desde retratos, paisajes y vistas urbanas hasta fotografías con muchos trucos que delatan una fuerte influencia de la Bauhaus.<sup>109</sup>

Debido a la información amablemente proporcionada por el señor Dennis Brehme, hijo del fotógrafo Arno Brehme,<sup>110</sup> descubrí que el IMSS fue uno de los mejores clientes de su padre, quien

tomó centenares de fotos de sus instalaciones recién inauguradas durante las presidencias de López Mateos y Díaz Ordaz [...] él siempre daba el visto bueno antes de que cualquier foto o transparencia fuera entregada al cliente [...] el IMSS estuvo siempre sumamente satisfecho con los resultados. Usaba formato grande (placas 8x10, 5x7, 4x5) y mediano (6x6cm), la gran mayoría de las fotos eran en blanco y negro. Las películas que generalmente usaba era Tri-X Pan, Plus-X Pan y Panatomic-X (para exteriores). Le gustaba siempre colocar a personas (casi siempre uno o varios de sus empleados) al lado de los edificios para dar una idea de la escala y a la vez dar un toque humano a la foto. No siempre era él mismo quien tomaba las fotos, ya que la cantidad de fotos que exigía el IMSS era tal que una sola persona no las hubiera podido tomar todas. Por ello, a veces mandaba a sus mejores asistentes a tomar las fotos de las instalaciones menos importantes.<sup>111</sup>

En cuanto a la manera o "el estilo" de tomar fotografías de arquitectura en los años sesenta, y específicamente en las que Arno Brehme tomó para el IMSS, que finalmente eran para el Estado, Dennis Brehme afirma que:

todo cliente siempre quiere que su producto o edificio sea fotografiado de cierta manera dejándole al fotógrafo ciertas libertades artísticas, que en otras palabras es su estilo, y mi padre ciertamente tenía uno que estaba influenciado por su propio padre, o sea mi abuelo, pero con el paso de los años su técnica de fotografiar arquitectura fue cambiando no sólo porque las películas se volvieron más sensibles sino también por la utilización de lámparas más potentes y el *flash* electrónico.

---

<sup>109</sup> Brehme, Dennis, "Hugo Brehme: Un gigante de la fotografía mexicana", en *Alquimia*, año 6, número 16, invierno 2002-2003, 48 p., fotos, pp. 16-19.

<sup>110</sup> Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 10 de agosto de 2004.

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

Además, no hay que olvidarse que en tiempos de mi abuelo los exposímetros eran muy primitivos. Otra cosa es que mi padre utilizó mucho la película Polaroid para checar la exposición en interiores y también para ver si se reflejaba la lámpara u otra cosa en las ventanas.<sup>112</sup>

En lo que respecta a las fotografías de Arno Brehme con gente, Dennis Brehme aclaró que:

[...] las fotografías de personas en sus puestos de trabajo o fábricas con cámara de formato mediano (Hasselblad). Mi padre siempre utilizó ya sea *flash* o lámparas para las fotos de interiores con personas y nunca dejó nada al azar. Es decir, las personas que retrataba estaban posando para él, aunque no pareciera. Él fue muy bueno para disimular que la gente estaba posando porque muchas veces parecía que no era así. Esto no quiere decir que empleaba modelos, sino les decía a los médicos, enfermeras, mozos, etc., que él veía en las instalaciones y escogía por su mejor presentación cómo posar para la foto. Esto lo hacen todos los fotógrafos profesionales, es parte del oficio. También utilizó Polaroid para verificar exposición, encuadre, etc., a partir de mediados de los sesenta cuando las fotos Polaroid eran más fiables.<sup>113</sup>

Adolfo Luna, por su parte, también tiene su opinión respecto al estilo de Arno Brehme:

el señor Brehme al fin y al cabo toda su vida fue alemán y sus bases eran esas, era muy técnico, por así decirlo, entonces sus trabajos eran [...] bueno, es el propio estilo alemán, si han comparado los libros de fotografía alemana van a encontrar que es terriblemente fría y uno checa y vuelve a checar y uno dice bueno, por qué es tan fría, quizá otro tipo de fotografía no sea tan perfecto, sin embargo son mucho más artísticas, más cálidas. Ellos se enfrascaban tanto en esta cuestión de sincronización del equipo, de la colocación de las luces, era tan su preocupación que muchas veces después la foto salía muy fría pero no importaba realmente, a final de cuentas lo que importaba era que técnicamente fuera perfecto, sin embargo el señor Brehme no era tan frío cuando se dedicaba a hacer sus cosas.<sup>114</sup>

A través de Dennis Brehme tuve conocimiento de que tanto Adolfo Luna como Miguel Ángel Salgado habían trabajado con su padre:

el señor Adolfo Luna, hijo de un buen amigo y colega de mi padre. Adolfo trabajó para mi padre unos cuatro años, de 1960 a 1964, y aunque era el encargado del revelado y ampliado a color, es muy probable que él haya hecho algunas de las ampliaciones para el IMSS.<sup>115</sup> Miguel Ángel Salgado, al igual que Adolfo Luna, fue empleado de mi padre en ese entonces.<sup>116</sup>

---

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

<sup>113</sup> Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 8 de septiembre de 2004.

<sup>114</sup> Entrevista con Adolfo Luna el día 2 de octubre de 2004 en Cuernavaca, Morelos.

<sup>115</sup> Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 10 de agosto de 2004.

<sup>116</sup> Comunicación vía correo electrónico con Dennis Brehme, 22 de agosto de 2004.

La historia de cómo el IMSS y concretamente el arquitecto Pedro Fernández Miret llegó a solicitar el trabajo a Foto Brehme para el Instituto me la contó el fotógrafo Adolfo Luna en entrevistas concedidas para esta investigación.<sup>117</sup> Adolfo Luna recuerda que tendría 21 años en 1962 cuando ya trabajaba en Foto Brehme y comenta que el arquitecto Miret llegó al estudio fotográfico justamente cuando el fotógrafo Arno Brehme se encontraba fuera del país arreglando asuntos familiares en Alemania. Aunque el administrador del estudio, el señor Salvador Gómez, trató de posponer cuanto pudo el trabajo para que regresara Arno Brehme, la insistencia del arquitecto fue tal que otro fotógrafo, Miguel Ángel Salgado, encargado de la foto de arquitectura, convenció al administrador para que aceptara comenzar el trabajo en ausencia de Brehme. Un par de meses después regresó Arno Brehme y las fotos de las instalaciones recién inauguradas del IMSS que se tenían que distribuir a todos los periódicos de la República las continuaba realizando el señor Salgado. Tiempo después y mientras Adolfo Luna estaba ocupado trabajando en la única exposición que Bellas Artes montaría de Arno Brehme en julio de 1963, se le presentó una oportunidad cuando el señor Brehme

me dice: "oye, chico, dice, ahora sí hay una oportunidad, Miguel Ángel está en no sé qué parte y se inaugura un hospital en Acapulco, hay que ir a tomar fotografías, ¿te interesa, no me vas a hacer quedar mal?"; "no señor Brehme, no le voy a hacer quedar mal"; "ve a la bodega y ahí con los desechos de cámaras ármate un equipo" [...] armé mi equipo con todo el equipo que había estado fallando y ellos no se paraban en reparar: "ya no funciona esto, déjenlo allá, déjenlo en la bodega, se acabó", y yo inexperto, porque realmente era la primera oportunidad que me daban para tomar fotos, acepto un equipo de deshecho, no es que quisiera yo justificarme, efectivamente yo tenía poca, ninguna experiencia en fotografía, nadie hubiera aceptado esas condiciones de ir con el equipo en malas condiciones, pero pues total, a los 20 años uno se avienta [...] y heme aquí que ya viajando rumbo a Acapulco con mi ayudante, asistente también, sí era mucho equipo y ya me entrevisté ahí en el Seguro con unas personas que había que hacerlo [...] bueno, las fotos eran fotos de servicio, eran fotos de doctores atendiendo personas, en operaciones, había que hacer unas fotos en quirófanos como las que están aquí [en el libro] [...] a la mañana siguiente, a las seis de la mañana, mi ayudante vayan ustedes a saber qué pasó con él, pues hice de tripas corazón, aventé todo el equipo en un taxi y vámonos porque la operación empezaba a las siete de la mañana y entonces llego ahí con toda mi parafernalia y me ve el director: "¿oiga, y esto?"; "voy a tomar fotos"; "no ¿y en el quirófano?"; "no sí", "no señor, lo siento mucho pero usted no puede entrar con este equipo en el quirófano, no puede y además los focos estos [...] hay un ambiente de oxígeno y todo [...] mire, si usted puede tomar las fotos sin *flash* adelante pero si usted va a entrar con toda esta cosa, olvídese", y bueno, hombre prevenido vale por dos y siempre he cargado con una camarita pues desde muy joven yo había sido aficionado también a la fotografía y cargué con mi cámara, que por cierto era una cámara muy, muy buena y en aquellas épocas se le consideraba pues si no la mejor una de las mejores cámaras, alemana también, Rolleiflex, y me lancé a tomar esas fotos y bueno, cuando intenté yo ya

---

<sup>117</sup> Entrevistas realizadas a Adolfo Luna los días 25 de septiembre y 2 de octubre de 2004 en las ciudades de México y Cuernavaca, Morelos, respectivamente.

tomar fotos en el *lobby* con el equipo grande, de cinco ó seis intentos ni uno sincronizaban los focos, estaba mal, todo estaba fallando, mandé al diablo el equipo aquel, pesadísimo y me dediqué con mi Rolleiflex a tomar fotos y más fotos, a la hora de la comida aproveché para ir a comprar rollos siendo que na'más llevaba dos ó tres, compré muchos más y todo eso lo cubrí con mi Rolleiflex sin hacer uso de la cámara grande que era una cámara finísima, una maravilla que se llamaba Sinar pero insisto que estaba en malas condiciones.<sup>118</sup>

Al regresar a la ciudad de México era mucha la impaciencia de Arno Brehme por ver el trabajo realizado y cuál no sería su sorpresa al saber que Adolfo Luna no tomó ni una sola placa y por el contrario únicamente tomó en rollo, material que Brehme consideraba muy poco profesional, por tal razón y con los rollos revelados:

el señor Brehme no disimuló su pesar porque él dice: "nuestros clientes están acostumbrados a que se les dé trabajo profesional", y para el señor Brehme el rollo no era profesional [...] entonces ya me hicieron contactos de aquellos rollos y me dice el señor Brehme, dice muy molesto: "oye chico, tú ve a ver al cliente y explícale la razón, explícale todo, por qué tomaste con rollo, a ver, vete con él". Entonces ya se imaginan cómo llegué yo ahí al Seguro ahí en Reforma, al despacho del arquitecto Pedro Miret, y pues era un señor joven en aquellas épocas y yo no sabía realmente cómo empezar, dicen: "explicación no pedida acusación manifiesta", entonces para qué darle una explicación, yo le presenté las fotos a este señor, el sobre al arquitecto aquél y dije, pues a esperar la tormenta y entonces ya es cuando hablaremos, y que agarra el señor este el sobre, saca los contactos, se levanta los anteojos, saca una lupa y empieza a checar todas las fotos y con un plumón empieza a encuadrarlas y a pintar sobre ellas y dice: "carambas, pero tenía yo años pidiéndole a Arno este tipo de fotos", dice, "así fotos humanas que no estuvieran posadas, que no fueran así de calendario sino las gentes tal cual, hombre y esto y esto". Total que por lo pronto me mandó hacer no sé, unos 10 ó 12 [...] les llamábamos fotomurales o fotos grandes de un metro por 80, 1.20, algo así para decorar las oficinas del licenciado Coquet.<sup>119</sup>

De aquí Adolfo Luna se fue al noroeste del país a tomar fotos de "interés humano",<sup>120</sup> como él las llama, y que eran lo que el arquitecto Miret estaba buscando al referirse así al asunto con Arno Brehme:

le dijo: "mire, es justamente lo que yo he andado buscando, que los servicios del Instituto sean tomadas en estas formas espontáneas".<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Entrevista con Adolfo Luna el día 25 de septiembre de 2004 en la ciudad de México.

