

|

TESIS

***Tres fotografías contemporáneas y el Centro Histórico de la
Ciudad de México. Un estudio comparativo***

Jimena Perzabal Losada



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.

Tutora: Deborah Dorotinsky Alperstein

Asesora: Rita Eder

Asesor: José Antonio Rodríguez

Lector: Ariel Arnal

Lector: David Wood

En memoria de mi madre Teresa Losada

A mi padre Carlos Perzabal

Agradecimientos y dedicatorias:

Agradezco especialmente a mi tutora la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein por haber estado en todos los momentos del proceso de esta tesis. Su tiempo, correcciones y comentarios forman parte de este trabajo de investigación. Mi asesora la Maestra Rita Eder indicó caminos por explorar, puntos que agregar al cuerpo de la tesis. A mi asesor José Antonio Rodríguez y a los dos lectores de la tesis Ariel Arnal y David Wood.

A los fotógrafos: Yolanda Andrade, Eric Jervaise y Francisco Mata Rosas por su tiempo, confianza y permiso para reproducir sus imágenes en estas páginas.

Ana Picatto, Norma Ávila y Roberto Feregrino por las transcripción de las tres entrevistas. Eva Avilez por la corrección de estilo.

A la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), por su apoyo económico. A la Universidad Nacional Autónoma de México en particular a la coordinación del postgrado en Historia del Arte: al Dr. Renato González, Brígida Pliego y Hector Ferrer. A todos mis compañeros miembros del Seminario de tesis. A mi familia, a mis hermanas Luisa Florencia y Fabiana, a la lucecita de mi sobrina Uma Altomaro Perzabal.

A mi compañero Tenoch Medina.

ÍNDICE

Introducción

1. El todo y los fragmentos: a través de las miradas de Eric Jervaise, Francisco Mata Rosas y Yolanda Andrade
2. El tiempo y el espacio en las imágenes

Conclusiones

Bibliografía

Apéndice

Entrevistas con los fotógrafos

INTRODUCCIÓN

Este estudio pretende reunir un mosaico de miradas, una especie de mapa visual que nos acerque a la imagen poética de “La ciudad enorme que cabe en un cuarto...”¹, a la noción de cómo el espacio fotográfico, enmarca el paisaje urbano del Centro Histórico. En este sentido, la investigación se propone mostrar algunos de los rasgos más sutiles y característicos de este centro urbano.

El paisaje urbano como protagonista visual de una zona delimitada del Centro Histórico de la Ciudad de México en la cual fueron tomadas las fotografías *Templo Mayor*, *Mictlán* y *México gótico*, motiva preguntarse cómo funciona como paisaje, por ejemplo: ¿Cómo sustenta el paisaje urbano la visión fotográfica del Zócalo? ¿De qué forma los tres fotógrafos logran ir más allá del referente espacial para convertirlo en algo más?

La hipótesis de esta tesis es que mediante el estudio comparativo de las tres imágenes, a través del método iconográfico y del análisis de los elementos del medio fotográfico, se podrá articular cómo estos tres autores desde su perspectiva reinterpretan, construyen y reinventan este paisaje urbano llamado Centro Histórico.

Para aplicar el método comparativo de esta investigación, se realizó una selección, previo estudio de las imágenes en cuanto a contenido y forma, de los tres fotógrafos contemporáneos: Eric Jervaise, Francisco Mata Rosas y Yolanda Andrade. De cada autor se escogió una obra del Centro Histórico de la Ciudad de México. En la selección se buscó que hubiera diferencia en los temas y en el tratamiento fotográfico del paisaje.

El estudio comparativo permitió establecer una estructura a partir de la cual poder ubicar el lugar. Se escogió la toma panorámica de Eric Jervaise debido a sus características técnicas, pues es una fotografía que ofrece un grado de visión óptica de 142°, lo cual permite la inclusión de un campo óptico más amplio que el que logra percibir el ojo humano en una mirada. La imagen de *Templo Mayor* establece una visión general de la zona, que es el referente espacial de las tres fotografías. Por lo tanto, se considera a ésta

¹ Octavio Paz, *Árbol adentro, La mano abierta, Habla de la Ciudad* en *Obra Poética II (1969-1998) Obras Completas*, México, Circulo de lectores, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 113.

como un “todo”. Las fotografías de Francisco Mata y Yolanda Andrade dentro de la estructura planteada para esta investigación, están consideradas como fragmentos porque son acercamientos más específicos. *Mictlán* y *México gótico* tienen como referente el espacio actual de la plancha del Zócalo².

Es pertinente explicar brevemente los orígenes del diseño de esta plaza abierta porque forma parte de las referencias en el cuerpo de la tesis. Aunque los diseños de Luis Barragán del Zócalo permanecieron en proyecto, podemos observar que sus conceptos fueron aplicados en la construcción de la actual plancha del Zócalo, con excepción de la enorme fuente en el paso subterráneo³.

En la investigación se hace un breve análisis sobre el Zócalo como paisaje urbano que se transforma para funcionar como interlocutor con el gobierno en turno y la sociedad civil.

La segunda parte de la tesis es sobre el tiempo y el espacio, en específico se centra en las entrevistas con los fotógrafos, en las cuales se investiga sus formas de acercarse al territorio y su percepción de lo que han fotografiado. También se explica cómo ha evolucionado el medio fotográfico, lo que permite establecer que toda imagen es al mismo tiempo un registro y una construcción del fotógrafo.

² “En 1843, se lanzó una convocatoria para un proyecto de remodelación de la plaza y construir una columna en el centro que honrara a los héroes que nos dieron patria [...] Fue el mencionado basamento o zócalo del frustrado monumento que dio origen al nombre que actualmente le damos a este espacio” en Martha R. Miranda Santos, “El Zócalo ayer y hoy” en revista *Guía para caminantes*, No. 4, año 1, México, abril-mayo de 2003, pp. 21-22. El ganador fue el arquitecto Lorenzo de la Hidalga.

³ “A principios del año de 1953 el regente de la Ciudad de México Ernesto P. Uruchurtu, le pidió al arquitecto Luis Barragán desarrollar un concepto para rediseñar la Plaza de la Constitución. Barragán concebía el Zócalo como un espacio uniforme, una superficie continua; los jardines existentes tendrían que desaparecer por completo. El espacio entero sería repavimentado con piedras cortadas; ligeramente cóncavas, para aumentar la percepción del espacio y el impacto de las estructuras alrededor. Una idea que Barragán había tomado del arquitecto Alfonso Pallares. La mayoría de la plaza sería para peatones. El tráfico sólo sería permitido en las orillas de la plaza. En la propuesta se incluía una enorme fuente en un paso subterráneo que comunicaba el Portal de Mercaderes con la fachada de la Catedral. El mantener la plaza despejada implicaba regresar a sus usos públicos de origen (formalmente militares); sería utilizada para festividades folclóricas o ceremonias públicas. La superficie homogénea pavimentada estrechaba la relación, proveía de un lazo en común, entre la Catedral, el Palacio de Gobierno y los edificios de los alrededores.” En Catálogo, *Luis Barragán. The Quiet Revolution*, Federica Zanco, Skira, Barragán Foundation (eds.), Vitro Design Museum, Italy, 2001, pp. 133, 153 y 155. Traducción libre Jimena Perzabal Losada.

Capítulo 1

El todo y los fragmentos: a través de las miradas de Eric Jervaise, Francisco Mata y Yolanda Andrade

Las tres tomas fotográficas están inscritas en una zona del Centro Histórico de la Ciudad de México, que abarca del Templo Mayor al Zócalo. Este espacio contiene signos entremezclados en los diferentes edificios del pasado mexicano, el colonial, el decimonónico y el presente; Keith Moxey nos aclara que los signos están matizados por su tiempo y anclados por los eventos que marcaron su creación⁴. Pienso que este entretrejo de signos del pasado con los del presente podría ser uno de los argumentos, entre otros, que explica por qué resulta tan atractivo el Centro Histórico para las prácticas culturales⁵.

El “todo”

Jervaise nació en Francia en 1952. Llegó a México en 1972 y a partir de un gran conocimiento de los elementos físicos y químicos, empezó una búsqueda en el medio fotográfico. Desde entonces ha trabajado con técnicas antiguas: daguerrotipos, goma bicromatada, coloidón húmedo, ambrotipo⁶ y cámaras de diferentes formatos.

En los años noventa, con una cámara Panoram-Kodak No. 4 del siglo XIX modificada por él mismo, Jervaise empezó a fotografiar panorámicas de la zona del Centro Histórico de la Ciudad de México⁷. Las fotografías de Jervaise son imágenes que al ampliar la percepción del campo visual a un ángulo de 142°, permiten al receptor tener una mirada más amplia del espacio y del tiempo en una misma toma, la cual está constituida por

⁴ En Keith Moxey, “La creación del genio” en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, España, Ediciones del Serbal, 2004, p. 37.

⁵ Con el término prácticas culturales me refiero a la variedad de manifestaciones que transcurren en el espacio simbólico del Zócalo, en el cual se construyen significantes de forma colectiva.

⁶ Sobre las técnicas fotográficas véase el ensayo de María Fernanda Valverde Valdés, “Materiales y Técnicas de la Fotografía” en *160 años de la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Océano, 2004, pp.641-652.

⁷ <http://fundacionpedromeyer.com/china/ejervaise/index.html>> consultada el 17/02/09.

pequeños fragmentos de la zona. En una entrevista realizada por la Dra. Laura González al fotógrafo, se expone lo que establecen las panorámicas:

Estas fotografías son la documentación de un lugar y un momento determinados; pero también autorizan a “trascender las fronteras de nuestros hábitos perceptivos, y gozar inmensamente el proceso de la visión”. Eric Jervaise subraya la importancia del acto fotográfico: “un suave roce entre lo real y lo imaginario”⁸.

Un medio visual que al igual que el fotográfico circula entre lo real y lo imaginario es el cinematográfico. En el lenguaje fílmico existen las tomas llamadas *establishing shots*⁹, las cuales funcionan como las panorámicas, esto es ayudan a situar al espectador en los lugares en donde se desarrollan las historias para, en el caso del cine, posteriormente ir y venir a las tomas de acercamientos de los personajes. Son tomas de ubicación que al igual que la panorámica de Jervaise, de una sola impresión le permiten al espectador tener información múltiple que se quedará en la memoria inmediata o que irá al inconsciente para poder ser elaborada.



Templo Mayor, Eric Jervaise, 1999.

La cámara panorámica no tiene visor, el obturador es un tapón el cual el fotógrafo tiene que quitar para realizar la toma. A la hora de hacerla, la cámara recorre

⁸ Entrevista de la Dra. Laura González al fotógrafo en Eric Jervaise, Miguel Angel Berumen Campos, Laura González Flores, Rebeca Monroy Nasr, *Las fronteras de la visión: fotografías panorámicas de Ciudad Juárez y El Paso*, Cuadro por Cuadro, Berumen y Muñoz Editores, México, 2006, p. 42.

⁹ Definición de *establishing shot* http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/textual_analysis_the/ consultada el 25/06/09.

horizontalmente hasta un extremo y regresa a su posición original. John Tagg explica los procesos a partir de los cuales se va construyendo la imagen fotográfica:

La naturaleza indicial de la fotografía –el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo– es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen en papel que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles”¹⁰.

La imagen panorámica de Jervaise ha sido tomada desde una esquina. El primer elemento del encuadre que llama la atención es que la mitad de la imagen la ocupa el Templo Mayor, y la otra, la superficie donde se encuentra el presente contemporáneo. Partiendo del lado izquierdo de la imagen está el monolito de la Coyolxauhqui¹¹. En el Templo Mayor, uno de los corredores divide en sentido transversal el espacio. De un lado están tres visitantes y un guardia de seguridad; del otro, las diferentes etapas constructivas. En el fondo del monolito circular de la Coyolxauhqui, se ve un edificio del Porfiriato. Atrás de las paredes colindantes del Museo del Templo Mayor se asoma una cúpula, como elemento simbólico de la permanencia del estilo colonial.

En el Templo Mayor, una serpiente de piedra está posicionada en el encuadre fotográfico en paralelo con otro corredor con barandales, el cual comunica la mirada creando un punto de fuga hacia el espacio del fondo que es donde se encuentra la plaza del Zócalo, donde se alcanza a ver la lateral del edificio de Palacio Nacional y en el extremo

¹⁰ John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 9.

¹¹ “El descubrimiento de la Coyolxauhqui, ese extraordinario monolito circular, el 21 de febrero de 1978, marca el inicio de una nueva fase en la comprensión de Tenochtitlan y los aztecas [...] A la luz del gran descubrimiento de la escultura de Coyolxauhqui, el plan original del INAH para crear el Museo de Tenochtitlan (1977) se transformó en el Proyecto Templo Mayor, gracias al cual se llevó a cabo la excavación completa del templo principal de los aztecas y de algunas estructuras que lo rodeaban, así como la construcción del magnífico museo de sitio” en Colin Renfrew, traducción: Elisa Ramírez, “El Proyecto Templo Mayor” *Investigaciones recientes en el Templo Mayor, Arqueología Mexicana*, México, mayo-junio, 1998, vol. VI, No. 31, p. 7.

derecho de la imagen, una vista lateral y posterior de la Catedral. Del lado derecho, en primer plano un joven de espaldas recargado en el barandal vende relojes, justo donde se separa la cotidianidad del Templo Mayor. Frente a él caminan hombres y una mujer sin voltear a la cámara.

El manejo de la luz parece haber sido utilizado por zonas, esto se deduce por las sombras proyectadas sobre los monolitos de las diferentes etapas constructivas del Templo Mayor y la sobreexposición en el fondo del edificio que da al Zócalo. El enfoque está sobre el Templo Mayor, en la gente en primer plano que se aproxima a la toma en su diario ir y venir y en las partes lateral y posterior de la Catedral. Jervaise establece un juego visual para enfatizar el “todo” de este espacio. En la forma que encuadra la fotografía, permite que los corredores con barandales del Templo Mayor, los de la parte superior al recinto y el espacio abierto que da al Zócalo se conecten como puentes simbólicos que llevan al espectador del pasado mexicano, al colonial, y al presente en el cual los vivos circulan de manera multitudinaria, mientras las piedras solitarias hablan de un pasado que emerge para formar parte nuevamente del todo cultural en el presente:

[...] asocia al Occidente y a la América indígena, al extranjero y al autóctono, al yo y al otro... la ciudad india late dentro de la “ciudad imperial”...la ciudad europea vibra en la ciudad americana, la de México –o aquella otra que se encuentra dentro– [...] Nada es puro. Todo está mezclado, híbrido, irremediablemente contaminado y enriquecido por el otro [...] ¹².

Se puede suponer que el fotógrafo esperó el momento idóneo para hacer la toma por dos razones: la primera es el manejo de la luz que, como señalé, marca sombras sobre las piedras de las diferentes etapas constructivas del Templo Mayor; la segunda, que las personas que caminan en la parte superior al Templo Mayor no miraran a la cámara, por lo tanto no se rompe el artificio de fugacidad o voyeurismo generado por la imagen ¹³.

