



**UNIVERSIDAD SALESIANA**

---

---

**ESCUELA DE COMUNICACIÓN  
INCORPORADA A LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**“CARÁCTER ARTÍSTICO E INFORMATIVO DE LA  
OBRA FOTOGRÁFICA DE NACHO LÓPEZ”**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:**

**ALEJANDRO HUERTA COLUNGA**

**ASESOR: LIC. RAFAEL VANEGAS**



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.

Con todo entusiasmo y sentimiento a mi madre, a quien agradezco infinitamente cada aspecto en mi vida; agradezco también a Luz, Fabio y Daniela por su permanente presencia, por su amor. A Miriam, por acompañarme en tantos “momentos fotográficos”. A los que directa e indirectamente colaboraron e hicieron posible el presente documento. Comparto un pequeño fragmento de mi oculta y extraña pasión por la fotografía, la que sin duda alguna ha estado presente en momentos tan especiales de mi vida, y que ahora forman parte de mi acervo de recuerdos, de mi colección especial de preciosos instantes.

## ÍNDICE

Introducción .....	4
Capítulo 1 “ Fotografía “	
1.1 La Fotografía en Medios Impresos .....	9
1.2 La Fotografía Informativa .....	20
Capítulo 2 “ Contexto Político y Social en la Década de los 50 “	
2.1 La Política de Aquellos Años .....	27
2.2 Contexto Social de la Década .....	35
2.3 Las Revistas Hoy, Mañana y Siempre en la Década de los 50 .....	41
Capítulo 3 “ Nacho López “	
3.1 Biografía .....	53
3.2 Ideología .....	56
Capítulo 4 “ Trabajo Fotográfico “	
4.1 Innovaciones Técnicas y Valor Informativo y Estético de Algunos Trabajos de Nacho López .....	71
4.2 Ensayo “ Una Vez Fuimos Humanos “ Revista Mañana No. 393 Marzo de 1951 .....	79
4.3 Ensayo “ Sólo los Humildes Van al Infierno “ Revista Siempre No. 52 Junio de 1954 .....	96
Conclusiones .....	119
Bibliografía .....	127

## ***INTRODUCCIÓN***

El presente trabajo tiene como objetivo fundamental, el exponer los contextos político y social de la década de los 50 que sin duda alguna influyeron en el trabajo fotográfico de Nacho López; así mismo, se pretende resaltar el valor informativo y estético de la obra fotográfica del mismo autor, sin dejar de lado, el presentar los elementos innovadores que caracterizaron su obra fotográfica.

A través de un trabajo documental se presenta en un primer capítulo una visión general de la fotografía en medios impresos, sus principales técnicas, sus tipos y su manejo en publicaciones informativas. De esta forma entenderemos cómo la fotografía lleva en sí un mensaje intencionado que va mas allá de simplemente ilustrar un hecho real, y cómo el manejo que se le da a la imagen dentro de una publicación influye en su significación final.

En un siguiente capítulo se revisarán los contextos político y social de la década de los 50, década en donde encontramos situado el trabajo de Nacho López, y se revisará al mismo tiempo una breve historia y descripción de revistas que llevaron en su interior las imágenes de López, revistas como Hoy, Mañana y Siempre.

A través de una breve biografía y reflexión de su ideología, comprenderemos aún mejor la postura del fotógrafo ante las situaciones que solía captar con su cámara, y cómo esto determinó la manera de hacer y presentar su visión de un México pasado.

Finalmente, en un último capítulo y a través de un corto análisis de dos de sus principales fotoensayos y de la reflexión de algunas de sus principales técnicas, así como del valor informativo y estético de sus mejores trabajos, terminaremos de entender cómo un contexto, un medio de información, un punto de vista y una técnica se conjugan en un solo elemento y dan como resultado una imagen que, cargada de

simbolismos, refleja el presente y la realidad de un momento determinado en la historia de nuestro país.

Sin duda alguna Nacho López y su fotografía marcaron una nueva forma de ver y de capturar momentos determinados. Nacho López fue importante desde el momento en que trabajó en temas poco explorados, a los cuales les dio relevancia, al agregarles una escenificación, por medio de la cual, reflejó aquellos momentos y situaciones que existían, que estaban latentes, pero que significaban poca importancia, y que en sus imágenes, siempre tuvieron un fuerte valor informativo acerca de las condiciones sociales de un sector en específico.

Con la fotografía de Nacho López comenzó una forma de hacer ensayos, una forma de dejar un sello particular en cada imagen capturada, una forma nueva de agregar imágenes en una historia, sin tener que manejar una continuidad específica. López supo utilizar el dolor de los personajes en sus fotos, pero también capturó su alegría y la convirtió en metáfora de una condición y un padecimiento.

A lo largo de varios años de trabajo López nos dejó una constancia de situaciones sin tiempo, porque si bien aquellos hechos ocurrieron hace tiempo, esos hechos se reflejan aún en nuestros días, en donde podemos hallar situaciones y personajes similares.

Este trabajo ofrece la oportunidad de conocer qué fue lo que dio como resultado la tan fascinante obra artística de Nacho López, un fotógrafo interesado en informar, en denunciar.

Alguien siempre creativo e innovador y que supo convivir con sus fotografiados para reflejar con imágenes su realidad, una realidad capturada de forma distinta, pues el mismo López fue miembro y partícipe de esa realidad, algo que sin duda lo situó un peldaño más arriba, y le dio la certeza de capturar algo diseñado, pero que nunca dejó de estar latente, que nunca dejó de ser real.

La fotografía de Nacho López siempre estuvo cargada de una visión artística, una visión que siempre encontró los elementos precisos para hacer una imagen a todas luces bella, perfectamente compuesta, y que nunca olvidó su valor periodístico, su lado informativo; elemento que llevó aquellas imágenes a ilustrar las revistas gráficas más importantes de aquella época.

Muchos son los factores e innumerables las circunstancias, Nacho López tuvo fuerte influencia en el naciente fotoperiodismo mexicano. Con las imágenes de López inició un estilo, una época, una nueva forma, y a través de este trabajo se presentan y reflexionan cada factor, cada circunstancia en la fotografía de Nacho López.

Para entender y poder reconocer la grandeza, importancia y la novedad del trabajo de Nacho López, se tiene que partir del hecho fundamental de que su obra fotográfica estuvo invariablemente influida por diversos contextos y factores. Es por eso que en el presente trabajo se puntualizan y explican esos factores y contextos que añadieron al trabajo fotográfico de Nacho López algo especial, algo que sin lugar a dudas lo situó como un fotógrafo novedoso, innovador y con una fuerte conciencia de lo que a su alrededor coexistía.



Factores y contextos que utilizó y aprovechó al máximo para dejar una constancia de la situación de muchos seres, que a pesar de sus desventuras, encantos y desencantos, formaron parte de la historia de un país, de un México que por más diferente al de nuestros días, encierra en su conjunto personajes, situaciones y hechos muy similares a aquéllos tiempos, que nos parecen tan lejanos.

***CAPÍTULO 1***  
***" FOTOGRAFÍA "***

## 1.1 La Fotografía en Medios Impresos

La fotografía es la técnica de grabar imágenes fijas sobre una superficie de material sensible a la luz. La palabra fotografía procede del griego y significa “dibujar con la luz” (de photos = luz, y graphis = dibujo). (1)

Ahora bien, la fotografía periodística es un mensaje. Este mensaje está constituido por una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor.

La fuente emisora es la redacción del diario o revista, el grupo de técnicos, algunos de los cuales sacan la fotografía, otros la seleccionan, la componen, la tratan y otros, por fin, le ponen título, le agregan una leyenda y la comentan.

El medio receptor es el público que lee el diario. Y el canal de transmisión, el diario mismo, o más precisamente, una serie de mensajes concurrentes, cuyo centro es la fotografía y cuyos entornos están representados por el título, la leyenda, la compaginación, y de manera más abstracta, el nombre del mismo diario.

Desde la aparición de la fotografía, ésta se ha usado para dejar constancia de cualquier hecho memorable en publicaciones escritas. La fotografía cobra especial importancia en el periodismo y hace llegar al público más cantidad de información, haciendo realidad la frase “vale más una imagen que mil palabras”.

Un elemento importante para entender las posibilidades de la fotografía en medios impresos, es que se debe de tomar en cuenta que quien hace una fotografía plasma una parte de la realidad de una determinada manera, y desde un punto de vista en concreto. No podemos pensar que la fotografía es un fiel reflejo de la realidad, sino la captura de una parte de esa realidad en específico. No sólo hay que pensar en lo que la fotografía recoge, sino también en lo que haya dejado fuera.

Cuando un reportero gráfico selecciona a través del visor de su cámara un fragmento de la realidad, este último, materializado en fotografía, será portador de diferentes datos, y en la recepción del o los mensajes el público receptor estará influido por un contexto personal y social que matiza el significado original, y provoca la aparición de diferentes sentidos para cada imagen.

“El acto fotográfico, como el acto perceptivo, son creativos y en la lectura de una foto de periódico ambos se interrelacionan estrechamente. La fotografía actúa sobre nuestra psique y gran parte de lo que sabemos y aprendemos de nuestro mundo se lo debemos a ella”. (2)

La forma material de la fotografía en un periódico esta determinada por el borde rectangular del formato y por las dos líneas que delimitan los lados (ancho y alto). Pero la forma psicológica o perceptual es el resultado de un juego entre la superficie de la fotografía y las condiciones que dominan al observador.

Según la teoría de la Gestalt o Forma, percibimos conjuntos organizados y no entidades dispersas y sin elaborar, esto supone que todo objeto visual o figura se percibe sobre un fondo que actúa sobre la figura como un contexto. El fondo es el espacio donde las figuras se manifiestan y gracias al cual se pueden organizar para finalmente formar una unidad. Figura y fondo no son objetos fijos sino que se transforman en relación con lo que percibimos y se determinan por nuestro entorno cultural. “La organización perceptiva de una persona depende tanto del factor educación como del modo en que aquella persona adquiere información y resuelve los problemas del significado que ha de darle a los datos sensoriales. (3)

La visión que un lector tiene del mundo a través de la fotografía no es un registro mecánico de diversos objetos o figuras, sino el entendimiento de estructuras con un significado propio.

La fotografía contiene un valor ideológico y este nace cuando el lector atribuye en ella determinados significados, cuando el lector mira una fotografía no es influido solamente por su contenido, o por el tema narrativo, o por la causa del motivo fotografiado (el qué y el porqué de la información). El campo visual contiene fuerzas activas que movilizan la emoción del lector, ciertas distorsiones en la percepción son consecuencia de estados emotivos producidos por la tendencia del individuo a identificarse con la figura que está mirando. En algunos casos, la emoción puede causar ilusiones ópticas.

Cuando se ve una imagen no se percibe solamente su estructura sino también se interpreta como si se tratara de un texto no escrito que ha de leerse. Cuando un observador nombra o comunica a otro lo que ve, realiza una lectura y un acto de comunicación. La imagen es presentada como un conjunto de propuestas, estas propuestas se actualizan cuando el lector recurre a su propia enciclopedia cognoscitiva, es decir, recurre a la experiencia que tiene del mundo a través de la información recibida y acumulada en su memoria. Esto es la base de lo que se conoce como tener un punto de vista, una composición precisa y definida sobre algo y que puede ser comunicada a otros en forma de opinión o certeza. La imagen, en un medio impreso, se ofrece ya estructurada y en forma de texto a leer, como una superficie que contiene signos determinados, con un orden y que estimulan el proceso de interpretación en el lector.

Una imagen se da a leer como un texto formado por elementos de expresión y de contenido. En la imagen el aspecto expresivo se forma por un conjunto de signos ó códigos como el contraste, el color, el volumen de las figuras y el espacio que las rodea. (4) El contraste ejerce la función de unidad mínima de la imagen, de modo semejante a las letras y a las sílabas en el texto escrito, sin contraste no hay imagen. En la imagen fotográfica encontramos tres tipos de contrastes principales: muy contrastado (blancos y negros fuertes), matizado (escala de grises suaves), sin contraste (predominancia del blanco).

El color corresponde a lo que podríamos llamar la tonalidad dominante que se da entre el blanco puro y lo negro puro.

El espacio permite la discriminación de objetos según un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical permite ordenar los objetos en relación con una zona superior o una zona inferior, mientras que el eje horizontal permite la orientación de o hacia la derecha y de o hacia la izquierda. Pero estos ejes se hallan inscritos por otro espacio que los envuelve y los estabiliza: el marco externo. En la fotografía de prensa, cuando el marco es estrecho, tenemos un formato vertical; si es ancho, se trata de un formato horizontal.

El volumen se puede dividir en dos aspectos: a) se refiere a la escala de los planos en una fotografía que nos transmite la información sobre el tamaño y distancia de los objetos fotografiados y b) los ángulos de la fotografía que se refieren a la inclinación de los objetos en el interior de un encuadre o marco, es decir, las angulaciones del encuadre se conocen como picado (un encuadre desde arriba), frontal (un encuadre perpendicular al objeto) y contrapicado (un encuadre desde abajo).

La fotografía periodística cuenta con ciertos componentes visuales o técnicas que pueden conferir connotaciones a una imagen, estos elementos son:

- Angulación
- Encuadre y Composición
- Iluminación
- Emulsiones, reveladores y papeles
- Objetivos o Lentes
- Edición

La angulación es un excelente recurso para introducir determinados significados. Convencionalmente se acepta que el ángulo en picado, toma de arriba hacia abajo, disminuye a la persona retratada, la aplasta metafóricamente hablando. Un efecto opuesto produce el ángulo de contrapicado, es decir, cuando el fotógrafo se agacha para hacer la toma de abajo hacia arriba. En este caso, la connotación buscada es la de exaltar a un personaje. Un personaje puede resultar simpático desagradable o hasta ridículo según el ángulo desde el cual se le fotografíe. (5)

Al tomar una fotografía resulta imposible registrar todo lo que se tiene ante la cámara, solo es posible registrar un fragmento. Al capturar una imagen, se hace una selección de un fragmento en una totalidad, esta selección junto con el punto de vista desde el que se contempla y la forma cómo se distribuyen los elementos fotografiados dentro de la imagen, constituyen el encuadre y la composición de la fotografía. Estos recursos pueden utilizarse para presentar la visión personal, el punto de vista u opinión del reportero gráfico respecto de cualquier suceso o acontecimiento.

En cuanto a la luz pudiera pensarse que ésta no es una elección del fotógrafo sino una imposición del lugar. No obstante, quien realiza la toma puede controlarla, utilizarla a su antojo. La luz frontal aplasta los objetos contra el fondo. La iluminación posterior permite separar las figuras de dicho fondo. La iluminación lateral, ya sea horizontal u oblicua, produce relieve, pero si no es equilibrada e iluminada acentúa contrastes que resultan deformes. Algo similar ocurre si se dirige desde arriba hacia abajo, toda vez que origina fuertes sombras en la superficie a fotografiar. La oscuridad con zonas de luz, proporciona unos fuertes acentos sobre los que, a veces, puede apoyarse la composición de la fotografía. De hecho, “ella simboliza ciertos conceptos como la fuerza, el poder, el dramatismo, la pobreza, el sufrimiento y la muerte. Es un medio para crear una atmósfera específica”. (6)

El reportero gráfico también puede utilizar deliberadamente emulsiones, reveladores y papeles con la intención de emitir sus puntos de vista sobre los temas fotografiados. El grosor de la película, grano, puede intensificarse o atenuarse con el tipo de material empleado. Lo mismo ocurre con el contraste. A pesar de que el grano grueso es considerado por muchos fotógrafos como un defecto, a veces resulta un medio eficaz para simbolizar determinadas características intangibles de un tema. El grano de la película sugiere condiciones atmosféricas y puede ser utilizado como un excelente vehículo de opinión.

En cuanto al contraste, los químicos y emulsiones pueden remarcarlo o atenuarlo. En el primer caso, si se trata a un sujeto, éste representará una apariencia de dureza o seguridad. Por el contrario, si la película, revelador y papel producen un contraste bajo, el mismo sujeto dará una sensación de serenidad, falta de confianza y/o confusión.



Al analizar los efectos gráficos y emocionales del blanco y negro, se puede observar que el negro es dominante y agresivo, mientras el blanco resulta pasivo y huidizo. En la fotografía que predomine lo claro, sugerirá ligereza, alegría, felicidad o juventud. En cambio, en la fotografía que predomine lo oscuro, sugerirá fuerza solidez y poder, pero igualmente seriedad, vejez, tristeza y muerte, todo esto depende del contexto de la imagen.

Mediante el uso de los objetivos o lentes también es factible la emisión de sugerencias visuales. Los objetivos que abarcan mucho campo suministran imágenes lejanas desde una situación de proximidad del fotógrafo al referente. Esto aumenta en el receptor la sensación de profundidad ante las escenas representadas. Los teleobjetivos, al contrario de los grandes angulares, tienen un estrecho campo de toma. Proporcionan imágenes cercanas desde una situación de lejanía, y provocan una sensación de aplastamiento y de camuflaje de las distancias relativas. Estas distorsiones pueden implicar equívocos en la apreciación de las escenas representadas, mas también pueden servir para subrayar el carácter de una situación. En virtud de los objetivos de distintas focales y a las distancias apropiadas entre el tema y la cámara, al fotógrafo le es posible producir cualquier perspectiva. El trabajo del editor gráfico a la hora de seleccionar y editar las fotos, o de quien esté encargado de estas tareas, también esta cargado de subjetividad, opinión implícita, y puede ser utilizado para opinar abiertamente o para distorsionar informaciones. Los procedimientos a través de los cuales el reportero gráfico o el editor incide en el resultado final de una fotografía periodística resultan en la estructura de la fotografía, y finalmente, en lo que la fotografía dice.

La relación espacial entre la fotografía y la página y entre ambas y la totalidad de las páginas constituye la superficie fotográfica del periódico o revista, lugar donde se juega la construcción y la lectura de la información. El periódico o revista forma un texto indisoluble y cada parte está relacionada con las demás. El comportamiento textual del periódico o revista no significa que haya de leerse de principio a fin, el lector puede, leer una información comenzando por el título, seguir con el primer párrafo del texto, pero también mirar la foto, leer el título, y en vez de leer el texto seguir en la página siguiente con otra foto, pie de foto, un lead, etc. Evidentemente el lector no busca tener una lectura exhaustiva sino que se deja guiar por la forma sensible del periódico o revista que organiza el campo perceptivo y textual en función de una conciencia intencional, de una intencionalidad comunicativa pero no exhaustiva. La distribución de la fotografía en una página es semejante a un mapa de las diferentes "trampas" que encuentra el lector en su recorrido perceptivo. Antes del contenido está la forma en que éste se presenta, antes de la foto está el hueco que ocupa; hay libertad para que el lector haga su propio recorrido pero este camino está lleno de trampas previamente preparadas. La lectura de la foto en una página está determinada por normas de compaginación, estas normas son esencialmente espaciales y tienden a distribuir las fotografías en forma uniforme entre sí variando espacialmente sólo su aspecto cuantitativo. La relación foto / página especifica la existencia de disparidad cuantitativa entre distintas publicaciones, lo cual hace difícil, encontrar criterios comunes en este tipo de variables.