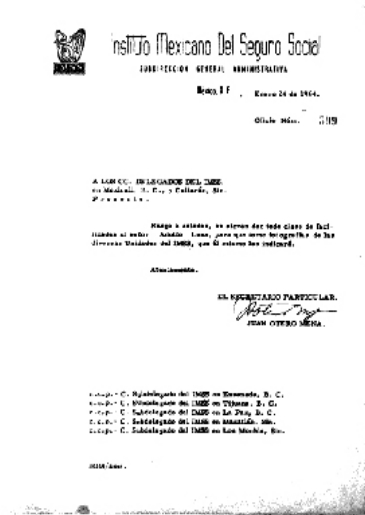
<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Petr Tausk denomina fotos de *human interest* a las fotografías *live* de la posguerra, ya que "el interés por las formas de vida, la cultura y el nivel de conocimientos de otros pueblos apareció ante todo entre los jóvenes que, a causa de los trastornos de la guerra todavía no habían podido disfrutar de los viajes [...] la popularidad del *human interest* como tema, preparó una amplia base para la publicación de tales fotos en las grandes revistas ilustradas [...]", en Tausk, Petr, *op. cit.*, p. 109.

<sup>121</sup> Entrevista con Adolfo Luna el día 25 de septiembre de 2004 en la ciudad de México.



Adolfo Luna recorrió los estados de Baja California, Sonora, Sinaloa, Monterrey, Durango y San Luis Potosí, entre otros.



*Reproducción del documento proporcionado por el mismo Adolfo Luna quien aún lo conserva en su poder.*

En la ciudad de México tomó las fotografías de "interés humano" y algunas de arquitectura tanto en el Centro Médico como en la Unidad Cuauhtémoc y la Unidad Independencia, en los Teatros de Xola, la Villa y Legaria, en las Casas de Seguridad Social y Bienestar Familiar de Azcapotzalco, de Avenida Hidalgo y en el hospital de Gineco-Obstetricia Número 1.

Sobre Miguel Ángel Salgado, Adolfo Luna comenta que los empleados de Foto Brehme lo odiaban porque era muy déspota, sin embargo era también una persona muy trabajadora y platica un poco sobre su historia:

El señor Brehme necesitaba un impresor y pusieron un anuncio en el periódico: "se solicita impresor", y se presentaron muchas gentes ahí y lo que hacía el señor Brehme era escoger cuatro o cinco negativos de diferentes calidades, algunos maltratados, otros sin maltratar, agarraba ese paquete de cinco negativos y al supuesto impresor le decía: "toma, hazme cinco copias lo mejor que puedas hacerlas, tú escoge el papel, tú escoge la ampliadora, tú escoge los químicos, yo quiero las mejores impresiones, ahí está", y en esa forma, él juzgaba a aquellos impresores e impresores fueron, impresores vinieron y no convencieron, llegó Miguel Ángel y le dieron su paquete de cinco placas: "toma, le dijeron, aquí están las cinco placas, métete al cuarto oscuro y haz cinco copias", y entró Miguel Ángel y ahí

habían unas ocho ó 10 gentes trabajando entre impresores y gente que estaba revelando, gente de laboratorio, llegó Miguel Ángel y dicen que se rascó la nuca y dice: "ay caray, ahora sí que metí la pata porque pues yo soy impresor pero impresor de imprenta, no de fotografía, de fotografía no sé absolutamente nada", entonces hizo de tripas corazón y se presentó con el señor Brehme con su paquetito de negativos y le dice: "oiga, señor Brehme, la verdad fue que hubo un mal entendido pero oiga, mire, me acabo de quedar viudo, tengo tantos hijos y tengo una necesidad tremenda de trabajar, aunque sea de barrer aquí, señor Brehme". Así le habló y pues le cayó tan simpático al señor Brehme esos detalles que le dio la oportunidad para que se quedara allí a, pues aprender, aprender fotografía.<sup>122</sup>

Y aprendió muy bien, tanto que después de un par de semanas con Arno Brehme se quedó encargado de la fotografía de arquitectura que se requiriera en Foto Brehme. Por lo que recuerda Adolfo Luna, Miguel Ángel Salgado comenzó a trabajar con Brehme en 1959 o 60, y señala que para 1962, cuando Pedro Miret pidió las fotos para el IMSS:

Miguel Ángel estuvo completamente dedicado a esto del IMSS, de hecho, todas las fotografías son de Miguel Ángel Salgado, todas, todas ellas [...] mandaba las placas por avión, las iban a recoger, las revelaban y de veras yo no quisiera ser exagerado pero ver aquel trabajo que un día antes de la inauguración de un complejo de hospitales en Yucatán, por ejemplo, un día antes [...]. El estudio de Foto Brehme medía, no sé, unos 15 x 10 metros, pues yo vi esa área cubierta de fotografías, de tambaches de fotografías toda esa área en el suelo, trabajando [...] no sé, 20 ó 30 gentes porque había que hacer treinta y tantas copias [...] hagan ustedes cuentas: por cada estado había dos ó tres periódicos, entonces multipliquen cada estado y mandarles copias a cada periódico [...] Foto Brehme se encargaban de enviar ellos [...] para que simultáneamente se mandaran a toda la República. No, no, de veras era impresionante.<sup>123</sup>

Al señor Salgado se le asignaron de planta dos ayudantes y continuó trabajando por el sureste y occidente de la República, por lo cual pasaba varios meses fuera de la ciudad de México, causando un poco de preocupación a Arno Brehme, quien comentó a Luna:

"mira, Miguel Ángel hace seis meses que no se presenta a Foto Brehme, seis meses. ¿Sabes qué? Hace seis meses que no checo yo las fotos, esas fotos llevan el sello de Foto Brehme pero las han aceptado y no hay discusión."<sup>124</sup>

Y las aceptaban porque, según Adolfo Luna, Miguel Ángel Salgado

asimiló tan bien, tan bien el sistema y el estilo del señor Brehme que es muy, muy difícil de distinguir cuáles fueron las fotos de Miguel y cuáles las del señor Brehme. Sin embargo yo podría decirles que las primeras fotos, si hay fechas, las primeras

---

<sup>122</sup> *Ibid.*

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

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

fotos quizá fueron del señor Brehme y Miguel Ángel como ayudante, y ya después todas las fotos, todo, todo, todo fue de Miguel Ángel, ya no intervino para nada el señor Brehme.<sup>125</sup>

Al preguntarle por su propio estilo, Adolfo Luna se queda un momento pensativo y luego cuenta que viajaba exclusivamente con la cámara Hasselblad que Arno Brehme le proporcionó para cumplir con el trabajo, y un tripié, nada más, no utilizaba *flashes* electrónicos, nada. Hace otra pausa y recuerda que por aquellos años descubrió un libro de Henri Cartier-Bresson y de otro fotógrafo llamado Eric Salomon, quien

empieza a trabajar con cámaras y con lentes sumamente luminosos y para aquella época y con los materiales de aquella época hace verdaderas proezas. Entonces yo sabía que con lentes luminosos y con reveladores y un poquitito de forzar la película se podrían lograr cosas interesantes, experimenté con toda clase de reveladores que había para forzar película y en esa época había un revelador inglés llamado *acufine* que funcionó y sí me doblaba el ASA de la Tri-X que era de 200 ASA y ya trabajada a 400 que era bastante eficiente [...]. Me dediqué mucho a la cuestión humana, o sea, todo el tipo de fotografías tomadas en quirófanos, las casas de la asegurada, chiquillas bailando, gente en consulta, eso era lo que yo me dediqué a tomar y, pues, honestamente, tratando de imitar el estilo de Cartier-Bresson.<sup>126</sup>

Se inspiró también en otros fotógrafos como Irving Penn, estadounidense dedicado a la moda en esa época, principalmente porque su trabajo le parecía muy espontáneo y agradable. Además, le llamaban la atención las revistas que en aquel entonces se publicaban, como *Life*, con un tipo de fotos tan espontáneas, o la *National Geographic* porque usaban exclusivamente 35mm, de hecho era obligatorio en 35mm el Kodachrome.

Repite que su estilo no era muy complicado, era mucho más sencillo en la forma de tomar fotos y que además siempre prescindió de tanto equipo, su equipo era más liviano, más ligero, lo llama espontáneo e iba completamente solo. Entonces, el equipo era cien por ciento Hasselblad para todo, a menos que hubiera que tomar arquitectura, entonces sí llevaba cámara grande, una Sinar, por los lentes grandes y porque ahí sí es obligatoria la corrección en la perspectiva. Al mismo tiempo, el material no estaba tan desarrollado como actualmente en el sentido de que el material de formato chico producía demasiado grano y eso lo hacía poco profesional, así, quejándose los impresores del grano, la 4x5 era indispensable e insiste en que,

si podemos describir ese estilo, es un estilo completamente sencillo, sin complicaciones.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> Entrevista realizada a Adolfo Luna el 2 de octubre de 2004 en Cuernavaca, Morelos.

Aunque de lo que más se ocupaba Adolfo Luna era de las fotos de “interés humano”, lo que significaba el hecho de que pudiera pasearse libremente por las instalaciones para fotografiar únicamente con su Hasselblad. Sin embargo, también realizó muchas fotos de arquitectura tanto en interiores como en exteriores. Las de interiores, con gente o sin ella, tienen la característica de la luz ambiente, es decir, que no hay *flashes* electrónicos.

Para las fotografías de exteriores pone el ejemplo de cuando tomó en el Centro Médico Nacional la fachada del auditorio a petición del arquitecto Miret, quien le dijo que la necesitaba para el centro de una publicación, lo que implicaba las dos páginas completas y por lo tanto una foto muy impresionante. Platica que aprovechando que el Centro Médico está situado con vista hacia el poniente y era el mes de noviembre, se le ocurrió que podía ser una bonita foto con un atardecer:

me presenté no con una sino con tres Sinares y cada una con sus tripiés y llevé por lo menos un ayudante para que cuidara cada una de las cámaras y estuve ahí y a eso de las seis de la tarde o seis y media disparé tres placas, una en cada una de las cámaras que estaban emplazadas en diferentes ángulos, una a eje y las otras eran ángulo derecho y ángulo izquierdo y aquí no había ninguna posibilidad de error, se iban a disparar tres únicas placas y nada más. Disparé mis placas [...] pero no las expuse en forma normal sino que fueron expuestas a la mitad de lo que me marcaba el exposímetro y bueno, cerré mis *chasises*, no moví mis cámaras, ahí las dejé, es más, no usé ni disparador ni nada sino que usé las tapas de la cámara para evitar vibraciones y me esperé ahí hasta las 8 de la noche más o menos, en donde ya la luz artificial fue activada y entonces ahí expuse otra vez en las placas, en este caso dando las exposiciones necesarias, bueno, hago estos comentarios porque exponer Ektachrome que tenía al menos en aquella época una latitud tan corta o un margen de error que era mínimo o no había, salía o no salía la foto; total expuse mis tres placas, las revelamos y el señor Brehme al ver aquellas fotos estaba que echaba de brincos.<sup>128</sup>