¹² Serge Gruzinski, *La ciudad de México, una historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 561-562.

¹³ “El “evento fotográfico”, que es el momento de diálogo en el cual el sujeto y el fotógrafo se encuentran. Estos encuentros circulan por una diversidad de dominios que incluyen amplias negociaciones bajo condiciones de preparación tecnológicas complejas y un tránsito de vigilancia invisible en el cual el fotógrafo

Los fragmentos

Francisco Mata nació en la Ciudad de México en 1958. Es licenciado en Comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco. Trabajó durante seis años como fotoperiodista para el periódico *La Jornada*. Su trabajo fotográfico ha sido publicado en los más importantes periódicos y revistas de Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Inglaterra y México. Sus temas se resumen en los títulos de sus libros: *México TENOCHTITLAN*, *Tepito ¡bravo el barrio!* y *Litorales*. En el portafolio de Mata en línea están también las series: *Holga*, *El Arca de Noé*, *Chiapas*, *Cuba*, *El Metro*, *Sábado Santo*, e *Instalaciones artísticas involuntarias*¹⁴.

Además del análisis del material fotográfico del portafolio de Francisco Mata, existen otros elementos para la interpretación de la imagen seleccionada, *Mictlán*¹⁵. Se puede observar que Mata claramente muestra un interés por elaborar historias dentro de los encuadres, dejar la huella impresa de los hombres y mujeres a los cuales de manera audaz y lúdica captura en sus imágenes. El fotógrafo se inclina por el pasado mexicana: toma fotografías de lo que permanece y lo que se ha transformado en los mitos de la cultura popular mexicana¹⁶. El tema de la muerte también está presente en el libro *Tepito ¡bravo el barrio!*, es el caso de una de las fotografías en la que un hombre está besando a una figura de la Santa Muerte.

puede pasar inadvertido al sujeto de la imagen [...] los espacios del deseo *voyeur* complejo impulsados por las tecnologías tempranas...” en Christopher Pinney y Nicolas Peterson (eds.), *Photography's Other Histories*, Londres, Duke University Press, 2003, p. 10. Traducción libre Jimena Perzabal Losada.

¹⁴ <http://www.franciscomata.com.mx/portafolioinicioi.html> > consultada el 17/02/09.

¹⁵ La definición de Mictlán que hace el arqueólogo Matos Moctezuma es la siguiente: “Sabemos que existían tres lugares a los que iba el hombre que moría, los que estaban condicionados conforme al género de muerte. Uno de ellos es el *Mictlán*, lugar de los descarnados, sitio a donde se dirigían quienes morían de muerte natural.” en Eduardo Matos Moctezuma, *Obras Estudios Mexicanas*, I, *Obras Maestras del Templo Mayor*, t. 4, México, El Colegio Nacional, 2005, p. 82.

¹⁶ <http://www.franciscomata.com.mx/libromexico.html> > consultada el 18/02/09.



Mictlán, Francisco Mata, 1989, de la serie *México TENOCHTITLAN*.

En la fotografía *Mictlán*, el encuadre contiene un fragmento de la plancha del Zócalo. Sin embargo la toma es abierta, sin llegar a ser una panorámica. En ella se puede observar casi toda la entrada-salida del metro estación *Zócalo* por la cual, además de la figura principal a la que ahora volveremos, sale un hombre con camisa blanca desfajada y cargando unos bultos; en el último plano y por encima de esta escena, apreciamos gran parte del Palacio Nacional el cual nos remite al poder político en el espacio del Zócalo. El sujeto principal es un hombre disfrazado de la muerte; en la mano derecha sostiene un hacha en lugar de una guadaña. El disfraz lo mantiene en anonimato, el sujeto está presente pero al mismo tiempo ausente, oculto bajo el juego del disfraz.

Es importante conocer cómo funciona el juego del disfraz para poder aproximarnos a lo que le está ocurriendo al sujeto que interpreta el papel de la muerte, en este caso el vínculo entre el ser y el no ser que se pone en juego. En la entrevista realizada a Mata para esta investigación, discurre sobre su interpretación de cómo se vincula el tema de la máscara y el disfraz de la muerte: “Empecé a mezclar la vida cotidiana y la cultura popular.

Ahí encontré que tenemos una especial forma de manifestarnos: a través de la máscara, el disfraz de la máscara y la muerte, un tema constante que está dentro de nosotros”¹⁷.

Al observar el resto de los motivos en la imagen de *Mictlán* percibimos en el primer plano del lado izquierdo, en los escalones, una canasta de palanquetas y buñuelos. Los barandales que enmarcan la estación del metro *Zócalo* establecen un juego geométrico con las ventanas del Palacio Nacional localizado en un plano un tanto más lejano. A través de los barandales y encima de ellos se vislumbran mujeres, niños y hombres; algunos miran directamente a la cámara, o al hombre disfrazado que surge del metro.

En términos del análisis visual de la obra de Francisco Mata aparece una constante: el fotógrafo como cazador a la búsqueda de diferentes acontecimientos, algo que puede provenir de su entrenamiento profesional en el fotoperiodismo. En esta imagen parece que Mata busca una toma espontánea; el personaje de la muerte en la composición genera una ilusión que va más allá de lo testimonial y se convierte en una construcción. El fotógrafo intenta insertar e integrar a la muerte en las prácticas cotidianas del espacio, quizás en búsqueda de un estilo propio.

Gombrich afirma que “[...] Un estilo, como una cultura o un estado de opinión, establece un horizonte de expectativas, una disposición mental, que registra desviaciones y modificaciones con sensibilidad exagerada [...]”¹⁸. En el caso de la imagen de Mata, esta forma de crear un horizonte de expectativas tiene que ver con la selección del encuadre y el descubrimiento que genera la imagen, se trata de una composición cuyo fin es generar dos realidades culturales en un mismo espacio: la muerte que sale del metro a la manera de una escena de *Halloween* y también la muerte que simbólicamente podría estar emergiendo del inframundo o Mictlán y no de la estación del metro *Zócalo*.

El pie de foto *Mictlán* tiene una referencia directa con la cosmovisión mexicana. Según Manuel Aguilar-Moreno, otra de las definiciones de este lugar es: “...un lugar húmedo y frío conocido como Mictlán, que era el inframundo, o la parte baja del cosmos,

¹⁷ Entrevista de Jimena Perzabal Losada a Francisco Mata Rosas, 31/03/09, véase Apéndice, p. 47. En adelante entrevista JP FM.

¹⁸ E.H. Gombrich, *Arte E Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997, p. 53.

un vientre universal en el cual los restos humanos eran guardados...”¹⁹ Esa entrada-salida del metro lleva a las profundidades del subsuelo de la ciudad, en analogía al mito mexicana del Mictlán, y comunica a través del transporte del metro a millones de personas con diferentes puntos de la Metrópoli.

También es importante reflexionar sobre las prácticas e implicaciones que tiene el culto a la muerte en la sociedad mexicana contemporánea, para aproximarse desde otra perspectiva al motivo de la fotografía de *Mictlán*. El historiador, antropólogo y periodista Fernando Benítez en *Historia de la Ciudad de México* en el apartado “Duelos degradados y ceremonias renovadas”, nos dice:

El viejo culto a la muerte también se ha masificado en la ciudad y se ha degradado. Al multiplicarse los vivos, se han multiplicado los muertos, y las multitudes invaden los cementerios. También aquí las costumbres han sufrido un cambio. Los niños ricos y pobres, disfrazados, piden de casa en casa su *halloween*, y todavía hay panes de muerto, calaveras de azúcar y juguetes funerarios, las flores adornan las tumbas y en algunas casas tradicionales se levantan altares, pero la mayoría de la gente ya no cree que los difuntos participan en sus banquetes²⁰.

En la imagen de Mata se establece un vínculo entre la muerte y la vida; los vivos y la muerte salen juntos del subsuelo de la estación del metro, quizá del inframundo, hacia lo que simbólicamente podría ser la tierra, sin embargo es la plancha de concreto del Zócalo. Lo que parece estar ocurriendo en la imagen es un *pastiche* en el sentido que define Ingeborg Hoesterey, posicionándose desde la posmodernidad como “la memoria cultural y la mezcla de horizontes del pasado y presente”²¹. El pasado antiguo entrecruzado por las prácticas cotidianas del Zócalo, una plaza pública a la que todo mundo tiene libre acceso.

En la toma, un referente iconográfico asociado con la muerte es el culto a la Santa Muerte en México, el cual implica el juego con dos contrarios, en el que los devotos se encomiendan a ella para ser protegidos; pero a la vez no deja de ser un símbolo del fin de

¹⁹ Manuel Aguilar Moreno, *Handbook to life in the Aztec World*, Estados Unidos, Oxford University Press, 2007, p. 205. Traducción libre Jimena Perzabal Losada.

²⁰ Fernando Benítez, “Duelos degradados y ceremonias renovadas” en *Historia de la Ciudad de México*, t. 8, Barcelona, Salvat Editores, 1984, p. 96.

²¹ Ingeborg Hoesterey, *Pastiche Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Estados Unidos, Indiana University Press, 2001, p. XI.

todos nosotros y es contra el que no se puede hacer nada; ¡a todos nos llega y no sabemos ni cuándo! Michell Maffesoli hace la siguiente reflexión acerca de este culto:

Un ejemplo emblemático más reciente es el que encontramos en México, donde de manera cada vez más pronunciada crece la adoración a la conocida Santa Muerte. Se trata en cierta medida de una santidad que lo mismo incluye a los narcotraficantes que a los policías, a los bomberos que a los criminales, en suma, a todos aquellos cuya labor está vinculada al riesgo y al peligro [...] pues no importa la clase social a la que se pertenezca, la profesión que se ejerza, el lugar de procedencia, en palabras populares la muerte a todos complace y se lleva. Así, buenos y malos son encomendados por la misma patrona y ajusticiados por el mismo mercenario: el riesgo, aprestan la dinámica inscrita en la vida en su conjunto. Por un lado lo masculino que sojuzga, por el otro lo femenino que acoge²².

La muerte finalmente llega. No se sabe en dónde ni a qué hora se escabulle y quizás emerge desde el inframundo, como en el caso de la fotografía de *Mictlán*. Cada quien tiene su propia idea de adónde se lleva a los muertos; sin embargo, a los que deja vivos lo que no se les puede arrebatar es la memoria, el recuerdo y las imágenes de los momentos vividos con nuestros muertos.

Según Mata, “los muertos de vez en cuando vienen del subsuelo y regresan a la tierra, a la superficie, a convivir con los vivos. Eso es lo que esa fotografía representa para mí”²³.

La tercera imagen de este estudio es *México gótico* de la fotógrafa Yolanda Andrade. Nació en Villahermosa, Tabasco, en 1950. En 1968 emigró a la Ciudad de México. En 1977 trabajó realizando foto fija en producciones cinematográficas y en diversas publicaciones periodísticas. En 1992 se inició como profesora en la escuela del fotógrafo Nacho López; ha impartido talleres sobre fotografía documental y de la calle en el Centro de la Imagen y en diversas ciudades de la República, la enseñanza se ha mantenido como una constante en su trabajo. En 1988 publicó su primer libro, *Los velos transparentes, las transparencias veladas* y el segundo, *PASIÓN MEXICANA*, en 2002.

Andrade estaba interesada en diferentes aspectos de las calles; ella misma se denominaba fotógrafa de la calle²⁴. En el espacio público urbano retrató a hombres y

²² Michell Maffesoli, *La Tajada del diablo, compendio de subversión moderna*, México, Siglo XXI Editores, 2006, pp. 34-35.

²³ Entrevista: JP FM, véase Apéndice, p. 45.

mujeres poco comunes, lo insólito, lo inesperado. En sus dos libros ha tenido la capacidad de captar los imaginarios particulares de estos seres humanos “fantásticos” o “bizarros” que se alimentan de lo mundano, de sus alrededores. Nos revela la manera en que están integrados y transforman un universo en las imágenes. En las fotografías de Yolanda Andrade la realidad urbana se mezcla con el deseo, y la muerte simbólicamente está presente en el juego del disfraz.

Después de 25 años de fotografiar en blanco y negro, Andrade empezó a utilizar una cámara digital y a explorar el color.



México gótico, Yolanda Andrade, 1997.

La imagen de Yolanda Andrade se plantea como otro fragmento, al ser una toma cercana, prácticamente un *close-up* al sujeto fotografiado y en la parte posterior un segmento pequeño de las dos torres del campanario y el reloj de la Catedral.

En términos generales: es un hombre disfrazado de Batman, parado en el Zócalo de la Ciudad de México con una bandera del Partido de la Revolución Democrática (PRD) en

²⁴ <http://fundacionpedromeyer.com/china/yandrade/index.html> > consultada el 18/02/09.

el cinturón²⁵; en el fondo están las dos torres del campanario y el reloj de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. El superhéroe Batman fue creado en principio para un cómic estadounidense y después ha sido adaptado por una variedad de medios: la televisión, el cine y el juego cultural del disfraz, lo grandando de esta forma una percepción cultural a nivel global.

En la imagen fotográfica de Yolanda Andrade, el cuerpo (del traje) de Batman tiene una musculatura prominente y perfecta. Parece estar relleno de algún material firme. A la altura del cuello porta un motivo que es una forma simplificada de un murciélago, icono que simboliza a Batman. En 1997, el año que se tomó la fotografía, el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas fue propuesto como candidato a jefe de Gobierno del Distrito Federal.

Para el registro del PRD existían dos puntos en disputa, el primero era pretender utilizar en el nombre la palabra Revolución, esto se resolvió según la revista *Proceso* en un diálogo con el Partido Revolucionario Institucional (PRI), en el cual se aclaró que la historia le pertenecía a todos los mexicanos y no era patrimonio de ningún partido, por ende “Revolución” no era un proceso o una palabra privativa del PRI. Para el emblema del PRD lo que definitivamente no fue aprobado fueron los colores del sol:

Por 16 votos a favor, los que posee el PRI en la Comisión Federal Electoral (CFE), seis en contra del PMS; PPS y PARM y las abstenciones del Partido Acción Nacional y del partido del Frente Cardenista de Reconstrucción Nacional, la CFE admitió el cambio de nombre, los documentos básicos del PRD y emblema **-un sol estilizado con rayos verdes y rojos en un fondo blanco-**, con excepción de los colores [...] El PRI sostuvo su argumentación en la idea de que los colores verde, blanco y rojo -que “no son la bandera nacional”, punto en el que coincidió el PRD, “tan es así que los incluimos en nuestro emblema”- forman parte del patrimonio histórico del partido en el poder y que si los usara otro partido daría lugar a una “confusión cromática”²⁶.

²⁵ “A marchas forzadas trabajamos para construir el Partido de la Revolución Democrática, convocado por Cuauhtémoc Cárdenas el 21 de octubre de 1988 [...] Hasta ahora, la participación de los simpatizantes del PRD en las elecciones que se celebran en la República se ha dado a través del Frente Democrático Nacional, formado por la Corriente Democrática (CD), el PPS, el PFCRN y el PMS” en Heberto Castillo, “El Partido de la Revolución Democrática”, *Proceso*, No. 0635- 20, México, 2 de enero de 1989.