En cuanto a la relación entre la superficie de la publicación y la superficie de la fotografía, en general esta proporción es paralela, es decir, a mayor número de fotos, mayor superficie fotográfica. A pesar de esto, todavía la superficie fotográfica es muy reducida al compararla con la superficie del texto escrito y el espacio total ocupado por la página. Al hablar de la situación de las fotos en páginas pares e impares se encuentra que la zona privilegiada del campo de indagación visual del lector es la correspondiente al movimiento de izquierda a derecha, entre otras razones porque el sentido de la trayectoria de los ojos sigue la conducta de la lectura de nuestro sistema de impresión, es decir, también de izquierda a derecha. Este hecho es determinante en la rutina de las publicaciones. Podemos decir entonces que las páginas impares son las privilegiadas para situar a las fotografías. Digamos que se dedica la mayor parte de la superficie fotográfica total a las páginas impares. Para poder ubicar zonas de preferencia en el emplazamiento de la foto dentro de la página se puede dividir a ésta en siete zonas de preferencia, que corresponden a los ejes superior / inferior, izquierda / derecha, centro superior / inferior / medio. En una publicación, tanto para páginas pares e impares, la tendencia general consiste en concentrar las fotos en el eje superior, y dentro de éste, favoreciendo la zona derecha. La zona menos atendida es la correspondiente al espacio centro / inferior. La foto de prensa se encuentra estrechamente determinada por su contexto expresivo físico constituido por la superficie de la página ocupada por los titulares y los textos escritos. Pero de una manera más directa, la relación entre la fotografía y el pie de foto establece un contexto práctico que influye en la percepción, lectura y comprensión de la imagen fotográfica.

Podemos encontrar una tendencia generalizada de las publicaciones a equilibrar la existencia de una foto / un pie de página como norma dominante. En algunos casos la fotografía no se acompaña de un pie de foto ya que la contextualización de la fotografía está encargada al texto escrito o a la noticia que funciona como pie de foto indirecto. Los pies de fotos deben ser puramente informativos, descriptivos (sin llegar a detalles que la propia imagen explica) e independientemente del texto al que acompañan. El lector ve y percibe, pero además quiere saber. Y si este saber no puede satisfacerse por medio de la imagen es necesario ayudarlo con una leyenda complementaria.

Uno de los principales elementos a través de los cuales se organizan los contenidos de la foto de prensa son los aspectos narrativos. Una fotografía es narrativa ya desde el momento en que existe un punto de vista de alguien que ha elegido esa perspectiva para dar a la escena. Al mismo tiempo la fotografía narra acciones desempeñadas por personajes o sufridas por ellos, muestra espacios donde son narradas esas acciones, al mismo tiempo que muestra también el tiempo al que pertenece lo narrado. Finalmente, toda fotografía es narrada a alguien, es decir, al lector. Y por esta razón una fotografía se hace con una cierta intencionalidad, al mismo tiempo que se tienen en cuenta las capacidades de percepción y de comprensión del lector. Finalmente, aunque la fotografía de prensa utiliza de forma general casi todos los artificios del medio fotográfico, ésta, sin embargo, presenta formas específicas de tratamiento periodístico que influyen directamente en la organización de los contenidos.

Los códigos ópticos son aquellos procedimientos que han interferido en el momento de registrar la imagen, y se refieren a las lentes utilizadas por el fotógrafo así como las condiciones de iluminación en que ha ejercido su labor. Los códigos de tratamiento son aquellos que adaptan mejor la información de una imagen, se aumentan detalles, se suprimen aspectos y se contrastan o iluminan otros. Los códigos de compaginación son aquellos por medio de los cuales la fotografía encuentra un lugar privilegiado en la publicación con el fin de romper la monotonía de la escritura.

Es por todo esto que para entender de forma global el mensaje que ofrece una fotografía hay que tomar en cuenta factores decisivos desde que se presenta la situación, la forma en que es captada, la forma en la que se maneja dentro de una imagen y la forma y el lugar en que se presenta. Así pues debemos dividir el mensaje de una fotografía en dos mundos diferentes, pero que se relacionan estrechamente entre sí, las intenciones del fotógrafo y las del medio de publicación, con las intenciones del receptor de esa imagen con respecto a su propia experiencia de percepción.

## 1.2 La Fotografía Informativa

La fotografía de prensa se rige por el principio de no pertinencia artística aislando únicamente lo que podría llamarse el mensaje informativo de la imagen. Con esto se niega la capacidad de la fotografía para crear significación a través de su expresión, estilo y manipulación técnica, para reducirla a la función periodística del texto escrito de la noticia. Por un lado, se niega la carga de valor social de la obra artística, y por otro lado se niega el estatuto estético de la imagen informativa, paradójicamente, estas dos ideas se encuentran unidas en la ideología de la comunicación de masas. La primera porque privilegia una concepción romántica del artista, la segunda porque cree en la transparencia y objetividad de la información, es decir, en la fotografía como la reproducción de los acontecimientos sociales e históricos.

Existen muchos y variados géneros fotográficos: la biofotografía, la fotografía de prensa, la fotografía comercial o publicitaria, la tarjeta postal, el retrato y la foto de ordenador, las fotos militares y la holografía. Estos podrían definirse como géneros culturales que manejan un conjunto de información sobre, y de la sociedad. "Esto hace posible que se puedan examinar las fotos como documentos que constituyen una cultura de la comunicación que se realiza en un sistema de signos". (1) Podríamos dividir a la fotografía en dos géneros específicos, el informativo y el ilustrativo. El género informativo es aquel que da a conocer un suceso, noticia o evento en una sola impresión, es decir, la fotografía informativa relata sucesos de golpe. Dentro de este género encontramos a la fotografía de reportaje, que es aquella que cubre y da seguimiento a una historia en específico.

Dentro de la fotografía de reportaje se maneja un mismo tema, que puede ser planeado o no, dentro de una serie de fotografías que nunca manejan un tema distinto pero que pueden manejar distintas situaciones en una sola temática. Por otro lado, tenemos a la fotografía noticiosa, este tipo de fotografía es considerada como momentánea ya que la acción que se capta en la imagen sucede una sola vez y no se vuelve a repetir. El fotógrafo de noticias debe de tener conciencia de que los actos a fotografiar suceden de forma inmediata y desaparecen en un instante. Ahora bien, también podemos hablar de la fotografía de ensayo, que es aquella que comenta y captura en imágenes un mismo tema sin que éste sea obligatoriamente una noticia. Este tipo de fotografía tiene un manejo libre de los acontecimientos y de los temas, y por lo general no son impuestos. La fotografía de ensayo requiere de tiempo para su elaboración, ya que se tiene que buscar momentos, situaciones, escenarios, ideas y sobre todo, personajes o protagonistas que son el centro básico del ensayo. En este tipo de fotografía, encontramos necesariamente un valor estético en el cual siempre será importante la composición; también aquí se combinan el género informativo y al mismo tiempo el ilustrativo. Generalmente la fotografía de ensayo es utilizada en revistas especializadas que no se dedican sólo a la publicación de fotografías aisladas, sino precisamente a fotografías con toda una cadena de relación entre sí, en este tipo de fotografía es en donde se puede ubicar a Nacho López. Por último, dentro de la fotografía informativa, encontramos a la fotografía de retrato que es aquella que expresa personalidades a partir de un sujeto. Esto se logra resaltando las características del sujeto o situación capturada.

El retrato debe reflejar carácter y psicología, es por esto que también necesita de tiempo para su elaboración, en ocasiones requiere de la espera de un motivo que denote la capacidad de reflejar en una sola imagen todas estas características. Al retrato se le ha bautizado como fotografía de cajón y en ella es importante verificar el fondo o contexto que se usará, ya que estos pueden complementar y resaltar cada una de las características antes mencionadas.

El género ilustrativo es mucho más simple que el informativo. Este tipo de fotografía no intenta transmitir un mensaje en específico, sino que sólo capta en una imagen lo que se ve, sin tomar en cuenta algún valor informativo. Es por esto que este tipo de fotografía no incluye en sí la estética que es parte fundamental de la visión en un fotógrafo.

Toda actividad creativa ocurre en un contexto, sin embargo, es costumbre juzgar el arte en términos de intencionalidad, es decir, se concibe a los artistas como individuos que trabajan en contextos donde hallan mucha libertad, y así se juzga su arte en términos del grado en que han podido realizar sus intenciones. Los fotoperiodistas son un tipo particular de artistas, aunque la expresión de sí mismos es un elemento importante en su trabajo, casi siempre están limitados a fotografiar lo que se les asigna y en general, tienen poco que ver con el resultado final de su trabajo. Se puede decir que los mejores fotoperiodistas combinan la creatividad y las habilidades técnicas de los artistas, mientras trabajan en una situación enajenada. Se pueden distinguir distintos tipos de fotógrafos informativos, “fotorreportero”, “fotógrafo de prensa” o “reportero gráfico”, pero es costumbre ubicarlos a todos ellos como “fotoperiodistas”, es decir, fotógrafos que trabajan para publicaciones periodísticas, sean revistas o periódicos.



Un reportero gráfico que toma fotos para la prensa diaria está atado a la necesidad de proporcionar información encapsulada en una sola imagen; en cambio, un fotoperiodista que publica en revistas está más alejado de las noticias de acontecimientos en vivo; sus fotos muchas veces forman parte de reportajes de mayor profundidad de investigación y compuesto por muchas imágenes. Existen consideraciones para entender las diferencias entre los tipos de fotógrafos que trabajan para publicaciones de medios masivos, una de ellas es la referente al control autoral. Pero primero se tiene que definir quién tiene el poder sobre la autoría de un artículo ilustrado y este control se manifiesta de diferentes maneras en las tres etapas de producción: concepción, realización y edición. “Relacionado con la cuestión autoral, está el grado de dirección asumido por el fotógrafo durante el acto fotográfico”. (2)

Un fotógrafo de prensa o reportero gráfico trabaja casi siempre en un periódico y no tiene nada que decir sobre la concepción de una historia, porque lo más probable es que haya sido asignado para cubrir un acontecimiento. Su autoría en la realización del reportaje está marcada por el acontecimiento mismo, por el material fílmico que le proporcionaron, por los otros acontecimientos que cubre el mismo día y por los parámetros relativos a las posibilidades de publicación establecidos en su fuente de trabajo, y sobre la edición de sus fotos no tiene nada que hacer. Los fotorreporteros se distinguen de los reporteros gráficos porque laboran en revistas donde el trabajo es de mayor profundidad y requiere de más imágenes. Un fotorreportero tiene más control que un fotógrafo de prensa sobre la conceptualización de un proyecto, y en ocasiones es el creador de las ideas.

En la etapa de realización tiene más control, pues el material no está limitado y las cuestiones sobre las que se puede publicar ya han sido discutidas, y en esto el fotoperiodista tiene alguna participación. En la edición algunas veces tiene algo que ver y cuenta con más posibilidades que un fotógrafo de prensa. Distinguir entre reportaje y ensayo es fundamental para diferenciar al fotorreportero del fotoensayista. Un reportaje necesariamente significa el hecho de cubrir un evento que es noticia o por lo menos un acontecimiento en vivo. Un reportaje tiene su origen en el mundo, en la realidad. Un ensayo tiende a nacer en la mente del fotógrafo, quien intenta explorar alguna idea formulada antes del acto fotográfico. Un ensayo puede ser algo en vivo, pero se distingue del reportaje por el grado en que la expresión de las ideas del fotógrafo tienen presencia sobre la comunicación de la información de un acontecimiento. El papel directivo que el ensayista manifiesta puede incluir formas como una puesta en escena o la colocación de los personajes en poses. Pero el grado de influencia directiva es siempre mayor en un ensayo que en un reportaje, y es por ello que el poder autoral es más grande.

## Referencias

### 1.1 La Fotografía en Medios Impresos

(1)

Eastman Kodak Company

1979 Enciclopedia Práctica de Fotografía

P. 5

(2) (3) (4)

Vilches Lorenzo

1997 Teoría de la Imagen Periodística

P. 20 P. 26 P. 40

(5) (6)

Abreu Carlos

1999 La opinión Fotográfica

### 1.2 La Fotografía Informativa

(1) (2)

Vilches Lorenzo

1997 Teoría de la Imagen Periodística

**CAPÍTULO 2**  
**" CONTEXTO POLÍTICO**  
**Y SOCIAL EN LA**  
**DÉCADA DE LOS 50 "**

## 2.1 LA POLÍTICA DE AQUELLOS AÑOS

En sus primeros años de gobierno, Miguel Alemán se presentó acompañado de una fuerte y dura imagen.<sup>(1)</sup> El anticomunismo, fortalecido por las presiones de Estados Unidos, se convirtió en bandera de todo aquel que quería figurar en el gobierno, incluyendo a los gremios obreros. Ya sólo los grandes sindicatos trataban de conservar su autonomía y su capacidad de decisión, las políticas oficiales consistían en contener al máximo las demandas obreras. Alemán declaró que la represión no significaba que su gobierno pretendiera someter o dominar a la clase obrera. Desde un principio Miguel Alemán creó por decreto la Dirección Federal de Seguridad, a cargo de la Secretaría de Gobernación, y ésta serviría de oficina de espionaje y control político.

Alemán se propuso el aumento de la producción en el campo para ampliar exportaciones y sustituir importaciones, creía que un buen desarrollo del campo podría generarse a través de la inversión privada. El gobierno de aquellos años hizo ver que las reformas no podían considerarse contrarrevolucionarias, ya que la pequeña propiedad era parte integral de la revolución. Pero nadie cuestionó a la pequeña propiedad, sino el amparo y protección para los que fueron los consentidos de aquellos años: el sector privado. El amparo agrario fue la primera señal de Alemán para el campo. En el primer trienio de su gobierno, prácticamente se detuvo la repartición de tierras. Fue hasta 1949, cuando se multiplicaron las manifestaciones, las protestas y las marchas de campesinos a la capital, que Alemán reanudó la repartición otorgando sólo tierras casi inútiles.<sup>(2)</sup> El gobierno invirtió mucho dinero en obras de irrigación, electrificación y caminos, se canalizaron fuertes créditos a bajos intereses.

El presidente podía portarse muy duro con los obreros y los pobres del país, pero cuando Estados Unidos entraba en escena, la mano dura del gobierno no sabía qué hacer. Un gran problema para Alemán fue la cuestión de los braceros. A causa de la guerra México suscribió con Estados Unidos un convenio temporal para que miles de campesinos, escogidos por el gobierno mexicano, fueran a auxiliar a los agricultores estadounidenses. Al terminar la guerra, el país vecino ya no estaba a favor de la política del bracerismo, entre otras cosas, porque habían ingresado en su tierra tantos ilegales como legales, y se iniciaron entonces, las deportaciones masivas.

Mientras tanto, Alemán seguía ejercitando en el control del aparato político. Una de sus vías fue el descabezamiento de gobernadores que tuvo lugar al principio de su administración. Con estas acciones el presidente dio a entender que no tendría piedad con los disidentes y que más valía que todos se disciplinaran. El sector obrero y lo que quedaba de la izquierda se vieron en condiciones más frágiles. Miguel Alemán fue el primer presidente civil y convirtió al civilismo en seña de identidad de su gobierno, al igual que su juventud, la cual simbolizaba al joven México que, seguro de sí mismo, crecía de prisa y con muchas ganas de ingresar cada vez con más y más fuerza.<sup>(3)</sup> Entre sus primeros planes se halló la democratización del país y la lucha por mejores condiciones de vida del pueblo, que ya para esas alturas resentía cada vez más la carestía y la inflación. Alemán fue consciente de que la base política sobre la que se halló, saboteara desde el interior cualquier intento serio de democratización. Las raíces de la antidemocracia se hallaban en el presidencialismo a la mexicana y en el mismo partido oficial.

Como Alemán se encontró luchando por quitar estorbos y acumular todo el poder, resultó evidente que la presidencia misma no se iba a democratizar pronto. Todo parecía optimismo y seguridad en aquella época, pero las condiciones distaban de ser favorables especialmente en cuestiones económicas. Si bien la II Guerra Mundial había favorecido las exportaciones, una vez que ésta concluyó todo se fue modificando. Muchos de los mercados externos se perdieron. La industria de Estados Unidos de nuevo quería expandirse, lo cual en México era fácil pues los industriales salieron con productos de pésima calidad y la gente no dudaba en adquirir productos estadounidenses.<sup>(4)</sup> Estaba a punto de perderse la identidad nacional. México se hallaba en una crisis gravísima y la necesidad del cambio era necesaria, de no llevarlo a cabo, el país acabaría por confiar sus problemas mayores a la inspiración, la imitación y la sumisión a Estados Unidos, no sólo por cercano, rico y poderoso, sino por el éxito que había tenido y que México no había sabido alcanzar. Alemán también supo implantar cosas novedosas como “el charrismo”, es decir, la manipulación del sector obrero a través de sindicatos blancos y el envío a la cárcel de los líderes rebeldes. Alemán no sólo nos dio el charrismo sino que también implantó el “guarurismo” nacional, y él mismo se rodeó de abultadas guardias personales, lo cual hizo que los demás funcionarios pronto lo imitaran.<sup>(5)</sup> Ya entonces también se podía advertir que además de sus protegidos de siempre, los beneficiarios del gobierno alemanista fueron un selecto grupo de empresarios. Alemán y sus allegados llegaron a tener un gran control de los medios de comunicación a través de empresas como Televisión, Novedades, El Heraldo de México, Avance, Editorial Novaro y Editorial Diana.

En medio de la fiebre de las obras que generaban fortunas a empresarios y funcionarios, los motivos de preocupación del presidente no eran las protestas de los trabajadores, más bien el presidente se hallaba ante la inminencia de la sucesión presidencial. Para nadie fue secreto que Alemán quiso reelegirse, o cuando menos, prorrogar su mandato. Sus funcionarios se encargaban de vender la idea de la reelección alemanista. Por supuesto hubo muchos dispuestos a apoyarlo, pero en realidad la mayor parte de las fuerzas políticas del país se negó a oír hablar de la reelección. Querer reelegirse significó un error muy grande para Alemán que inmediatamente lo debilitó en buena medida.<sup>(6)</sup> Miguel Alemán, finalmente, tuvo que apoyar al aspirante presidencial que más sonaba, Adolfo Ruiz Cortines, secretario de Gobernación. Ruiz Cortines había estado muy cerca de Alemán, quien le abrió el camino a la gubernatura de Veracruz y luego se lo llevó a su gabinete. Sin embargo, es posible que a Ruiz Cortines no le haya agradado la designación forzada del presidente y por ese hecho haya puesto tanta energía en contrastarlo después. En todo caso, si Alemán esperaba que Ruiz Cortines le cuidara las espaldas, se halló completamente equivocado. En octubre de 1951 la convención nacional del PRI nombró candidato a Adolfo Ruiz Cortines, quien rápidamente designó director de campaña a Gilberto Flores Muñoz. La carestía exasperaba a todos, la corrupción se había convertido en cinismo al escudarse bajo el manto de las obras públicas, los campesinos se habían pauperizado, los obreros no cesaban de recibir golpes, los disidentes eran reprimidos con ferocidad y la supeditación a Estados Unidos era cada vez más evidente. Ante todo esto, el candidato oficial Ruiz Cortines tenía que hacer algo.