En cuanto a Rodrigo Moya, quien fue fotógrafo de prensa de 1955 a 1968, es necesario aclarar en sus propias palabras que:

como fotógrafo no me considero artista, ni vi como arte el producto de mi oficio, ni pensé que una foto mía pudiera ser algo más que un documento social o periodístico.<sup>129</sup>

Gracias a la entrevista que me concedió es que pude conocer su experiencia en el proceso de construcciones del IMSS. Llegó ahí porque el arquitecto Pedro Miret era amigo suyo de la infancia y lo llamó para trabajar con él, así que en cuanto se lo propuso Moya de inmediato empezó a trabajar en eso,

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Moya, Rodrigo, *Fuera de moda. Homenaje. Obra fotográfica 1955-1968*, México, Universidad Veracruzana/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, [s. p.], fotos.

porque era una chamba, yo necesitaba dinero y estaba en la chilla, vendiendo reportajitos y haciendo cosas, como trabajé siempre de lobo solitario. Entonces él me dijo: "no hay problema, te pagamos, te movilizamos", y entonces me dio la chamba y la verdad es la mejor chamba que he tenido en mi vida, fue buenísima porque me traían por todas partes a un ritmo muy rápido, él me contrataba directamente y eran muy bien pagadas; yo no sabía que había otras gentes como Lola Álvarez Bravo, él ya conocía mi trabajo y le gustaba justamente la vivacidad, el aspecto documental.<sup>130</sup>

Miret le explicaba todo en cuanto a la intención de que en lugares como Paracho se forjaran deportistas o clavadistas y por eso las construcciones del IMSS tenían que cumplir ampliamente su función, para que todos esos pueblos que conoció en Morelos, como Tlaquiltenango, Jojutla o Zacatepec, que son pueblos muy chiquitos, pudieran tener el beneficio que dio el Seguro Social, y por ello los niños pasaron de nadar en el río a aprender a nadar. Otro ejemplo son los talleres de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar, en donde los muchachos aprendían carpintería, encuadernación, mecánica, teniendo un impacto social realmente muy grande en esas localidades.

Pedro Miret le daba la orden por escrito de lo que iba a fotografiar y así, de abril a agosto del año 1964 fueron cinco meses de aventura, pues le daban todo lo que pudiera necesitar y no escatimaban recursos para sus traslados, que a veces le tomaban cuatro días para llegar al lugar de la fotografía. Moya estuvo en los estados de Morelos, Jalisco, Colima, Michoacán y el Distrito Federal, entre otros, donde vivió experiencias que fueron desde subirse a un helicóptero para hacer las tomas hasta recorrer kilómetros de terracería en un jeep para llegar al lugar de las fotos, encontrándose con imprevistos como que justo en el sitio donde tenía que fotografiar no parara de llover en días, o que se encontrara con un hospital a medio terminar cuando en las oficinas del IMSS creían que ya estaba funcionando.

Moya se refiere a dos tipos de fotografías: las que le gustaba hacer y las que no, entre las primeras están las que tomó en los talleres y clases de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar de las Unidades Cuauhtémoc e Independencia, del Distrito Federal, o de diferentes maquetas, como la del Parque Recreativo de Oaxtepec, Morelos, porque en las primeras hay más acción y la cámara se mezcla con la gente hasta que ya no es un extraño y puede así captar mejor la realidad de lo que sucede. En el caso de los talleres y las clases, se informaba de los horarios en que asistía la gente para ir cuando estuvieran en plena actividad, porque para él había un enfoque humanista y documentalista de foto viva aunque, dice, no siempre era posible hacer. Entre las segundas están las que tenía que tomar de la fachada de un hospital o una clínica, o dentro de

---

<sup>130</sup> Entrevista con Rodrigo Moya el 5 de febrero de 2004 en Cuernavaca, Morelos.

alguno de estos edificios con doctores y enfermeras que mostraban su rigidez al decirles que "actuaran naturalmente" estando en el cuarto de rayos X o con algún paciente. A pesar de ello, se daba el lujo de no hacerlas o de repetirlas hasta que estuviera satisfecho con el resultado.

Rodrigo Moya señala que en una obra tan grande como era la del IMSS no había unidad ni de estilo fotográfico ni de concepto, y que lo que le tocó a él fue fotografiar la documentación del uso de las clínicas, utilizando únicamente la luz existente, sin *flash* ni luces. Usaba el formato 6x6, su cámara era una Mamiya C con lentes intercambiables y con una óptica, asegura, maravillosa. Le pedían captar la sensación de humanidad de la gente, dar esa atmósfera de relación entre el cliente, el funcionario o el médico y el paciente y en su opinión, ésta se lograba porque era muy natural, llegaba a un gimnasio y estaban los muchachos, o preguntaba a qué hora era la clase de cocina, llegaba y hasta se comía el pastelito, pues su tesis de la fotografía es ésta:

La cámara muy dentro de la gente de manera que se pierde la conciencia de cámara y además el manejo es muy rápido, sin lámparas, sin *flashes* y llega un momento en que uno se integra, yo me integro, pregunto, hablo con la gente y llega un momento en que la cámara ahí está. De eso se trataba, no puedes hacer obras maestras con esto.<sup>131</sup>

Hubo algo de lo que me comentó Moya que llamó mucho mi atención y se trata de que no sabía que la obra *La seguridad social en México...*<sup>132</sup> había sido publicada porque, según lo que le dijo Miret, esa obra tenía la finalidad de ser la carta de presentación de Benito Coquet cuando lo dieran a conocer como el candidato para la presidencia en 1964. Es decir, que estaba pensada como un regalo a los funcionarios, diputados y senadores una vez conocida su candidatura, pero al saber que Gustavo Díaz Ordaz fue nombrado candidato a finales de 1964 la publicación de la obra se canceló para simplemente no llevarse a cabo:

Al final Miret estaba muy desencantado porque cancelaron el proyecto, ya había terminado en prensa cuando se supo que era el candidato Gustavo Díaz Ordaz y pues era una afrenta para el candidato sacar eso. No podían, en el juego de la política mexicana, ya con un tapado destapado, no podías sacar tus cinco libros de tus hazañas y para Benito Coquet dicen que eso lo mató, no lo sé pero a Miret si lo desilusionó mucho.<sup>133</sup>

Al buscar en textos de la época información acerca de esto me encontré con un escrito de Raúl Arreola que satirizaba la elección del "candidato" con este juego de palabras:

---

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> *La seguridad social en México...*, op. cit.

<sup>133</sup> Entrevista con Rodrigo Moya el 5 de febrero de 2004 en Cuernavaca, Morelos.

#### NO ES LO MISMO

Los recursos del Tapado, que el Tapado de Recursos.  
El Seguro de Benito, que Benito es el seguro.  
A ver si es Miranda Fonseca, que mira anda a ver si es Fonseca.  
Será Toño el de la lana, que la lana será de Toño.  
Salubridad y Asistencia, que salud por el de Asistencia.  
¡Qué trabajos del Tapado!, que el Tapado de Trabajos.  
¿Qué me dices de Salinas? Que está Lozano.  
El tapado de mi General, que mi General el Tapado.  
Mi Secretaría es la buena, que la buena es mi secretaria.  
La Chula del Tapado, que el tapado de mi Chula.  
La X del Tapado, que destápame esa XX.  
El señor Fuentes y Flores, que el señor de las fuentes y las flores.<sup>134</sup>

Que Benito Coquet creyera que su amistad y cercanía con Adolfo López Mateos lo iban a llevar a la presidencia y por esa razón se sumergió en la enorme tarea de proveer seguridad social a los mexicanos a través de la construcción de Clínicas, Hospitales, Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar y Unidades Habitacionales, puede ser sólo una parte de la verdad. Otra, que considero más factible, es que realmente el Estado mexicano haya tenido el compromiso de brindar esos servicios a la población.

Es interesante conocer la historia del proyecto de seguridad social en México durante el sexenio de Adolfo López Mateos contada con imágenes desde el propio Estado mexicano. El testimonio que dejaron los fotógrafos que participaron en ella cubre un vacío historiográfico que no se habría podido relatar de no ser por ese material fotográfico que si bien en su momento les representó un trabajo remunerado, al mismo tiempo significó el dejar constancia gráfica de las últimas acciones que realizó el gobierno mexicano antes de entrar en una época que hasta el día de hoy representa más la carencia que la protección.

### **b) El análisis de las fotografías del IMSS**

Se puede dividir en fotografías de registro y fotografías de legitimación. Considero como fotos de registro aquellas en las que están tomadas las edificaciones construidas en sexenios anteriores al de Adolfo López Mateos, es decir, las de las clínicas, hospitales y unidades habitacionales localizadas en el interior de la República, las del Hospital de Zona núm. 1 y las de las oficinas generales del IMSS. En estas fotos se quiere dejar constancia únicamente de los servicios que proporciona el Estado a la población. Las fotos de legitimación, me parece, son las de construcciones realizadas durante el sexenio

---

<sup>134</sup> Arreola, Raúl C., *Treinta y seis millones de mexicanos en busca de el tapado*, México, Meridiano, 1963, [s. p.], ils.

de Adolfo López Mateos pues, hay que recordar, fue el proyecto más grande de ese tiempo y había que, por un lado, promoverlo en todos los medios, y, por otro, dejar testimonio de que el propio presidente y el director del IMSS, Benito Coquet Lagunes, se comprometieron a proteger en materia de seguridad social a todo el país. Así pues, la importancia de estas fotografías aumentaba ya que se trataba de legitimar las medidas emprendidas en un periodo de gobierno que duró seis años pero que benefició a la sociedad mexicana durante décadas.

### **Fotografías de Registro**

A este grupo pertenecen las 27 fotografías tomadas en los estados, las 25 del Hospital de Zona núm. 1, dos de las Oficinas Generales; una de la Unidad de Psiquiatría; dos de Clínicas en el D.F.; una de la Maternidad No. 1; una de un mercado en Xochimilco; dos de un rastro en el D.F.; dos de escuelas primarias ubicadas en Iztapalapa y en Churubusco; una del zoológico de Chapultepec; y seis de la Unidad de Habitación núm. 1.

Me parece que sí fueron tomadas en el mismo sexenio en que se construyeron la Unidad Independencia y los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar, aunque la finalidad era distinta y, en consecuencia, la técnica empleada para las tomas marca la diferencia entre ambos grupos. El propósito para el que fueron tomadas estas fotos era el registro de la situación en que se encontraban las instalaciones de salud construidas por el Estado mexicano así como el de las condiciones de los servicios que proveía el IMSS a la población del país. Esto era de crucial importancia puesto que tanto el director del Instituto, Benito Coquet Lagunes, como el mismo presidente Adolfo López Mateos, emprendieron el proyecto más grande de construcción y prestación de servicios médicos y de vivienda en la República mexicana que se ha llevado a cabo hasta el día de hoy. Asimismo, las condiciones económicas y sociales de esa época dieron pie a un gran auge de los estudios universitarios, los que a su vez impulsaron el que muchos profesionistas se convirtieran en los médicos y enfermeras que llenarían esas instalaciones modernas y completas.

Por este motivo se entiende que esas fotos de registro no aporten nada tanto técnica como estéticamente, al contrario, es justo decir que la mayoría no fueron tomadas por fotógrafos profesionales ni con el mejor equipo, pues su función sólo consistía en mostrar lo que se estaba haciendo hasta ese momento y en dónde se estaba haciendo.