²⁶ En Óscar Hinojosa, “Aunque todavía sin colores el PRD podrá participar ya en elecciones”, *Proceso*, No. 0656-13, México, 29 de mayo de 1989.

Completa la caracterización de Batman la máscara típica del personaje, que cubre la cabeza y medio rostro y la cual esconde la verdadera identidad del sujeto. Carlos Monsiváis afirma que en Yolanda Andrade:

[...] una de sus obsesiones recurrentes es la máscara. “El mundo todo es una máscara”, argumentó Mariano José Lara, y en una forma u otra, Yolanda lo cree. Enterada de las cualidades de la máscara en nuestra cultura (instrumentos apoteósicos de la cultura popular, indicio cabalístico de la “Filosofía de lo Mexicano”, recurso que mitiga las mentiras de la apariencia, engaño que pospone las confesiones del rostro), Yolanda la usa como testimonio de los pequeños carnavales clandestinos, de los desfiles de la vida²⁷.

En la imagen *México gótico* la máscara oculta al sujeto, por lo que no queda muy claro si está mirando a la cámara. Si el personaje viera directo a cámara, una de las implicaciones sería establecer un contacto directo con el espectador, lo cual rompería la ilusión generada por la fotografía. La capa abarca la mayor parte del encuadre fotográfico; en el último plano queda un detalle del símbolo de la Catedral, la cual está asentada encima de vestigios arqueológicos mexicas: un juego de pelota, el Templo de Ehécatl y el Templo del Sol²⁸.

El lugar en que grita el águila, se despliega y come, el lugar en el que nada el pez, el lugar en el que es desgarrada la serpiente, México Tenochtitlan y acaecerán muchas cosas²⁹.

El águila posicionándose, apropiándose del espacio y quizá desplegando sus alas en analogía con la imagen fotográfica, en la cual Batman despliega por completo su capa. El héroe al igual que el águila en la cita, está posicionado y apoderándose de lo que hoy en día es un espacio político, social y cultural, el Zócalo de la Ciudad de México.

²⁷ Introducción de Carlos Monsiváis en Yolanda Andrade, *Los velos transparentes, las transparencias veladas*, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1988.

²⁸ Eduardo Matos Moctezuma, *Obras Estudios Mexicas*, I, t. 3, México, El Colegio Nacional, 2002, pp. 74-79.

²⁹ Fernando Alvarado Tezozómoc (traducción del náhuatl al español de León Adrian), *Crónica Mexicayotl*, México, Imprenta Universitaria UNAM, Instituto de Historia en colaboración con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 65. La *Crónica Mexicayotl* de la cual uno de los autores es Tezozómoc, es importante porque éste asumió la responsabilidad de formar un archivo de voces que ofrecen diferentes versiones sobre la llegada de los aztecas a México Tenochtitlan.

Pienso que es importante agregar la visión que formula Gombrich sobre el acceso al arte del pasado, a partir de la crítica que hace entre otros André Malraux, en la cual éste plantea que el arte del pasado nos está “completamente cerrado, que sólo sobrevive como lo que él llama ‘mito’, transformado y transfigurado según se le ve en los siempre cambiantes contextos del caleidoscopio histórico [...]”³⁰. Gombrich le responde: “[...] Creo que la imaginación histórica puede superar tales barreras, que podemos adquirir receptividad para diferentes estilos tal como podemos ajustar nuestra colocación mental a diferentes medios y diferentes notaciones”³¹; en este caso en referencia a los textos recopilados en la *Crónica Mexicayotl*, que al igual que el medio fotográfico, al estar impreso se convierte en tiempo pasado.

En la fotografía de Yolanda Andrade, todos los elementos (al igual que en algunas pinturas) tienen trazos firmes, como es el uso de un contrapicado para realizar el encuadre, lo cual le permitió a la fotógrafa aislar la figura principal –Batman– del entorno del Zócalo. El alto contraste: negros absolutos, le permitió establecer las intenciones de las intersecciones simbólicas representadas, en las cuales los poderes político y religioso como elementos fundamentales atraviesan todos los motivos. Una agencia colonizadora, representada por la Catedral, y la figura del héroe de Ciudad Gótica llegado del vecino país del Norte, anclan la imagen a dos espacios temporales. A la vez generan una disyuntiva entre el icono de Batman y el símbolo de la Catedral, en el sentido de dos diferentes tipos de colonización: por un lado la estadounidense a través del icono cultural, y por otro la de la Colonia representada por la Catedral.

¿Cuál es el sentido, la necesidad de apropiarse de un héroe importado? ¿Por qué Yolanda Andrade fotografió a Batman? ¿Fue la búsqueda del gusto contemporáneo, la búsqueda de lo que Omar Calabrese ha llamado *neobarroco*?³²

³⁰ E.H. Gombrich, *Arte e Ilusión, op. Cit.* p. 54.

³¹ *Idem.*

³² “¿Pero existe, y cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nombre: *neobarroco*. Pero enseguida hago la precisión de que la etiqueta no significa que hemos vuelto “vuelto” al barroco, ni de que lo que define a “neobarroco” sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad [...] El “neobarroco” es simplemente un “aire del tiempo” que invade muchos fenómenos culturales [...] En qué consiste el “neobarroco”, se dice rápidamente. Consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la

En el caso de Andrade se podría establecer una similitud con lo que expone Baxandall al hablar de los pintores:

A modo de estipulación un tanto arbitraria diré, de momento, que el papel del pintor ha sido hacer marcas sobre una superficie plana de modo que el interés visual de éstas está orientado a un fin³³.

Si lo anterior se aplica a la fotografía, en el sentido de que el negativo es una superficie plana que es marcada por la luz, sería importante cuestionarse: ¿cuáles son los elementos que nos permiten identificar esas marcas múltiples dentro de la imagen impresa, del contexto (las condiciones históricas)? En el primer plano de la fotografía de Andrade tenemos la bandera del PRD, por lo que la imagen está atravesada por el ámbito de la política mexicana contemporánea; detrás de la capa de Batman, en el último plano, la Catedral enmarca, contextualiza, la imagen en el Centro Histórico. Sólo un receptor que no ha visitado México ni visto ninguna imagen del lugar no puede establecer la identificación correcta del motivo de la Catedral.

El pie de foto, *México gótico*, es una de las partes textuales en las cuales la autora tiene la intención de sugerir al receptor algún comentario. Este mensaje ayuda a la interpretación de la imagen, con esto la fotógrafa establece el nombre de un espacio ficticio. Al asociar el nombre de México al calificativo gótico sugiere una fusión entre dos realidades: una local y otra importada pero apropiada. Se trata entonces de un México atravesado por el poder de la política, la religión y una ciudad imaginaria en la cual el crimen es combatido por un superhéroe, Batman.

El elemento de la imagen que tiene relación directa con lo textual son las tres letras que conforman las siglas que representan al PRD impresas en la bandera. Ante la imagen surge una interrogante: ¿Qué planteaba el sujeto disfrazado de Batman al tomar el símbolo del PRD como su estandarte? Una de las posibles lecturas es que se trate de una ironía para formular una crítica en la que se estaría planteando que la única vía para que tenga éxito

inestabilidad, de la poli-dimensionalidad, de la mutabilidad” en Omar Calabrese, *La Era Neobarroca*, España, Cátedra, 1987, p. 12.

³³ Michael Baxandall, *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989, p. 59.

este partido de centroizquierda, es que se posicione desde otros espacios que no sean únicamente los propiamente políticos, quizás a partir de prácticas culturales populares. Después de todo los superhéroes Súper Barrio o el Santo, en paralelo a Batman, son parte intrínseca de la cultura de masas apropiada y resignificada por las clases medias y populares.

En la fotografía se conjuntan varios periodos temporales, momentos históricos: el presente en primer plano construido por la bandera del PRD; en el último plano un símbolo de lo colonial, la arquitectura de la Catedral, y por último “Ciudad Gótica”, a la que alude el título de la imagen, que es un espacio atemporal, de la ficción, en la presencia de Batman. Estos tres espacios temporales están representados en el instante fotográfico, el cual genera esta construcción visual. Un sujeto disfrazado del héroe Batman que se reinterpreta y trasforma al incorporar a su lucha contra el crimen un símbolo político, el del PRD, que lo ubica en un contexto que no es el de Ciudad Gótica sino el Zócalo de la Ciudad de México.

Esta fotografía nos remite a una etapa política, la revisión de la revista *Proceso* entre 1988 y 1997 nos ayuda a entender por qué se desenvuelve en el Zócalo. La primera fecha fue determinada porque el PRD fue gestado justo después de 1988, y 1997 es el año de la toma fotográfica de *México gótico*. Como fuente, *Proceso* me permitió ver con claridad los sucesos que se llevaron a cabo en este lapso de tiempo; lo primero que es posible establecer al consultar la base de datos es que en todas las crónicas, entrevistas y artículos se registra que las marchas o los actos políticos empiezan o terminan en el Zócalo³⁴. La importancia de este centro de poder yace en que quienes llegan a este espacio para comunicar sus triunfos o inconformidades de todos los tipos tienen la convicción de que serán escuchados por la sociedad y el gobierno. La magnitud de los sucesos quedó registrada. La revisión del pasado revela los deseos de aquel entonces de un futuro distinto, revive para exponer desde los puntos de vista de los que escriben, que el Zócalo está siempre presente, formando parte del tiempo histórico y político.

Proceso informó de una serie de hechos ocurridos el 21 de marzo de 1988 en la plancha del Centro Histórico, la conmemoración del cincuentenario de la expropiación

³⁴ Los títulos de los artículos, crónicas y reportajes de la revista *Proceso* citados están en la bibliografía.

petrolera. Ese día hubo dos actos, el primero lo realizó el PRI y el segundo se llevó a cabo seis horas después, encabezado por el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas, candidato a la presidencia. Según el reportaje, los dos mítines se diferencian en que uno estuvo desangelado y los asistentes fueron arreados y en el otro participaron unas 100 000 personas. En una crónica del 4 de julio de 1988, el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas, seguro de ganar las elecciones, encabezó el cierre nacional de su campaña política a la presidencia con un lleno total: el Zócalo albergó a unos 200 000 de sus simpatizantes.

El 18 de julio de 1988 ya había ocurrido el fraude electoral y hubo otra concentración de repudio en la plaza. En la crónica del 18 de septiembre de 1989 se relata que en el espacio del Zócalo como nunca antes había marchas, huelgas de hambre y plantones; en ellos participaban personas de todo el país, campesinos, obreros de Cananea y de la Siderúrgica Lázaro Cárdenas, trabajadores del Sistema de Transporte Colectivo y de la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, estudiantes del Politécnico y comerciantes ambulantes de la ciudad de Puebla y del D.F.

En 1994 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) aparece en el panorama nacional para reclamar los derechos de los pueblos indígenas. Para 1997 el EZLN plantea la probabilidad de realizar una marcha a la capital para llegar al Zócalo y reclamar sus derechos. El subcomandante insurgente Marcos en una entrevista con Yvon Le Bot analizó la posibilidad de desplazarse a la capital:

– ¿Se podría decir que se trata de tomar el Zócalo, más que de tomar el Palacio Nacional?

– Sí, claro. El reto es este, nosotros podemos ir a la Ciudad de México, nos presentamos en el Zócalo, tal vez se llene, tal vez no, y después ¿qué? ¿Qué vamos a decir? ¿Vamos a hacer como el ejército de Zapata a principios de siglo, llegar a la Ciudad de México, verla y luego retirarnos otra vez a la montaña sin ninguna alternativa política? Sería algo muy hermoso, muy romántico, pero sin ningún efecto político [...]³⁵

Casi 83 años después de que el Ejército Libertador del Sur entrara a la Ciudad de México con Zapata como su líder, el viernes 12 de septiembre de 1997 arriba al Zócalo el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, desarmado:

³⁵ Yvon Le Bot, Marcos y su eventual marcha sobre México: “Tomamos el Zócalo, lo llenamos y ¿luego qué?”, *Proceso*, No. 1068-13, México, 21 de abril de 1997.

1 111 indígenas representantes del mismo número de comunidades chiapanecas recorrieron 1 400 kilómetros de carretera hasta el corazón del país para exigir el cumplimiento de los Acuerdos de San Andrés –firmados el 16 de febrero de 1995– y la salida del Ejército federal de sus comunidades³⁶.

El mismo año que los indígenas encapuchados llegan para apropiarse del Zócalo, un hombre disfrazado de Batman, con la bandera del PRD ondeando en la cintura, es capturado en la fotografía *México gótico* de Yolanda Andrade. Quiero explicar por qué en un principio me interesó esta imagen: encontré muy sugestiva la capa de Batman. Descubrir que este superhéroe portaba la bandera del PRD en su cintura me pareció una mezcla simbólica, cuyo significado me fue difícil atrapar por completo. Tenía o tiene algo de fantástico esa mezcla de motivos que hace reflexionar sobre el incumplido triunfo de la izquierda en el terreno de las prácticas políticas nacionales contemporáneas.

La obra de arte revive, se resignifica en el momento que diferentes receptores se acercan a ella y encuentran diferentes significantes e interpretaciones. Esto se debe a que los signos están en estado de constante resignificación. Los fotógrafos, por otro lado, también establecen maneras de encuadrar, construir sus imágenes, las cuales influyen en las formas en que los signos se establecen y organizan dentro de las fotografías. En el caso de la imagen de Yolanda Andrade, la fotógrafa coloca al personaje principal casi en el centro del encuadre y con la capa saliendo del marco de la imagen. La construcción de la composición provoca que el receptor se vea atrapado por la capa y enfrentado a mirar todos los motivos que integran a la fotografía.

Es importante exponer brevemente otra de las interconexiones entre las imágenes, la cual se da a través del concepto de mito³⁷. En las tres fotografías hay motivos mitológicos:

³⁶ Julio César López, Pedro Matías y Julio Aranda, “De Chiapas salieron cientos, en su recorrido se volvieron miles y decenas de miles en el corazón del país para exigir con rabia al gobierno que cumpla su palabra”, *Proceso*, No. 1089-09, México, 15 de septiembre de 1997.

³⁷ “...el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento [...] Es pues, siempre el relato de una “creación” en Mircea Eliade, *Aspectos del Mito*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 16-17.

la Coyolxauhqui en la imagen de Jervais, la muerte en la de Mata y el superhéroe Batman en la de Andrade.

Para los mexicas el mito de la Coyolxauhqui surge a partir de su muerte, al transformarse en un mito cósmico de la creación de la luna; el Mictlán constituye uno de los tres espacios a los que iban a morar los muertos y del cual salían cíclicamente a visitar a los vivos. Por su lado, Batman es una historia de ficción, un superhéroe que no tiene superpoderes. Surge porque siendo aún niño, frente a él asesinan a sus padres. El hecho fortalece su carácter y lo determina a luchar incansable contra el crimen. La caracterización de su vestimenta como murciélago es un intento de mimesis de un animal de la noche, que encubre su verdadera identidad.