Las elecciones tuvieron lugar en medio de una fuerte vigilancia del ejército y como de costumbre, todo estaba preparado para que Ruiz Cortines resultara ganador. Al final de la jornada electoral el PRI proclamó su victoria absoluta con el 74.31 por ciento de los votos. Ruiz Cortines se adueñó de dos banderas: la lucha contra la corrupción y la carestía.

Miguel Alemán se resignó a entregar el poder que tanto había disfrutado. Al fin de su gobierno su impopularidad era notoria. Además de sus políticas económicas que habían propiciado una corrupción que siempre había existido, pero que a partir de entonces se desencadenó, Alemán se distinguió por su carácter autoritario y abusivo contra todo aquel que estuviera en contra del gobierno. Así como favorecía y consentía a los empresarios en negocios que infinidad de veces rebasaban los marcos legales, no se tentó el corazón para aplastar a los indefensos que se atrevían a manifestar sus ideas. De esta manera, sentó la tendencia represiva del Estado Mexicano, que a finales de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta se convirtió en parte esencial del estilo de gobernar de los presidentes de la revolución.

El primero de diciembre de 1952 ocurrió la transmisión de poderes, y Miguel Alemán seguramente tuvo que armarse de paciencia, pues el nuevo presidente criticó la gestión anterior. Adolfo Ruiz Cortines <sup>(7)</sup>, en su mensaje de toma de posesión admitió que la corrupción era una herida profunda del país, que urgían acciones para contrastar la carestía, además de medidas económicas para enfrentar la crisis recesiva que se vivía.

La crítica a Alemán también iba implícita en una de las primeras medidas de Ruiz Cortines para enfrentar la carestía y restaurar el poder adquisitivo de la población: una fuerte y contundente ley antimonopolios, con severas sanciones para los acaparadores. Ruiz Cortines acompañó esta medida con un control de precios que se anunció como rígido, con el abaratamiento del frijol y del maíz, y con el fortalecimiento de la Compañía exportadora e Importadora Mexicana, que más tarde se transformó en Conasupo. Ésta se encargaría de la distribución de artículos básicos para evitar que los voraces comerciantes pudieran seguir haciendo de las suyas. Además, el nuevo presidente avisó que instrumentaría una política de austeridad, la cual restringiría notablemente el gasto del gobierno. Se suspendió el gigantesco programa de obras públicas que tanto celebró la iniciativa privada. La única continuidad visible consistió en la reforma de los artículos 34 y 115 constitucionales que concedía derechos políticos totales a la mujeres.<sup>(8)</sup> Estas medidas fastidiaron a los empresarios mexicanos y a los derechistas en general. Ruiz Cortines procuró distanciarse de Miguel Alemán lo más posible y esto obedeció a la necesidad de mostrar una nueva imagen a través de una política de contraste. Algo que preocupó mucho a Ruiz Cortines fue la posible traición de los empresarios, una cosa era contrastar el régimen de Alemán y otra era ser boicoteado por los empresarios. La contracción de inversiones, la fuga de capitales, más la austeridad gubernamental, hicieron que el crecimiento económico disminuyera y que Ruiz Cortines modificara sus puntos de vista e iniciara lo que después fue llamado el desarrollo estabilizador: prudencia en el gasto público, bajos salarios, búsqueda de créditos exteriores, apertura a la inversiones estadounidenses y estabilidad de precios y de la paridad del peso.

Sin duda alguna, Ruiz Cortines disponía del control total del panorama político. El presidente y sus ministros idearon una devaluación, ya que en esos momentos, nadie la esperaba ni había compras de pánico de dólares. Toda devaluación es un detonador de aumentos de precios y Ruiz Cortines, que empezó su gobierno controlándolos severamente, se dedicó a vigilar que los comercios no reetiquetaran las mercancías. Sin embargo, los precios subieron en muchas partes y los salarios, como era de esperarse, no se elevaron.<sup>(9)</sup> Además de la devaluación, Ruiz Cortines ya había echado a andar las obras públicas, aunque no con la euforia de Miguel Alemán, las exportaciones empezaron a crecer y cayeron los créditos. El resultado de todo esto fue que se reinició el crecimiento económico y tanto el gobierno como el sector privado acabaron muy satisfechos, pero nada paró la carestía.

Ruiz Cortines reinició los gastos del gobierno, pero éstos se manejaron en forma moderada para no desatar los aumentos de precios. Los gastos por ningún motivo debían desequilibrar el presupuesto a fin de conciliar la estabilidad con el crecimiento. En medio de nuevas dificultades económicas - que una mínima planificación hubiera podido prever - Ruiz Cortines se enfrentó al paso más difícil para un gobernante: designar a su sucesor. Nadie hablaba de López Mateos, quien aunque se había distinguido en la solución de problemas obreros, no buscaba adeptos ni parecía interesado en la presidencia. Por tanto, fue una sorpresa muy grande para políticos y expertos que el dedazo fuese a favor de él.<sup>(10)</sup> Ruiz Cortines en todo su mandato prácticamente se había olvidado de la vieja tradición de la revolución de repartir tierras, pero ante los problemas optó por confiscar el latifundio de Cananea, que constaba de 500 mil hectáreas.

Los agricultores se pusieron muy contentos pues las expropiaciones resultaban excelente negocio. Así Ruiz Cortines concluyó su mandato presumiendo de gran benefactor de los campesinos cuando en todo su sexenio los mantuvo en el abandono. Las elecciones presidenciales pudieron celebrarse sin problemas, y conforme a los pasos del proceso electoral, días después se informó que el candidato del PRI, Adolfo López Mateos, había obtenido el triunfo absoluto. En diciembre de 1958 Ruiz Cortines se deshizo de la banda presidencial. El nuevo gobierno aparecía en medio de severos problemas; aún continuaban alterados los ánimos a causa de las protestas populares y la rebeldía belicosa. Además, a mucha gente no le alcanzaba con lo que ganaba y con gusto se sumaba a las manifestaciones de trabajadores que pedían aumentos de salario o verdadera autonomía sindical. Efectivamente, y como en el mandato de Ruiz Cortines, la carestía no se despidió.<sup>(11)</sup>

## 2.2 CONTEXTO SOCIAL DE LA DECADA

Industrializar al país se convirtió en la gran prioridad gubernamental de la década. Se consideró que la modernización de México dependía de la multiplicación de fábricas, técnicos y obreros. Hubo la convicción de que las innovaciones tecnológicas permitirían índices más altos de productividad del trabajo, lo que a su vez hacía posible mayores ganancias para los empresarios, mejores salarios para los obreros y más impuestos para la hacienda pública. La apuesta por el mercado interno como motor de la economía quedó ratificada. El gobierno apoyó a los industriales con otras medidas. Una de ellas fue el control de la inconformidad obrera por medio de sindicatos y líderes oficialistas. A cambio del sometimiento de los trabajadores los líderes sindicales recibieron privilegios. Un aspecto muy ligado a la industrialización era la urbanización. El gobierno y en general los sectores sociales más influyentes de la opinión pública estaban convencidos de que el futuro de la nación residía ya no en el campo sino en las ciudades en donde se hallaban las nuevas industrias. Además, por la concentración de la población en un pequeño espacio geográfico, era más sencillo dotarla de los modernos servicios públicos, como el alumbrado, agua potable y alcantarillado, transporte, educación y salud. Tres áreas urbanas fueron las más beneficiadas con este proceso: la zona metropolitana de la ciudad de México, Monterrey y Guadalajara.<sup>(1)</sup> En esos años de crecimiento económico y de expansión del gasto público la población aumentó de manera impresionante. El negocio inmobiliario y de la construcción atrajo el interés de empresarios y políticos por igual. La inauguración de la Torre Latinoamericana en 1950 en el centro de la ciudad de México es quizá uno de los símbolos más nítidos del esfuerzo modernizador centrado en la urbanización. A partir de 1958 la economía creció a altas tasas con estabilidad de precios o baja inflación.

Es lo que se conoció como “desarrollo estabilizador”. En esos años un indicador primordial mostró un comportamiento positivo: el aumento de los salarios reales, es decir, que los salarios tuvieron un poder de compra cada vez mayor. Pero estos salarios a la alza se limitaban a un sector minoritario de trabajadores, casi todos ubicados en las grandes ciudades y en las principales ramas de la industria; eran los mismos que se beneficiaban con los servicios del IMSS y de la educación pública, en constante expansión. No obstante su pequeño tamaño, es claro que este sector logró grandes mejoras en sus condiciones de vida y dio paso a un fenómeno que ayuda a entender la estabilidad política de esos años: la movilidad social. Las inconformidades de obreros y campesinos habían sido resueltas por medio de concesiones y negociaciones y a veces por medio de la violencia.

Fue comprensible la emigración de campesinos a Estados Unidos. Desde el inicio del alemanismo quedó claro que los grandes favorecidos eran los ricos, y estos se lucían en grandes bailes y llamaban la atención con sus extravagancias. Las páginas de sociales cobraron una gran importancia y los ricos pusieron de moda muchos estilos y lugares. La vieja aristocracia trataba de establecer las distancias entre el brote de nuevos ricos, usualmente políticos o líderes o arribistas de toda índole. La riqueza tendía a concentrarse en pocas manos y el gobierno ofreció a las mayorías años duros de explotación para subsidiar la riqueza de los menos. Bajos salarios y precios desmesurados fueron las bases económicas dominantes, y surgió una suerte de dosificado interés por la vida de los pobres.<sup>(2)</sup> Los empresarios se quejaban de excesiva protección al obrero, exigían la derogación de los contratos colectivos de trabajo y las revisiones periódicas de salarios.

No sólo empezó a hacer crisis la antidemocracia del sistema y la terrible desigualdad económica, sino que mucha gente decía que le gustaría que México fuera parte de Estados Unidos. Hubo una fuerte campaña por poner en inglés los productos comerciales; lo que antes tenía nombre en español ya lo habían cambiado y era moda entre la clase media alta, redactar en inglés o hablarlo a la menor provocación. En esta época, y a tono con la modernización, cada vez tenía menos fuerza todo tipo de arte social.<sup>(3)</sup> La servidumbre constituyó uno de los últimos escalones sociales y resentían el terrible racismo que imperaba en México. Toda persona blanca y de ojos claros era bien apreciada, así como se repudiaba a los prietos y aindiados. Si eran indio pertenecían al grupo social que era objeto de despojos, explotación, discriminación o repudio en el México de los 50. El indio sólo era bueno para explotársele y para despojarle lo poco que tenía en beneficio.<sup>(4)</sup> Naturalmente, este racismo implicaba el peso específico del malinchismo que también abarcaba todas las capas sociales y que se fomentaba indirectamente con las nociones de industrialización y desarrollismo, pues éstos abrían la puerta a la discriminación acrítica e incluso devota de lo extranjero, especialmente del “hombre blanco y barbado”. Al racismo y al malinchismo se agregaba el clasismo, igualmente incrementado por el vuelo capitalista del país, que en esos momentos empezaba a llegar a las delicias del capital monopolista del estado. La sociedad marcaba con claridad las distancias entre los que no eran iguales. Importaba mucho la diferencia entre la gente decente, de buen nacer, y la pelusa, los pelados incultos, ignorantes y mugrosos. De ellos se esperaba la autohumillación constante, docilidad y adulación.

Mientras más arriba en la escala social más natural y lógica resultaba la arrogancia, el desprecio y el despotismo hacia los de abajo, quienes estaban perfectamente de acuerdo con ese trato, después de siglos de enajenación. Los pobres enseñaban a sus hijos a ser dóciles y respetuosos de la clase media o alta. En los cincuenta se fue quedando atrás la vieja concepción rural de México. La industrialización y el desarrollismo generaron formas de cultura urbana, pero también en franco proceso de cambios profundos en la identidad nacional, surgían las primeras manifestaciones de una nueva sensibilidad y una nueva mentalidad.

Los procesos de crecimiento de la población, los cambios en la estructura, la concentración de la propiedad, la pérdida de la importancia del trabajo independiente y las políticas favorables a una rápida capitalización, explican la naturaleza de la estructura social de la época, creación y sustento del sistema político. La ideología revolucionaria de México comprometió al estado a aminorar en lo posible la desigualdad en la distribución de los frutos de la actividad productiva, al lograr que ésta fuera menor que en otras sociedades de igual nivel de desarrollo y que no hubieran experimentado una revolución social. Las clases altas comprendían un reducido porcentaje de la población total, la clase media aumentaba considerablemente, pero no representaba un número fuerte, aunque siempre se mantuvo por encima de las ricos; las clases bajas constituían la gran mayoría de la población, éstos si representaban un número mayoritario.<sup>(5)</sup> Los procesos de desarrollo económico y el crecimiento demográfico provocaron una mayor movilidad social y en consecuencia una nueva estratificación.



Fueron los grupos intermedios los que mejoraron su posición y no en perjuicio de quienes se encontraban encima de ellos sino de los grupos menos privilegiados.

Los orígenes de la élite económica de esta década son variados. Hubo algunos cuya preeminencia se podía encontrar en el porfiriato, su capital y experiencia fueron poco afectados por la revolución y en cuanto comenzó el industrialismo y el desarrollismo pudieron hacer presencia nuevamente. Pero el desarrollo del México industrial propició el surgimiento de otro tipo de clase, sin raíz en anteriores gobiernos, y que logro su aparición por sus nexos con los nuevos dirigentes y con la nueva situación. La clase media creció en la misma proporción que la economía y su presencia fue muy notoria sobre todo en las ciudades. La clase obrera creció como consecuencia del cambio económico. Los grupos obreros se concentraron en las zonas industriales, se percibió que la población obrera crecía y expandía un poco más. A causa del rápido crecimiento demográfico, la industria no estuvo en condiciones de absorber toda la nueva mano de obra disponible. La población excedente tuvo que subemplearse en el campo o en el sector terciario, con una productividad muy baja o nula. Todo esto llevó al surgimiento de la marginalidad. Ésta se dio tanto en el campo como en la ciudad, y de forma más visible en la ciudad, debido a su rápido crecimiento.<sup>(6)</sup> Los enormes tugurios que rodeaban a la capital del país y a otros centros de la población probaron que el crecimiento demográfico había rebasado la capacidad de la economía urbana para absorber a la fuerza de trabajo disponible. La gran migración del campo a la ciudad se explica por la gran diferencia entre los niveles de vida de las dos sociedades.

En la ciudad una mayoría selecta tenía acceso a la energía eléctrica y uno más pequeño, estaba amparado por el IMSS. Esto quiere decir que ahí donde se concentró el sector moderno de la economía, también lo hicieron los servicios, la seguridad social y todas las ventajas de la modernización. La marginalidad era uno de los grandes problemas sociales.

La estabilidad política fue la tónica de este periodo, a pesar de las claras contradicciones entre los diversos grupos y clases sociales. Esta tranquilidad fue aprovechada al máximo para desarrollar las fuerza productivas del país y no hay duda de que los resultados fueron notables. México entró definitivamente en la era industrial con todo y las consecuencias de ese fenómeno, la agricultura se modernizó, los servicios se expandieron y el carácter urbano del país se fue perfilando. El crecimiento demográfico fue impresionante y los sectores medios aparecieron en el panorama mexicano en número mayoritario. El problema social de este periodo se encontró en la contradicción de las estructuras sociales en que descansaba y actuaba el estado. El que este tipo de desarrollo social haya sido posible dentro de un ambiente de estabilidad política se debió al control oficial sobre las demandas de los sectores que sostuvieron el rápido crecimiento, los obreros y campesinos.<sup>(7)</sup>

En un clima que tanto favoreció a los acomodados, se desarrolló una sociedad donde la opulencia y el consumo remplazaron la cultura de la moderación proletaria. La única libertad concebible fue la prosperidad económica. Los acomodados no se olvidaron de sus hermanos desprotegidos para quienes hicieron supuestas obras de caridad que eran más un espectáculo que una verdadera ayuda. Los pobres pudieron entrar en la nueva sociedad, sólo cuando se les inmortalizó como personas pintorescas y románticas en la pantalla de cine.

Una de las características distintivas de la prensa mexicana durante esos años puede haber sido la de ofrecer una imagen, no muy clara, de los problemas del país. Los periódicos reportearon sobre los acontecimientos del periodo de manera parcial, velada y con escasa profundidad.<sup>(1)</sup>

La prensa desempeñó un papel fundamental en el mantenimiento de la paz social. Las campañas de alfabetización habían creado un mundo de neolectores, muchos de los cuales se bautizaron leyendo historietas. El incremento de los letrados, el crecimiento de la clase media y el desarrollo de nuevas formas de comunicación, crearon una situación donde la prensa tenía una difusión cada vez más importante en el país. Sin embargo, en este periodo la prensa tuvo un acentuado tono conservador y esta posición política correspondió a los intereses de los dueños de las publicaciones.

“Los magnates de la prensa son comerciantes, agentes de publicidad, industriales. Y ellos tienen de la libertad de prensa una opinión muy peculiar, muy concreta, que se expresa en el corte de caja. Están entregados en cuerpo y alma a la sumisión. Buscan y reclaman sus cadenas doradas. Digamos entonces que en México los periódicos pueden ser libres. Pero es el triste caso que salvo muy honrosas excepciones, parecen definitivamente resueltos a rechazar esa libertad, porque para que la industria prospere y los balances resulten satisfactorios son necesarias las cadenas doradas. El tono general de nuestra gran prensa es el de un lamentable, persistente servilismo que hace imposible el libre examen de los problemas de país”.<sup>(2)</sup>

La prensa siempre estuvo al servicio del señor presidente. José Pagés Llergo, probablemente uno de los directores más tolerantes, expresó de manera contundente las limitaciones que impuso a sus colaboradores, escribir lo que quisieran mientras no tocaran al presidente de la república ni a la Virgen de Guadalupe. En esos años siempre fue

arriesgado decir algo de un Presidente de la República, pero parecía que no importó tanto el temor frente a posibles consecuencias como la falta completa de una idea de separación de los poderes del estado. La relación con el presidente en turno era más importante que las leyes de la república. Pero la entrega ideológica de los periódicos al régimen no se limitó a su reverencia ante el presidente, pues poco después se resolvió que un grupo de periodistas ingresaran en forma colectiva al PRI, tratando de demostrar que no existía incompatibilidad entre las actividades ciudadanas de los periodistas de la época dentro de los partidos políticos y sus funciones de informar la verdad al pueblo. La prensa impuso un formalismo con la creación del día de la Libertad de Prensa, un año después de que los magnates del ramo habían ofrecido una comida de agradecimiento al presidente Alemán, instituyeron el 7 de junio como fecha para dar gracias, alabar y rendir homenajes al primer mandatario, a quien de paso reafirmaron su apoyo incondicional.<sup>(3)</sup> Muy pronto, los fotoperiodistas copiaron a los empresarios periodísticos e institucionalizaron su día de comer con el presidente: el 15 de enero. Fueron rápidamente seguidos por los voceadores, quienes también hicieron su banquete anual con el líder máximo. Como es el caso con tantas aparentes anomalías históricas, los Días de la Libertad de Prensa fueron la indicación más clara de que no existía tal libertad. Sin embargo, la fecha de los elogios de los empresarios periodísticos sirvió también para que ellos expresaran sus anhelos.