En este sentido, se puede decir que de las fotos de arquitectura en exteriores las menos fueron tomadas con cámara de placa para corregir la perspectiva y las verticales



de los edificios, igualmente sucedió con las de arquitectura en interiores. Casi todas fueron tomadas con cámara de 35mm o de 6x6 y con lente normal o gran angular para algunas. No se tuvo interés en los encuadres o en la composición y se puede observar también un nulo conocimiento de la regla de los tercios aplicada rigurosamente en la fotografía de arquitectura. Una excepción es la fotografía número seis del legajo uno del Hospital Clínica de Chihuahua, Chihuahua, que sí está tomada como una fotografía de arquitectura, pues están cuidadas las verticales, por lo tanto se tomó con cámara de placa y tripí. La composición de la imagen demuestra que se hizo con corrección de perspectiva. Se tomó con tiempo de obturación muy corto, pues la persona que va corriendo, en el extremo inferior derecho, queda congelada en la foto, probablemente a 1/60 de segundo. Hacia los extremos horizontales se pierde la nitidez. De hecho, de las fotos hechas en provincia se aprecia una gran similitud de estilo entre ésta de Chihuahua



AGN, Fondo Presidentes, *Ramo Adolfo López Mateos*, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 1, Foto 6: "Hospital Clínica, Chihuahua, Chih."

y la de los edificios multifamiliares en Ciudad Obregón, Sonora:



AGN, Fondo Presidentes, *Ramo Adolfo López Mateos*, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 1, Foto 24: "Edificios multifamiliares, Ciudad Obregón, Son."

En estas fotografías también se pueden notar errores de revelado e impresión que pudieron haber sido corregidos en el laboratorio —como que tienen el horizonte caído, están subexpuestas o sobreexpuestas, muchas fuera de foco y con el grano reventado— pero no lo fueron, dejándonos ver el poco valor de publicación que les dieron en su momento. El ejemplo más claro es la fotografía número 20 del legajo 1 de Navojoa, Sonora, donde se usó *flash* integrado al cuerpo de la cámara, pues lo demuestra el rebote de luz en la vitrina de metal al fondo de la habitación y la sombra de las personas. Es una foto muy contrastada tomada con cámara de 35mm y un lente angular. Tiene el horizonte caído y no hay corrección de verticales. La impresión se ve forzada y se nota el grano reventado.



AGN, Fondo Presidentes, Ramo Adolfo López Mateos, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 1, Foto 20: "Laboratorio, Navojoa, Son."

Las fotos de los servicios de laboratorio del Hospital La Raza fueron tomadas por un mismo fotógrafo con cámara de 35mm y *flash* integrado a la cámara, sin uso de tripiés. Todas estas fotos tienen encuadres muy cerrados, sin ninguna búsqueda artística, lo que acentúa el carácter de registro que se observa en ellas. Un buen ejemplo de lo anterior es la foto número 73 del legajo 3, en donde se observa a una enfermera recostada y a un médico que toma su brazo para sacarle sangre. Aquí es necesario señalar que en la mayoría de las fotografías de los servicios del Hospital de Zona núm. 1 son los médicos y las enfermeras quienes posan para las fotografías.



AGN, Fondo Presidentes, *Ramo Adolfo López Mateos*, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 3, Foto 73: "IMSS, Banco de Sangre."

### **Fotografías de Legitimación**

A mi parecer, el que se tuviera la intención de tener un registro de las construcciones que se estaban realizando en el país para legitimar la actuación del gobierno no es nada extraño, eso ha sido una constante desde que existen las imágenes impresas. Sin embargo, la manera como se ha ido haciendo ese registro ha cambiado también con el paso de los años, siendo la fotografía la que ha predominado en ese renglón a partir del siglo pasado, permitiéndonos hoy en día tener entre nosotros testimonios gráficos tan valiosos como los escritos o los orales.

Lo que me lleva a pensar que estas fotografías son de legitimación es porque fueron edificios construidos por el Estado y fotografiados por el Estado para difundirse en publicaciones editadas por el Estado. Tanto los cinco volúmenes de *La seguridad social en México...*<sup>135</sup> como los otros tantos publicados por el IMSS hacen uso de estas imágenes. Según testimonios de los fotógrafos, los negativos también se usaron para ampliar grandes fotomurales de hasta un metro de longitud, para montar diversas exposiciones en el Centro Médico de la ciudad de México, o simplemente para decorar las oficinas del mismo Benito Coquet Lagunes en el edificio del IMSS en Paseo de la Reforma.

---

<sup>135</sup> *La seguridad social en México...*, *op. cit.*

Las fotos de legitimación las constituyen las 16 imágenes repartidas entre la Unidad Independencia, los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar y la de la Clínica núm. 16, en la ciudad de México.

En las fotos del proceso de construcción de la Unidad Independencia, incluida la del presidente López Mateos visitando la obra, es muy probable que el fotógrafo fuera enviado por la Jefatura de Proyectos del IMSS para la Bitácora de Obra<sup>136</sup> cumpliendo así, por un lado, con el proceso interno de una institución gubernamental y, por el otro, legitimando sus acciones.



AGN, Fondo Presidentes, *Ramo Adolfo López Mateos*, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 2, Foto 30: "IMSS, visita del Sr. Presidente de la República a la Unidad de Habitación 'Independencia'."

---

<sup>136</sup> Información proporcionada por el biólogo Ismael Alfaro, responsable del Archivo Histórico del IMSS.

El mismo propósito se observa en el Centro de Seguridad Social y Bienestar Familiar localizado en las calles de Nicolás San Juan y Xola. Las actividades realizadas en estos Centros eran promocionadas por el Estado mismo, por esa razón el interés de que se difundiera lo que se estaba haciendo en ellos. La foto de la Clínica núm. 16 demuestra que estas fotografías sí se hicieron para legitimar lo que el gobierno estaba realizando, puesto que está publicada en el ya tan citado libro *La seguridad social en México...*<sup>137</sup>

El grupo de fotos en donde la mayoría son edificios en construcción dentro de la Unidad Independencia se tomaron con cámara de placa y con trípode. Técnicamente, en general existe en ellas un buen sentido de la composición y, por ejemplo, aunque una de las fotos está tomada en picada no se va la vertical en uno de los lados. En otra foto se delinean muy bien los tres planos horizontales en la obra.

Las fotos de las clases en los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar fueron tomadas con 35mm o formato medio de 6x6, sin *flash*, únicamente con luz ambiente. La cámara está dispuesta de una manera tal que no se nota como intrusiva en el ámbito de las mujeres en sus clases, al contrario, las acompaña.



AGN, Fondo Presidentes, Ramo Adolfo López Mateos, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 2, Foto 48: "IMSS, Clases de Costura y Bordado en los Centros de Bienestar Social Familiar."

---

<sup>137</sup> *La seguridad social en México...*, op. cit., vol. IV.

En general casi no aparecen personas en las fotos, salvo cuando se trata de interiores, pues la gente está en espera de la consulta o es empleado del lugar, pero se ve que la cámara "no se mete con ellos", es decir, está a una distancia prudente; en exteriores casi no se observan personas, excepto algunos transeúntes.

Para demostrar el indudable aspecto publicitario y de difusión que el Estado confirió a estas fotografías, se reproducen ejemplos tanto de la foto encontrada en el AGN como de la imagen de la obra concluida localizada en uno de los volúmenes del texto escrito por Benito Coquet, *La seguridad social en México...*<sup>138</sup>

Las dos fotografías de la Clínica núm. 16, una encontrada en el AGN y otra publicada por el IMSS, son un buen ejemplo de las características que cada una tiene para ser seleccionada como foto de registro y como excelente candidata en publicitar los servicios que provee el gobierno. La foto localizada en el AGN se tomó en la época de lluvias puesto que en el frente de la entrada se pueden observar los charcos que formó el agua, el encuadre muestra la elección del fotógrafo por el relieve del IMSS, claramente obstruido por el poste de metal justo frente a él, igualmente la franja horizontal de color negro ubicada al lado izquierdo de la foto, que impide ver la parte inferior del mismo relieve, parece ser la parte trasera de un camión que se encontraba estacionado en la banqueta de enfrente de la clínica, junto al fotógrafo, en ese momento. Por lo anterior me parece que sólo era una foto de registro.

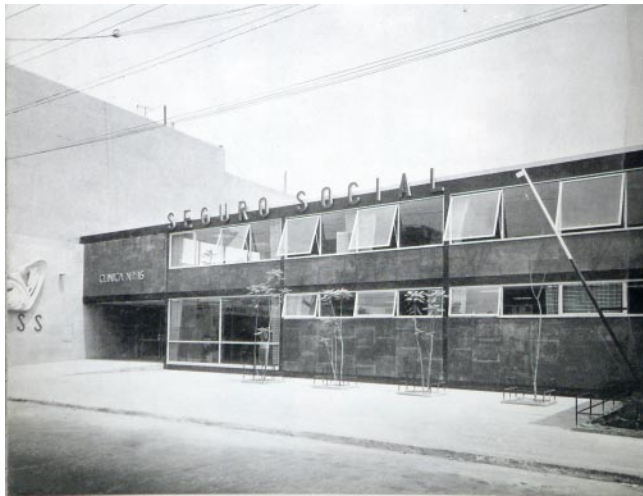


AGN, Fondo Presidentes, Ramo Adolfo López Mateos, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 2, Foto 41: "IMSS, Clínica No. 16."

---

<sup>138</sup> *Ibid.*

En cambio, la foto publicada por el IMSS se tomó durante un mejor clima con un cielo despejado, el fotógrafo que la hizo caminó hacia el lado derecho de la clínica hasta tener como límite el poste de metal de lado izquierdo, aprovechando los propios elementos de la construcción para establecer su encuadre, así, el poste no sólo ya no estorba sino que, por el contrario, enmarca la fotografía. Fue tomada con cámara de placa y tanto la cantidad de cielo como de piso están proporcionados entre sí, obteniendo con ello un efecto de mayor luminosidad en la foto. Aquí se puede observar la intención de que fuera publicada esta fotografía ya que se cuidaron cada uno de los elementos que la conforman: cámara de gran formato, composición, encuadre, luz, etcétera.



*La seguridad social en México..., vol. IV.*

En las siguientes páginas se muestran imágenes con ejemplos comparativos de algunos edificios en proceso de construcción y su publicación una vez concluidos.

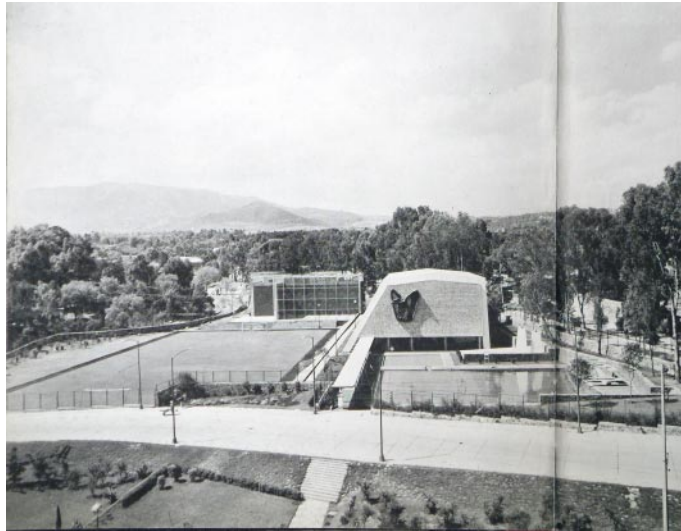


Alberca en construcción en Unidad Independencia, AGN.



AGN, Fondo Presidentes, *Ramo Adolfo López Mateos*, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 2, Foto 29: "Instituto Mexicano del Seguro Social, Unidad de Habitación 'Independencia'."

Alberca concluida en Unidad Independencia, en el volumen IV del IMSS.



*La seguridad social en México...*, vol. IV.

Teatro en construcción en Calzada Guadalupe, AGN.