Los mitos verdaderos tienen que ver con las historias sobre la creación del cosmos y lo que es parte directa de la existencia del hombre, como es el caso de la muerte. Mircea Eliade lo explica:

El mito cosmogónico es “verdadero”, porque la existencia del mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente “verdadero”, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente³⁸.

Eliade ha estudiado en las culturas arcaicas de oriente y occidente la existencia no solamente de los mitos verdaderos sino de lo que llama mitos falsos. Los mitos falsos también relatan historias de héroes o animales, pero en vez de ser sobre los orígenes cósmicos y del hombre, constituyen cuentos o fábulas que funcionan de otra manera en los rituales y no forman parte de los ritos de iniciación.

Desde mi punto de vista, el superhéroe Batman reúne las características para ser un mito falso porque se trata de un cuento que no se ve reflejado en la realidad en la que vivimos; tampoco es una historia que nos explique un origen cósmico ni algo que tenga que ver con el mito del origen del hombre.

³⁸ *Ibid.*, p.17.

¿Cómo se establece la interconexión entre los mitos verdaderos y el falso de las imágenes en cuestión? Porque los tres mitos en las fotografías cuentan historias. La relación que hay entre los personajes mitológicos de los mitos verdaderos y los falsos estriba en que:

A pesar de que los personajes de los mitos son en general dioses y seres sobrenaturales, y los de los cuentos héroes o animales maravillosos. Todos estos personajes tienen en común esto: no pertenecen al mundo cotidiano³⁹.

Por lo tanto, en las tres imágenes del análisis la interconexión se establece a partir de la similitud existente en la construcción, en las características de los personajes mitológicos: ya sean falsos o verdaderos, los tres claramente no pertenecen al mundo habitual.

El Templo Mayor resurge para volver a estar presente en la vida cultural y con él un paisaje ritual que contiene un mito arcaico. El Zócalo es un paisaje urbano, una plaza pública que debido a su pluralidad, su atractivo y fuerza convoca a dos mitos: uno verdadero que es la muerte y uno falso o de cuento moderno que es el héroe Batman.

³⁹ *Ibid.* p20.

Capítulo 2

El tiempo y el espacio en las imágenes

El análisis de las tres imágenes parte del proceso creativo de cada uno de los fotógrafos. En las tres fotografías los signos del pasado son expresión del tiempo, son agentes activos que interactúan con los del presente creando realidades que permanecen de alguna forma, se renuevan o reinventan. En la imagen de Eric Jervaise se manifiesta el tiempo del pasado antiguo a través de los vestigios mexicas del Templo Mayor; el pasado en los edificios coloniales y los decimonónicos, y el presente se desenvuelve a través de las prácticas cotidianas en las gentes que recorren el espacio urbano.

En la fotografía de Francisco Mata, *Mictlán*, el pie de la fotografía establece una clara referencia al pasado antiguo de las tradiciones culturales míticas de los mexicas con respecto al espacio al que iban los muertos. Al interpretar la imagen desde el tiempo presente también se vincula con los cultos vigentes en el día de muertos, incluyendo la influencia de Estados Unidos, o el culto a la Santa Muerte.

En la fotografía de Yolanda Andrade están mezcladas tres temporalidades: el presente político a través de la bandera del PRD; la Catedral como símbolo religioso y cultural de la conquista española, y la ficción a través del juego del disfraz del superhéroe Batman.

Cada fotógrafo tiene una manera particular de aproximarse al tiempo y al espacio. Eric Jervaise sigue un método riguroso, el que consiste en recorrer el territorio por fotografiar para tener un manejo mental preciso del espacio⁴⁰. Jervaise explica cómo se vinculan el tiempo y el espacio dentro de la toma panorámica:

JP: ¿Qué es lo que piensas que aporta utilizar una técnica antigua como la de la panorámica para poder crear imágenes en el presente?

EJ: La fotografía panorámica tiene esa amplitud de visión que hace que justamente haya una sucesión de pequeños eventos, de microtiempos que se van fijando de manera continua, sucesiva en una sola película, en una sola imagen. Es entre cine e instantánea o tal vez entre los fotógrafos que

⁴⁰ Entrevista de Jimena Perzabal Losada a Eric Jervaise, 31/03/09, véase Apéndice, p. 42. En adelante, entrevista JP EJ.

imaginaban poder estudiar el movimiento a través de la fotografía. Tiene su cualidad sui géneris de captar espacio y tiempos y nosotros, a nivel de la percepción de la imagen, también nos está como envolviendo en un espacio; ya no es un objeto muy delimitado, pero se sale, se amplía; se sale de las limitaciones de la cámara oscura, es una visión más envolvente[...] ⁴¹.

Jervaise busca las zonas de luz, la esquina o posición adecuada para hacer la toma, la distancia del referente, ya que el foco es fijo. Su interés está puesto en los eventos; los objetos que a lo largo del tiempo pueden desaparecer, es posible capturarlos a través de la imagen. Existe una espera para que ocurra un evento sólo percibido por el fotógrafo y se pueda realizar la toma adecuada; los resultados terminan por adquirir significados poéticos que van más allá del registro.

En la imagen de Yolanda Andrade la manera de capturar el espacio es deliberadamente una construcción. Se observa que la fotógrafa busca establecer una intencionalidad al retratar y manipular la pose del sujeto disfrazado de Batman. Esta interpretación fue confirmada en la entrevista con Yolanda Andrade:

JP: ¿Cómo fue el encuentro con el hombre disfrazado de Batman en el Zócalo de la Ciudad de México?

YA: Yo fui a esa actividad que había organizado el PRD, creo que era para... cuando iba a ser candidato el ingeniero Cárdenas a jefe de Gobierno de la Ciudad de México [Distrito Federal]. Estuve, como acostumbraba en esa época, caminando por todo el Zócalo; de aquí a allá, de un punto a otro para encontrar las imágenes que me parecieran interesantes, y de pronto vi a este personaje vestido de Batman y caminé derecho; él estaba como un participante más de la marcha con su bandera del PRD. En ese momento se me ocurrió, ya atardecía, pedirle que extendiera sus alas y también le pedí que se pusiera de espaldas, que estuviera atrás la Catedral, y accedió a todo. Tomé como dos, tres, quizá cuatro fotografías de él y escogí ésta, donde se ve que es Batman, que están las torres de la Catedral y también que se ve la bandera del PRD, que es lo que le agrega el plus a la fotografía ⁴².

⁴¹ Entrevista JP EJ, véase Apéndice, p. 40.

⁴² Entrevista de Jimena Perzabal Losada a Yolanda Andrade, 30/03/09, véase Apéndice, pp. 52-53. En adelante entrevista JP YA.

Francisco Mata realiza la imagen de *Mictlán* durante su etapa de fotoperiodista en el periódico *La Jornada*. Es significativo recapitular sobre el recorrido del discurso fotográfico para poder entender la problemática que existió en los años ochenta, entre el fotoperiodismo y la *fotografía construida* o artística.

El medio fotográfico estaba posicionado en dos discursos diametralmente opuestos: el del fotoperiodismo y la llamada corriente de la fotografía construida. Los fotoperiodistas utilizaban el medio fotográfico de manera informativa, pretendían acercarse a los acontecimientos a partir de un registro objetivo y verdadero y así hacer denuncia social y crítica política. Su lema era no influir en la toma fotográfica, según el mito de la supuesta objetividad. Se pretendía que el fotoperiodista fuera casi invisible a la hora de tomar los acontecimientos. El otro discurso, el de la fotografía construida, daba un sentido subjetivo al medio, no importando la intervención del fotógrafo, en el sentido que era la búsqueda por la exploración, la cual consistía en utilizar todas las posibilidades técnicas con que se contaba⁴³. Francisco Mata establece cómo se empezó a dar la transición en el fotoperiodismo:

JP: ¿Por qué crees que existía una división tan tajante en los ochenta entre los fotoperiodistas y la gente que hacía fotografía construida?

FM: En el nivel de la fotografía periodística debía de ser estrictamente informativo, marcado por el reloj de los acontecimientos y, cuando mucho, con una guía de lectura que era el pie de fotografía. Desde que nosotros empezamos a trabajar, no quiere decir que lo hayamos inventado nosotros, sino que nosotros lo pusimos más en práctica, empezamos desde un principio en esta generación que los investigadores han llamado *Nuevo fotoperiodismo mexicano*, John Mraz es el autor de esta frase. Empezamos a vincular los dos tipos de fotografía y nos dimos cuenta de que el fotógrafo no es neutral, que tiene un punto de vista, que la fotografía no es objetiva, que es absolutamente subjetiva, que es parcial, tendenciosa, militante, que va a representar, no a reflejar.

Por lo tanto, comenzamos a construir la idea de un fotoperiodismo de autor. Hablar de fotoperiodismo de autor es meterte al otro terreno, meterte al terreno de los *de allá*. Poco a poco

⁴³ Para referencias sobre el tema en José Antonio Rodríguez, “Realidades, Ficción, Construcción: las formas de la intención” en *160 años de fotografía en México, op.cit.*, pp. 15-20.

empezó eso a diluirse, creo que en la actualidad a nadie le queda duda de eso, creo que nos queda perfectamente claro que no son más que maneras de referirnos a cómo hacer fotografía, pero son también los que se cruzan y en la actualidad encontramos que cada vez más la fotografía documental usa el lenguaje de la fotografía construida y cada vez más la fotografía construida se vale de los elementos de la fotografía documental o periodística.

Ahora lo que necesitamos son buenas historias, son buenas imágenes que tengan un poder, una fuerza, que den la posibilidad de una lectura mucho mayor⁴⁴.

En efecto, la concepción de las imágenes dio un giro en cuanto a las maneras de capturar y entender el medio, para formular que toda imagen puede ser un documento y a la vez ser construida. El documentalismo, al igual que la fotografía construida, de autor o artística se entremezcla, con el fin de gestar la mejor fotografía posible. Como creadores de imágenes, desde hace tiempo se ha asumido que toda fotografía tiene un autor, quien a partir del uso de alguna técnica fotográfica y de su propia subjetividad construye la realidad que observa para plasmarla. El autor no puede deslindarse de su interior para crear imágenes. Por lo tanto, en el caso del medio fotográfico no existe lo completamente objetivo.

Para interpretar el espacio en las tres imágenes a partir de la construcción del discurso visual, es conveniente conocer las diferentes herramientas que ofrecen otras disciplinas, para poder interpretar mejor las imágenes. Un ejemplo es el caso de la literatura: Octavio Paz nos ofrece una reflexión sobre la construcción del paisaje como espacio vívido; de este modo, la literatura constituye un campo particular desde el cual se “visualiza” el espacio. Para Paz, el imaginario visual en México, capturado en textos, sólo pudo expresarse en la obra de Juan Rulfo y en la de los escritores D.H. Lawrence y Malcom Lowry:

La visión de ambos novelistas no se apoya en el paisaje; el paisaje es el que sustenta la visión poética [...] El paisaje no aparece como fondo o escenario; es algo vivo y que asume mil formas; es un símbolo y algo más que un símbolo: Un interlocutor y en fin, el verdadero protagonista del relato. Un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de

⁴⁴ Entrevista JP FM, véase Apéndice, p. 50-51.

lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y el cosmos⁴⁵.

La reflexión de Octavio Paz en torno al paisaje como un protagonista del relato, motiva preguntarse sobre cómo la zona del Centro Histórico de la Ciudad de México en la cual fueron tomadas las tres fotografías que nos ocupan, funciona como paisaje: ¿Cómo sustenta el paisaje urbano la visión fotográfica del Zócalo? ¿De qué forma los tres fotógrafos logran ir más allá del referente espacial para convertirlo en algo más?

Los tres fotógrafos se aproximan a los espacios urbanos del Templo Mayor y el “todo”, como hemos visto en la panorámica de Jervaise, o al Zócalo en el caso de Mata y Andrade; plasman el espacio de manera poética a través de sus imágenes. Esto se da a partir de la subjetividad y el manejo de las técnicas empleadas por cada fotógrafo. En los encuadres y la composición establecen los ritmos que en la fotografía impresa permiten que la mirada del espectador entre y salga de la imagen por diferentes puntos.

Un protagonista presente en las tres imágenes, es el contexto urbano del Centro Histórico. Para el análisis del espacio en las fotografías no sólo importa la descripción más o menos acertada de lo que ven nuestros ojos, sino la revelación de lo que está atrás de las superficies visuales: las metáforas; las implicaciones del juego del disfraz de Batman en uno de los centros políticos en el país, el Zócalo, o la muerte en relación con el espacio mitológico del *Mictlán*, o tal vez al tiempo presente en el espacio urbano del Zócalo en el cual la muerte convive todos los días con los vivos.

Los tres fotógrafos recorrieron el territorio de esta zona del Centro Histórico de la Ciudad de México en particular, para encontrar o construir sus imágenes. Pienso que lo más apropiado es incluir las reflexiones expresadas por los tres fotógrafos en las entrevistas realizadas para esta investigación, sobre el tiempo y los espacios comprendidos en sus fotografías:

JP: ¿Cómo fue la decisión de la toma de *Templo Mayor*?

EJ: Fue una emoción, sentía el vértice del centro de la Ciudad [...] aquí estaba el Templo Mayor; yo sentía que estaba en el vértice de algo, de mucha energía, para decirlo a la tepozteca, a la holística; de

⁴⁵ Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, 12ª. edición, 1979. p. 17.

mucha emoción, del grano del tiempo como yo le llamo, ésa era la energía del vértice del centro de la ciudad del imperio azteca. Y esa superposición de tiempos, una emoción de placer, goce del tiempo, de la historia. Y hay otra cosa, como una búsqueda de identidad, yo siendo francés, después de 30 años tengo una visión así como doble, tengo la visión francesa, veo los estratos, lo puedo ver desde afuera y lo puedo vivir desde dentro⁴⁶.

JP: ¿Ésa es una de las razones por las cuales te ha interesado tanto fotografiar el Zócalo?

FM: El Zócalo sirve para todo, es un espacio muy flexible. A mí me parece que esta enorme plancha de cemento... a los que se les ocurrió dejarla así, fue un acierto del que no se dieron cuenta en su momento, no calcularon [lo grande de su poder] [es importantísima]. Creo que si el Zócalo tuviera, como lo vemos en las imágenes del siglo XIX, kiosco, jardines, banquetas para sentarse, sería un parque más, no tendría ningún atractivo mayor. Pero el hecho de que sea esa enorme plancha de concreto que mucha gente ha cuestionado: que es feo, que no tiene nada, que no sirve para nada... a mí me parece que al contrario, porque es como un lienzo en blanco. Se puede escribir lo que sea, el Zócalo se puede usar para lo que sea. Es como un material flexible que lo puedes estirar para el lado que tú quieras y darle la forma que tú quieras, eso es lo que hace maravilloso ese lugar: es un espacio donde, aparentemente, por ser esta enorme plancha de cemento, podemos pensar en una mirada muy superficial que es anodino, que no pasa nada, que es hostil; pero no, para mí es todo lo contrario, para mí es un territorio donde todo se mezcla, es como un crisol gigantesco donde distintas intenciones, fuerzas [y] momentos, coinciden siempre. Es un espacio permanente de encuentro, por eso me gusta mucho y me ha atraído fotografiarlo⁴⁷.