Pidieron protección contra la invasión de revistas impresas en el extranjero que cohibía el desarrollo de las que se publicaban en México,

e insistieron en la necesidad de que el país tuviera una fábrica de papel para los periódicos. La articulación de dichos deseos demuestra que el consentimiento de la prensa frente al gobierno no resultó únicamente de intereses e ideología compartidos: el gobierno siempre tuvo el control del papel, la posibilidad de proteger a las publicaciones nacionales y extranjeras y, además, la facultad de condonar impuestos o patrocinar mediante publicidad pagada.<sup>(4)</sup> La preocupación del régimen en cuanto a las publicaciones periodísticas no se limitó a colocar noticias favorables, se aseguró además de que ciertas noticias no se publicaran. Por esto, hay en la prensa de este periodo grandes huecos. Las ganancias periodísticas surgieron no de lo que se publicaba, sino de lo que no se publicaba. En los discursos de celebración del Día de la Libertad de Prensa, los directores de los medios afirmaron que nadie podía quejarse de represión alguna, porque los periodistas mexicanos no tenían más censores que sus propias conciencias. Sin embargo, quizá no fueron tanto sus conciencias como sus memorias las que los acallaban, porque habían existido dos casos de censura en contra de revistas de gran popularidad: Rotofoto y Presente. José Pagés Llergo fundó Rotofoto en 1937, un año después de participar como cofundador de la revista Hoy.<sup>(5)</sup> El futuro de las dos revistas no podría haber sido más distinto: Hoy se convirtió en una de las revistas más importantes durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, porque seguía la línea trazada de lo permitido. Rotofoto duró el gran total de once números. La revista era ágil, provocativa divertida y fundamentalmente gráfica.

Años después de su desaparición su fundador declaró que la misión de Rotofoto había sido la de reivindicar al fotógrafo de prensa al que se le

negaba rango y jerarquía en el periodismo mexicano. Sin embargo no fue esa la tarea que la llevo a su fin prematuro, sino su irreverencia frente al presidencialismo. Parece que la revista sí estuvo a la altura de su tiempo, porque el público respondió con entusiasmo a su propuesta. La lección de Rotofoto enseñó a los editores los estrechos límites dentro de los cuales tenían que funcionar. Las revistas que dominaron el periodo que va de 1937 a 1960 son Hoy, Mañana y Siempre, todas resultado de la iniciativa del gran maestro de la prensa ilustrada en México, José Pagés Llergo, y es en estas tres, donde Nacho López trabajó arduamente para mostrar sus mundos aparte, para ilustrar un México desamparado, con ciudadanos comunes y corrientes cargados de pobreza, de marginación, pero con un espíritu que los elevó hasta alturas insospechadas en la fotografía de López. José Pagés Llergo y su primo, Regino Hernández Llergo, fundaron Hoy en 1937.<sup>(6)</sup> Su modelo fue la revista Life que había empezado a publicarse en 1936; prometieron que Hoy sería la revista moderna que hacía falata en nuestro país, con información objetiva y fundamentalmente gráfica. Pagés fue jefe de redacción pero sus simpatías por las causas fascistas lo metieron en problemas en la medida en que se acercaba la guerra. El Departamento de Estado estadounidense incluyó a Hoy en las listas negras no oficiales y la consideró cuestionable para los negocios de su país que desearon difundir publicidad allí. En septiembre de 1941, Pagés mandaba reportajes a Japón, alabando a los fascistas y, por las dificultades que causaba a la revista, dejó de trabajar en Hoy. En 1943, Pagés fundó Mañana.

En diciembre de 1947, Pagés dejó Mañana y volvió a Hoy como director general, pero cuando los dueños de esta revista intentaron censurar

una foto, la abandonó también y fundó Siempre en 1953, con el apoyo de Adolfo Ruiz Cortines. Como era de esperarse de revistas fundadas por la misma mancuerna, Hoy y Mañana fueron cortadas con idéntico patrón.

Las dos eran bastante conservadoras, a causa del contexto represivo del alemanismo y de la ideología de los fundadores. El catolicismo de Pagés y Hernández fue un elemento clave en sus convicciones políticas. El presidencialismo fue la piedra angular de la ideología de Hoy y Mañana. Estas revistas se volcaron sobre las actividades del mandatario en turno: giras, banquetes, inauguraciones de obras públicas, reuniones, condecoraciones otorgadas por gobiernos extranjeros, etcétera. Hubo números enteros dedicados al presidente. Junto con el presidencialismo, Hoy y Mañana manifestaron una admiración sin límites por la clase acomodada. Hubo números en que la gran mayoría de las páginas se dedican a las convenciones de banqueros. Además en cada revista aparecían noticias sobre los acontecimientos sociales más destacados de la última semana. También estaban las siempre presentes secciones sobre modas de ropa y estilos de peinados para mujeres, obviamente, se dirigían al público femenino con dinero suficiente. Con los de abajo, Hoy y Mañana fueron bastante menos generosas.<sup>(7)</sup> La clase obrera fue esencialmente ignorada, como pudo apreciarse en imágenes de fábricas en donde los obreros no están presentes, en contraste con los dueños de las mismas y la maquinaria que hacía posible el trabajo. Las excepciones a esta regla por lo general tomaban forma de feroces ataques contra líderes sindicales.

También subrayaron la corrupción de los líderes obreros, con excepción de aquellos líderes oficialistas, cuya independencia representaba una

amenaza para el orden establecido. Pero la política en contra de los obreros en estas publicaciones no se limitaba a atacar a los dirigentes sindicales, pues además, entre otras cosas, hacían terribles y ambiciosas comparaciones entre los soldados y los obreros.

A los campesinos y a los indígenas no les fue mejor en estas revistas, pues sólo eran tomados como algo pintoresco, o como vehículo de publicidad presidencialista.

Una foto atípica resultó la causa de la fundación de la revista Siempre. Pagés Llergo había regresado a Hoy en 1948, donde actuaba como director. A pesar de su conservadurismo innato y de su adherencia a fondo al orden establecido, tenía una perspectiva bastante crítica y realmente creyó en la libertad de expresión. Pensó que ya había llegado el tiempo de abrir espacios en la prensa mexicana, porque en 1953 decidió enfrentarse directamente con el meollo de la ideología alemanista: el presidencialismo. A través de los servicios internacionales de foto, le llegó a Hoy, como a todos los periódicos mexicanos, una imagen con posibilidades explosivas captada por un fotógrafo francés. Tomada en un célebre cabaret parisino, la fotografía estaba compuesta por tres elementos claves: en primer plano, una corista desnuda; en segundo, Carlos Girón Jr., un mexicano que mira con evidente admiración el cuerpo de la francesa; en tercero, la joven esposa de éste, Beatriz Alemán Velasco, hija del expresidente que había dejado su puesto sólo cinco meses antes. En la fotografía, Beatriz veía con desconcierto y con celos la atención que su marido prestaba a la corista.

Pagés no pudo resistir la tentación de publicar la foto, pero cuando los dueños de Hoy se enteraron le advirtieron que en adelante todo



material que fuera a publicarse pasaría previamente por censura. Pagés Llergo renunció a Hoy y, siete semanas después fundó Siempre, donde publico la foto en su primer número.<sup>(8)</sup> Salieron con Pagés muchos de los mejores colaboradores de Hoy para entrar en Siempre.

Con ellos y otros, Pagés creó el principio de un periodismo de opinión en México. La cuestión de la mexicanidad que tanto dominó el periodo fue parte de su decisión de hacer una revista diferente; en lugar de copiar Life u otras revistas y periódicos extranjeros, buscaba su propio camino. Pero dejó claro que la nación no era propiedad de los que estaban en el poder. Así, la importancia real de Siempre es que representaba un intento por crear un periodismo independiente.<sup>(9)</sup> Había en la revista un genuino pluralismo ideológico en lugar de la monotonía despolitizada que tanto caracterizaba a Hoy y Mañana y las otras publicaciones del periodo.

Los veinte años que van entre finales de los treinta y finales de los cincuenta es la edad de oro del fotoperiodismo mexicano. El reconocimiento que recibían los fotoperiodistas se demostró en la serie de artículos que se publicaron sobre ellos en ese tiempo, sobre todo en Mañana. Entre octubre de 1951 y mayo de 1952, se publicaron veintiún artículos dedicados a diferentes fotoperiodistas; ello es una muestra de su importancia, dado que nunca salió una serie así sobre periodistas que trabajaban con la palabra durante el periodo comprendido entre 1937 y 1960. En estas revistas los fotoperiodistas disfrutaron, por un breve periodo, de un prestigio fuera de lo que en general fue su suerte.

Las publicaciones pelearon entre sí por dar una imagen de su visualidad, Hoy llegó a llamarse la revista supergráfica. Los fotógrafos

en muchos casos recibían crédito por sus imágenes. Aunque estas revistas siempre mantenían un alto número de imágenes, donde más se noto la importancia y el decaimiento del fotoperiodismo a mediados de la década fue en los fotorreportajes y los fotoensayos.

Durante los años cincuenta, aparecieron muchos artículos gráficos en los cuales la imagen era el centro de la narrativa; por lo tanto, el fotoperiodista recibía el crédito por las fotos y, a veces, también por el texto y los pies de foto. En la medida en que avanza la década, se multiplicaron los artículos en donde la foto es simplemente una ilustración, los fotoperiodistas recibieron menos crédito y los fotorreportajes y fotoensayos escasean.

La fundación de Siempre representó el primer desafío duradero contra el presidencialismo y este cambio se veía en la estructura gráfica de la revista. Las giras del presidente, inauguraciones de obras públicas o actividades de otros políticos se encontraban en las últimas páginas, algo que los presentaba como información pegada, en lugar de presentarlos como si fueran noticias, como era común en Hoy y Mañana. Entre los fotorreportajes, un elevado porcentaje de ellos se centra en el presidente, pero en general se trataba de noticias reales, sin embargo había esencialmente el mismo número de fotorreportajes sobre acontecimientos internacionales y sobre la presidencia.<sup>(10)</sup> La adulación al presidente fue reemplazada en Siempre por la obsesión mujeriega. El nacimiento de la revista había sido resultado de un curioso nudo del presidencialismo y la desnudez femenina.

Desde sus primeros comentarios sobre la foto que resultó en la fundación de Siempre, Pagés intentó desplazar lo político de su esfera

para enfatizar lo erótico, como si las objeciones hubieran sido por la mujer desnuda y no por la presencia de la hija de Alemán.

Las otras categorías importantes de fotoensayos en Siempre son los indígenas, el Distrito Federal y las puestas en escena, las cuales fueron realmente una aportación al fotoperiodismo mexicano y fueron ideadas por Nacho López, aunque no las realizó todas. Consistían en estimular y fotografiar una reacción entre la población.

Fue un momento corto, porque los fotorreportajes y los fotoensayos pronto dejaron de ser importantes en Siempre. En un principio parecía estar empeñada en ser una revista gráfica. Es posible que Pagés entendió que no podía competir con revistas como Life y por eso optó por incluir paulatinamente ensayos de opinión. Puede ser que también se percató de que los días de las revistas ilustradas estaban contados gracias a la llegada de la televisión.<sup>(11)</sup> El hecho es que Siempre dejó la idea de ser una revista gráfica antes que Hoy y Mañana.

## Referencias

## 2.1 La Política de Aquellos Años

(1)

Miguel Alemán Valdés, periodo presidencial de 1946 a 1952

(2) (3) (4) (5) (6)

Ramírez José Agustín

TRAGICOMEDIA MEXICANA I, LA VIDA EN MÉXICO DE 1940 A 1970

1990 Ed. Planeta Pags. 68/75/78/85/90/110

(7)

Adolfo Ruiz Cortines, periodo presidencial de 1952 a 1958

(8) (9) (10) (11)

Ramírez José Agustín

TRAGICOMEDIA MEXICANA I, LA VIDA EN MÉXICO DE 1940 A 1970

1990 Ed. Planeta Pags. 121/127/155/171

## 2.2 Contexto Social de la Década

(1)

El Colegio de México

NUEVA HISTORIA MÍNIMA DE MÉXICO

2004 El Colegio de México P. 274

(2) (3) (4)

Ramírez José Agustín

TRAGICOMEDIA MEXICANA I, LA VIDA EN MÉXICO DE 1940 A 1970

1990 Ed. Planeta Pags.72/98/133

(5) (6) (7)

El Colegio de México

HISTORIA GENERAL DE MÉXICO 2

1988 Ed. Harla Pags. 1345/1348/1353

## 2.3 Las Revistas Hoy, Mañana y Siempre en la Década de los 50

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano Pags. 25/34/35/36/37/43/47/53/54/60/62

**CAPÍTULO 3**  
**" NACHO LÓPEZ "**

### 3.1 BIOGRAFÍA

Nacho López (Ignacio López Bocanegra) nació en Tampico, Tamaulipas en el año de 1924. Desde los nueve años mostró su afición por la fotografía y en 1942 funda el “Club Foto Afición Yucateca” en Mérida, Yucatán.

Es al lado de Víctor De Palma, en 1944, cuando inicia sus estudios de fotografía los cuales paga sirviéndole a éste como ayudante.

En este periodo también estudia técnicas de laboratorio fotográfico bajo la batuta de Antonio Jiménez y colabora como redactor en la revista Así, que dirigía Gregorio Ortega. En 1945 se convierte en el redactor de la columna de chismes cinematográficos “Trapitos al Sol” que se publicaba en la revista Novelas de la Pantalla.

A lo largo de dos años, en 1947, se convierte en egresado del Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, y un año después, incursiona en el mundo de la enseñanza como maestro de técnica fotográfica en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela. Es en este mismo año, 1948, que presenta su primera exposición fotográfica individual en el Instituto Venezolano-Norteamericano de Relaciones Culturales.

Al presenciar y cubrir el derrocamiento del Presidente de Venezuela Rómulo Gallegos, publica por primera vez su material fotográfico en la Revista Time.

De vuelta en la gran ciudad de México, participa como redactor y fotógrafo en las revistas Pulso, Mañana, Hoy y Siempre, donde sus fotoensayos documentaron la vida cotidiana de los desamparados durante los años cincuenta (1949-1957).

El 14 de mayo de 1950 gana el segundo lugar del Concurso Fotográfico Nacional, convocado por el periódico Excelsior, la American Photo Supply y el Club Fotográfico de México para exaltar la sublimidad de la madre mexicana.

En octubre de 1954 sus fotografías acompañan el poema de Alfredo Cardona Peña en "Zapata" en la Serie Cuadernos de la Revista Artes de México. El año de 1955 se engalanó con una exposición colectiva, "La Danza en la Plástica Mexicana", en donde López al lado de otros fotógrafos participan con fotografías de la danza artística de la época. Este hecho marca un periodo de 10 años en el cual Nacho López participa arduamente como fotógrafo de las artes durante la gestión de Miguel Covarrubias como jefe del Departamento de la Danza Mexicana del INBA. En este mismo año, monta una exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana, auspiciada por Manuel Álvarez Bravo. Un año después, 1956, realiza una exposición individual más, la cual fue presentada con un texto de José Gómez Sicre, en la Unión Panamericana en Washington, D.C.

En 1960 con la ayuda del material captado en una estancia de cuatro meses en la Sierra Tarahumara, ilustra con sus fotografías el libro Viaje a la Tarahumara de Fernando Benítez, y un año después se convierte en el editor de fotografía para la revista México This Month que dirigía Anita Brenner y en el socio fundador número 97 del Club de periodistas de México. A partir de estos años y hasta 1979 se dedica a montar exposiciones individuales bajo distintas temáticas y ofrece un sin fin de conferencias relacionadas con el tema de la fotografía, además de participar arduamente como documentalista cinematográfico, logrando grandes participaciones en importantes documentales exhibidos no sólo en México sino también en el extranjero.



Publicó los libros Ciudad de México, Los Pueblos de la Bruma y el Sol, Los Trabajadores de Campo y la Ciudad y Los Chontales de Tabasco. Tuvo una intensa participación como fotógrafo del Instituto Nacional Indigenista, e impartió talleres sobre Teoría Fotográfica en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana en los años setenta y ochenta.

Fue maestro de varios de los fotoperiodistas más importantes en México hoy en día. Como expresó Elsa medina, una de las mejores diaristas de todos los contemporáneos: “Me enseñó a Ver”.(1)

## 3.2 IDEOLOGÍA

Si la fotografía tiene un lugar dentro del arte mexicano, Nacho López tiene un lugar destacado dentro de la fotografía, y por lo tanto en la historia de las artes plásticas en México. <sup>(1)</sup> A lo largo de poco más de cuarenta años de trabajo constante para ver al mundo detrás de su cámara, dejó una constancia gráfica exitosamente lograda en nuestro país sobre el mexicano, a partir del ciudadano de la urbe, hasta llegar al campesino y el obrero, al indígena marginado y al hombre de carretera y ciudad. Nacho López fue el fotógrafo de los desposeídos, de los paisajes agrarios y de la calle en un país donde lo mágico mantiene su presencia entre el modernismo y la industrialización. Fue el más acertado fotógrafo de la vida en México en la segunda mitad del siglo, esa vida pasó por sus ojos y la supo captar sin complicaciones plásticas ni perjuicios artísticos. Siempre buscó la forma de lograr testimonios que resistieran el paso del tiempo y que nunca perdieran su propio valor artístico, su valor plástico. Sus fotografías demuestran la autenticidad que utilizó para abordar temas constantes como el mexicano, la ciudad contradictoria y el país todo. Dejó un doble legado, sus imágenes que seguirán engrandeciéndose con el tiempo, y el ejemplo de sencillez y cordialidad impregnada de sabiduría y de irónica melancolía. Compartió el alimento con aquellos a quienes capturó en imágenes, y que sin duda alguna le permitieron y ayudaron a adentrarse en aquella realidad íntima de la humanidad desposeída, el tema constante y central de su obra. <sup>(2)</sup>

Nacho López acomodó al mundo con sus palabras y sus ojos viviendo a diario en esos años sin fecha, tal parece que alguna vez surgieron, aún continúan y nunca se extinguirán.

Con las fotos de Nacho López se puede recobrar el pasado de México y de su gente, pero no de cualquier modo, no como un registro convencional, sino del modo profundo y genial de un gran artista. Por medio de su visión, Nacho López, resumió tragedias que parecían no existir o estar olvidadas, logró tocar fondo y transformar al culpable en inocente, a la autoridad en verdugo, al desposeído en triunfante y a la ciudad moderna en ciudad marginal. Por medio de sus imágenes dejó implícito que no debían morir los rituales de México, de su gente y rescató la trascendencia del indio, del mexicano. Nacho López situó a la gente en un México eterno, su arte no documentó una época, sino todas las épocas que aún ahora encuentran las mismas caras misteriosas, los mismos rostros desamparados, la misma pobreza, la marginación.

La vida de López estuvo compendiada a través de la suma de miles de fracciones de segundos representadas en sus fotos, en cada una de ellas involucró los latidos de su corazón, que se empeñó en captar realidades o irrealidades que surgían de sus preocupaciones como individuo inmerso en las contradicciones de su sociedad, de su México. Querer hacer arte con cualquier medio de expresión es intento nulo. No todo lo que produce el artista es arte. Si una fotografía en particular ingresa a esta categoría, ello se debe al consenso de los espectadores y, sobre todo, a que ha resistido el paso del tiempo para convertirse en una obra intemporal. (3) Las obras de Nacho López han logrado resistir el paso del tiempo y según nosotros, los espectadores, capturó en imágenes situaciones importantes y las convirtió en arte, en imágenes que a pesar del tiempo nos siguen trayendo a la memoria situaciones actuales, situaciones que aún, hoy en día, podemos ver, podemos encontrar.