AGN, Fondo Presidentes, *Ramo Adolfo López Mateos*, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 1, Foto 26: "Centro de Bienestar Social y Familiar en la Calzada de Guadalupe. Instituto Mexicano del Seguro Social, DF."

Teatro concluido en Calzada Guadalupe, en el volumen IV del IMSS.



*La seguridad social en México...*, vol. IV.

En 1964, cuando fueron tomadas algunas de las fotografías del IMSS analizadas en este trabajo, no se le daba importancia al registro correcto de las imágenes que estaban sirviendo para documentar un hecho importante a nivel gubernamental, arquitectónico, constructivo, discursivo o visual. Tampoco tenía importancia el trabajo estético del autor, ya que se consideraba como un trabajo pagado, al igual que cualquier otro. Aquí es oportuno decirlo, los fotógrafos tienen que trabajar para vivir y eso es lo que hacen, no siempre son “artistas produciendo obra”, por lo que la ecuación se complica cuando estos aspectos se entrelazan, como me parece fue el caso de las fotografías del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Las fotografías del Instituto son importantes porque nos muestran la visión que tenía el Estado mexicano en ese momento sobre el sistema de salud nacional, ya que se tomaron testimonios visuales de la Unidad Independencia, de las Clínicas y Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar construidos en el Distrito Federal, además de los servicios proporcionados en las clínicas y hospitales de los estados de Oaxaca, Puebla, Chihuahua, Jalisco, Nuevo León y Sonora.

Igualmente importante es su función como fuente de información, pues se puede contemplar en esas fotografías la moda en el vestir de las enfermeras y doctores o de la gente que por casualidad se encuentra ahí en el momento de la toma; los grandes automóviles de la época; y, por supuesto, la tendencia arquitectónica del momento, donde se une lo funcional con lo estético tanto en la ciudad de México como en los estados del país donde la urbanización era totalmente diferente de como la conocemos hoy en día, puesto que en algunas fotografías de Jalisco o de Sonora se ve únicamente la construcción del hospital o de la clínica y nada a su alrededor, tal vez sólo algunos caminos de tierra. Si uno se traslada hoy a esos lugares seguramente no se podrá creer que sea el mismo sitio de la foto, como ocurre con los edificios multifamiliares en Ciudad Obregón, Sonora, ya que en la actualidad estarán rodeados de casas, edificios, parques, comercios, calles y avenidas pavimentadas, etcétera.



AGN, Fondo Presidentes, *Ramo Adolfo López Mateos*, Caja 134, Exp. 134/37, Legajo 1, Foto 25: "Edificios multifamiliares de Ciudad Obregón, Son."

Por el contrario, lo que sí ha permanecido igual en la mayoría de estos edificios es su interior, desde la decoración hasta el mobiliario, y si hoy comparamos una de las fotografías del interior de las construcciones del IMSS con el lugar se pensará que "por ahí no ha pasado el tiempo", pues lucen en la mayoría de los casos exactamente igual. Esta situación pone de manifiesto la posición que ha tenido el Estado mexicano en el transcurso de estos más de 40 años en que se edificaron tantas construcciones en todo el país, desentendiéndose totalmente de la responsabilidad que adquirió en el sexenio de Adolfo López Mateos con un proyecto social de tal magnitud.

Ahora bien, el objetivo de esta investigación era el reconocimiento autoral de las fotografías del IMSS ubicadas en el AGN a partir de ellas mismas pues no se encontraba en el expediente ningún otro documento. Una vez localizados a los fotógrafos que participaron en ese proyecto tuve que enfrentar distintas situaciones: una fue que dos de ellos ya habían muerto, es decir, Lola Álvarez Bravo y Arno Brehme; otra fue que no pude saber nada de Jesús Iñiguez, aunque todavía sigo tras su pista; a Miguel Ángel Salgado tampoco pude encontrarlo ni saber si seguía vivo.

Por otro lado, tuve la fortuna de comunicarme con Dennis Brehme quien amablemente respondió las dudas que tenía acerca de la participación de su padre, Arno Brehme, en la realización de estas fotografías. Cuando le envié algunas de las fotos que localicé

en el AGN dijo no estar cien por ciento seguro de que alguna hubiera sido tomada por su padre pero, sin embargo, por la composición de la foto del hospital de Chihuahua y el equipo utilizado en ella, se inclinaba a pensar que esa fuera tomada por Arno Brehme.

Tanto a Adolfo Luna como a Rodrigo Moya pude entrevistarlos y mostrarles las fotografías arriba mencionadas, y en ambos la primera reacción fue de no poder recordar con exactitud ya que habían sido tomadas hace 40 años. Al mostrarles los tomos de *La seguridad social en México...*<sup>139</sup> los dos fotógrafos reconocieron varias fotos pudiendo compartirme la técnica empleada en cada una, así como su experiencia ante tales situaciones. Cuando les enseñé las fotos del AGN, tanto Luna como Moya coincidieron en que eran fotografías bastante mal tomadas que ellos no habrían hecho, además de que no tomaron fotos de edificios en construcción ni donde apareciera Adolfo López Mateos, lo que descarta su posible autoría en gran parte de las fotos encontradas en el Fondo Adolfo López Mateos.

En conclusión, las fotografías tomadas en los estados, las del Hospital de Zona núm. 1, las de clínicas y las oficinas generales del IMSS fueron tomadas para el registro de la situación en la que se encontraban las instalaciones de salud así como el de las condiciones de los servicios que proveía el IMSS a la población del país. No fueron tomadas por fotógrafos profesionales ni con el mejor equipo, pues su función sólo consistió en llevar un registro.

Por otro lado, las imágenes repartidas entre la Unidad Independencia y los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar en la ciudad de México consistieron en legitimar las acciones del gobierno y fueron de dos tipos: una parte fue del proceso de construcción de la Unidad Independencia y los mismos Centros, incluida la del presidente López Mateos visitando la obra; otra parte fue de las actividades realizadas en los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar, que eran promovidas desde el gobierno. Son en estas fotografías donde participaron Foto Brehme, propiamente Adolfo Luna y Miguel Ángel Salgado, así como Rodrigo Moya. El primero tomando fotos también en los teatros del IMSS y en el Taller artesanal de la Unidad Independencia por mencionar sólo algunos lugares cuyas fotos no se encontraron en el AGN. El último también tomó muchas fotos en los Talleres de los Centros Juveniles de Seguridad Social y en las instalaciones deportivas de la Unidad Independencia. Lola Álvarez Bravo, por su parte, estuvo muy involucrada con las fotografías de las actividades culturales del Seguro Social aunque, igual que en el caso de Moya y Luna, esas fotos no estén en el AGN.

---

<sup>139</sup> *Ibid.*



### **III. APÉNDICE: LAS 86 FOTOGRAFÍAS**





## **1) Descripción del material fotográfico del IMSS**

Considero importante este apartado porque muestra lo que comprendió mi trabajo en el proyecto de catalogación una vez encontrada la imagen. Como señalé en la primera parte de este informe, las fichas nos las proporcionó el mismo AGN y eran algunas que ya tenían para catalogar documentos escritos, por lo que tuvimos que adecuarlas para nuestro objetivo. La ficha original con la que se trabajó era de tamaño oficio, por ello fue reducida para ajustarla a este formato.

Las primeras cinco columnas eran para registrar el número de la caja, el del expediente, el de las fojas, el de los años y el del lugar respectivamente; la sexta columna correspondía a la descripción de las imágenes, aquí se incluyó el tamaño, la técnica y el autor (cuando se sabía) de cada imagen; en la última columna se registró la información escrita.

Las columnas para la descripción tanto del documento escrito como del iconográfico presentaron mayor grado de dificultad que las demás puesto que había que hacer un gran esfuerzo de síntesis para que quedara clara en la ficha la información escrita contenida en el expediente. Todavía más difícil fue el describir las imágenes ya que se carecía del conocimiento lingüístico profesional para realizar dicha tarea, sin embargo, con la guía experimentada del doctor Aurelio de los Reyes en este campo, pudimos, poco a poco, entrenar el ojo y la pluma para lograr una labor mucho más correcta.

Para esta investigación separé las fotografías del IMSS en dos grupos: fotografías de registro, es decir, de las Clínicas y Hospitales por un lado; y fotografías de legitimación por el otro, las de la Unidad Habitacional Independencia y los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar.

Las fotografías a continuación descritas pertenecen al Fondo Adolfo López Mateos y fueron encontradas en la Caja 134, Exp. 134/37, que contiene 3 legajos sin fecha, sin lugar y sin texto, únicamente tienen escrito un breve título en la parte superior izquierda al reverso de la fotografía, el cual resalté marcándolo en negritas. Todas son ampliaciones en blanco y negro de 8 por 10 pulgadas.

INVENTARIO DE DOCUMENTOS

Fondo: Archivo Legales, Chetecos  
 Serie: 3 Hoja: \_\_\_\_\_

Caja	Caja	Folios	Año(s)	Lugar	Descripción	Descripción por Folios
235	191 3/2-6		1930	Chetumal, Campeche	<p>Expediente de la Escuela Primaria "Santa Clara", que se organizó con los folios de la memoria de haberse en dicho escuela.</p> <p>Tamaño: 8.3 cm x 3 cm</p> <p>Abre: dos envoltas</p>	<p>2 Fotografías en blanco y negro de un edificio, imágenes por uno de ellos con un fondo de fondo más oscuro. En ellos se ven a personas y árboles de café de la zona de Chetumal. 2 (1930, 1930) y cubiertas con fotos y la zona de las que están en cuadros con otros papeles.</p>
235	191 3/2-6	193 48	1930	Chetumal, Campeche	<p>Expediente del Comité Municipal de Fomento Agrario, que se organizó con los folios de la memoria de haberse en dicho comité.</p> <p>Tamaño: 14.5 cm x 8.5 cm</p> <p>Abre: un sobre</p>	<p>1 Fotografías en blanco y negro de la escuela en Chetumal, Campeche. 3 de ellos son de una zona elevada y otros están en un momento de construcción. Abre: un sobre con fotos y la zona de las que están en cuadros con otros papeles. Fotos: 20</p>
235	191 3/2-6	193 48	1930	Chetumal, Campeche	<p>Expediente de la Escuela de Chetumal, Campeche, que se organizó con los folios de la memoria de haberse en dicha escuela.</p> <p>Tamaño: 14.5 cm x 8.5 cm</p> <p>Abre: un sobre</p>	<p>3 Fotografías en blanco y negro de un edificio, imágenes por uno de ellos con un fondo de fondo más oscuro. En ellos se ven a personas y árboles de café de la zona de Chetumal. 2 (1930, 1930) y cubiertas con fotos y la zona de las que están en cuadros con otros papeles.</p>

DANC-2-01 Fecha de elaboración: \_\_\_\_\_  
 Inventario: Chetumal, Campeche

Reproducción con un ejemplo de la ficha utilizada en el Archivo General de la Nación.

## **Fotografías de registro: INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL**

FOTO 1: **Edificio del hospital y la clínica de Oaxaca, Oaxaca.** Con el hospital al fondo, se observan árboles y arbustos del otro lado de la reja así como en el camellón frente a la construcción.

FOTO 2: **Oficinas administrativas del hospital de Oaxaca, Oaxaca.** Es una estancia muy amplia con cuatro columnas redondas, pequeñas plantas junto a las columnas, lámparas rectangulares al ras del techo y al fondo, detrás del mostrador, de madera se ven los escritorios. La construcción es de tipo funcionalista.

FOTO 3: **Hospital del Seguro Social en Puebla, Puebla.** Vista lateral del edificio recién construido de aproximadamente ocho pisos y enrejado con barras de metal y pared. Varias personas están pasando a un lado del hospital sobre la banqueta, la calle es de terracería.