JP: ¿Y el Zócalo en particular?

YA: El Zócalo es el símbolo de todo, no solamente de la Ciudad de México sino de todo el país, es el ombligo del país, el gran centro ceremonial donde se integran, se condensa todo lo relacionado con la cultura mexicana. Ésa es la gran importancia que ha tenido para muchos fotógrafos. Esos cuatro puntos cardinales donde en uno está sucediendo algo festivo, en el otro alguna manifestación de tipo político, en otro una manifestación religiosa, en otra parte gente a lo mejor casi en un día de campo. Todos los sonidos de repente están ahí juntos. Todos los sonidos y todas las acciones⁴⁸.

⁴⁶ Entrevista JP EJ, véase Apéndice, p. 41.

⁴⁷ Entrevista JP FM, véase Apéndice, pp. 47-48.

⁴⁸ Entrevista JP YA, véase Apéndice, p. 56.

Uno de los elementos a tomar en consideración en esta plaza son los diferentes periodos históricos y simbólicos⁴⁹, los cuales recuerdan la necesidad de establecer, como expone Panofsky, que el tránsito de un periodo a otro implica más bien un entretrejo del periodo que termina y el que inicia⁵⁰. Lo anterior necesariamente involucra elementos que permanecen y otros que desaparecen. En términos históricos, en el caso del Zócalo se dio la vinculación del tiempo en función del espacio. Éste es un lugar predilecto no sólo de considerables fotógrafos sino de numerosas otras prácticas culturales y políticas, las cuales generan significantes a partir de este espacio al renovarlo y reinventarlo. Este espacio urbano establece las condiciones, como dice Octavio Paz, de estar activo y asumir infinitud de signos. Es un símbolo y algo más: un interlocutor⁵¹.

El Zócalo convoca de forma plural, ahí se desarrollan todo tipo de actividades, como fue el despliegue de los cuerpos desnudos fotografiados por Spencer Tunik en mayo del 2007; el Museo Nómada construido para la exhibición *Ashes and Snow* con la obra de Gregory Colbert, que permaneció durante varios meses del año 2008; las ofrendas del día muertos; los conciertos de música gratuitos; el festejo de quinceañeras; la pista de hielo en invierno y la celebración del grito de Independencia, entre otros actos de carácter nacional, eventos que no pocas veces se realizan al mismo tiempo que se llevan a cabo manifestaciones políticas. Las prácticas en esta plaza pública implican momentos de protesta, placer, iluminación y liberación. El Zócalo es un lugar ecléctico, lo comparten todo tipo de personas con diferentes destinos en lo que parece haber una aparente armonía. Conviven en esta gran plancha de asfalto concheros y darketos, burócratas, paseantes,

⁴⁹ Es importante resaltar lo que ocurrió en 1790 en el Zócalo: descubren a la Cuatlicue y a la Piedra del Sol o Calendario Azteca. En esa época, España estaba siendo atacada por sus enemigos Inglaterra y Francia y se decía que la conquista de América no tenía ningún mérito porque era sobre pueblos bárbaros. Por esta razón los españoles deciden adosar la Piedra del Sol a una de las torres de la Catedral y demostrar la cultura indígena. La pieza se resignificó al estar exhibida, la gente empezó a venerarla y se volvió un símbolo de culto que permaneció cien años en este lugar; posteriormente fue trasladada al Museo Nacional de Antropología en la calle de Moneda y después al Museo Nacional de Antropología en Reforma, donde se encuentra actualmente. En Eduardo Matos Moctezuma, *Obras Estudios Mexicanos*, I, t. 2, *Mundo Mexicano (continuación) La Colonia*, México, 1999, p. 92.

⁵⁰ “Es probable que no lleguemos nunca a ponernos de acuerdo –y en muchos casos no deberíamos de intentarlo siquiera– acerca de dónde y cuándo acabó exactamente un “megaperiodo” para dar paso al siguiente. En la historia, como en la física, el tiempo es función del espacio, y la definición misma de periodo, como fase marcada por un “cambio de dirección” implica a la vez continuidad y disociación” en Erwin Panofsky, “Renacimiento”: ¿autodefinición o autoengaño?” en *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 34.

⁵¹ Octavio Paz, *Corriente alterna*, op. cit. p. 17.

señores con cilindros, turistas y vendedores, como el joven que vende relojes de la imagen de Eric Jervaise; personajes bizarros como el hombre disfrazado de Batman en la imagen de Yolanda Andrade, o la muerte de la imagen de Francisco Mata.

Conclusiones

Al término de la investigación puedo concluir que cada imagen está marcada por una serie de elementos, los cuales reelaboran el espacio urbano, este paisaje que a su vez se transforma, cambia y les sirve como interlocutor a los fotógrafos. Cada imagen está marcada por la huella de quien la tomó, por sus antecedentes, subjetividad, técnicas, y el momento histórico de la toma; esto hace que la recreación del paisaje urbano, el Centro Histórico de la Ciudad de México, sea muy distinto en las tres fotografías.

En términos generales, en las imágenes de *Mictlán* y la de *México gótico* la temática principal resultó ser el estudio del sujeto, en los encuadres y la composición los personajes son el centro. En la panorámica del *Templo Mayor*, el tópico es el paisaje ceremonial del Templo Mayor contrastado con el urbano.

Las fotografías de Mata y Andrade podrían haber tenido muchos más elementos en común ya que el referente espacial es el mismo, el Zócalo. Sin embargo, las maneras de aproximarse al sujeto y al espacio urbano fueron totalmente diferentes, esto se ve reflejado en las imágenes.

El establecer una estructura similar a la cinematográfica, es decir la panorámica de Eric Jervaise como un “todo” y las fotografías de Francisco Mata y Yolanda Andrade como fragmentos o acercamientos, hizo posible tender un vínculo entre las imágenes más allá de lo estrictamente comparativo, que a la vez permitió hacer un análisis independiente de cada una de ellas; teniendo como base el esquema del “todo” y sus fragmentos, éstos se convirtieron en un todo.

También fue importante utilizar herramientas multidisciplinarias, como la literatura; la reflexión de Octavio Paz en torno al paisaje como un protagonista en el relato, aquí aplicada al espacio urbano, enriqueció la perspectiva desde la cual analizarlo. Se podría también investigar desde el punto de vista de otras disciplinas, como la antropología, que

muestra espacios culturales dentro y fuera de las fotografías necesarios para poder examinar mejor las imágenes.

Otro de los puntos que habría que profundizar en el estudio de imágenes tomadas en el Centro Histórico, es la forma en que la cotidianidad en este espacio urbano se ve reflejada o no en las imágenes.

En el caso de Yolanda Andrade quedó esbozado que al cambiar sus inclinaciones fotográficas, es decir pasar del blanco y negro al color, de tomar sujetos a estar interesada en objetos; su relación con la imagen de *México gótico* forma parte de intereses del pasado. La pregunta sería, ¿cómo establecen los fotógrafos nuevos vínculos con sus imágenes cuando han cambiado sus técnicas y perspectivas creativas?

Es pertinente señalar, por último, que uno de los objetivos de esta investigación, el crear un mapa visual del Centro Histórico, se podría enriquecer con un estudio que incluya un número mayor de imágenes de otros fotógrafos contemporáneos. Esto podría ayudarnos a dilucidar de manera más contundente cómo es y cómo el manejo del espacio real al pasar al espacio fotográfico; cuáles son los patrones que se repiten y de qué manera se pueden establecer las diferencias de los fotógrafos al aproximarse a este espacio del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Bibliografía

Aguilar Moreno, Manuel, *Handbook to Life in the Aztec World*, Estados Unidos, Oxford University Press, 2007.

Aguirre Walls, Claudia (coord.), *Un día en la gran Ciudad de México*, México, Grupo Azabache, 1992.

Alvarado Tezozómoc, Fernando (traducción del náhuatl al español de León Adrian), *Crónica Mexicayotl*, México, Imprenta Universitaria UNAM, Instituto de Historia en colaboración con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

Andrade, Yolanda, *Los velos transparentes, las transparencias veladas*, texto de Carlos Monsiváis, México, Gobierno del Estado de Tabasco, 1988.

-----, *PASIÓN MEXICANA*, México, Casa de las Imágenes, 2002.

Baxandall, Michael, *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989.

Benítez, Fernando, *Historia de la Ciudad de México*, t. 8, Barcelona, Salvat Editores, 1984.

Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

Calabres, Omar, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1984.

Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Coverley, Merlin, *Psychogeography*, Harpenden, Pocket Essentials, 2006.

Eagleton, Terry, *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós, 2001.

Eliade Mircea, *Aspectos del Mito*, Barcelona, Paidós, 2000.

Gombrich, E.H. *Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.

Gruzinski, Serge, *La ciudad de México, una historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Hoesterey, Ingeborg, *Pastiche Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Estados Unidos, Indiana University Press, 2001.

Jervaise, Eric, Berumen Campos, Miguel Ángel, González Flores, Laura, Monroy Nasr Rebeca, *Las fronteras de la visión: fotografías panorámicas de Ciudad Juárez y El Paso*, Ciudad Juárez, Cuadro por Cuadro, Berumen y Muñoz Editores, 2006.

León-Portilla, Miguel, *Obras de Miguel León-Portilla*, t. 11, *En torno a la historia de Mesoamérica*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

Mata Rosas, Francisco, *México TENOCHTILAN*, México, Era, Casa de las Imágenes, CONACULTA. FONCA, 2005.

Mata Rosas, Francisco, Déborah Holtz, Juan Carlos Mena, Fabrizio Mejía Madrid, Alfonso Hernández H., Fernando César Ramírez, *Tepito ¡bravo el barrio!*, México Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007.

Maffesoli, Michell, *La Tajada del diablo, compendio de subversión moderna*, México, Siglo XXI Editores, 2006.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Vida y muerte en el templo mayor*, México, Fondo de Cultura, 2008.

-----, *Obras Estudios Mexicanas*, I, t. 2, *Mundo Mexica (continuación) La Colonia*, México, 1999.

-----, *Obras Estudios Mexicanas*, I, t. 3, México, El Colegio Nacional, 2002

-----, *Obras Estudios Mexicanas* I. t. 4, *Obras Maestras del Templo Mayor*, México, El Colegio Nacional, 2005.

Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.

Texto Monsiváis, Carlos, Imágenes, Alÿs, Francis detto, *El Centro Histórico de la Ciudad de México*, Madrid, Artes Gráficas Palermo, 2006.

Moxey, Keith, “La creación del genio” en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, España, Ediciones del Serbal, 2004.

Panofsky, Erwin, “Renacimiento: ¿autodefinición o autoengaño?” en *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, 12ª. edición, 1979.

Pinney, Christopher y Nicolas Peterson (eds.), *Photography's Other Histories*, Londres, Duke University Press, 2003.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, vigésima segunda edición, Espasa-Calape, 2002.

Rodríguez, José Antonio, “Realidades, Ficción, Construcción: las formas de la intención” en *160 años de la fotografía en México*, México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/Océano, CENART, 2004.

Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Sontag, Susan, *Sobre la Fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

Tagg, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Valverde Valdés, María Fernanda, “Materiales y Técnicas de la Fotografía” en *160 años de fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Océano, CENART, 2004.

El Zócalo: espacio de libertades, México, Imprenta Madero, 1991.

Revistas

Colin Renfrew, traducción: Elisa Ramírez, “El Proyecto Templo Mayor”, *Investigaciones recientes en el Templo Mayor, Arqueología Mexicana*, vol. VI, No. 31, México, 1998. FALTA AUTOR

Matos Moctezuma, Eduardo y López Luján Leonardo, “La Diosa Tlaltecuhltli de la Casa de las Ajaracas y el Real Ahuítzol”, *Arqueología Mexicana*, vol. 14, No. 83, México, 2007.

Martha R. Miranda Santos, “El Zócalo ayer y hoy”, *Guía para caminantes*, No. 4, año 1, México, abril-mayo de 2003.

Proceso, base de datos de 1988 a 1997:

Carlos Acosta, Miguel Cabildo, Óscar Hinojosa y Raúl Monge “Dos zócalos en el cincuentenario petrolero”; “La frialdad del acarreo y el entusiasmo de la participación”, No. 0594- 01, México, 21 de marzo de 1988.

Gerardo Galarza, “Con apoyo de multitudes concluyó la campaña de Cuauhtémoc”, No. 0609-08, México, 4 de julio de 1988.

Carlos Acosta, Salvador Corro, Guillermo Correa, Gerardo Galarza y Óscar Hinojosa, “El fraude electoral técnicamente un golpe de Estado, dijo Cárdenas en el Zócalo”, No. 0611-02, México , 18 de julio de 1988.

Óscar Hinojosa, “Aunque todavía sin colores el PRD podrá participar ya en elecciones”, No. 0656- 13, México , 29 de mayo de 1989.

Heberto Castillo, “El Partido de la Revolución Democrática”, No. 0635-20, México, 2 de enero de 1989.

Raúl Monge, “Marchas, plantones y huelgas de hambre enmarcaron las fiestas patrias”, No. 0672-13, México, 18 de septiembre de 1989.

Yvon Le Bot, “Marcos y su eventual marcha sobre México: ‘Tomamos el Zócalo, lo llenamos y ¿luego qué?’”, No. 1068-13, México , 21 de abril de 1997.

Julio César López, Pedro Matías y Julio Aranda, “De Chiapas salieron cientos, en su recorrido se volvieron miles y decenas de miles en el corazón del país para exigir con rabia al gobierno que cumpla su palabra”, No. 1089-09, México , 15 de septiembre de 1997.

Catálogo

Luis Barragán, The Quiet Revolution, Federica Zanco, Skira, Barragán Foundation (eds), Vitro Design Museum, Italy, 2001.

En internet

<http://www.google.com.mx/search?sourceid=navclient&hl=es&ie=UTF-8&rls=GGIC,GGIC:2007-03,GGIC:es&q=batman>

<http://fundacionpedromeyer.com/china/ejervaise/index.html> consultado el 17/02/09 >.

<http://www.fransiscomata.com.mx/portafolioinicioi.html> > consultada el 17/02/09.

<http://www.fransiscomata.com.mx/libromexico.html>> consultada el 18/02/09.

<http://fundacionpedromeyer.com/china/yandrade/index.html> > consultada el 18/02/09.

http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/textual_analysis_the/> consultada el 25/06/09

APÉNDICE

Entrevista de Jimena Perzabal Losada a Eric Jervaise, 11:45 am, 31/03/09.

JP: ¿Cómo fue que se dio el proceso de seleccionar una cámara Panoramic-Kodak No. 4 y luego pensar que ésta era la opción para fotografiar el Centro Histórico?