La ciudad de México ofreció a López escenas insospechadas, las aceptó como eran y aunque renegando de ellas, fueron uno de sus tantos amores fotográficos. Para Nacho López la arquitectura de la ciudad, con sus modernos y viejos elementos representaron la oportunidad de capturar la historia de una hermosa ciudad universal, estos elementos se combinaron con la prisa de sus habitantes por ganar lo poco o mucho que necesitaban, la realidad la presentó como magia. Nunca dejó de lado a los desplazados del caos ciudadano, los que vivían bajo techos de lámina y cartón, convirtió en imagen la miseria y la libertad de ser que le concedió la modernidad. Dejó implícito que a pesar de las lágrimas o el desengaño de la pobreza, también existía la fiesta, las celebraciones que para todos, pobres o ricos, ofrecían el escape momentáneo de una realidad ficticia. (4)

Las condiciones como fotógrafo ante la sociedad que tenía Nacho López, fueron utilizar su oficio como instrumento apropiado para tratar de entender el mundo y sus contradicciones, para exhibir la lucha de clases y comprender al hombre como individuo. López sabía que a la larga se conservaría una documentación como testimonio del rescate de la identidad mexicana. Sabía que vendrían severas transformaciones y que su fotografía consignaría el conflicto eterno del hombre en busca de la dignidad, del hombre en busca de comida, techo y educación. El estaba de acuerdo con que el intelectual de un país como México, subdesarrollado, con millones de indígenas, con una burocracia deshonesto, con una masa campesina sobre-explotada, con obreros despolitizados, con una clase media conformista, nueva en todo, mezquina y al mismo tiempo reaccionaria, tiene muchas misiones que cumplir.

Una de ellas es la de crítico, otra la de formular y explicar la realidad que le rodea.<sup>(5)</sup> Explicar la realidad que lo rodeaba, fue para Nacho López la función fundamental de su fotografía. Por otro lado, el placer de fotografiar fue su redescubrir constante y su punto de partida. López halló su mejor ejercicio en el periodismo. Es aquí donde se puso en contacto con el devenir humano, con el drama de los desamparados, con la pose de funcionarios que besaban niños mientras asesinaban hombres y mujeres. En fracción de segundos, captó una realidad aparentemente caótica y ordenó su visión para conformar un retrato de su época. Muchos fotógrafos, siguiendo una tendencia que se había puesto de moda, retrataron a los humildes en forma superficial y degradante ignorando el trasfondo social. Con ello le hicieron el juego a los poderosos que insistían en presentar a México como país somnoliento pero paradisíaco, actualizándolo a través de sus medios publicitarios, Estos fotógrafos-turistas retrataron al zoológico humano sin considerarse como parte integrante del mismo zoológico. La fotografía de Nacho López respondió a su propia sensibilidad e inquietudes, pero nunca fue dogmática. La libertad de expresión en el arte y en la vida fueron sus premisas. Lo que él produjo fue el reflejo de sus íntimas condiciones, como consecuencia de hombre perteneciente a una determinada clase social, en medio de un universo conflictivo. Las fotos de López se distinguen porque contienen algunas características verdaderamente dramáticas, pero se reconoce en ellas el resultado de una profunda realidad, realidad que no se quiso admitir o reconocer a pesar de que circundó en forma permanente a México.

La misión de López consistió en entregar objetivamente la verdad, ya sea cruel, hermosa o inhumana de una sociedad que muchos construyeron fatalmente a su alrededor, su obra es una demostración de las culpas de muchos en un tiempo atrás. Nacho no fue una persona despiadada que sólo buscó la fealdad, sino por el contrario, trató de conmover al observador, a quien parecía pedirle conmiseración hacia los seres marginados. Su trabajo está lleno de ternura y no intenta denigrar al hombre, sino hacer ver de cuántas amarguras estaba hecha la dura vida en aquellos años. <sup>(6)</sup> Nacho López escogía el momento, el instante, en que la realidad visible, se convertía para él en realidad sensible, es decir, en que la realidad visible se abre de pronto, para sentir lo que hay detrás de ella: el drama o la belleza de la vida. La vida en México muchas veces raya en la hermosura o en lo trágico y Nacho López supo captar esos aspectos esenciales del ambiente que lo rodeaba. Profundo en pensamiento, su capacidad de revelar estos contrapuntos de la realidad de México, incluso de las cosas aparentemente más cotidianas, le valió el reproche de que su obra era denigrante para México.

La mirada de Nacho López fue una mirada profunda que vio al México de las culturas ancestrales. Él dedicó especial cuidado para captar la luz y sombra del drama y la tragedia. Sin duda, quiso entregar al fotógrafo profesional y/o aficionado imágenes fieles al suceso. La inquietud de Nacho abarcó otras facetas como la enseñanza, fue un técnico, dio lecciones de fotografía en México, se preocupó por enseñar. Al trabajar para el Instituto Nacional Indigenista (INI), logró plasmar las necesidades de los pueblos y de la vida indígena.

Era fascinante, le dio la oportunidad de estar en contacto directo con las etnias, tribus, con sus culturas, con sus circunstancias políticas y económicas. Todo lo vio con su cámara, y entregó fiel testimonio de las condiciones sociales, políticas, económicas de estos grupos, pero también registró su cultura por medio de sus costumbres al fotografiar sus fiestas. Para Nacho López, el pueblo fue lo más rico en imágenes, ya que las clases se volvían moralistas en algunas circunstancias que los obligaban a portarse de un cierto modo. De ahí que López, privilegiara la forma en general, al fotografiar las circunstancias de la acción de la gente, y en particular, de las capas sociales más libres que eran las populares, de la cuales existían expresiones más sinceras. (7)

Nacho López fue practicante asiduo de la foto dirigida, y su interés por este género reflejó su discernimiento de que, de todas maneras, la cámara afecta la escena en el momento en que aparece. Sus fotografías representaron su decisión por enfocar a los pobres, los enjaulados, los olvidados del "milagro alemanista". Mientras otros fotoperiodistas gastaban su película, y su tiempo, en cubrir las "hazañas" de los presidentes, Nacho apuntó su cámara a "los mundos aparte". Si el reportaje fotográfico es laborioso, más lo es el fotoensayo, pues junto al ensamble y la puesta en página, hay un trabajo de concepción, planeación y ejecución, que trasciende la proverbial "captura del instante". Así, el mérito de López no estuvo en los reflejos fotográficos, sino en la dirección, en la puesta en escena. Nacho López consideró muy importante la relación entre el texto y la imagen en las publicaciones, en la mayoría de sus ensayos él fue el autor tanto de los textos y los pies de foto, como de las imágenes.

López no sólo se dedicó a la fotografía de denuncia sino que se interesó en comunicar la condición de los humildes como sujetos en el mundo, en lugar de retratarlos sólo como objetos. Las fotos de Nacho López estaban destinadas a ser consumidas por un mundo muy diferente del cual procedían. Los lectores de las clases medias y altas de las revistas ilustradas donde aparecieron sus fotografías eran un universo muy diferente al de los indios, los prisioneros y los pobres. Es por esto que López encontró el medio y la forma perfectos para comunicar su constante preocupación social y marginal. <sup>(8)</sup> Nacho López tomó sus fotos con la intención de publicarlas en revistas ilustradas, no en periódicos, y así se situó en un plano que exigió de él la necesidad de profundizar en los temas elegidos, la necesidad de emitir una información más analítica y así lo hizo, y nunca dejó de lado la estética de su denuncia.

A pesar de que la libertad y la autonomía de que disfrutaba lo elevaban a la condición de privilegiado, el concepto que tenía de sí mismo era el de un fotoperiodista y no de un artista. Nacho López aseguraba que su trabajo se distinguía del de muchos otros por su experiencia como reportero gráfico. En ocasiones habló de la tarea del artista crítico y alabó el arte combativo, pero en general prefería evitar la palabra arte. Esto se debió a que, para él, las responsabilidades sociales importaban más que la cuestión respecto a si la fotografía es arte o no. El problema de ganarse la vida como fotógrafo siempre asedió a Nacho López. Él sabía que el hecho de poder usar la mente y las manos creativamente era un gran premio, manejarlas para sobrevivir era una pesada carga.



Nacho López confirmó la circunstancia de que en México no era costumbre comprar fotografías y de que no había un mercado real para ellas cuando afirmaba que su trabajo estaba preparado para la página impresa, para reportajes, porque las fotografías no se vendían en las galerías. Para él, la fotografía era un producto que, como cualquier otro, había que vender en el mercado. El no tuvo ninguna objeción ideológica respecto a su comercialización en galerías o museos, aunque llegó a aludir al problema de que en esos contextos la fotografía se aislaría como documento. Exigía concursos y eventos de confrontación porque eso significó valorizar las fotografías en pesos y centavos. Pensaba que la falta de premios era un factor que devaluaba comercialmente la fotografía y estuvo listo para aprovechar cualquier trinchera y exponer, con la esperanza de procurar un mayor respeto a la fotografía y abrir los mercados de arte. Esto fue importante para él no para que fuera famoso y alabado sino para vivir de la fotografía que lo auto-realizaba. Nacho López fue consciente del hecho de que la subestimación de la fotografía no resultaba únicamente de que no tenía la unicidad de la pintura. López reconoció que su obra fue el resultado directo de su labor como fotoperiodista, cuando hablaba de su trabajo argumentaba que todo había nacido de sus obligaciones con el periodismo y el contacto ininterrumpido con la vida diaria, los problemas de la gente y los incidentes fundamentales. Nacho López aseveraba que la mejor y más verdadera fotografía surgía del periodismo, de hecho llegó a argumentar que la fotografía periodística era la forma más alta que la fotografía podía alcanzar. Sin duda alguna Nacho López tuvo conciencia del escaso respeto con que se trataba a los fotoperiodistas y su trabajo.

Pensaba que a los fotorreporteros les daban pocas oportunidades de contribuir con los medios, por el hecho de que el producto de su trabajo no les pertenecía. Manifestó que las razones más importantes para sacar fotos eran explicar la realidad y consignar el hecho histórico; pensaba que la historia se escribía con las imágenes de los fotoperiodistas y llevó esto hasta el argumento de que la fotografía informativa representaba la potencialidad de esa forma de comunicación: la fotografía es información.<sup>(10)</sup> Entonces, para Nacho López, la cuestión más importante para un fotógrafo era tener que decir algo sobre la realidad. Su argumento era que el arte en la fotografía provenía de redescubrir, de encontrar, no de crear. La teoría de Nacho López nunca se vio limitada a la posición de su obra como un documento simple, afirmaba que pocos fotógrafos eran capaces de superar la facilidad de imitar la realidad para convertir ésta en otra realidad: la fotografía. Nacho López subrayó la necesidad de ir más allá de la superficie de la realidad. Insistió en que el potencial para cumplir ese fin dependía de la capacidad del fotógrafo para ver: utilizar su visión para penetrar en la realidad y seleccionar lo más real. <sup>(11)</sup>

“La virtud de la fotografía – porque ésta no cambiará al mundo – consiste en servir de enlace de comunión entre los seres humanos. Y más entre aquellos que, procurando un esfuerzo inaudito por aislarse de las imágenes machaconas de la televisión, tiene la paciencia para contemplarse de cerca, y quizá en absoluto silencio. Mi oficio (obedeciendo a preocupaciones y disciplinas), capta la belleza, la fealdad, la miseria o la riqueza; traduce en emociones o ironías lo trascendente o intrascendente, e interpreta lo que en mi mente bulle como olla de grillos.”

“Lleno de gustos o disgustos, en un afán de análisis socio-psicológico, celebro la denuncia de la injusticia o del buen humor, en el reclamo de mi verdad. “

- continúa diciendo Nacho López -

“Y a través de ésta, pretendo que el veedor advierta que también hay otras configuraciones hermosas o trágicas; otras fisonomías que respiran, viven y mueren en busca de los mismos satisfactores eternos: dignidad, comida, trabajo y vestido. El placer de fotografiar – el acto mismo, mas no la diversión – es mi redescubrir constante y punto de partida. En mi fotografía intento, con mis limitaciones, testimoniar y comentar el devenir humano, ejerciendo el oficio y el “ojo” con honestidad. Creo que las etiquetas de “realismo – humanista”, “interiorismo”, “documento social”, “expresionismo”, y las que usted quiera inventar, pertenecen por excelencia a la fotografía. Pero su dimensión verdadera – evito la palabra artístico – la da el propio operante quien, sintiendo el apremio de hablar con sus semejantes, transforma su material físico en vital. La fotografía, como “objeto de arte”, aún no adorna las paredes mientras haga patente la crueldad ancestral del hombre sobre el hombre, o la grandeza de su amor por las cosas y seres cotidianos. Otros modos de expresión acallan la conciencia, la fotografía la exalta”. (9)

La mirada y el punto de vista de Nacho López fueron excepcionales por varias razones. Primero, porque la gran libertad de que disfrutó en el fotoperiodismo le permitió experimentar con formas de ensayo que han dejado una herencia importante. Segundo, porque cuestionaba el nacionalismo que dominaba la ideología mexicana, en lugar de promover la mexicanidad, sus ensayos mostraron mundos aparte como una manera de subrayar que México es muchos.

Tercero, porque nunca hizo las alabanzas al presidencialismo que fue centro visual de las revistas ilustradas. Cuarto, porque combinaba una profunda preocupación social con una intensa búsqueda formal que se ha dado pocas veces en la historia de la fotografía. En suma, Nacho López es una figura clave del fotoperiodismo mexicano. Su preocupación por los pobres, sus experimentos incesantes por desarrollar formas de ensayo y sus enseñanzas fueron determinantes en la historia de la fotografía de este país.

## REFERENCIAS

### 3.1 BIOGRAFÍA

(1)

Revista Latitudes No.1, Biografía Coleccionable  
1996 P. 5 y 6

### 3.2 IDEOLOGÍA

(1)

López Nacho  
FOTORREPORTERO DE LOS CINCUENTA  
1989 Ed. Museo de Arte Carrillo Gil  
P. 5

(2)

López Nacho  
FOTORREPORTERO DE LOS CINCUENTA  
1989 Ed. Museo de Arte Carrillo Gil  
P. 6

(3)

López Nacho  
YO, EL CIUDADANO  
1986 Ed. Fondo de Cultura Económica  
P. 11

(4)

López Nacho

YO, EL CIUDADANO

1986 Ed. Fondo de Cultura Económica

P. 13 y 14

(5)

Revista de Bellas Artes No. Desconocido

Año Desconocido/ P. 24

(6)

INBA

EXPOSICIÓN DEL FOTÓGRAFO NACHO LÓPEZ; OBRA  
RETROSPECTIVA, INÉDITA Y RECIENTE

1981

(7)

Saldaña, María Victorina

NACHO LÓPEZ, IMÁGENES HECHAS LUZ

2000 Revista Cuartoscuro No.44

(8)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 15

(9)

INBA

EXPOSICIÓN DEL FOTÓGRAFO NACHO LÓPEZ; OBRA  
RETROSPECTIVA, INÉDITA Y RECIENTE

1981

(10)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 206

(11)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 209

***CAPÍTULO 4***  
***" TRABAJO FOTOGRÁFICO "***



#### 4.1 INNOVACIONES TÉCNICAS Y VALOR INFRMATIVO Y ESTÉTICO DE ALGUNOS TRABAJOS DE NACHO LÓPEZ

La relación que la fotografía tiene con la realidad llega a una de sus expresiones más desarrolladas en el fotoperiodismo. A pesar de la objetividad aparente de las imágenes de prensa, existe una importante tradición de lo que se podría llamar la fotografía "dirigida". En este género, el fotógrafo o fotógrafa crea la escena en lugar de descubrirla, o mejor dicho, participa en la creación de una escena que destila de cierta manera lo que ha descubierto.<sup>(1)</sup>

Nacho López fue practicante asiduo de la foto dirigida. La mitad de sus imágenes publicadas durante los años 50 en las revistas ilustradas fueron dirigidas de una u otra manera, consonante con su deseo de ser director de cine. Aunque construía el acontecimiento, el hecho de que las reacciones de la puesta en escena sean producto de su injerencia, no quita lo verídico de las actitudes manifestadas en sus fotos. Las puestas en escena servían como "catalizadores" para provocar reacciones reales. López descubría un fenómeno social, lo captaba y lo ponía en evidencia con un documento visual que servía como testimonio innegable de la existencia de una determinada situación. En otras fotografías, la intención de Nacho López, no fue la de provocar una reacción espontánea sino construir una coincidencia fortuita. El poder de muchas fotos depende precisamente en encontrar - y saber capturar - esas fracciones de segundo cuando repentinamente aparece una yuxtaposición irónica y accidental. En las fotos de Nacho se producían imágenes enigmáticas que utilizaron relaciones heterogéneas entre objetos para fines que no son fáciles de describir, pero parecen significativos.

Con su trabajo, Nacho López, demostró una autonomía excepcional, ya que en la mayoría de sus colaboraciones para revistas ilustradas él es el autor de los textos, los pie de foto y las imágenes. La principal aportación técnica de López a la fotografía mexicana son sus ensayos y la forma en que éstos estuvieron conformados, ya que siempre, Nacho López, estuvo experimentando con formas de ensayo distintas. En algunos casos los fotoensayos de Nacho combinaban una narración espacial sumamente cinematográfica con un relato temporal que tenía principio y fin. La narrativa espacial comenzaba con tomas de establecimiento, es decir, con panorámicas que describían el contexto geográfico o espacial del lugar en donde ocurrían los acontecimientos. Inmediatamente después, la cámara se acercaba a las caras de los personajes en la situación o acontecimiento, y por medio de estas tomas describía la situación de los personajes en las fotos, y en ocasiones, se enfocaba hacia objetos o cosas que ayudaban a describir el actuar del personaje en la situación, o que ayudaban a describir a la situación misma, es decir, en ocasiones los acercamientos eran estéticos, no humanos.<sup>(2)</sup>

Un factor determinante en las fotos de López fue el nivel de la cámara (hacia arriba o hacia abajo) al momento de capturar las imágenes, los ángulos utilizados por López otorgaban ó quitaban poder a los sujetos fotografiados, además de que reflejaban una decisión expresiva tanto estética como política y social. Las fotografías de López siempre encontraron un punto estético en donde la combinación de varios factores, resultaban en una foto, además de impactante, una foto estéticamente bien conformada, sin duda alguna el poder estético en sus fotografías, es lo que diferenció a Nacho López de otros fotógrafos de la época.

La distancia entre el sujeto fotografiado y el fotógrafo, representó en las fotos de López, una consecuencia estética de lo que los fotografiados y el fotógrafo sintieron uno por el otro, sin duda alguna en muchos casos la distancia en la que eran hechas las tomas de López, marcaban la pauta que los mismos fotografiados ponían de condición al ver la cámara como sujeto presente en sus situaciones.

La estrategia de dirigir sus fotografías y la influencia directiva, permitieron a Nacho López, sacar imágenes nítidas <sup>(3)</sup> y con un manejo de luz impresionante, ya que la situación permitió esperar a que el fotógrafo encontrara el ángulo y la distancia que le permitieran capturar la imagen técnicamente perfecta. La mayoría de las imágenes captadas por Nacho López estuvieron pobladas por aquellos indefensos, ya que en muchas ocasiones los sujetos fotografiados no querían o no podían negar a Nacho el derecho a fotografiarlos, y esto queda implícito cuando vemos en sus imágenes el reflejo de situaciones crueles y evidentemente reales, existentes.