FOTO 4: **Puebla, Puebla. Hospital.** Vista frontal del mismo hospital en Puebla, con la reja de entrada del lado izquierdo y en el centro una especie de capilla colonial con puerta grande de madera labrada y mosaico intercalado en las paredes. Se ve la torre vertical donde se lee SEGURO SOCIAL justo atrás de la capilla, unida por el lado izquierdo con otro edificio más bajo y horizontal.

FOTO 5: **Oficinas administrativas y Hospital Chihuahua, Chihuahua.** Vista frontal del edificio administrativo, horizontal y de dos pisos, atrás, a su derecha, se ve perpendicular el edificio del hospital que es varios pisos más alto. Justo frente al hospital y atravesando la calle hay una pequeña plaza donde se encuentra la escultura de José María Morelos. Hay coches y camionetas estacionadas frente a las oficinas y dos mujeres con bebés en los brazos se ven caminando del lado izquierdo.

FOTO 6: **Hospital Clínica, Chihuahua, Chihuahua.** Vista frontal del hospital clínica del Seguro Social también en Chihuahua, donde se ve gente parada frente a la puerta de entrada del edificio, subiendo la rampa de acceso y saliendo y entrando de la calle al hospital. Hay un gran techo cuadrado de concreto a la entrada del edificio, que consta de seis pisos.

FOTO 7: **Entrada al Hospital, Chihuahua, Chihuahua.** Acercamiento de la entrada al hospital de Chihuahua, donde se ve el techo, del lado derecho las puertas de cristal, del lado izquierdo el barandal de metal y de frente un mural de mosaico hecho por González Camarena. El piso está hecho de concreto.

FOTO 8: **Chihuahua, Chihuahua. Oficinas Administrativas.** Interior de las oficinas administrativas de Chihuahua, vista de perfil donde la entrada se ve del lado izquierdo tiene puertas y ventanales de vidrio con persianas horizontales, frente a las ventanas hay sillones de plástico para esperar y en primer plano hay dos mujeres sentadas con el cuerpo hacia la cámara y la cabeza girada hacia el otro lado; los pilares son gruesos y cuadrados y el mostrador es de lámina con vidrio; las paredes son de vidrio intercalado.

FOTO 9: **Hospital Clínica de Ciudad Delicias, Chihuahua.** Vista en perspectiva del edificio rectangular de dos pisos del hospital, con letrero del SEGURO SOCIAL en el

techo de los tres lados; a la derecha se ven las escaleras para el acceso a la entrada así como árboles un poco secos. Hay personas a la entrada del edificio y a punto de subir las escaleras. FOTO 10: **Clínica No. 1 de Guadalajara, Jalisco.** Vista frontal. El edificio de tres pisos tiene en el techo escrito con grandes letras SEGURO SOCIAL, la foto está tomada desde detrás de un edificio con arcos de concreto para que uno de ellos enmarque al edificio de la clínica; hay un auto estacionado frente a los arcos. Del lado izquierdo se ve una fila de autos estacionados sobre la calle perpendicular a la parte frontal, donde caminan un hombre y tres niñas.

FOTO 11: **Clínica No.1 de Guadalajara, Jalisco.** Vista de perfil, donde se ve la entrada de la clínica que tiene su letrero sobre un techo del primer piso y que está unido a los dos edificios que lo constituyen; es una pared de ladrillo del lado derecho y de ladrillo con ventanas del lado izquierdo. Se ve un grupo de mujeres caminando frente a la entrada y un policía de tránsito a mitad de la calle, dando la espalda al fotógrafo.

FOTO 12: **Central de inyectables y archivo clínico en la Clínica No.1 de Guadalajara, Jalisco.** Interior del recinto con mostrador de lámina blanca, columnas gruesas cilíndricas, ladrillo en la pared y lámparas cuadradas al ras del techo. Del lado derecho está el mostrador con un letrero colgado al techo que dice Archivo Clínico y de frente a la izquierdo el mostrador con el letrero de Central de Inyectables, ahí hay una mujer de blanco y en el Archivo Clínico dos hombres y dos mujeres con máquinas de escribir y archiveros. Fuera del mostrador hay tres hombres vestidos de blanco, otro de traje con bata blanca, otro que está a punto de subir las escaleras y otro de traje recargado en el mostrador.

FOTO 13: **Sala de espera en la Clínica No.1 de Guadalajara, Jalisco.** Toma del perfil, de lado izquierdo están las escaleras y el barandal donde están recargados dos hombres, del lado derecho hay dos hileras de sillas como butacas de cine pegadas unas con otras y al fondo un mostrador. Hay varias personas sentadas en la primera fila y en la segunda sólo una mujer con una niña de aproximadamente cuatro años, que voltean hacia la cámara. Hay gente también en el mostrador y hay ventanas al fondo del piso y detrás de las butacas en la pared del lado derecho; paralelo a las butacas, de frente, hay pequeñas habitaciones con números en cada puerta. El piso es de mosaico y las lámparas están al ras del techo.

FOTO 14: **Hospital del Seguro Social en Monterrey, Nuevo León.** Toma completa de la vista lateral del edificio de 11 pisos con balcón cada uno y extremos redondeados; se ve parte del estacionamiento y de la vista frontal, con autos estacionados enfrente y personas en la banqueta. Fue tomada desde un edificio alto de enfrente. También hay árboles alrededor.

FOTO 15: **Servicio de prematuros en el hospital de Monterrey, Nuevo León.** Cuarto con seis incubadoras tomado en diagonal, con piso de mármol y lámparas rectangulares que cuelgan y una reja de aire en la parte superior derecha de la pared; en esa pared hay una ventana con persianas y a la izquierda la puerta abierta de la habitación.

FOTO 16: **Oficinas Administrativas, Clínica y Hospital de Navojoa, Sonora.** Vista en perspectiva de la construcción hecha con ladrillo y detalles de concreto; se ve detrás de

la reja el estacionamiento del lado derecho y por fuera hay dos coches estacionados y cinco bicicletas en la entrada; la calle es de terracería y se ven los cables de la luz.

FOTO 17: **Hospital de Navojoa, Sonora.** Vista en perspectiva del hospital, con letrero de SEGURO SOCIAL arriba de una de sus paredes; edificio rectangular con ventanas y ladrillo, enrejado y con árboles plantados a lo largo de la banqueta. La calle es de terracería y se ve en la esquina un poste de luz.

FOTO 18: **Hospital, Clínica y Oficinas Administrativas de Navojoa, Sonora.** Toma desde lo alto del edificio en la parte posterior, de dos pisos con ventanas y ladrillo; se ve el techo, los tinacos, los cubos de ladrillos que protegen la escalera de acceso; barda y reja en primer plano junto con banqueta y calle de terracería. Toma panorámica del poblado con calles de terracería, pequeñas casas con árboles, la cúpula de la iglesia, bodegas, las vías del tren y al fondo solamente árboles y montañas.

FOTO 19: **Edificios multifamiliares de Navojoa, Sonora.** Vista panorámica de una manzana con dos edificios rectangulares de cuatro pisos cada uno, con cuartos de servicio y lavaderos en el techo; tres jardines entre los dos edificios con árboles plantados. La foto es de la parte posterior del conjunto y enfrente los cuatro pisos tienen balcón. Hay una camioneta estacionada en la calle perpendicular; se ven en las esquinas los postes de luz; al fondo atraviesan las vías del tren y se ven más casas y árboles. Las calles son de terracería.

FOTO 20: **Laboratorio, Navojoa, Sonora.** Habitación de piso de mosaico con equipo de laboratorio, botellas, tubos de ensaye, frascos con sustancias, libros, microscopios. Pared de ladrillo (tipo Ciudad Universitaria). Ventanas opacas del lado derecho, en el techo lámparas al ras y extractores de aire. Hay una mujer con mandil blanco, de pie y de perfil, con unos tubos de ensaye en su mano; y del lado izquierdo una mujer y un hombre con bata blanca, sentados y de perfil. El hombre está viendo algo en el microscopio.

FOTO 21: **Hospital y Clínica de Ciudad Obregón, Sonora.** Vista en perspectiva del edificio de tres pisos con cartel de IMSS pegado en la pared izquierda que es la entrada; enfrente hay tres autos estacionados y al lado derecho hay árboles. Pegado a su lado izquierdo hay un pequeño edificio de dos pisos (más bien es atrás del hospital). Hay un terreno baldío del lado izquierdo del hospital donde se ve a un hombre en bicicleta dando la espalda a la cámara y en la banqueta hay una mujer que está cargando un niño y un hombre y una mujer con una carreola (el hombre está en cuclillas, viendo al bebé). En primer plano de la foto, en la esquina superior derecha, hay hojas de un árbol.

FOTO 22: **Clínica de Ciudad Obregón, Sonora.** Foto vertical del edificio en perspectiva; hay coches en la calle pavimentada y personas esperando frente a la entrada con puertas de cristal y techo de concreto; muchos tienen bicicletas y el edificio es de tres pisos con las letras IMSS en la parte superior izquierda; la pared del lado derecho está cubierta por hiedra del terreno que está a un lado y también se ven árboles.

FOTO 23: **Hospital de Ciudad Obregón, Sonora.** Vista en perspectiva del pequeño edificio de dos pisos con dos cortinas de metal en la esquina; balcón arriba con plantas y ventanales a la izquierda sigue la construcción de ladrillo y se ven árboles y palmera,

reja de metal y tres coches estacionados en frente, hay bicicletas frente a las cortinas de metal. Se ve mucha calle y un poste de luz en la esquina.

FOTO 24: **Edificios multifamiliares, Ciudad Obregón, Sonora.** Vista en perspectiva con dos edificios rectangulares de cuatro pisos cada uno y jardines con plantas, ventanas y letrero de SEGURO SOCIAL en el techo de la pared lateral. Calle de terracería, pasto y arbustos.

FOTO 25: **Edificios multifamiliares de Ciudad Obregón, Sonora.** Alejamiento de la foto anterior, donde se ven los cuatro edificios que conforman la unidad habitacional. Sólo el primer edificio tiene letrero de SEGURO SOCIAL y está tomado del lado posterior, pues se ven los perfiles de los balcones de enfrente. Entre los edificios, a mitad de la foto y al pie de la foto, hay un campo muy grande con arbustos.

FOTO 26: **Clínica, Hospital y Oficinas Administrativas en Guaymas, Sonora.** Edificio en perspectiva de cuatro pisos con dos postes en la esquina, calle de terracería, enrejado de metal y autos estacionados enfrente. Varias personas caminando en la zona, un perro y árboles en el edificio.

FOTO 27: **Edificios multifamiliares, Guaymas, Sonora.** Edificios rectangulares con la escalera alrededor de un cuadrado anexado al edificio con cuatro pisos y balcones en cada uno. Calles de terracería y postes de luz. Vista en perspectiva sin árboles y al fondo unos montes.

FOTO 28: **IMSS, Hospital de Zona 1.** Toma en perspectiva rectangular del Hospital al fondo a la derecha y en primer plano a la izquierda se ve el monumento de la Raza como pirámide con un águila en la cima y un jardín al frente del monumento y dos camiones y un auto pasando por ahí en movimiento. Hay un hombre recargado en una banca y dos mujeres caminando frente a otra más. Se ven torres de luz y en el extremo derecho un poste.

FOTO 29: **IMSS, Hospital de Zona 1.** Vista frontal del Hospital enmarcada del lado izquierdo por el tronco de un árbol y sus ramas en primer plano. Se ve un camellón y automóviles circulando por la avenida, hay gente caminando y esperando de pie en la esquina; se ven árboles, postes de luz, cables, semáforos y de fondo el Hospital.