EJ: En Cuernavaca estaba yo dando unas clases y me enseñaron una fotografía panorámica de 1900, del Paseo Montejo, en Mérida. Era muy hermosa. Unos días después, durante otra clase, le comenté a uno de mis estudiantes que había visto una fotografía panorámica y que tenía que haber cámaras de este tipo en México, y me dijo: yo tengo una, te la voy a traer para que la conozcas. A los quince días la puso sobre mi escritorio. Esperaba una cámara de bronce, de decoración; pero no, era como una caja de zapatos negra, muy simple, sencilla, y me la prestó, me dijo: intenta hacer algo con ella. Él se llama el Dr. Berthier, es coleccionista de cámaras fotográficas y de automóviles.

La primera toma la hice en el Zócalo de la Ciudad de México; por entonces yo vivía en la colonia Cuauhtémoc. Estudié la cámara y la adapté porque no podía funcionar con el material actual; le creé un porta placas sobre el cual va una película de formato 120, un cacho de película. Cargué la cámara y tomé un taxi y fui al Zócalo. Tomé una fotografía del asta bandera y de un fotógrafo de estos que toman la foto del recuerdo. Me regresé al estudio, la revelé y vi que estaban empezando a salir imágenes; todavía tenía mucho velo, así que la volví a cargar porque nada más toma una foto por carga: me volví a ir al Zócalo y fotografié una panorámica de la Suprema Corte de Justicia, de la calle, creo que es Uruguay, y de la Parisina, un gentío cruzando la avenida.

Cuando vi las posibilidades de amplitud de visión que tiene la cámara, que son tan inmensas, de 142°, me pregunté para qué la podía utilizar, y la respuesta obvia, evidente fue: la multitud. Eso fue el inicio, la multitud, fotografiarla. Si yo tenía la capacidad de fotografiar algo tan amplio no iba a tomar un árbol, una flor, una casa, un paisaje o un espacio; pero un número, un evento, que era lo que estaba ocurriendo en ese momento. Un elemento gráfico e histórico que me interesaba: la muchedumbre.

JP: ¿Qué aporta utilizar una técnica antigua como la panorámica para poder crear imágenes en el presente?

EJ: La fotografía panorámica tiene esa amplitud de visión que hace que justamente haya una sucesión de pequeños eventos, de micro tiempos que se van fijando de manera continua, sucesiva, en una sola película, en una sola imagen. Es entre cine e instantánea. Tiene su cualidad sui géneris de captar espacio y tiempo y nosotros, a nivel de la percepción de la imagen, también nos está como envolviendo en un espacio; ya no es un objeto muy delimitado, pero se sale, se amplía; se sale de las limitaciones de la cámara oscura, es una visión más envolvente. Debe responder a la época en la que se inventan estas cámaras en la cual hay una relación, hay una voluntad de tener una relación muy controlada con la realidad, me parece.

Así es que está el lente, está la realidad y está la prueba de la realidad. A lo mejor lo que puede pasar en las panorámicas es que ya no estamos tan seguros de eso porque ya se vuelve mucho más importante el

acto de la apreciación de la imagen, la acción del movimiento y lo que ocurre en este momento. La fotografía evidentemente se vuelve una nueva realidad, la realidad fotográfica.

Yo llevo varios años probando diferentes cámaras, diferentes relaciones con el mundo, con las maneras de fotografiar y los resultados no me satisfacen. Creo que he tenido muchísima suerte, muchísima suerte. En un momento dado encontré el medio que me servía. Soy un explorador, me gusta mucho explorar, descubrir, crear. En un momento dado, aplicar y tener un trabajo metódico me aburre. Por eso estoy con la goma bicromatada, la cianotipia, el ambrotipo, el daguerrotipo... Con una cámara de Konica que tiene una óptica maravillosa, con cámara analógica. Estoy con las cámaras digitales, con photoshop; pero no produzco, me quedo en la prueba, en la investigación, en el hecho de que ya creé una nueva imagen y ahí ya me regreso.

Esas imágenes [panorámicas] tienen una aceptación social, una utilidad; la gente las mira y le sirven, es lo que yo siento. Si tú pones por ejemplo una fotografía mía de la serie de las flores de mi jardín hecha en goma -me tardé como 36 años en eso-, y pones ésta junto [panorámica *Templo Mayor*], pues la gente se va con ésta [*Templo Mayor*], se queda prendada. Parece que con esta cámara [panorámica] resultan unas imágenes muy especiales, muy particulares. Entonces, creo que al final fue un milagro ese momento de encuentro con esa cámara, y se esta dando y estoy haciendo las fotos y ahí están. No sólo milagro, es también mucho trabajo porque aunque saque ese tipo de fotos sigo buscando, comprando cámaras, buscando procesos y haciendo otro tipo de imágenes.

Al principio con la panorámica pensaba que la cámara lo estaba haciendo todo; ahorita estoy casi convencido de que es una circunstancia y un equilibrio entre lo que se está dando.

JP: ¿Cómo fue la decisión de la toma de Templo Mayor?

EJ: Fue una emoción, sentía el vértice del centro de la ciudad, ése es mi lado racional: el centro debe de estar en el mero centro, ahí es donde se cruza. Por aquí pasaba Guatemala, ahí era la continuidad de Donceles, la calle española más antigua de la ciudad; aquí estaba el Templo Mayor, yo sentía que estaba en el vértice de algo, de mucha energía, para decirlo a la tepozteca, a la holística, de mucha emoción, del grano del tiempo como yo le llamo, ésa era la energía del vértice del centro de la ciudad del imperio azteca; y esa superposición de tiempos... una emoción, de placer, de goce del tiempo, de la historia. Hay otra cosa: como una búsqueda de identidad; yo siendo francés, después de 30 años tengo una visión doble, tengo la visión francesa, veo los estratos, lo puedo ver desde afuera y lo puedo vivir desde dentro. Desde ese proyecto -a lo mejor en todos los que he hecho-, hay una búsqueda de identidad, de integración, de comprensión, de entendimiento y de aprecio también. Cuando tomo una foto hay un momento de contemplación, de unificación, de integración; de contemplación, como un poco tal vez el éxtasis, y ahí es cuando disparo.

JP: ¿Cómo logras influir en la composición, considerando que la toma se realiza en movimiento giratorio y sin visor?

EJ: Cuando uno pregunta a un fotógrafo por qué dispara, [después de que pasó el evento] entonces sí la composición a lo mejor la tengo integrada y evidentemente sé que tengo un cierto ángulo de visión, que ya lo aprendí más o menos. No tengo visor pero sí la costumbre de dirigir la cámara, por lo general tomo las fotos a mano alzada. Pero voy muy rápido, me desespero cuando fallo, disparo mucho a los eventos; luego está el espacio, si evidentemente estoy a tres metros pues ya no lo puedo tomar, está muy cerca, y si tengo tiempo

entonces meto por ahí una esquinita, una fuga como punto de partida de la imagen. Siempre hay un lado que no controlo, si no se me va el momento; que no es el momento decisivo de Cartier-Bresson: es el momento de ese evento que vivo.

Últimamente tengo una nueva teoría, esto es que la fotografía es una descripción gráfica. No la planteo como testimonio, documento o registro: la imagen subjetiva es una descripción gráfica, y aparte probablemente esté uno creando, ofreciendo una realidad, mi propia realidad a través de las imágenes.

JP: En tu libro MÉXICO PANORÁMICAS DEL SIGLO XXI, dices que las imágenes tomadas con la cámara panorámica son un registro y al mismo tiempo están generando zonas de sensaciones, ¿a qué te refieres con estas zonas de sensaciones?

EJ: Probablemente quería decir que son estímulos. En esa época pensaba que era un registro, un momento en particular que registraba también mi propia emoción, mi propia sensación, puede haber sido eso la explicación de este momento: que la fotografía era un registro de una realidad exterior de un momento particular; le añadía mi subjetividad, que era mi emoción del momento.

JP: ¿Por qué decidiste, hablando del momento, hacer la panorámica del Templo Mayor?

EJ: ¿Por qué lo decidí? Bueno, ya lo consideraba como el centro físico y tendría que ver de ese día cuántas toma hice, tengo varias. Cuando fotografío tengo una técnica, que he aplicado mucho: la costumbre de investigar el espacio de manera metódica. Por lo general rodeo el espacio o lo cruzo, lo veo desde las cuatro esquinas, si puedo lo investigo desde arriba, desde abajo, de atrás, de un lado, del otro; tomando en cuenta a veces la dirección de la luz y el movimiento de la gente y eso es la técnica que aplico: camino e investigo el espacio, cuatro direcciones.

Hay lugares que me atraen más que otros. De aquí por ejemplo, me sorprende que siempre entro al Centro Histórico por la misma calle, por Isabel la Católica. Del Centro Histórico tengo como 1 200 panorámicas. El Centro Histórico es el centro de energía, el centro del país, de mando político y geográfico, lo histórico por supuesto; pero está el lado ritual de tener que ir a la Catedral, al Zócalo, al Cristo del Veneno, a la calle de Uruguay, a la de Correo Mayor. Tengo una imagen de que está la ciudad antigua, tengo la traza muy clara: sé que cuando paso por el claustro de Sor Juana ya estoy entrando ahí por Izazaga, subiéndome a la isla. Estoy muy atento a eso, justamente el grano del tiempo; me gusta estar sobre la traza, la huella de lo que ha ocurrido.

JP: ¿Y uno de esos lugares te parece el Templo Mayor?

EJ: Sí, el Templo Mayor es de esos lugares en que me siento pegado al piso, no me puedo ir; puedo estar ahí todo el día, me pueden disecar con el sol. Voy constantemente, me atrae, me hace sentir bien. Estoy en esta imaginación del tiempo pasado, porque además está el lado imaginario, fantástico del Centro Histórico, de esa civilización de la cual no se sabe demasiado, alrededor de ella hay un misterio; tú lees y los españoles lloraban al ver la belleza los primeros días, y se quedaron con eso: una ciudad de luz, luminosa, limpia, fantástica, más bella que Bagdad dicen: Es una civilización fascinante, es una historia fascinante poco conocida.

JP: ¿Tú crees que de alguna manera eso influyó en que la mayor parte de la panorámica sea el Templo Mayor?

EJ: Sí, me interesaba esa estructura metálica [barandal del lado derecho de la panorámica], tal vez pensé que dentro de diez años ya no iba a estar; me sorprendió mucho el corredor [en el centro], sí protege, pero rompe el paisaje, no sé si lo degrada. Probablemente ésa sí es una de las razones; ese corredor lo veo como agresión al lugar, lo vuelve como un paisajito visitable, le quita lo que es: la historia de un país, un estrato de la historia. Ese corredor era un símbolo de un rompimiento, autoinfringido: nos chingaron y ahora nos siguen chingando. Siempre la misma ideología del vencido, Paz lo dice bien.

Yo tumbaría hasta el Palacio Nacional para sacar el Templo Mayor. Es un sueño [el Templo Mayor] además de lo fantástico, es como un sueño que se asoma; [tan majestuoso que] no lo puedo creer, para mí es irreal, me habla de algo fantástico, de una civilización desconocida pero que me fascina, me intriga. También es el México actual, ahí está, por eso me molestó un poco el corredor en el centro del Templo Mayor, me parece que lo hace distante, como paisaje, en lugar de integrarlo a la identidad de la ciudad lo separa. [Mira al vendedor de relojes en la panorámica *Templo Mayor*] ya no hay vendedores prácticamente, voy al centro y estoy sorprendido; digo esas fotos las hacía hace ocho o nueve años, era un bullicio, era un panal y ahorita... bueno, la gente está caminando por sus banquetas.

Me quedaba muy claro este motivo agresivo e incongruente [el corredor en el Templo Mayor], creo que la Coyolxauhqui salió de suerte porque a veces fotografío a lo que voy, [el corredor] está en el centro prácticamente.

JP: ¿El corredor era a lo que ibas?

EJ: No lo podía creer que hayan puesto esa cosa de aluminio ahí encima, ¡cómo van a poner un corredor de turistas en un altar, chingá!

JP: ¿Por qué decidiste por esta toma?

EJ: Sí, es cierto, ahorita ya no existe ese punto, está en obra. Era muy amplio, muy panorámico, es decir había espacios abiertos y espacios próximos, eso me hizo que disparara, esa variedad. Si miro, bueno, siempre miro; ha de ser falsa modestia o modestia mal encaminada decir que no compongo, que me salen así todas de buenas. Pero no, tengo que ver muy rápidamente los entrantes y las salientes, ese equilibrio de abierto-cerrado, próximo-lejano, sí son parte a nivel formal, puede que haya ese vocabulario; dirección de la luz si hablamos de lo formal, espacios abiertos-cerrados, ritmo. Si metes dos salientes estoy encantado, ya se está armando la foto con dos espacios convexos salientes.

JP: ¿Y cómo funciona el foco?

EJ: Es fijo, por eso este muchacho [el vendedor de relojes] que está a dos metros o dos cincuenta está fuera de foco. No es un problema, técnicamente se llama distancia hiperfocal, afoca a una distancia y con la profundidad de campo debido al diafragma te da nitidez, la nitidez aparece a los tres o cuatro metros y vuelves a perder foco en el infinito; pero acá todavía hay foco, que será a 50 metros. [La cámara] dispara una toma por carga de película y a veces me falla.

Claro que esa foto [*Templo Mayor*] es emblemática, del principio de mi serie sobre la Ciudad de México, porque es el centro, el punto de partida.

JP: ¿Para tomar las panorámicas esperas a que el grupo de gente se movilizara hacia donde tú quieres?

EJ: No, al contrario. Cuando veo lo que llamo evento, un movimiento, un equilibrio, trato de disparar inmediatamente. Si ahí la programación funciona, las entrantes y la luz es un criterio menor; si realmente está ocurriendo algo que me interesa, tomo la fotografía aunque esté yo a contraluz o en una situación de luz un poco baja. El criterio decisivo es que esté ocurriendo algo entre la gente, y esos eventos ocurren muy rápido, muchas veces se me van. Tengo que destapar la cámara porque no tiene obturador, tiene un tapón, si lo dejas destapado se vela, entra la luz; entonces, destapas y disparas.

Yo había visto esto [lado derecho de la panorámica *Templo Mayor*], pero esto [lado izquierdo] no lo vi, a la Coyolxauhqui no la vi, sentí esa línea recta [el corredor del centro], esa herida. Cuando veo un evento y no le puedo disparar pienso ya fue; me arrepiento y puedo estar ahí media hora esperando a que se vuelva a repetir, aunque sé perfectamente que nunca va a pasar, eso sí es la ley: lo que acabas de percibir nunca se va a repetir. Además la película es cara; me tengo que tirar en el piso para meterme en una bolsa negra para cambiarla, abrir la cámara, quitar la película expuesta, meterla en un fólter, poner la película virgen, volver a cerrar la cámara, abrir la bolsa negra, doblar la bolsa negra, ponerla en la mochila y ya está la cámara lista de nuevo. Son como tres minutos y medio de bolsa negra, entonces la gente siempre me dice: que está haciendo magia... sacar la víbora... quién sabe qué va a sacar...