Un recurso utilizado por López, fue el de blanquear sujetos al momento de revelar sus fotografías, con la intención de resaltarlos y darles más poder en la imagen, dentro de un contexto determinado. Nacho López se valió de muchos tipos de contrastes para hacer de sus imágenes algo diferente, en algunas ocasiones retrataba a los humildes contrastándolos por medio de un contexto con lujos, o en otras ocasiones contrastaba el contexto deprimente del humilde, con la felicidad sin tapujos del personaje en la foto.

En general, en los distintos ensayos de Nacho López, se pueden apreciar influencias cinematográficas o fotográficas de la época, del año o la temporada en que fueron tomadas esas imágenes.

Casi siempre, López incluía en sus ensayos, fotografías que reflejaran ironía, como representación e insistencia entre lo profano y lo cotidiano, en medio de situaciones que tenían un significado o un peso social muy arraigado. En sus ensayos, López incluía imágenes tradicionales que contextualizaban una situación, e imágenes críticas que incluían en sí una ideología, denuncia y concientización.

Nacho López empezó o desarrolló la forma de fotoensayo de archivo, que más tarde resultaría en sus trabajos sobre el Distrito Federal. Este tipo de ensayos estaban conformados por fotografías que López había tomado y que tenía en su archivo, y no de fotografías tomadas para realizar el ensayo. En la década de los cincuenta no se veía que se hicieran este tipo de reportajes, el desarrollo de este tipo de ensayo evidencia la creatividad y el poder estético de las imágenes de López, y su capacidad de escribir guiones muy bien fundamentados. Sin esos elementos hubiera sido imposible convencer a los editores de publicar este tipo de fotoensayos. Ello también habla de su interés en el control autorál de todos los elementos que conformaban los ensayos con fotografías de archivo. (4)

Los fotoensayos de Nacho López también fueron innovadores desde el momento en que presentaron temas que no eran tocados o acostumbrados por los demás fotógrafos, casi siempre la fotografía de aquella época estaba regida por costumbres, por modas. En sus fotografías, López presentaba a los humildes, comparándolos cuando realizaban actividades en ciertos lugares, que gente de otro nivel hacía en la privacidad de sus techos, lo público de la pobreza era lo íntimo para la clase media.

Presentaba humor en sus críticas y denuncias ayudando a la imagen por un pie de foto que hacía referencia a una situación irónicamente humorística.

En las fotos de López, la cámara enfocaba hacia arriba lo que se debía, o se acostumbraba, enfocar hacia abajo, exaltaba a sus sujetos, al campesino, al pobre y al marginado. Sus fotos reflejaban la cooperación entre el sujeto y el fotógrafo, para que con sus esfuerzos crearan una imagen real y compleja. Las imágenes de Nacho ofrecen una puesta en escena que difícilmente puede ser encasillada, ya que contiene elementos que refieren muchos aspectos de clases, contextos e ideologías. Sus fotos siempre contenían marcadas intenciones estéticas por medio de la dirección de la foto y en ocasiones por la composición de los textos y pies de fotos que acompañaban a las imágenes en las publicaciones.

A pesar de lo estético de las imágenes de Nacho López, sus fotografías proyectaban temas o situaciones pavorosamente tristes. Sus fotos además hacían o subrayaban propuestas, y esto se reforzaba en el pie de foto. Hablaban de las influencias positivas o negativas de vivir o actuar en un determinado contexto. En sus ensayos se encuentran dobles mensajes que se pueden descubrir en la imagen misma, o en el pie de foto, o en el texto, o con la combinación de ambos. (5)

En muchas ocasiones las fotografías de Nacho López capturaban imágenes de personas marginadas con hambre pero con un espíritu intacto, para seguir viviendo y sobreviviendo su miseria. Hacía comparaciones, con sus pie de fotos y textos, entre las cosas que debían hacer los marginados y las cosas que nunca harían los privilegiados.

López llegó a presentar en sus fotografías la ironía máxima de que si los marginados no podían transforman su situación, al menos la tomaban con resignación y humor, al tomar parte de su situación para construir la fracción feliz de sus mundos. Un elemento clave en algunas de las muchas fotos de López, fue la representación de la organización colectiva de esos seres olvidados, algunas fotos presentaron el resultado de los sacrificios de esas personas por ganar un espacio en donde pudieran satisfacer, al menos, las principales necesidades de un ser humano, la comida, la educación. El espíritu general de la lucha colectiva movió a López pues en algunos fotoensayos, y por medio de específicos ángulos, daba poder a sus sujetos y ponía de manifiesto que al final, la lucha por colaborar y ganar algo, resultaba en una labor perfectamente llevada a cabo, la manera perfecta de trabajar por lo poco que se ganaba.

Con sus fotografías, Nacho López hizo sus contribuciones a la exploración de la mexicanidad pero sin buscar al mexicano, sino encontrando las variaciones no determinadas de México y su gente. Para finalmente construir todo un mensaje, López partía de buscar aquellos contextos más representativos y característicos de México y sus marginados, la belleza de lo cotidiano, las diferencias de clase y las cosas que esperan a los más afortunados. Retratar la dignidad de los desafortunados, fue sin duda una preocupación recurrente en los fotoensayos de Nacho López. López buscaba presentar e incluir en sus ensayos una característica primordial de esta forma de fotografía, el realismo documental y los contrastes de un contexto y sus elementos.

Nacho López hablaba en sus fotos, de lo difícil que era encontrar la dignidad en un contexto tan pobre, tan carente de tantas y tantas cosas, López construyó metáforas del México profundo, de aquel México al cual, la modernidad y las cosas venideras, no habían podido penetrar. Para direccionar sus fotografías, Nacho López dirigía modelos o sujetos, en contextos previamente determinados, para que resultaran en la captura de reacciones o situaciones que sin duda alguna eran reales, y que hablaban de las condiciones y vivencias de un sector determinado, con resultados y respuestas a causa de una situación o vivencia real. López construía sus acontecimientos, y el hecho de haber provocado reacciones hacia una situación determinada, no le quita lo verídico a lo que ocurrió y que fue captado en una imagen. <sup>(6)</sup> Otro elemento distintivo de las fotos de López es que sus encuadres permitían mostrar cómo, por medio de encuadres cerrados, es decir, imágenes de cerca, se mostraba que era fácil entrometerse en la vida de los pobres, pero con encuadres abiertos, es decir, imágenes de lejos, se mostraba lo difícil de conocer la vida de los privilegiados. Muchos temas son los que abordaron las fotografías de Nacho López, pero sin duda los niños, las mujeres y las diferencias de clases, fueron los temas que más poblaron sus fotografías, y sus intentos por hacer de sus imágenes, el medio de denuncia y concientización, representando fielmente una realidad, encontrada espontáneamente o construida y capturada en reacciones de algo que sin duda fue real.

Es así como la aportación de Nacho López a la fotografía mexicana, y sus técnicas y contenidos estéticos e informativos, giraron siempre en una misma base: los desprotegidos, sus contrastes y la lucha por seguir existiendo en un mundo cada vez más moderno y avanzado.

López reflexionó en la lucha de clases, en lo que para unos era cotidiano y para otros fue algo que existía, que existía lejos de donde convivían fácilmente y sin preocuparse por el contexto en el cual actuaron. López definió una manera de hacer ensayos, una manera de presentar las mil posibilidades, de una expresión cargada de significados, de denuncias y vivencias personales.



#### 4.2 ENSAYO “UNA VEZ FUIMOS HUMANOS” REVISTA MAÑANA No. 393 MARZO DE 1951

Los pobres, su mundo y su desesperación fue el tema de lo que es quizá el mejor fotoensayo de Nacho López publicado en Mañana durante 1951: “Una Vez Fuimos Humanos”. Las limitaciones que rodearon al fotógrafo se evidencian con el hecho de que el título que Nacho López había pensado poner a este ensayo era “Nosotros También Somos Seres Humanos”. Este título hubiera comunicado mensajes muy distintos de lo que finalmente se publicó en la revista. El título definitivo de este ensayo, parece no tener relación con sus imágenes y sus textos, ya que no hay elemento que pretenda mostrar el hecho de que los sujetos en las imágenes hayan perdido, es decir, que un día fueron humanos y luego dejaron de serlo. El sentido de las fotos y el texto es que, aunque los pobres y marginados de la ciudad podrían haber sido excluidos de muchos sitios, siempre han pertenecido al grupo de los perdidos y los perdedores.<sup>(1)</sup> La primera foto del ensayo ocupó casi página y media, y presenta potentemente la situación de los dos mil cadáveres vivientes que se alimentan con el rencor y con las sobras de la capital. En esta primera imagen Nacho López nos contextualiza en el tipo de personas que poblaran este ensayo. En la imagen podemos apreciar las condiciones de vida y vivienda de los evidentemente pobres de aquel México que solo tenía ojos para la industrialización, para la modernización en todos y cada uno de sus habitantes.



Enfocar a los pobres no era necesariamente algo muy raro en las revistas durante esos años. Había bastantes artículos gráficos sobre las ciudades perdidas, y resulta interesante como estos ensayos resultaron tan diferentes entre sí.

En esta misma época hubo algunos fotoensayos que pretendieron mostrar cómo los programas del gobierno podían resolver los problemas como los de vivienda, y también hubo ensayos sobre la caridad y sus efectos para aliviar la pobreza. Estos ensayos se limitaban a descubrir las condiciones espantosas de barrios como Tepito. Fueron útiles en la medida en que insistieron en la existencia de situaciones inhumanas, pero en un contexto como el mexicano, no podían afirmar que la eliminación de ciertas cuestiones sociales estaba en camino. Era demasiado claro que ni los programas de gobierno ni la caridad privada iban a remediar las circunstancias de gente que tal parecía estaba atrapada en infiernos sin salida ni esperanza. Los escasos fotoensayos que trataban de identificar la fuente de la miseria en México se limitaban a criticar a los funcionarios.

Es por medio de estas cuestiones, que podemos apreciar una importante diferencia, que sin duda alguna, aportó los fotoensayos de Nacho López, porque una de las cualidades más vigorosas de “una Vez Fuimos Humanos”, tanto en el texto como en los pies de foto, es el análisis de las clases sociales efectuado al comparar a los pobres con los ricos que viven a poca distancia de ellos. Durante este período de unidad nacional y la glorificación del enriquecimiento, rara vez se encontraba en las revistas una mención de las diferencias de clases. En este ensayo, la miseria obvia en las fotos está contextualizada política y socialmente por los recordatorios constantes de que estos hombres no vivían muy lejos, geográficamente, de sus hermanos. Pero moralmente los separaba una eternidad. Además añadió una crítica a la neocolonización de los adinerados: “100 metros arriba pasean jóvenes con vestidos de la quinta avenida”.



Cabe señalar que estas contradicciones no se registran en forma visual. Hay imágenes que mostraron la solidaridad entre los pobres; por ejemplo, una en la que, dos camaradas compartían la tortilla. Era el pan de cada día de los que habían sido olvidados por la sociedad. Aquí, por extensión, el ensayo hizo una crítica implícita por contraste con la falta de tal solidaridad por parte de los ricos. Sin embargo, no hubo imágenes en donde estos personajes se presenten en contraste con los mexicanos acomodados. En lugar de tal comparación, Nacho López encarnó el espíritu de contradicción al ir en contracorriente de las expectativas del lector y retratar la subjetividad de individuos que se podía estar tentado en percibir como totalmente reducidos al nivel de objetos. Por ejemplo, en la foto de una página entera que siguió a la primera imagen, un niño con un ratón en la mano – el cual le sirve de juguete – mostraba las precarias condiciones sanitarias de su contexto y a la vez ilustraba la miseria, la falta de lo más elemental, de los niños pobres. Pero además, esta foto, representaba la creatividad que surgía a causa de la falta de juguetes. También es importante puntualizar la interacción de los sujetos de la foto con la cámara, al participar con el fotógrafo en este juego, como al mirar el lente. El ángulo elegido es igual a otro factor importante, porque Nacho López se situó al mismo nivel de los niños en lugar de mirarlos desde arriba.



Una imagen con un mensaje similar se aprecia en la foto del niño que juega con un tapón de sidra, que probablemente halló en la basura, producto del trabajo de su padre. Sin embargo, con esta imagen surge una inquietud sobre la estetización de la miseria. Si Nacho López puso al niño enfrente del material áspero o si allí lo encontró, sin duda alguna es excelente el juego de texturas entre el niño, o sea el sujeto fotografiado, y el material, su contexto.

Se podría efectuar una lectura en que se analice la relación de estas formas: por un lado se presentan las cajas desechas y la tela desgarrada que vienen encima del niño, posible metáfora sobre la pobreza que lo aflige; por el otro, el espíritu desafiante del niño que se olvida de su contexto. Esta imagen camina por una línea muy estrecha y tiene la posibilidad de caer en la bien conocida trampa de estetizar la pobreza. (2)



Otra forma de situarse a contracorriente en este ensayo y con estas imágenes consistió en reducir el ángulo en contra picada (de abajo hacia arriba) Nacho López enfocó a los desamparados desde abajo, dándoles así poder a los que no lo tenían en la fotografía de aquella época. En otra de sus fotografías para este ensayo, López obtuvo una imagen del comercio de los desheredados con un ángulo por lo común reservado a los que tenían poder.



Nacho imprimió dinamismo a dos de las fotos de niñas, al desarrollar relaciones contradictorias entre las imágenes y los pies de foto. En la primera se apreciaba a una pequeña con hambre mirando por una rendija de la cocina, esperando su pobre comida. El pie de foto expresaba: “Es el medio día y hace ya hambre. Éste es el hogar más próspero de la colonia, pues tiene estufa; claro no sirve.” Esta primera imagen poseía una estructura que se podría denominar como “sí . . . pero no” existían ciertos elementos materiales, pero éstos no cumplían con su actividad, no funcionaban. En la segunda imagen se apreciaba una estructura opuesta “no . . . sin embargo”. En esta foto encontramos la imagen de una niña que está sentada con una cartilla y el pie de foto decía: “Un día, la sacarán del muladar los conocimientos adquiridos en esa cartilla. Carece, claro, de pupitres, cuadernos o lápices, pero quiere aprender”.





La época de este ensayo estuvo marcada por las pocas luchas de no presentar a México con imágenes que podrían degradarlo – imágenes de gente hundidas en la miseria, con un contexto realmente carente de todo un poco - se acostumbraba presentar a los pobres y necesitados como algo romántico, como algo pintoresco, pero aparecieron imágenes, y hasta películas como *Los Olvidados* de Luis Buñuel, que presentaban hechos sin lugar a duda reales, en escenarios verdaderos, y con situaciones basadas puramente en la realidad. Lógicamente estos intentos de presentación de una México distinto fueron severamente criticadas y hasta censuradas, de hecho Nacho López lo vivió en carne propia cuando en 1956 le fueron retiradas varias fotos de su exposición en la Unión Panamericana, en Washington, D.C., “Nacho López, Fotógrafo de México”, por ser consideradas como denigrantes a México.<sup>(3)</sup> Quedaba claro que López era partícipe de presentar a los marginados tal y como son, tal y como vivían y se desarrollaban en sus contextos, en sus propias vidas y estilos. Dos de los pies de foto de este ensayo hablan de los olvidados y en catorce de las veintidós fotos incluidas en el ensayo aparecen niños, en seis están acompañados por adultos y en ocho, aparecen solos. Sin embargo, a pesar de la fuerte influencia de aquellos intentos de realidad y de presentar las cosas tal y como son, el fotoensayo de López tenía severas diferencias. Por ejemplo, en aquellos intentos de realidad en fotografía y cine, las cosas eran mucho más críticas en cuanto a los atrapados en la pobreza y parecía proponer que la salida a esta situación podrían haberla constituido los programas gubernamentales. En el fotoensayo de Nacho López se expresaban varias críticas a campañas del gobierno y a la caridad privada, tanto en el texto como en los pies de foto.

Por ejemplo, debajo de una imagen del fotoensayo se imprimió el siguiente pie: “Su ignorancia de las cosas del mundo es manifiesta. No saben que había un timbre postal de protección a la infancia y que ellos debían haber recibido sus frutos. ¡Es imperdonable, también, que ignoraran que allá arriba, en la ciudad, se ofrecía caritativos té – canasta en su beneficio!”.



Una crítica similar apareció en la foto de un niño enfermo, en referencia a los programas de salud pública: “Le correspondió nacer bajo el signo zodiacal del raquitismo. Padece todas las enfermedades conocidas y el espectro de la tuberculosis vive junto a él. ¿Hospital infantil? ¿Campañas contra los males endémicos de la infancia? Si alguna vez él sabrá que existió eso para él . . . .”.



Hay, además, una fuerte crítica a la imagen creada por la propaganda y promovida por el turismo y la prensa. (4) En el pie de la última foto, los autores del documento se despiden así de los lectores: “La visita ha terminado. En las hojas de publicidad que se distribuyen en el extranjero, no está incluido este paraíso”(5). El papel de la prensa para mantener una situación tan injusta está delineado en el pasaje del texto: “Y los que saben leer, se tornaron más amargos al notar, en los papeles con que abrigaban a sus hijos en el invierno, las crónicas sociales de aquellas recepciones organizadas en su honor. Para que tuvieran pan y abrigo. Para que vieran que sus hermanos de arriba si eran generosos”.(6) Quizá lo más sorprendente en este periodo de adulación nacionalista es la foto de una choza con la bandera. Con esta imagen se formulaba una crítica implícita del uso de los símbolos de la nación para disfrazar la dominación de clase, también se formulaba una crítica explícita de la práctica de acarrear a los pobres a los mítines del PRI.

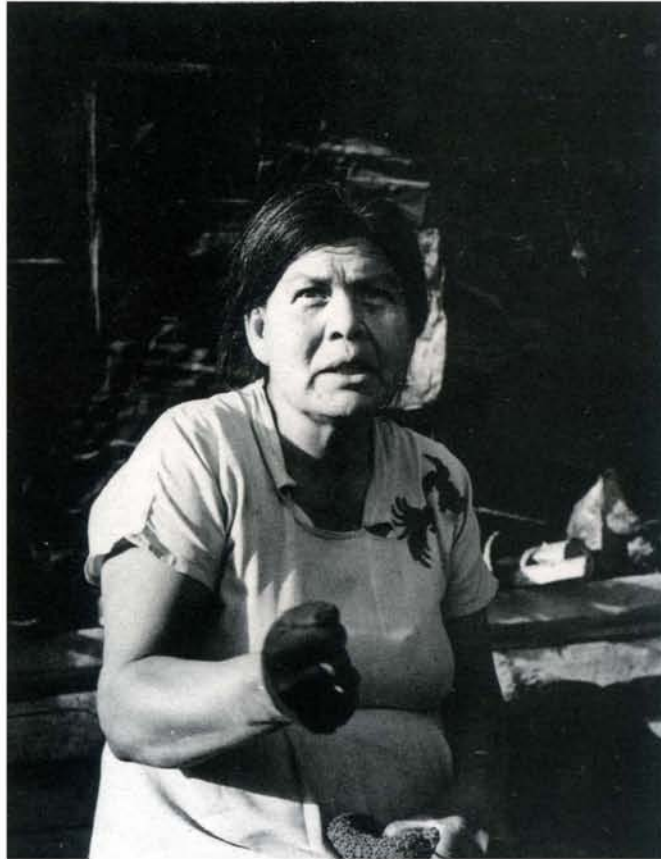
“Flota sobre el aire de la mansión más opulenta la bandera robada en algún desfile aparatoso. Aunque se les ignora, ellos no han olvidado a la patria, en cuyo corazón viven, junto a una de las zonas residenciales más postineras”. (7)



Entre las fotos no publicadas, existen imágenes de hombres trabajando pero la mayoría de las publicadas presentan mujeres y niños. Se tendía a eliminar las imágenes más extremas. No se publicó, en este ensayo, una imagen que presentaba a un hombre enfermo en la cama al que mira la gente.