FOTO 30: **Murales en el Hospital de Zona No. 1.** Vista lateral del mural de Diego Rivera en este hospital. Frente a la cámara se ve la pared de tragaluces y del lado derecho hay dos mujeres de perfil con rebozo viendo el mural.

FOTO 31: **Murales en el Hospital de Zona No. 1.** Acercamiento frontal del mural de Diego Rivera.

FOTO 32: **IMSS, Traumatología.** Habitación con pared de azulejo y piso de mosaico, con puertas de madera. Del lado izquierdo, pegado a la pared, hay un mueble con cajones y puertas de metal sin una de las dos puertas, a su lado hay una mesa con unas tijeras y cinta blanca. Sobre el mueble hay plásticos que sirven para recostar a alguien. Del lado derecho hay una enfermera de pie vestida de blanco vendando a un hombre.

FOTO 33: **IMSS, Medicina Preventiva. Vacuna contra tos-ferina, difteria y tétanos.** Foto vertical de una mujer sentada, sosteniendo a una niña boca abajo, mientras una enfermera se inclina para inyectarla.

FOTO 34: **IMSS, Medicina Preventiva. Vacuna contra tos-ferina, difteria y tétanos.**

Enfermera inyectando a una niña acostada boca abajo en una cama. Del lado izquierdo está de pie una mujer de perfil. Detrás de la enfermera hay un refrigerador.

FOTO 35: **IMSS, Laboratorio de Análisis Clínicos.** Interior del laboratorio con muebles de dos cajones y puertas corredizas llenas de botellas de todos tamaños con etiquetas, tanques de gas u oxígeno, botes de basura y fregaderos. Del lado izquierdo se ve el mostrador y hay cinco mujeres de blanco atendiendo a la gente.

FOTO 36: **IMSS, Laboratorio de Técnica Histológica.** Interior de un laboratorio parecido al de la foto anterior, con pared de mosaico y de concreto. Del lado derecho, a  $\frac{3}{4}$ , hay una mujer vestida de blanco frente a una máquina con tubos y cables conectados. A su espalda se ve una puerta abierta con un cartel que dice: LABORATORIO DE TÉCNICA HISTOLÓGICA. Del lado izquierdo hay otra mujer de blanco frente a una mesa llena de frascos con etiquetas dando la espalda a la cámara.

FOTO 37: **IMSS, Servicio de Emergencia.** Foto de frente en una habitación con una mesa rectangular al centro donde tres enfermeras y un doctor se observan con un bebé curándolo. A sus espaldas hay una puerta de metal con vidrio opaco y un mueble de puertas de cristal con medicamentos.

FOTO 38: **IMSS, Banco de Sangre.** Habitación donde se ve únicamente una camilla con una mujer recostada donando sangre y un doctor a su lado.

FOTO 39: **IMSS, Pediatría.** Habitación con tres cunas, con bebés y enfermeras revisándolos. En la cabecera de cada cuna hay un número y un botón.

FOTO 40: **IMSS, Servicio de Pediatría.** Habitación llena de cuneros con corral de metal cada uno, pintados de blanco. Hay doctores y enfermeras revisando varias cunas. Al fondo se ven las divisiones de cristal.

FOTO 41: **IMSS, Servicio de Pediatría.** Acercamiento de una cuna, con un bebé conectado por la nariz a un tanque que se encuentra en una mesa llena de varios frascos con distintas soluciones. Hay una enfermera de perfil, atendiendo al bebé.

Foto 42: **IMSS, Servicio de Odontología.** Cuarto con sillón e instrumental de odontología, se encuentra un doctor atendiendo a una niña de unos ocho años mientras su madre observa.

FOTO 43: **IMSS, Cirugía.** Foto vertical de cuatro cirujanos trabajando bajo una gran lámpara de aluminio. Sus manos están llenas de sangre y todo está cubierto con telas.

FOTO 44: **IMSS, Banco de Sangre.** Enfermera de pie se ve a  $\frac{3}{4}$  de perfil, sacando una botella etiquetada de un refrigerador de metal.

FOTO 45: **IMSS, Banco de Sangre.** Perfil de un doctor con bata del IMSS, viendo por un microscopio que está sobre una mesa, junto con otros aparatos y frascos etiquetados.

FOTO 46: **IMSS, Banco de Sangre. Transfusiones.** Transfusión a un bebé en el área de cuneros.

FOTO 47: **IMSS, Banco de Sangre.** Transfusión a una bebé envuelto en cobija blanca sobre una camilla, aplicada por un doctor.

FOTO 48: **IMSS, Servicios de Rayos X en el Hospital de Zona 1.** Foto vertical de una

habitación y una máquina de rayos x de lado izquierdo, hay una mujer recargada en ella de pie, se ve el perfil de la máquina, la mujer y el técnico frente a ella con lentes de protección oscuros, bata blanca y un mandil desde el cuello hasta las rodillas.

FOTO 49: **IMSS, Servicio de Rayos X en el Hospital de Zona No. 1.** Foto vertical de un hombre recostado en una cama y con la frente vendada, se encuentra bajo un aparato de radiación manipulado por una enfermera.

FOTO 50: **IMSS, Servicio de Rayos X en el Hospital de Zona No. 1.** Foto vertical de una máquina con forma de cama de metal donde está recostado un hombre, mientras una enfermera sostiene su mano y manipula la máquina.

FOTO 51: **IMSS, Servicio de Rayos X en el Hospital de Zona No. 1.** Foto vertical de un aparato de rayos X con una mujer de pie. A la izquierda se ve a un doctor sentado manipulando la máquina.

FOTO 52: **IMSS, Cirugía.** Cuarto de operaciones, con dos doctores realizando una cirugía. Junto a ellos está la enfermera que recibe el instrumental y lo deposita en una charola que está al lado del paciente.

FOTO 53: **México, D. F. Oficinas Generales Centrales.** Vista lateral del edificio alto rectangular, con la entrada del lado izquierdo (que es propiamente la fachada). Techo con grandes ventanas de cristal y sólo las esquinas de concreto. Hay árboles en la parte inferior de la foto y en la parte de la izquierda se ven autos estacionados y varias personas.

FOTO 54: **IMSS, Oficinas Generales.** Edificio tomado en contrapicado, no se alcanza a ver ninguna calle o avenida. Del lado derecho hay una gran palmera que cubre la parte frontal del edificio y de lado inferior izquierdo se ve una casa antigua y en el balcón un anuncio que dice BAR REFORMA, el edificio consta de 12 pisos con muchas ventanas y esquinas de concreto.

FOTO 55: **IMSS, Unidad de Neuropsiquiatría.** Vista en perspectiva de un edificio de cuatro pisos en forma de cubo ubicado en la esquina de las calles Naranjo y Sor Juana Inés de la Cruz. Sobre la calle Naranjo está la entrada de puertas de cristal con el número 67. Techo de concreto con las letras SEGURO SOCIAL. Fachada de ladrillo con ventanas a media altura y persianas verticales. En las dos calles hay estacionados dos autos frente al Hospital y un hombre está atravesando la calle a punto de llegar a la banqueta.

FOTO 56: **IMSS, Clínica 40.** Vista en perspectiva donde se ve completa la parte frontal del edificio en forma de rectángulo de dos pisos con enrejado y árboles. Hay un techo de concreto en la entrada con un letrero que dice SEGURO SOCIAL. Hay gente caminando sobre esa banqueta frente al hospital y del lado izquierdo hay una pequeña construcción blanca. Se ve la avenida y un camellón de cemento.

FOTO 57: **México, D. F., Clínica No. 5.** Vista en perspectiva del edificio rectangular de tres pisos con ventanas y concreto a media altura. Frente a la clínica hay mujeres y niños caminando y también muchos autos y camiones estacionados. Del lado izquierdo se ven de lejos varios edificios con comercios.



FOTO 58: **IMSS, Nacimiento de triates en la Maternidad No. 1.** Dos enfermeras con cubre-bocas, muestran en una mesa a los triates, vestidos con una manta blanca; la mesa es oscura y no se ve el fondo del cuarto.

FOTO 59: **IMSS, Mercado de T... [sic] en Xochimilco.** Uno de los canales de Xochimilco en forma de Z donde se ve al fondo de la foto una trajinera, del lado derecho hay un puente semicircular que conecta ambas orillas del canal. En primer plano del lado izquierdo hay unas escaleras con barandal donde llega la trajinera y en la parte superior izquierda se ve un techo como de grada de estadio.

FOTO 60: **Rastro y frigorífico de Distrito Federal.** Foto lateral de una construcción rectangular con dos pisos y grandes ventanas, perpendicularmente del lado derecho está la parte posterior de otro edificio. En primer plano se ven tres autobuses estacionados frente al edificio de dos pisos y varios autos más de frente a la cámara. Hay hombres sentados en el camellón y algunos más de pie o recargados en los autos.

FOTO 61: **Rastro de Aves.** Fachada del rastro con grandes letras mayúsculas en el techo del edificio de un piso que dice RASTRO DE AVES DEL DF y que tiene grandes ventanas con la base de mosaico. Hay unas escaleras de concreto del lado derecho, en medio de dos bardas de piedra de tezontle, hacia el frente hay un comedor de concreto y a los lados áreas de pasto con plantas en la orilla.

FOTO 62: **Escuela en el Barrio de San Ignacio Ixtapalapa.** Vista en perspectiva del interior de la escuela, hecha de ladrillo y concreto con escaleras por fuera del cuerpo del edificio de dos pisos y con barandal de metal. Salones con grandes ventanas y puertas de metal.

FOTO 63: **Escuela Prado Churubusco.** Escuela hecha de ladrillo y concreto con escaleras por fuera del cuerpo del edificio de dos pisos y con barandal de metal. Salones con grandes ventanas y puertas de metal. La foto fue tomada desde fuera de la malla de metal que la cubre y ésta tiene árboles alrededor.

FOTO 64: **Flamingos en el Zoológico de Chapultepec.** Foto del cuarto con puerta de metal donde se ven flamingos grandes y chicos, claros y oscuros, parados sobre paja, y con una cubeta de metal de su lado derecho.

FOTO 65: **IMSS, Edificio multifamiliar en la Unidad de Habitación No. 1.** Toma en diagonal de un edificio rectangular de cinco pisos con dos escaleras exteriores rodeando unos cuadrados de concreto en cada extremo. El barandal del balcón de cada piso hecho con celosías, hay un faro vertical entre la cámara y el edificio y del lado derecho se ve la parte trasera de otro edificio. Al fondo de la foto hay unas escaleras de concreto y se ve a un niño caminando frente a lo que parece ser otra pequeña construcción con árboles.

FOTO 66: **IMSS, Escuela Primaria en la Unidad de Habitación No. 1.** Vista en perspectiva de la fachada de la Escuela que tiene en la parte superior derecha de su primer piso el nombre ESCUELA-A. Tiene reja de metal con la base de piedra de tezontle, la escalera está del lado derecho y los salones tienen ventanas que dan a la parte externa de la escuela y que es como un jardín con pasto.

FOTO 67: **IMSS, Guardería de la Unidad de Habitación No. 1.** Foto del interior de la guardería desde el área del comedor pues se ve en primer plano grupos de cuatro mesitas unidas con dos sillas y en segundo plano están niños y niñas jugando en el jardín central.

FOTO 68: **Unidad de Habitación No. 1.** Vista en picada de una explanada de concreto con cinco jardineras grandes también de concreto con grandes árboles. En segundo plano se ve una escultura con forma de triángulo invertido llena de árboles y arbustos, donde están sentados tres niños del lado izquierdo; del lado derecho se ven casas de un piso y al fondo otras construcciones más altas.