Hay que ser muy vivaz, muy rápido, estar en un estado de concentración; realmente uno va al acecho. Cartier-Bresson hablaba de un momento decisivo, de equilibrio entre el entorno, el equipo fotográfico que le respondía rápidamente, su ojo y su dedo; su decisión en ese equilibrio de esos tres factores, así ocurrían las fotografías. Ésa es la teoría de los momentos decisivos. No estoy muy seguro, no lo he pensado mucho. Para mí, es como materializar mi vida, cómo decirlo... darle sentido a momentos de mi vida: en ese momento sí estoy vivo, así siento.

En esta fotografía de *Templo Mayor* está todo lo que hemos dicho: la fascinación por lo fantástico, por lo desconocido, por lo imaginario; esa cicatriz [el corredor], esa herida que le imponen a la identidad y esa sensación de energía, de vorágine, de vértice, del verdadero centro del país; esas superposiciones de historia que son los estratos de la identidad que tenemos de ser mexicanos, entre cicatrices, heridas y construcciones barrocas que le imponen al espacio vacío... momentos de gozo. Porque es puro gozo el Zócalo cuando estás ahí. Mi situación de franco-mexicano me da también un ojo algo particular, diferente. Es una ventaja y es una desventaja porque, por ejemplo para empezar a apreciar las identidades intangibles, me tardo; hay otras cosas que me asombran, me maravillan, que compensan. Pero no es sencillo.

JP: De Templo Mayor, ¿nada más sacaste una placa o varias?

EJ: Hay varias, habría que ver el día porque los negativos sí vienen bien identificados. Hay que ver en el archivo junto a cuáles otros negativos está, pero sí tomé varias, aunque en esa época tenía muy pocos porta placas, es decir que en cada expedición, en cada salida tomaba cinco o seis fotos. Ahorita a veces llego a tomar 32 en un día. En mi base de datos, si pones Zócalo o Templo Mayor, hay un gran número. Ése es el negativo 19 o 23 [panorámica del *Templo Mayor*]. Empecé a fotografiar en septiembre del 1999 con esa cámara; si no me equivoco ésta es de septiembre u octubre, la 19 o la 23, porque para el cambio de milenio habían hecho unas estructuras, aquí a lo mejor dice la fecha, había unas estructuras en el Zócalo para un concierto de fin de milenio.

JP: *¿Cómo vinculas esta imagen Templo Mayor con tu obra fotográfica?*

EJ: Cuando hice mi exposición en el centro de la Imagen e hicimos el libro [*MÉXICO PANORÁMICAS DEL SIGLO XXI*], esa panorámica se enlaza con la obra total, es una imagen que tuvo consenso, le habla a la mayoría. Es cuando yo me pregunto qué está pasando, todas son iguales, todas son mi vida y son importantes. Estoy convencido, creo que todos los fotógrafos cuando hacen 36 fotos de un rollo o 400 en una tarjeta de memoria, las 400 son valiosas, son importantes. Después llegué al punto de por qué se valoraban unas más que otras, pero para [opinar sobre] eso no soy el mejor. En ese libro hay fotos mejores que otras, que tienen más importancia o valor social o más consenso, o le hablan más a la gente. Yo soy incapaz de seleccionar, me duele mucho. Al principio veía las fotos como mis enemigas, me hacían competencia como autor. Ahorita sí las considero todas como importantes; es la primera vez en mi vida que cuido tanto los negativos, cada uno tiene su fólter, su numerito. Esto las sitúa muy bien en mi historia, en mi vida. Para mí es una experiencia existencial hacer foto.

Entrevista de Jimena Perzabal Losada a Francisco Mata Rosas, 17:00 pm, 31/03/09.

JP: *En la foto Mictlán, ¿cómo fue que surgió este personaje disfrazado de la muerte en el Zócalo?*

FM: No es que haya surgido, bueno, sí surgió porque está emergiendo. Para mí la fotografía, en general, es mucho más importante por la metáfora que genera o la historia que cuenta, que la anécdota de qué es lo que estaba sucediendo. En el caso de la fotografía informativa ése es un elemento fundamental: qué estaba sucediendo, quiénes son los participantes, toda la información que se pueda adicionar a una imagen. Pero cuando la fotografía trata de otra cosa, a pesar de que sea documental, cuando se trata de una serie personal, de ensayo, del trabajo que va en otra dirección que la informativa, me parece que es intrascendente quién es el personaje o por qué estaba ahí y es más interesante lo otro. Por ejemplo, esta fotografía es una pieza que me resulta fundamental en la serie *México TENOCHTILAN* porque comprueba la teoría que yo manejo en el libro de que la Ciudad de México es un conjunto de capas que se van sobreponiendo unas con otras, capas en todos los sentidos: arquitectónicas, temporales, culturales, de concepciones del mundo, etcétera.

En la época prehispánica se decía que había un territorio que se llamaba Mictlán y era donde vivían los muertos; ahí viven los muertos, es una contradicción en sí misma y esto estaba en el subsuelo. Eventualmente, cíclicamente los muertos salían, regresaban a la superficie para convivir con los vivos en las fiestas. Mictlán tenía distintas entradas y una de las entradas está en la zona del Zócalo, en el Templo Mayor. Entonces, es muy interesante para mí, porque esta fotografía demuestra que eso es cierto, que no es una leyenda, que los muertos de vez en cuando vienen del subsuelo y regresan a la tierra, a la superficie, a convivir con los vivos. Eso es lo que esa fotografía representa para mí.

Otra cosa que me sorprende mucho de esta imagen es que absolutamente nadie de la gente que está alrededor, de la que viene atrás de él, la que está arriba esperando, la que está platicando, nadie está sorprendido; me llama mucho la atención porque pareciera que nosotros genéticamente tenemos esta

información y nos parece perfectamente natural que la muerte de repente esté paseando entre nosotros o que salga del subsuelo a la superficie. Eso es lo que me gusta de esta fotografía.

JP: Pero de alguna manera, aunque no estén sorprendidos, están o mirando a la cámara o mirando la escena.

FM: Sí, algunos de los de arriba.

JP: ¿El pie de foto te ayuda a generar la metáfora?

FM: Me parece que con el nombre de *Mictlán* queda perfectamente claro para quienes conozcan qué era el Mictlán, es como una pista. Me parece que eso es lo interesante. Yo con mi trabajo siempre, en general, trato de apelar a espectadores activos, que establezcan una relación mayor con la fotografía, que no se queden en la superficie sino que traten de meterse, de encontrarle cosas, de buscar, de construir su propia historia, de participar de la imagen. El ponerle *Mictlán* es una invitación, porque ya inmediatamente el nombre te conecta con los aztecas; entonces tratas de encontrar cuál es la referencia que puede tener esta escena cotidiana en el Zócalo de la Ciudad de México con los aztecas. Ese tipo de pistas o de anzuelos, son los que te obligan, como lector de fotografía, a encontrar, a irte de lado de lo que el autor quiere proponer; sin caer en lo que Roland Barthes decía de que el pie de foto ancla el sentido, pero tampoco dejarlo a la absoluta interpretación, sino dar alguna pista.

Me parece que en cambio, poner como pie de foto: “Danzante vestido de muerte saliendo de la estación metro Zócalo”, estaría mos contribuyendo al revés, a quedarnos en la superficie de la imagen, en la primera capa, en la epidérmica y no meternos a bucear en la imagen. Creo que es lo que se logra con el título.

JP: ¿Por qué el interés, no sólo en esta foto sino en otras, por la muerte y el disfraz como temas?

FM: Más que el disfraz como tema, a mí lo que me interesa mucho es la cultura popular urbana, que ha sido básicamente el eje principal de mi trabajo. Me interesa porque creo que en las grandes ciudades, en la Ciudad de México en particular, se mezclan muchísimas culturas, muchísimas concepciones del mundo, maneras de relacionarse.

México es una ciudad que se fundó por una gran migración: la peregrinación en busca de la Tierra Prometida; la peregrinación que sale en busca del águila parada sobre un nopal devorando una serpiente. A partir de ahí, desde que llegan esos habitantes a este territorio, nunca ha cesado la migración en México; una migración de todo tipo, no sólo del campo a la ciudad como fue principalmente en los cincuenta; migración de gente de otros países también, quienes han decidido tomar la ciudad como su residencia, de grupos indígenas de todo el país.

Es interesante que la Ciudad de México tiene la mayor concentración de población indígena urbana de todo el país. Nosotros [por lo regular] cuando pensamos en indígenas pensamos en Chiapas, en Oaxaca, tal vez en Chihuahua, pero de los 62 grupos étnicos que existen en el país, por lo menos la mitad de estos grupos están en México, pero se vuelven invisibles y decimos que no hay indígenas. Sí hay, lo que pasa es que están trabajando en la construcción, de vendedores ambulantes, limpiando los parabrisas de los autos, trabajando en la prostitución en la Merced. Cuando la gente llega no sólo cambia con la idea de mejorar su nivel de vida o de aspirar a un empleo o educación, sino viajan también con sus santos, su manera de festejarlos, su idea de la religión, con la relación que establecen entre la religión y su vida cotidiana. Esta gente viene de un lugar

específico, se mezcla con otra que viene de otro lado y todo esto al fundirse genera una nueva manera, que es lo que para mí es la cultura popular chilanga, la cultura popular urbana.

Encontré un paralelismo entre estas expresiones especiales de los días de fiesta con la vida cotidiana. Entonces empecé a encontrar paralelismos entre las manifestaciones y las peregrinaciones, entre los eventos religiosos en el atrio de una iglesia y el mitin en una plaza pública; son igual, espacios abiertos donde la gente se está expresando. Empecé a mezclar la vida cotidiana y la cultura popular. Ahí encontré que tenemos una especial forma de manifestarnos: a través de la máscara, el disfraz de la máscara y la muerte, un tema constante que está dentro de nosotros.

Hay otra imagen que me gusta mucho, hablando de este tema, porque me parece que es muy enigmática, es fuerte, tiene un ritmo muy bonito. Lo que estaba sucediendo ahí era que un grupo de prostitutas de la Merced, el 2 de noviembre, el día de los muertos, decidieron combinar una ofrenda para sus compañeras que han muerto de sida y al mismo tiempo hacer un acto de protesta pidiendo a las autoridades delegacionales mayor atención para la salud. Como ellas decidieron mantenerse anónimas en este acto público, decidieron cubrirse la cara con cráneos de calavera porque era 2 de noviembre.

JP: Es importante retomar algo a lo que te habías referido, ¿qué quiere decir relacionar la muerte y el metro?

FM: Es algo con lo que yo me encuentro. Una situación con la que me tocó coincidir y que no me sorprende realmente, pero me llama la atención que un personaje así vaya saliendo del metro. Tengo la fortuna de encontrármelo y lo fotografío, pero no es algo que yo haya generado, es el feliz encuentro. Es como cuando hablaban los dadaístas de que la hermosura en el arte es ese feliz encuentro entre una sombrilla, una máquina de coser sobre una plancha de disección. Las cosas más extrañas cuando coinciden, ésa es la belleza, son los momentos hermosos del arte. Me parece que esto es así, probablemente si este personaje me lo hubiera encontrado en CU, por decir algo, hubiera sido igual de atractivo verlo vestido de muerte caminando por CU, pero no hubiera tenido el significado que para mí tiene de venir saliendo del subsuelo, de estar en esta zona que fue territorio sagrado, de estar en el centro de la ciudad donde conviven de manera ostentosa, habitual, la época prehispánica y la época moderna. Caminas por el centro y encuentras por todos lados símbolos de esta convivencia de tiempos y [Mictlán] es una convivencia mayor, ya no de piedra, sino de una leyenda de la fundación de México.

JP: ¿Es ésa una de las razones por las cuales te ha interesado tanto fotografiar el Zócalo?

FM: El Zócalo sirve para todo, es un espacio muy flexible. A mí me parece que esta enorme plancha de cemento... a los que se les ocurrió dejarla así, fue un acierto del que no se dieron cuenta en su momento, no calcularon [su grandiosidad]. Creo que si el Zócalo tuviera, como lo vemos en las imágenes del siglo XIX: kiosco, jardines, banquetas para sentarse, sería un parque más, no tendría ningún atractivo mayor. Pero el hecho de que sea esa enorme plancha de concreto que mucha gente ha cuestionado: que es feo, que no tiene nada, que no sirve para nada... me parece que al contrario, porque es como un lienzo en blanco: se puede escribir lo que sea, el Zócalo se puede usar para lo que sea. Es como un material flexible que lo puedes estirar para el lado que tú quieras y darle la forma que tú quieras, eso es lo que hace maravilloso ese lugar: es un espacio donde, aparentemente, por ser esta enorme plancha de cemento, podemos pensar en una mirada muy

superficial que es anodino, que no pasa nada, que es hostil; pero no, para mí es todo lo contrario, para mí es un territorio donde todo se mezcla, es como un crisol gigantesco donde distintas intenciones, fuerzas y momentos, coinciden siempre. Es un espacio permanente de encuentro, por eso me gusta mucho y me ha atraído fotografiarlo.

JP: ¿De qué forma Mictlán pretende hacer un uso del paisaje urbano para gestar otros significados como, por ejemplo, la idea de un inframundo en el metro?

FM: No es un inframundo cualquiera, es *el inframundo*. Para mí Mictlán, en esta tradición de lo prehispánico, es el inframundo. No como un espacio desconectado del mundo de la superficie, no como equivalente al infierno o al purgatorio, cosas de este tipo; sino con esta vida, esta simbiosis que existía entre la vida y la muerte en la cultura prehispánica. Eso es lo interesante en esta fotografía. Para mí no es más que una comprobación, metafórica, de que el Mictlán existe y que la convivencia de los muertos con los vivos se da. Es una reinterpretación, como una actualización, como la recreación de un mito que ha existido siempre en la Ciudad de México: la convivencia de los vivos y los muertos.

JP: ¿Podrías hablar más de la serie a la que pertenece Mictlán?

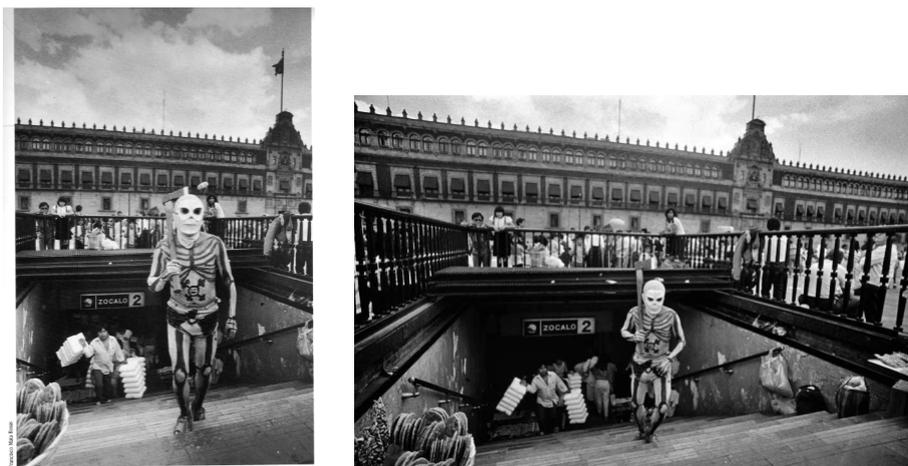
FM: Es un trabajo muy extenso que se llama *México TENOCHTITLAN*, duró casi 15 años. Lo publicó la editorial Era en 2005 y para mí es exactamente la convivencia cotidiana de distintos tiempos, de distintas concepciones del mundo en un mismo territorio: la Ciudad de México. Y todo es interesante en este libro; cómo se trabajó la tipografía, por ejemplo de la portada el diseño lo hizo Rafael López Castro. Si te das cuenta la palabra Tenochtitlan es una base sólida, chaparra, más gorda, más fuerte; luego la palabra México es mucho más estilizada, simulando un paisaje urbano moderno. Entonces tenemos estos dos tiempos: el subsuelo, el sub-tiempo de lo prehispánico, después el México moderno construido encima de esto, permanentemente unidos; son dos momentos diferentes, dos maneras de referirnos al mismo territorio aunque aparentemente tengan una manera distinta de verse.