Una de las imágenes no publicada en el ensayo, contenía mucha fuerza y pareció no apropiado publicar una foto en donde se mostraba a uno de los indefensos en una actitud sumamente desafiante, sobre todo por venir de una mujer.



En otras dos fotos, aparecía un niño que obviamente no pertenecía a esta clase ni al barrio. En la imagen del niño con el ratón y en la que comparte la tortilla con aquel niño que jugaba con el ratón. Su ropa era visiblemente diferente de los harapos de los demás niños, lo cual dejó la impresión de que Nacho López lo llevó consigo al barrio pobre para hacerlo actuar.



El grado de dirección que Nacho mostró en este ensayo llegaría aún más lejos en sus puestas en escena divulgadas en la Revista Siempre años más tarde. Las fotografías contenidas en este ensayo son un claro ejemplo de cómo el fotógrafo tiene la capacidad, y la responsabilidad en ocasiones, de mostrar a sus personajes sin una intención velada, sino al contrario, con la intención de mostrar sus condiciones y sus luchas cotidianas contra la desesperación y contra el contexto social que los oprime.

Podemos apreciar con esta serie de imágenes, cómo Nacho López se valió de una estética y de un juego de elementos para hacer una denuncia y una fuerte crítica a las condiciones en las que se tenía a esta clase de gente y de cómo a pesar de su existencia, estas imágenes no representaban ningún elemento significativo ante la modernización y opulencia del México industrializado, de aquella ciudad que probaba las mieles del éxito y el crecimiento. Nacho utilizó ángulos que se creía no correspondían para esas tomas, para esos personajes, se valió de puestas en escena para demostrar los sueños, costumbres y

pesadumbres de gente que existía, y que convivía no muy lejos de los lugares en los cuales no hacía falta nada, de los lugares que todo lo tenían a la mano. Con la ayuda del texto que acompañó al ensayo en su publicación y con los pies de foto para cada imagen, construyó metáforas, críticas y expectativas. Los personajes en el ensayo fueron aquellos que luchaban en contra de la pobreza y que sin embargo tenían esperanzas y seguían viviendo tranquilos en sus contextos, en aquellos contextos que ellos construyeron y que fueron el escenario de su vida diaria. Comprobamos que por medio de la fotografía se puede llegar a reflejar una realidad manipulada, por medio de ciertas imágenes, ciertos personajes que interactúan en las fotos y por medio de tomas y ángulos que ofrecen al fotógrafo la posibilidad de presentar su perspectiva, su punto de vista. Nacho López tenía su perspectiva, y el afán de demostrar y presentar de manera distinta los mundos apartes del México desconocido, de aquel México del cual se tenía noticia, pero que hasta el momento no impedía ni representaba una amenaza para el desarrollo.

López tal vez eligió el tamaño, la posición y la continuidad de las fotos en la publicación para contar una historia sin final, una historia que continuaba y que fue la base de sus imágenes y ensayos posteriores y que pudieron debutar en las revista gracias a su novedosa forma, gracias a su fuerte estética, pero que sin duda alguna, contenía elementos de fuerte significado, político - social y que le sirvieron de vehículo para apoderarse de un tema en específico, la pobreza y las condiciones de los mexicanos de aquella época. Elegía la ubicación de una foto para primero adentrarnos a ese mundo, después nos presentaba a sus personajes y sus contextos, luego nos presentó sus sueños y esperanzas y luego vino la ironía, la crítica y su punto de vista. El acomodo que Nacho dio a las fotos fue algo premeditado, algo construido para no dejar que el lector hiciera sus propias conclusiones, el lector debía acatar el punto de vista de Nacho y así llegar a coincidir



con sus propias conclusiones, con su propio punto de vista y con su denuncia, los lectores tenían que saber y conocer estos mundos, y sin duda alguna, Nacho López lo supo hacer, invirtió su tiempo, sus imágenes, sus palabras y pensamientos y finalmente presentó lo que para él era el ser humano, lo que para él significaba el comienzo en la pérdida de aquellas cosas que nos identifican. “Una Vez Fuimos Humanos” es un ensayo de gran poder y originalidad. Lanzó una denuncia implacable, sobre todo al momento de hacer comparaciones entre las clases sociales; sin embargo, es preciso subrayar que estas comparaciones no se dieron en el campo visual.

Las razones de esto son obvias: las personas que lo tienen todo pueden protegerse de la presencia de la cámara, en tanto que los pobres son más desamparados y, además, es posible convencerlos de que por su propio interés deben permitir a un fotógrafo tomar imágenes de ellos y utilizarlas. El ensayo de López no ofreció ninguna solución a los sufrimientos de los humildes. Sin embargo, en aquella época, colaboró en un ensayo que presentaba un problema social y proponía la posibilidad de remediarlo.

#### 4.3 ENSAYO “SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO” REVISTA SIEMPRE No. 52 JUNIO DE 1954

Luego de su presencia activa en los primeros seis números de la Revista Siempre, Nacho López desapareció como colaborador de la revista hasta un año después para publicar, entre otros, su fotoensayo más crítico y poderoso “Solo Los Humildes Van Al Infierno”, un reportaje sobre las delegaciones del D.F. que resultó innovador tanto en lo formal como en lo político. Nacho López fue el responsable del texto además de las imágenes, privilegio del cual pocos fotógrafos de la época estaban privados, pero del que López había disfrutado en varias ocasiones. Este ensayo rompió con la estructura narrativa tradicional del fotoensayo con su trillada fórmula del principio, medio y final.<sup>(1)</sup> Nacho López reconoció que contar la historia de los atrapados en las delegaciones requería una forma diferente de narración de la que comúnmente había empleado. En este ensayo, López volvió a experimentar, para construir una historia que al no ir a ningún lado, refleja la suerte de los humildes agobiados en las delegaciones y, al no querer cerrar la historia con un final, abrió la resolución de la narrativa a la sociedad en general. La crítica que este ensayo hizo de la policía y del sistema de clases en México fue más innovadora que su experimentación formal. El título es explícitamente crítico, ya que sólo los humildes acaban en el infierno de las delegaciones, en México, los ricos pagan en la calle para que no los lleven a la delegación y tienen dinero para no requerir a la policía cuando deben arreglar sus problemas. El texto subrayaba esta diferencia de clase: “El cemento – de los pisos de las delegaciones – no es para aquellos que cometen verdaderos robos y fraudes por miles o millones de pesos, no es para los que deslizan billetes sobre manos ávidas, no es para los que tienen influencias y cuentan con abogados que los defiendan”. <sup>(2)</sup>

Evidentemente, es éste el foto ensayo en que más dio de sí mismo Nacho López, porque al principio del artículo afirma haber dedicado cuatro semanas de visita a las delegaciones para así poder mostrar un infierno olvidado. En la primera página, se aprecia a dos mujeres que bajan de un camión que las ha llevado a la delegación y, al lado, la imagen de un hombre borracho. En medio del primer par de páginas, está la figura de un hombre inconsciente y quizás ebrio, desplomado contra la pared de la delegación. Su cabeza está retenida por otros hombres vestidos de civil, en apariencia para que el fotoperiodista pudiera tomar la foto. El texto que acompañó a esta imagen daba la impresión de preparar el escenario para lo que parecía ser un reportaje típicamente oficialista sobre la dificultad de resolver problemas públicos. La decisión de Nacho López de empezar su ensayo con aquella imagen fue muy interesante. La imagen no significó un sumario de la historia que seguía, cuya intención consiste en documentar los sufrimientos de los desamparados a manos de la policía. Al contrario, tanto esa imagen como otras dos primeras, la de las mujeres llegando a la delegación y la del sujeto ebrio, sugerían por igual la idea tradicional de la policía como impartidora de justicia. Al utilizar estas imágenes para comenzar el ensayo, López expresó que el problema no se limitaba a la corrupción de la policía sino, además, a las expectativas erróneas surgidas alrededor de ella, visión que Nacho desarrolla a lo largo de su fotoensayo. (3) Entre la foto de en medio y el título aparecía un perfil de la cara de un hombre, recortada de una de las varias imágenes no utilizadas en este ensayo. En el negativo original, se apreciaba que dicha cara había girado ligeramente para colocarla como si viera la escena del sujeto ebrio, aunque el negativo entero mostraba a un grupo, lo recortaron y sólo quedó la cabeza del sujeto, quien funcionó como testigo anónimo.



En las siguientes páginas empezaba el objetivo del ensayo. La primera foto de la tercera página y su pie, introducían lo que iba a ser el tema central del ensayo, para después regresar de nuevo con las expectativas oficialistas presentadas en las primeras páginas. El título grande decía “Desamparo” y el pie de foto expresaba: “Cada noche mil historias distintas con un común denominador: el hambre, la ignorancia, el desamparo. Hombres y mujeres sin más apoyo que una débil, inconsciente esperanza. Una madre cuyo retoño ha sido golpeado por un padre vicioso. Es entonces cuando la justicia quiere ser implacable”.

(4) Aquí, en lugar de una imagen de una amenaza pública como el borracho, se apreciaba a una mujer cargando un bebé en sus brazos. La foto y el pie correspondientes trabajaron juntos para crear la expectativa de la delegación como un lugar que ofrecía ayuda y justicia a los desamparados y humildes. La primera frase del pie de foto introducía el elemento social: empezaba a ir en contra de la perspectiva oficialista que culparía a los individuos de sus problemas.



En la medida que la narración se iba desarrollando, se podía detectar que su hilo central, era el denominador común que atrapa a todos los que se encuentran en las delegaciones: el hambre, la ignorancia y el desamparo. Las dos siguientes fotos correspondieron a la perspectiva oficialista. En su siguiente foto el ensayo reiteraba el tema de esperar la justicia en la delegación. El título superior decía: “Ilusiones” debajo de la imagen de una pareja en desacuerdo y el pie de foto describía las decepciones del amor: “También, ahí en las antesalas del infierno, surgen las escenas sentimentales, amorosas, de tipo sexual. El rapto, salpicado de ilusiones, promesas y proyectos. Después, el arrepentimiento, el engaño, y finalmente, la acusación brutal sin otra alternativa que la iglesia o la cárcel”. (5)

Nacho López trataba no sólo con las ilusiones del romance, sino con las de hallar justicia en la delegación. La mujer aparecía doblada sobre el libro de actas como si rogara a la letra de la ley socorro, mientras su raptor le daba la espalda.



En la siguiente foto se apreciaba el lado criminal, el lugar del civil, de la aplicación de la ley. El título mayor era “Rutina” y debajo de la foto de un prisionero acompañado por un policía, el pie expresaba: “para otros, la visita nocturna a una delegación, es ya el paseo acostumbrado y periódico. Es, para muchos – los rateros, los profesionales, los viciosos, los carteristas, los borrachos – un enfrentarse a lo que ellos piensan que es su destino inexorable: es parte de su vida, rutina incambiable”.

(6) La expresión de aburrimiento que se apreciaba en la cara de los hombres indicaba que se trataba de rutina tanto para el policía como para el criminal y ello pudo haber sido una afirmación, por parte de Nacho López, de que sus papeles son intercambiables. El río de prisioneros que entra a la cárcel que aparecía en la foto grande situada en medio de las páginas llevaba de las delegaciones, que eran depósitos temporales, a la prisión. Con las primeras ocho imágenes, Nacho López había trazado un camino narrativo a través de las experiencias y las expectativas de los que acababan en las delegaciones. De los que iban a ellas huyendo para no ser heridos y

con la ilusión de buscar desagravio y que estaban rodeados por el elemento criminal. Al final todos recibían el mismo trato. Con los pasos de la llegada a las delegaciones hasta la transferencia a la cárcel, López podría haber cerrado la historia. Sin embargo, no fue su intención crear una narrativa cerrada, sino expresar una historia cotidiana para los pobres. Una historia sin fin y sin un fin feliz. El ensayo siguió contando algunas de las historias vividas noche a noche.

La primera es de un hombre involucrado en un accidente de coche. La imagen presenta a un hombre bien vestido, pero se presenta como alguien cuya falta de educación entorpecerá sus intentos de brindar una explicación convincente del acontecimiento.



La foto que aparecía debajo intentaba constituir un contrapunto de la atmósfera sórdida de la criminalidad, la violencia doméstica y traición emocional. Es la imagen de una mujer acostada sobre el piso junto a una canasta que contiene zapatos.

Arriba de la foto el pie contaba la historia del amor de una madre: “Junto al espectáculo del criminal nato y sin escrúpulos, el gesto dulce y amoroso de la madre que todo perdona. Sobre las frías losas, la espera angustiada con el viejo par de zapatos, ¡testigos de un caminar sin destino!”. (7) En su archivo, Nacho López, identificó este negativo como el de una mujer atropellada en una camilla y su canasta de zapatos viejos. Puede ser que López tuviera la intención original de relacionar esta foto con la del hombre que aparecía arriba, como si él hubiera atropellado a la mujer. Sin embargo, es poco probable que las imágenes tuvieran vínculo, ya que los negativos eran de tamaños diferentes. Es aquí donde podemos apreciar cómo por medio de imágenes de algo real, se puede originar una situación idónea para relatar algo que completaría en forma, un ensayo sobre algo real y que sin duda alguna conlleva todo un significado. En la cuarta página del ensayo Nacho López continuó luchando por los desamparados y censurando el maltrato. Aparecía, en el ensayo, una imagen de una mujer tras las rejas, el título en grande “Dolor y lágrimas” describía su dolor y el pie hablaba de la indiferencia de la sociedad: “¿Qué sabe la sociedad de los humildes? ¿Qué del hambre, la soledad y los conflictos de estas gentes? Nada. Ella no sabe de estas cosas sucias, denigrantes, incómodas, ofensivas. Parece que las delegaciones, la cárcel sólo fueron hechas para los desamparados. ¿Cuántas noches interminables escuchan los gritos o el llanto de estas mujeres marcadas ya para siempre!”. (8)





Junto a la imagen de la mujer, aparecía la foto de un gigoló que intentaba explicar algo al hombre vestido de civil situado frente a él. Un policía uniformado se movía hacia el gigoló de una manera tan brusca que salió movido en la imagen, dando así la impresión de lucha. Nacho López describió al hombre como “otro tipo que vive al margen de las leyes, por ignorancia, por necesidad. El gigoló de barrio, morador permanente de salones de baile, billares y cantinuchas, etc”. (9) No resultó claro, por qué López decidió llamar al tipo gigoló, ya que en el sobre donde guardó el negativo, lo identificó como joven pachuco dando explicaciones a la policía en una delegación. Si López hubiera incluido el termino Pachuco en el ensayo, hubiera abierto cuestiones políticas.



En la siguiente sección del ensayo, López procedió a elaborar una crítica explícita de la policía en México. “Ya nada los conmueve” fue el título usado para introducir una serie de imágenes que hacían esta crítica tanto visual como textual. En la primera foto, aparecía la imagen de unos pies frente a la barandilla de la delegación. El negativo fue recortado para eliminar la mitad de arriba y enfocar los pies. La táctica estética evocaba aquí la imagen de los gastados zapatos que aparecieron en el fotoensayo “virgen India” y bajo la foto se revelaba la intención de Nacho: “Son los pies de los humildes y los desamparados que tienen su propio espíritu y su propio lenguaje. Es como si tuvieran dignidad y se avergonzaran de pisar esos centros donde – se dice – se imparte justicia. Son pies desnudos – unos – fatigados, incansables, ignorantes de la comodidad; pies que cargan el peso de la ignorancia, el hambre, la miseria, las pasiones. Ah, y nunca se han encontrado ahí con unos pies elegantemente calzados, cobijados”. (10) La última frase significó una de las referencias más explícitas del fotoensayo a las diferencias de clase y al hecho de que los ricos no tienen que pisar las delegaciones.

De acuerdo con este enfoque, resultaba curioso que los pies descalzos de la mujer apreciados en el extremo izquierdo del negativo – algo que sin duda demostraba diferencias de clase – hayan sido casi totalmente recortados.



La siguiente foto en el ensayo contenía lo más problemático de la publicación. Una persona aparecía en primer plano; su mano cubría su cara. El pie de foto refería la insensibilidad de los policías e insinuaba que la mujer de la imagen estaba llorando: “La policía, los jueces calificadores, en las delegaciones, parece como si hubieran pedido todos los sentimientos humanos. Nada los conmueve: ni las lágrimas de una mujer”. <sup>(11)</sup> Sin embargo, no estaba claro que la mujer lloraba; tal vez lo único que hacía era cubrir su rostro a causa de la presencia de la cámara. Esta impresión se confirmó gracias a lo que escribió Nacho en el sobre del negativo: Mujer cubriéndose la cara con una mano, al fondo dos policías sombríos en una delegación. <sup>(12)</sup> Esta foto apuntaba hacia el problema de la fotografía de la víctima, aquella que muestra cómo el mismo desamparo que sufren los humildes ante la policía, se produce en la falta de respeto que comete el fotógrafo al privarlos del derecho a su intimidad. En este sentido, la acusación de que nada conmueve a la policía podría aplicarse al mismo Nacho López.



La fotografía que aparecía a un lado era también relevante respecto al asunto de la victimización, Nacho López empleó un ángulo en picada (de arriba hacia abajo) para enfocar a un individuo triste, sentado y con una mano en la cara. El pie de foto vinculaba al mundo inmediato de las delegaciones con el universo más grande de la desesperación: “Para este hombre – como para tantos otros – todo es igual; que lo encierren, que lo pongan en libertad. Como que la vida, su vida, es precisamente la cárcel”. (13) El negativo de esta foto estaba aún más fuera de balance que la foto publicada, lo cual indica que López usó un cuadro desequilibrado para emplearlo a manera de metáfora de un sistema social tan lejos de la simetría que resultaba en situaciones de desesperación y pesimismo. (14)



El encuadre de la foto que seguía en el ensayo, es muy significativo. En una de las imágenes más conmovedoras del ensayo, se apreciaba lo que parecía ser una niña que miraba fijamente a la cámara, su mano cubría en parte su rostro. Dos policías aparecían como echándose encima de ella, la historia que acompañaba a esta foto expresaba: “No es acaso una nueva experiencia, para esta pobre mujer, el haberse encontrado en una atmósfera hostil, sucia, amenazante de la delegación. Pero aún así, el ambiente la aniquila, como aniquila a todos los que llegan a caer ahí. Es el infierno temido. ¿Su delito? Una riña de vecindad por un motivo sin importancia. ¿Pero – cabe preguntar – ése es el auténtico origen? Los sociólogos seguramente lo negarían”. (15) López expresó el entorno aniquilante en que los policías arrinconan a la niña en la imagen. El hecho de que la niña estuviera mirando a la cámara imprimió un rasgo de subjetividad que no aparecía en las demás fotos publicadas en el ensayo, porque rescató la particularidad fundada en su persona con su capacidad de actuar, aunque se limitó a reconocer la presencia del fotógrafo. Se aumentó además la autorreflexión, pues Nacho señaló que la foto no era una ventana al mundo sino un acto de un sujeto, cámara en mano y alguien enfrente.