FOTO 69: **Unidad de Habitación No. 1.** Foto en perspectiva de la fachada de la clínica que tiene esas letras en la parte superior del edificio horizontal de un piso. Las paredes tienen tragaluces y puertas de cristal. Del lado izquierdo se ven los escalones de concreto que dan hacia la explanada frente a la puerta de la clínica.

FOTO 70: **Unidad de Habitación No. 1.** Vista en picada de una explanada. En primer plano se ven las escaleras, en segundo los techos de varias casas de un piso, y en la parte superior derecha hay una fuente rectangular con cinco chorros de agua.

### **Fotografías de legitimación: UNIDAD INDEPENDENCIA**

FOTO 1: **Instituto Mexicano del Seguro Social, Unidad de Habitación "Independencia".** Alberca, gimnasio y campos deportivos. Toma aérea de la construcción de dichos espacios: alberca del lado derecho, campos deportivos a la izquierda y gimnasio detrás de la alberca. Al fondo y a los lados está rodeado de árboles. Hay hombres trabajando, un camión con material, un jeep, y un auto estacionado frente a la alberca. En el extremo izquierdo hay una torre de luz.

FOTO 2: **IMSS, Visita del Sr. Presidente de la República a la Unidad de Habitación "Independencia".** Foto vertical con Adolfo López Mateos y 18 hombres en traje, caminando en comitiva frente a casas en plena construcción con vigas y varillas; el piso es de terracería, se ven ladrillos.

FOTO 3: **IMSS, Unidad de Habitación "Independencia".** Multifamiliar de 10 pisos. Construcción del edificio con varillas, trabes, maderas, hombres trabajando, camiones de carga. En primer plano hay un terreno con arbustos, árboles y pasto, después una barda de piedra de tezontle y al fondo la construcción. Del lado izquierdo del edificio se ve un cartel de gran tamaño con el logotipo del IMSS que dice "Programas de obras sociale" y que ahí "se construyen 2,500 viviendas para los trabajadores".

Foto 4: **IMSS, Unidad de Habitación "Independencia".** Edificios multifamiliares. Vista desde lo alto de la construcción de los multifamiliares con hombres trabajando, escombros, ladrillos, tierra en primer plano y al fondo más construcciones rodeadas de árboles.

FOTO 5: **IMSS, Unidad de Habitación "Independencia".** Casas habitación y

multifamiliares. Construcción de las casas habitación en primer plano, hombres trabajando, vigas, alambre, varillas, tierra, ladrillos; en segundo plano los edificios también en construcción rodeados por árboles.

FOTO 6: **IMSS, Unidad de Habitación "Independencia"**. Jardín de niños. Foto vertical tomada desde lo alto donde se ven tres niveles: en primer plano la construcción del jardín de niños: la explanada y los salones; en segundo las casas habitación y en tercer plano, es decir, parte superior de la foto, los edificios rodeados de árboles.

FOTO 7: **IMSS, Clases de Cultura de Belleza en los Centros de Bienestar Social Familiar**. Espacio interior como aula de clases con un pizarrón en la pared justo frente a la cámara. De lado derecho en las paredes hay dos espejos, arriba del pizarrón hay un letrero que dice Cultura de belleza. El salón está lleno de mujeres bien arregladas con vestidos o conjuntos de blusa y falda, unas están peinando a otras o arreglando las uñas.

FOTO 8: **IMSS, Clases de Costura y Bordado en los Centros de Bienestar Social Familiar**. Foto en diagonal de un aula con mujeres frente a una máquina de coser en fila una detrás de otra que están cosiendo lo que parecen manteles. El salón tiene las paredes desnudas y sólo hay un mueble cerrado de acero pegado a la pared. Las mujeres están bien vestidas.

FOTO 9: **IMSS, Clases de Cocina y Repostería en los Centros de Bienestar Social Familiar**. Mujeres alrededor de una mesa grande rectangular donde se ven gelatinas, panes y otros postres que apenas se están preparando. Casi todas están atentas a sus labores y hay una mujer de aproximadamente 60 años con una bata blanca que parece estar dando indicaciones; detrás de ella y pegado a la pared hay un mueble blanco con cacerolas de aluminio y del lado derecho hay una alacena abierta casi vacía. Las mujeres tienen batas blancas.

FOTO 10: **IMSS, Ejercicios de Danza en los Centros de Bienestar Social Familiar**. Aula de danza con piso de duela y barandal de madera pegado en la pared. Frente a la cámara, del lado derecho, hay puerta y del lado izquierdo hay cinco mujeres en mallas, payasitos o *shorts* haciendo ejercicios. Del lado derecho la instructora está de perfil, con vestido largo y sosteniendo un bastón.

FOTO 11: **IMSS, Centro de Bienestar Social Familiar en Xola y Nicolás San Juan**. Se ve la parte posterior del centro en perspectiva donde está la calle en diagonal, y del lado izquierdo de la banqueta sólo se observa la reja a la entrada del centro y un hombre con lentes oscuros posando para la cámara. Hay un auto compacto estacionado del lado derecho.

FOTO 12: **IMSS, Centro de Bienestar Social Familiar en la Calzada de Guadalupe**. Parte interior de las instalaciones del centro donde se ven del lado izquierdo y derecho de la foto los edificios y en medio un corredor con grandes árboles y pasto; al fondo se observan varios hombres trabajando.

FOTO 13: **IMSS, Centro de Bienestar Social Familiar en la Calzada de Guadalupe**. Foto vertical de la construcción del Centro vista desde un patio interior rodeada de dos edificios esquinados, tres árboles grandes secos y esquinados. En primer plano se ve un

jardín y en segundo la explanada de cemento. Hay hombres sentados comiendo en una banca y otros más dispersos entre la construcción.

FOTO 14: **IMSS, Centro de Bienestar Social en Xola y Nicolás San Juan.** Construcción del edificio visto desde Xola y del lado izquierdo la calle de Nicolás San Juan, ahí se encuentra un camión estacionado y un niño en bicicleta va pasando a su lado. Hay hombres trabajando, a su alrededor se encuentran costales de cemento, montes de arena y una pila de piedras, se observan postes de luz y un farol en la calle.

FOTO 15: **Centro de Bienestar Social y Familiar en la Calzada de Guadalupe. Instituto Mexicano del Seguro Social, Distrito Federal.** Edificio en construcción. Se observan partes concluidas y otras con hombres trabajando, montones de tierra, tambos y maderas. Vista en perspectiva desde el lado izquierdo de la Calzada de Guadalupe donde pasan las vías del tren. Dos mujeres cargando libros atraviesan la calle.

FOTO 16: **IMSS, Clínica No. 16.** Acercamiento de la entrada de la clínica con puertas de cristal, pared de concreto con bloques cuadrados en ella. Del lado izquierdo se observa el logotipo del IMSS y sus siglas en relieve de concreto. Las ventanas cuadradas están en el primer piso y en la planta baja las ventanas son rectangulares y más pequeñas.

## **IV. BIBLIOGRAFÍA**



## 1) Bibliografía

Adams, Ansel, *La cámara*, Madrid, Omnicon, 2000, 204 p., fotos (Trilogía fotográfica de Ansel Adams/Libro 1).

Arreola, Raúl C., *Treinta y seis millones de mexicanos en busca de el tapado*, México, Meridiano, 1963, [s. p.], ils.

Bourdieu, Pierre, *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, 381 p.

Burian, Edward (ed.), *Modernidad y arquitectura en México*, México, Gustavo Gili, 1998, 220 p., fotos.

*Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1960, 40 p., fotos.

Coquet, Benito, *Unidad Independencia, dos tesis acerca de la comunicación humana*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1960, 48 p., fotos.

De Anda, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Gustavo Gili, 1995, 254 p., fotos.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1994, 223 p., fotos (Cultura Contemporánea de México).

Fontcuberta, Joan (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 288 p., fotos (FotoGGrafía).

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, 209 p., fotos.

Frizot, Michael (ed.), *A New History of Photography*, París, Könemann, 1998, 775 p., fotos.

González Cruz Manjarrez, Maricela del Rosario, *Juan Guzmán en México. Fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, 270 p., fotos.

González Flores, Laura, *La imposible unidad perdida. La fotografía de arquitectura como concepto*. Texto inédito.

Guillermo Kahlo. *Fotógrafo 1872-1941. Vida y obra*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, 197 p., fotos.

Harris, Michael G., *Professional Architectural Photography*, Oxford, Focal Press, 1998, 184 p., fotos.

Hirsch, Robert, *Seizing the Light: A History of Photography*, New York, McGrawHill/Higher Education, 2000, 530 p., fotos.

Keim, Jean A., *Historia de la fotografía*, Barcelona, Oikos-tau, 1971, 128 p. (*Que sais-je?*, 52).

Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, 128 p., fotos (Biblioteca de la Mirada).

*La Seguridad Social en México. Programa Nacional de Construcción de Unidades Médicas, Sociales y Administrativas. 1958-1964*, V vols., México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964, fotos.

Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1964, 243 p., fotos.

Lemagny, Jean-Claude y André Rouillé (dirs.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988, 286 p., fotos.

Lola Álvarez Bravo. *Fotografías selectas 1934-1985*. México, Fundación Cultural Televisa, 1992, 450 p., fotos.

Lola Álvarez Bravo. *Recuento fotográfico*, México, Penélope, 1982, 222 p., fotos (Colección de arte-fotografía).

Martínez Assad, Carlos (comp.), *La sucesión presidencial en México, 1928-1988*, México, Nueva Imagen, 1992, 375 p.

Monroy Nasr, Rebeca, et. al., *Los andamios del historiador, construcción y tratamiento de fuentes*, Camarena, Mario y Lourdes Villafuerte (coords.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Archivo General de la Nación, 2001, 358 p., ils.



Monroy Nasr, Rebeca, *De luz y plata: apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, 184 p., fotos.

Moya, Rodrigo, *Fuera de moda. Homenaje. Obra fotográfica 1955-1968*, México, Universidad Veracruzana/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, [s. p.], fotos.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 343 p., fotos (FotoGGrafía).

Noelle, Louise, et. al., *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte: el arte y la vida cotidiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 335 p., fotos (Estudios de Arte y Estética, 36).

Noelle, Louise, *Mario Pani. Una visión moderna de la ciudad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2000, 30 p., fotos (Círculo de Arte. Arquitectura).

Noelle, Louise y Lourdes Cruz González Franco, *Una ciudad imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, 150p., fotos.

Ramírez Vázquez, Pedro, *Tiempos y espacios de la arquitectura mexicana*, México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992, 45 p., fotos.

Salas Portugal, Armando, *Fotografías de la arquitectura de Luis Barragán*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, 167 p., fotos.

Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1988, 479 p., ils. (Cuadernos Arte Cátedra, 12).

Tausk, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 294 p., fotos (Comunicación Visual).

Yáñez de la Fuente, Enrique, *Del funcionalismo al post-racionalismo. Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Limusa, 1990, 326 p., fotos.

Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1958, 175 p., fotos.

## **2) Hemerografía**

Revista *Alquimia*, año 1, número 7, septiembre-diciembre de 1999, 49 p., fotos.

Revista *Alquimia*, año 6, número 16, invierno 2002-2003, 48 p., fotos.

Revista *Luna Córnea*, número 8, 1995, 161 p., fotos.

Revista *Luna Córnea*, número 23, 2002, 272 p., fotos.

## **3) Información electrónica**

Bravo, Yolanda, "*In memoriam*. Escritor con luz", en <http://www.obrasweb.com.mx>

Castellanos, Alejandro, "Ficciones emergentes, realidades ocultas" en *Metáforas. Fotografía construida*, <http://www.arts-history.mx>

<http://www.alinari.com>