El desfile de historias y caras desoladas continuaba, la siguiente foto en el ensayo, presentaba a la mujer que apareció en fotos anteriores del mismo ensayo, esta vez golpeada. Al fondo estaba un doctor que proporcionaba los servicios médicos en la delegación. Nacho López incluyó esta foto para evidenciar la presencia del médico, aunque sólo lo mencionó en el texto y no en un pie de foto. <sup>(16)</sup> Las críticas a la policía llegaron al máximo con una foto que presentaba la imagen de un policía durmiendo, su pie de foto tenía tanta carga de denuncia como la imagen: “Aún en el efímero, estos angelitos duermen, indiferentes y ajenos al dolor de los humildes. Después, despertarán insolentes, groseros, malhumorados, y descargarán su mal humor sobre las víctimas que caen en las delegaciones. El borracho, un marido desobligado, el escandaloso, el ratero, el carterista, el que tuvo la mala fortuna de violar un reglamento. A todos por igual”. <sup>(17)</sup>



El pie de foto advertía que los que tienen la desgracia de caer en las delegaciones van a ser tratados como criminales por la policía. Su referencia a ésta como angelitos aludió al hecho de que algunos humildes llegaban voluntariamente a la delegación, en busca de ayuda. Sin embargo, sufrían el mismo desamparo allí que en la sociedad en general. La siguiente foto en el ensayo, era una imagen muy impactante de una mujer y un niño, se trataba otra vez de una mujer golpeada que huyó de su agresor.



El ensayo incluyó varias imágenes de mujeres golpeadas y significó una muestra de la visión de Nacho López respecto a las mujeres. El hecho de que dos de las fotos fueran de una misma mujer indicó que el tema tuvo un gran interés para Nacho. Sus experiencias en las delegaciones dictaron su enfoque. Las primeras fotos del ensayo demostraron una impresión engañosa de la orientación del artículo, la última imagen hizo un resumen del mensaje del ensayo y encarnó la transformación narrativa. En aquella última foto veíamos a una mujer que miraba fijamente hacia el frente, atrás de ella, los policías le habían dado la espalda y miraban en dirección opuesta.



Con aquella construcción Nacho López argumentó que la ley era un libro abierto que el pueblo debía consultar, pero que los guardianes del orden actúan no solo en contra de los intereses del pueblo sino, además, en posición a la letra de la ley. (18)



Nacho López llevó la situación más allá de la policía para acusar a la sociedad en general: “Pero así está la sociedad. Y por lo tanto, en esa atmósfera asfixiante y deprimente, continúa el desfile de pasiones: el odio, el rencor, la ira, el amor, la ternura. Cada noche, en las lúgubres delegaciones policiacas, se escribe una amarga, breve, ignorada historia de las gentes humildes que habitan en una bella, moderna y progresista capital”. (19)

Sin lugar a dudas “Sólo Los Humildes Van Al Infierno” es el ensayo más crítico, denunciante y perspectivo de Nacho López. En la estructura de este ensayo podemos apreciar como se valió de ángulos y encuadres para victimizar aún más, una imagen que ya de por sí era cruda; también ocupó textos y pies de foto para cambiar el significado que podía dar una imagen, y así remitir al lector a un solo significado, enfocó al lector hacia su propio objetivo. Para este ensayo experimentó con nuevas formas narrativas que dejaron a un lado el final feliz o la cotidiana cadena de un principio, un medio y un final.

Aquí quedaba demostrado cómo la fotografía se vale de muchos objetivos para encarnar una realidad en específico, una realidad existente, pero cargada de visiones y puntos de vista, los de Nacho López. Aquí es donde López hizo más denuncia, comparación y crítica, porque no sólo apuntó hacia los policías, también apuntó hacia las víctimas mismas, y para cerrar con broche de oro, una vez que habían quedado entendidos el agresor y el agredido, acusó a la sociedad moderna, por originar tales situaciones. Es así como “Sólo Los Humildes Van Al Infierno” fue la máxima experimentación de Nacho López, y su máximo punto de vista hacia los mismos de siempre, los pobres.

## REFERENCIAS

### 4.1 INNOVACIONES TÉCNICAS Y VALOR INFRMATIVO Y ESTÉTICO DE ALGUNOS TRABAJOS DE NACHO LÓPEZ

(1)

Mraz, John

Nacho López: Los Dilemas del Realismo

1999 Jornada. UNAM. Mx

(2)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 66

(3)

Fotografía Nítida, es aquella fotografía que contiene una imagen perfectamente enfocada, sin planos borrosos o con movimiento.

(4)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 93

(5)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 104

(6)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 150

4.2 ENSAYO “UNA VEZ FUIMOS HUMANOS” REVISTA MAÑANA No.  
393 MARZO DE 1951

(1)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 107

(2)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 110

(3)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano

P. 118

(4)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano P. 119

(5)

Revista Mañana

UNA VEZ FUIMOS HUMANOS

1951 No. 393 Pags. Desconocidas

(6)

Revista Mañana

UNA VEZ FUIMOS HUMANOS

1951 No. 393 Pags. Desconocidas

(7)

Revista Mañana

UNA VEZ FUIMOS HUMANOS

1951 No. 393 Pags. Desconocidas

Todas la fotografías incluidas, fueron reproducidas de:

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano

4.3 ENSAYO "SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO" REVISTA  
SIEMPRE No. 52 JUNIO DE 1954

(1)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano P. 161

(2)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(3)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS

CINCUENTA

1999 Ed. Océano P. 163

(4)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(5)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(6)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(7)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(8)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(9)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(10)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(11)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(12)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano P. 172

(13)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(14)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano P. 174

(15)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(16)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano P. 175

(17)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

(18)

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano P. 179

(19)

Revista Siempre

SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO

1954 No. 52 Pags. Desconocidas

Todas la fotografías incluidas, fueron reproducidas de:

Mraz John

NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA

1999 Ed. Océano





## **CONCLUSIONES**

A través de este trabajo documental, y por medio de una revisión de diferentes aspectos que influyeron y dieron sentido al trabajo fotográfico de Nacho López, podemos concluir que la fotografía de López fue única en un momento de la vida de México en que todo era distinto a como se presentaba en imágenes.

Por un lado, tenemos que la fotografía tiene en sí misma muchas variantes que le dan un significado y que a final de cuentas, una fotografía lleva en su contenido un mensaje intencionado. Esto lo comprobamos, en el caso de Nacho López, cuando vemos que sus imágenes contenían una angulación especial, generalmente Nacho López, por medio de un ángulo en picada o contrapicada, solía otorgar o quitar poder a sus personajes, y esta práctica se volvió una determinante, cuando él utilizó esta técnica de manera distinta a como solía tomarse en las imágenes clásicas en esa época. Nacho López glorificó a los humildes de México y les confirió una fuerza impresionante, al retratarlos en sus dramáticos contextos y al resaltar la importancia de revisar sus adversas situaciones. Al hablar de técnicas en las imágenes de Nacho López, encontramos que el contraste jugó un papel predominante. Las fotos de López, por lo general, contenían un contraste alto al resaltar a un personaje, un contexto o una situación en el total del contenido en la imagen. Al apreciar las fotos de Nacho López podemos apreciar fotografías agresivas, tristes, fotografías de un vistazo dramático, una preponderancia del negro.

Es así como a través de diferentes técnicas Nacho López plasmó una realidad escenificada.

Nunca dejó de lado el aspecto real e informativo en sus imágenes, pero siempre consideró la parte artística para presentar una imagen que distó mucho de ser simplemente casual y sin una premeditación inicial.

Sin duda alguna la fotografía de López incluyó un punto de vista en particular y reflejó una perspectiva de seres, contextos y situaciones, que a pesar de que se quería esconder y tratar de nulificar, existían y eran preponderantes en un México en desarrollo y con todas las oportunidades de sobresalir.

Se puntualizó la importancia que puede tener la ubicación de una fotografía en el medio impreso en donde es publicada, y cómo esto también le confiere a la imagen una situación de significado y privilegio. Generalmente las fotografías de López ocupaban muchas páginas del medio en donde fueron publicadas y el mismo López tuvo la ingerencia necesaria para distribuir las imágenes de sus ensayos de manera específica. Las fotografías de López siempre tuvieron una estrecha relación con sus pie de foto y con los textos que la acompañaban y es en este sentido en donde podemos apreciar como López no solamente se preocupaba por capturar una imagen, sino se preocupaba por el destino final de éstas y de cómo serían presentadas, ya que en diversas ocasiones Nacho López fue el autor de las fotografías, de los pie de foto y de los textos que acompañaron sus imágenes; queda así demostrado como la importancia del trabajo de López no solo radicó en sus imágenes, sino en todo el conjunto de elementos que dieron como resultado una publicación final.

En cuanto a tipos de fotografías encontramos el punto crucial y tal vez polémico de las fotografías de Nacho López. Él se consideró a sí mismo como fotógrafo de prensa, pero su trabajo distó mucho de su concepción como fotógrafo de prensa, ya que sus más importantes trabajos aparecieron en forma de ensayo y en publicaciones gráficas, no en periódicos. Nacho López eligió temas periodísticos pero les dio un toque artístico.

Recordemos que la situación de la prensa en aquellos años era una situación de servilismo y de parcialidad informativa. Los sujetos importantes y preponderantes en las publicaciones fueron el desarrollo del país, su industrialización, modernización y crecimiento, y por otro lado, la figura presidencial, un personaje intocable y al cual había que retribuirle con imágenes que resaltaran sus buenas acciones. Nacho López se alejó de esta propuesta y se dedicó a fotografiar aquellas situaciones que fueron resultado de los malos manejos presidenciales, del mal manejo de una concepción industrializadora y de modernización de un país que debió de avanzar a paso lento, tomando en cuenta a todos y cada uno de los sectores que lo conformaban. Nacho López casi nunca fotografió a los amparados por el sistema, y cuando lo hizo, formuló puestas en escena donde ponía en entredicho la veracidad de un crecimiento para todos. A la par de estos hechos, López nunca inmortalizó sus personajes humildes como pintorescos o románticos, los presento como seres que convivían al lado de aquellos que lo tenían todo, como seres que sufrían y que pedían a gritos una conciliación en su pobreza. Sus imágenes fueron duras, pero fueron reales. Hasta en sus momentos felices Nacho López incluyó el dramatismo de su situación y de su contexto a través de diversos puntos en sus imágenes, ya fuera su hábitat o los elementos de los que se valían para ser felices y subsistir.

En aquella década era costumbre centrar la atención en aquellos que lo tenían todo y que comenzaban a hacer modas y costumbres en México; sin embargo, López se centró en un sector el cual recibía las consecuencias fatales de aquellos actos que eran blanco de la atención de una gran mayoría.

Los pobres y desprotegidos fueron el mejor vehículo para determinar una nueva forma de ver y de presentar imágenes de un México que existía aparentemente insospechado y retirado de la actualidad brillante de la década. Y a pesar de aquellas imágenes duras y sensibles de López, encontramos momentos de paz y de alivio en un sector que solo encontraba golpes y lamentos. Nacho López supo combinar las dos caras de la moneda, lo duro de su realidad, con lo alegre de sus fiestas y sus creencias, que nunca los aislaron y los alejaron de su cruel e incipiente realidad.

Parecería imposible encontrar este tipo de imágenes en publicaciones que dictaban las buenas costumbres y apariencias de un buen manejo de la situación por parte de los altos mandos del país, pero aquí, en este aspecto, es donde podemos encontrar otro punto de grandeza y sabiduría de Nacho López, ya que a pesar de lo crudo de sus planteamientos fotográficos, encontró una composición perfecta para presentar sus fotografías como algo de buen gusto artístico, y es esta herramienta la que le valió el consentimiento de poder dirigir hasta el último detalle y momento sus composiciones, imágenes y ensayos, a pesar de todo sus imágenes eran “bellas” técnica y artísticamente hablando, pero que al momento de encontrar el perfecto espacio y acompañamiento en su publicación, denunciaron y evidenciaron la existencia de las contradicciones y problemas de una clase y un sistema.

Sin duda alguna, los pobres existían y Nacho López se valió de la poderosa herramienta artística, para poderlos colar en la visión de los de más arriba.

López era artista y periodista y combinó sus dones creativos y críticos para realizar imágenes que comenzaron a traer consecuencias por demás positivas en el fotoperiodismo mexicano, que a partir de él, consideró la belleza y el buen gusto en la composición a la hora de captar una noticia, un evento que quedaría como memoria presencial de una realidad fotografiada. López creó escuela, enseñó y delegó conocimientos, pero también de manera indirecta influyó en la forma de hacer fotografías: podemos encontrar ahora, imágenes que deleitan nuestra visión y que contienen el relato de un hecho con todos y cada uno de sus elementos de veracidad y credibilidad visual. Ahora no solo se capta la imagen y ya, ahora se piensa en la manera de presentar agradablemente ese suceso, la manera de componer una imagen bella, que relate un hecho por demás real, sea cual sea su naturaleza.

López trabajó contracorriente, con temas poco explorados, con técnicas definidas y aparentemente insospechadas y en publicaciones que tal vez no tenían nada que ver con sus relatos, pero que eran las indicadas para llegar al público adecuado, y así hacer su denuncia, porque hubiera sido muy distinto que esas mismas imágenes las consumieran los personajes que las motivaban, era de primordial importancia llegar a ese sector que no padecía aquella situación, pero que sí la provocaba.

En sus ensayos, Nacho López solía utilizar una narrativa distinta, que no necesariamente tenía que obedecer a métodos establecidos, él podía comenzar con una foto que bien podría haber sido considerada para cerrar un ensayo, el propósito de López, era crear un laberinto de emociones, que condujeran al lector de imágenes a conocer y hacer conciencia de una situación en específico.

Otra circunstancia que de verdad privilegió a Nacho López fue la de que solía convivir con sus sujetos a fotografiar, y esto le permitía ganarse la confianza de sus personajes, y así, éstos le permitían retratarlos tal y como eran, con sus costumbres, sus vivencias y su sufrir. Esto es algo que sin duda lo colocó más arriba de otros, ya que para otros fotógrafos fue difícil poder captar un momento de estos mismos personajes, con la realidad con la que López los captó.

A diferencia de otros, Nacho López siempre estuvo consciente de su oficio y tuvo la preocupación por tratar de abrir nuevos espacios y reconocimientos para los fotógrafos de prensa. Aprovechó cualquier circunstancia para hacer presente la necesidad del reconocimiento y la buena remuneración al fotógrafo de medios informativos. Así mismo, Nacho López buscó la manera de trascender escribiendo acerca de la fotografía, de su técnica y de su vital importancia; estos elementos le dan a López un punto más en la grandeza que aquí se expone, la grandeza de sus imágenes, de su conciencia y de su técnica.

Al exponer la mayoría de los puntos que conformaron e influyeron en el trabajo de Nacho López, se pudo conocer y entender cómo una imagen tiene una reflexión y/o estudio aún más profundo, cuando se le analiza o revisa desde un punto de sus contextos y circunstancias.

Se menciona que la fotografía de López fue distinta e innovadora, y queda claro que esto dependió desde el mismo Nacho López como persona, de su técnica, de su creatividad y de su trabajo mismo.

También escribía, y sin temor a equivocaciones, esta herramienta le ayudó a conferir aún más poder a sus imágenes, ya que las acompañó de poderosos y metafóricos textos que ayudaron a construir toda una perspectiva y crítica, sus pie de foto y sus textos alimentaron aún más sus poderosas imágenes, y finalmente todo derivó en una impactante y consciente denuncia y crítica a los estatutos y costumbres de la época.

La importancia de Nacho López quedó plasmada en imágenes principalmente, y es por medio de este trabajo documental que se enumeraron y descubrieron algunos elementos extra, para poder entender en su totalidad las imágenes de un artista mexicano que estuvo presente y fue partícipe de una época, y que gracias a la suma de talentos, que bien supo aprovechar, nos dejó el legado de una historia perfectamente humana y reflexiva, y que dieron rienda suelta a creaciones posteriores que tomaron en cuenta los puntos básicos de Nacho López: la creatividad, la conciencia, la belleza y la veracidad, ante el hecho de captar un suceso, ante el hecho de mirar a través de una lente y hacer una fotografía.

Con esta Tesina, consideramos que queda completamente demostrado el carácter artístico de la obra de Nacho López en toda su amplitud: es un trabajo fotográfico sumamente estético e innovador, primero en la forma de hacer fotografía en nuestro país y, sobre todo, totalmente comprometido con la realidad social y el contexto histórico que le tocó vivir a su autor.



## ***BIBLIOGRAFÍA***

## Fuentes Bibliográficas

Eastman Kodak Company  
Enciclopedia Práctica de Fotografía  
1979 Ed. "Desconocida"

El Colegio de México  
NUEVA HISTORIA MÍNIMA DE MÉXICO  
2004 Ed. El Colegio de México

El Colegio de México  
HISTORIA GENERAL DE MÉXICO 2  
1988 Ed. Harla

López Nacho  
FOTORREPORTERO DE LOS CINCUENTA  
1989 Ed. Museo de Arte Carrillo Gil

López Nacho  
YO, EL CIUDADANO  
1986 Ed. Fondo de Cultura Económica

Mraz John  
NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA  
1999 Ed. Océano

Ramírez José Agustín

TRAGICOMEDIA MEXICANA I, LA VIDA EN MÉXICO DE 1940 A 1970

1990 Ed. Planeta

Vilches Lorenzo

Teoría de la Imagen Periodística

1997 Ed. Paidós

### Fuentes Hemerográficas

Revista Latitudes

Biografía Coleccionable

1996 No. 1

Revista de Bellas Artes

Año Desconocido No. Desconocido

INBA

EXPOSICIÓN DEL FOTÓGRAFO NACHO LÓPEZ; OBRA  
RETROSPECTIVA, INÉDITA Y RECIENTE

1981

Revista Cuartoscuro

NACHO LÓPEZ, IMÁGENES HECHAS LUZ

Saldaña, María Victorina

2000 No.44

Revista Mañana

UNA VEZ FUIMOS HUMANOS

1951 No. 393 Pags. Desconocidas

Revista Siempre  
SÓLO LOS HUMILDES VAN AL INFIERNO  
1954 No. 52 Pags. Desconocidas

Fuentes de Internet

www.saladeprensa.org  
La opinión Fotográfica  
Abreu Carlos

[www.jornada.UNAM.mx](http://www.jornada.UNAM.mx)

Nacho López: Los Dilemas del Realismo  
Mraz John

Todas la fotografías incluidas en este trabajo documental fueron reproducidas  
de:

Mraz John  
NACHO LÓPEZ Y EL FOTOPERIODISMO MEXICANO EN LOS AÑOS  
CINCUENTA  
1999 Ed. Océano