La foto de la portada, si bien no es la mejor... hay mucha gente que ha opinado que debería haber usado una fotografía que fuera más poderosa para la portada, una fotografía de un niño con una máscara de Salinas. Yo creo que ésta es perfecta, porque es la convivencia de tiempos; en la imagen tenemos a este hombre que representa el México prehispánico pero que casi es una caricatura, más bien parece un pachuco que un azteca. Está haciendo una limpia, una ceremonia tradicional a un personaje que representa el México moderno y que entonces esta ceremonia y esta nube hace que el personaje que representa el México moderno no esté definido, sino por descubrirse todavía. Todo esto en el marco de la Colonia, de la cultura española representada por el atrio de Catedral, la cual además se está cayendo y como es la Ciudad de México se está cayendo hacia la izquierda. Todo ese tipo de valores me permitieron pensar que esta imagen funcionaba mucho mejor con lo que viene en el libro.

Mictlán pertenece a esa serie, aunque esta imagen ha tenido su vida propia, se ha publicado muchísimo. Mariana Yampolsky, una famosa fotógrafa, me decía que a lo más que podemos aspirar como creadores es a que la gente nos recuerde por cuatro o cinco imágenes. Lo mismo le ha pasado a los pintores y a los músicos y a los novelistas y a todo mundo: puedes hacer pilas de libros, pero al final la gente se va a acordar de cuatro o cinco imágenes porque no tenemos la capacidad humana de retener toda esta información;

afortunadamente, si no sería una tortura. Me dice ella: “Tú ya tienes una, es ésta [Mictlán].” Cuando me lo dijo no sabía si sentirme agradecido o si en realidad me estaba diciendo que faltaba muchísimo trabajo por hacer todavía. Mariana consideraba que ésta era una fotografía que iba a trascender muchísimo en mi trabajo y creo que tuvo razón porque muchas veces cuando relacionan mi nombre con mi trabajo es a través de esta fotografía, es muy conocida.

JP: ¿Qué opinas de la toma vertical en relación con la horizontal que hemos estado analizando?



FM: Esa vertical fue el segundo tiro que hice, es mucho más arriba ya, el personaje está en el último escalón. Cuando encuentras algo empiezas a disparar, a moverte y ésta fue el penúltimo o el último tiro. Cuando se hizo el libro *Zócalo: espacio de libertades*, nos pidieron fotografías del Zócalo. Me acuerdo que dimos muchísimas, de todo lo que teníamos los fotógrafos convocados: marchas, fiestas. Y esa fotografía, que la tenía impresa en la época de los negativos, las fotografías las imprimía en pequeño para verlas y decidía cuál era la que me gustaba y con esa versión me quedaba, normalmente no usaba la otra; esta fotografía [la vertical] jamás la volví a imprimir, la única versión impresa que existe es la que está en el libro *Zócalo. Espacio de Libertades*, porque esta fotografía *Mictlán* es mucho mejor, mejor compuesta, en fin. Si pudiera regresar el tiempo quitaría ésa y pondría ésta en el libro.

JP: ¿Por qué era tan importante dejar claro que se trataba del espacio del Zócalo?

FM: Por un lado, ubicar dónde estaban sucediendo las cosas y porque en este mismo sitio había una de las entradas al Mictlán, entonces tenía que quedar claro eso: estábamos en el territorio donde alguna vez se supone que abajo estuvo el Mictlán. Para darle importancia al contexto de lo que representa la ciudad: otra vez la convivencia de tiempos, de momentos históricos, arquitectónica y cultural. Era muy importante que se notara perfectamente. Lo mismo me sucede con la fotografía vertical, que es una de las razones por las que a pesar de que tiene más presencia el personaje, pierde importancia el contexto; y el balance que existe entre la acción de él, que está exactamente al centro de la fotografía [la horizontal] y este contexto, este ritmo que le da el Zócalo, esta fuga hace que tenga un ritmo interno que nos permite este juego de planos y de focos. No

me refiero a la estructura visual de la foto sino de planos y de focos históricos, culturales, tradicionales, cosmogónicos.

JP: Cuando hablas de ritmo en la fotografía, ¿a qué te refieres?

FM: Es la estructura formal. Cuando se analiza la fotografía, semiológicamente si quieres, y estableces cómo está la composición, cómo se dan las líneas de la fotografía: por dónde viaja el ojo, por dónde sale, por dónde entra, ahí es donde se establece el ritmo y me parece que esta fotografía tiene muchas posibilidades de viaje. No es una fotografía a la que entres y te salgas, sino que te obliga a recorrerla por lo menos en un par de sentidos distintos, encontrados, gracias a todas estas líneas y estos planos, a la presencia de los diferentes tonos: esta parte de luz, esta de oscuridad; hay muchos contrastes. Si nos damos cuenta es una fotografía a la que le hubiéramos hecho un corte transversal y tenemos no sólo la parte de abajo y la parte de arriba, ya esta dicotomía es inherente a toda nuestra cultura católica: arriba-abajo, cielo-infierno. También tenemos esta cuestión de luz-oscuridad, líneas de una forma, líneas de otra. Es ahí donde creo que se da el ritmo. Es importantísimo que haya estado esta gente saliendo del metro porque si no tuviéramos estos elementos aquí, si él estuviera solo, creo que no tendría la misma fuerza, el mismo efecto, porque se diluiría un poco el contraste entre la vida cotidiana y la vida tradicional.

JP: ¿De qué manera influyó haber hecho fotoperiodismo para realizar la fotografía de Mictlán?

FM: Muchísimo, porque el fotoperiodismo te da reflejos, te permite reaccionar muy rápido y ésa es una de las virtudes de esta fotografía, el que te encuentras con algo y tengas la capacidad, los reflejos de reaccionar, de tomarla, de componerla, de tener los ajustes técnicos necesarios para que la imagen salga, porque no es una imagen que tengas controlada sino que está sucediendo y ésa es la esencia de un tipo de fotoperiodismo. Me dio mucho eso, las tablas de resolver rápido.

Por otro lado, me enseñó a contrastar la información que está dentro de las imágenes, aprendí que la fotografía tenía que tener más elementos que los estrictamente informativos, que era mucho más rica informativamente si nosotros adicionábamos a la imagen un contrapunto, por eso en esa época se usaban imágenes donde se contrastaban los fondos con el personaje o la actitud de un personaje con otro en el caso de la política, o con los ángulos enfatizaras rasgos de personalidad o encuentros de personajes. Estar siempre alerta al personaje y al contexto. Creo que uno de los graves errores del fotoperiodismo en muchos momentos, pero más ahora, es que es muy cerrado, son imágenes muy descontextualizadas, donde te concentras en el personaje, en el gesto, en reacciones y no tienes un entorno que te permita leer de otra manera.

En esa época nosotros trabajábamos exactamente al revés, en sentido contrario; usábamos mucho el angular, por ejemplo esta foto [Mictlán] está tomada en angular; usábamos angular porque nos gustaba contextualizar la información, el personaje, el evento, para ofrecer al lector mayores posibilidades de lectura. Eso lo aprendí en mi época de fotoperiodista. Esta foto la tomé mientras estaba trabajando en *La Jornada*, se publicó ahí también, por cierto.

JP: ¿Por qué crees que existía una división tan tajante en los ochenta entre los fotoperiodistas y la gente que hacía fotografía construida?

FM: Creo que al fotoperiodismo desde que surgió como expresión informativa, siempre se le cargó el pesado lastre de que tenía que informar de una manera veraz, ser objetivo y lo más fiel para reflejar la realidad. Se

pensaba que el fotoperiodista era un personaje, alguien con un espejo que enfocaba lo que estaba sucediendo hacia los espectadores; entonces éstos podían ver a través de este artilugio lo que sucedió del otro lado y que el fotógrafo no tenía ninguna intervención, que su labor era casi mecánica, de estar parado frente al acontecimiento: tener la capacidad de capturarlo para ofrecerlo a los infortunados que no pudieron estar presentes en el acontecimiento. Así estaba definido lo que era el trabajo documental y en particular el fotoperiodismo. La fotografía construida, a la que se le llamaba de autor o artística, había una serie de maneras de llamarle a la otra fotografía; respondía exactamente a lo contrario: era una fotografía absolutamente subjetiva donde el fotógrafo interpretaba, representaba, donde construía las escenas, donde la capacidad de generar mayores niveles de profundidad a la lectura quedaba de este lado.

La fotografía periodística debía de ser estrictamente informativa, marcada por el reloj de los acontecimientos y, cuando mucho, con una guía de lectura que era el pie de fotografía. Desde que empezamos a trabajar... no quiere decir que lo hayamos inventado nosotros, sino que lo pusimos más en práctica; empezamos desde un principio, en esta generación que los investigadores han llamado “nuevo fotoperiodismo mexicano” John Merash es el autor de esta frase, a vincular los dos tipos de fotografía y nos dimos cuenta de que el fotógrafo no es neutral, que tiene un punto de vista, que la fotografía no es objetiva, que es absolutamente subjetiva, que es parcial, tendenciosa, militante, que va a representar, no a reflejar.

Por lo tanto, comenzamos a construir la idea de un fotoperiodismo de autor. Hablar de fotoperiodismo de autor es meterte al otro terreno, al terreno de los *de allá*. Poco a poco empezó eso a diluirse, creo que en la actualidad a nadie le queda duda de eso, nos queda perfectamente claro que no son más que maneras de referirnos a cómo hacer fotografía. En la actualidad encontramos que cada vez más la fotografía documental usa el lenguaje de la fotografía construida y cada vez más ésta se vale de los elementos de la documental o periodística.

Ahora lo que necesitamos son buenas historias, imágenes que tengan un poder, una fuerza, que den la posibilidad de una lectura mucho mayor. Creo que eso se acabó, [sin embargo] hay gente, como en todo proceso, que sigue refiriéndose a los fotógrafos de prensa como a una categoría menor a la de los artistas, pero eso está cambiando.

En aquellos años, algo que contribuyó muchísimo a que esto sucediera fue la creación del Consejo Mexicano de Fotografía, que empezó a invitar a fotoperiodistas a participar de las actividades que eran propias de fotógrafos de otra estirpe. Aunque en aquella época se hacía mucho documentalismo, cuando se fundó el Consejo Mexicano de Fotografía, la mayor parte de los fotógrafos que colaboraban ahí eran documentalistas pero trabajaban en ensayos, en series, en proyectos a largo plazo. Los fotoperiodistas eran considerados como fotógrafos *tiraflashes*, que sólo fotografiaban en imágenes aisladas para ilustrar los textos. Cuando el trabajo de *unomásuno*, después de *La Jornada*, de *Proceso*, empieza a desarrollar la idea del reportaje, del ensayo, de la serie, del trabajo a fondo, de investigación con la fotografía; entonces nos damos cuenta, ellos y nosotros, que estamos haciendo lo mismo desde diferentes ámbitos, desde diferentes plataformas: nosotros desde los periódicos y ellos con becas haciendo ensayos. Entonces el Consejo decidió incluir a los fotógrafos de prensa como parte de este grupo que estaba desarrollándose en México y

Latinoamérica. Es la época de los coloquios, de los primeros coloquios. Es cuando todo esto empezó a tener un camino más paralelo, a entenderse de otra manera la fotografía en su conjunto.

JP: ¿Cómo se vincula la imagen de Mictlán en particular con el resto de tu obra?

FM: Probablemente la mayor área de trabajo en la que he desarrollado mis series es la cultura popular urbana, es lo que más me interesa. Si bien tengo otras series que he trabajado -no en ciudades-, es como el eje principal de mi trabajo, es lo que más me interesa. Yo creo que ésta [Mictlán] es la que más se conecta con todo, con lo que hice antes, pero sobre todo con lo que he hecho después con esta idea de lecturas múltiples, de relacionar distintos tiempos, distintas expresiones culturales en una misma imagen, de que la imagen tenga distintas capas de lectura. Creo que con esta fotografía me quedó claro que era posible tener estos diferentes niveles.

JP: También en tu libro de Tepito tienes la imagen de un hombre besando a una Santa Muerte.

FM: En general todo el trabajo de Tepito es lo mismo, la idea de destacar las expresiones de cultura popular en expresiones de la vida cotidiana, de marcar el acento, de poner la atención sobre estos momentos de encuentros que se dan, de coincidencia donde son como ventanitas que se abren y nos podemos asomar para adelante y por atrás y no quedarnos en esta bidimensionalidad de la fotografía. Esta imagen me hizo aterrizar esa idea.

JP: Para tomar la fotografía de Mictlán, ¿ibas dando vueltas por el Zócalo?

FM: Desde siempre he caminado muchísimo. En aquella época no podía hacer otra cosa más que caminar, ver y tomar fotos. Ahora ya no, ya no traigo tanto la cámara conmigo, pero caminar y ver para mí es parte de mi cotidianidad. Es fundamental hacer eso en México y donde sea.

En aquella época, en el periódico desarrollábamos un género que se llamaba Vida cotidiana. Además de la noticia que tocaba cubrir, teníamos la obligación de entregar fotografías de la vida cotidiana, de lo que pasaba en la calle.

JP: ¿Esto fue en La Jornada?

FM: Sí, porque teníamos la idea de que el ciudadano de a pie, el de todos los días también debería tener presencia en los medios de comunicación, que los periódicos no sólo se refirieran al mundo del espectáculo, al deporte y a la política, sino que también había que dar presencia a la vida diaria de la ciudad. La recorriamos y fotografiábamos lo que sucedía en las calles, en los bares, en los deportivos. Era una práctica constante.

Yo estaba caminando por ahí, estaba fotografiando el festival de danza en la explanada del Templo Mayor, es decir a la izquierda de la fotografía, y me vine caminando hacia el Zócalo. Fue cuando me encontré a este personaje.

Entrevista de Jimena Perzabal Losada a Yolanda Andrade, 12:30 pm, 30/03/09.

JP: ¿Cómo fue el encuentro con el hombre disfrazado de Batman en el Zócalo de la Ciudad de México?

YA: Yo fui a esa actividad que había organizado el PRD, creo que era para... cuando iba a ser candidato el ingeniero Cárdenas a jefe de Gobierno de la Ciudad de México [Distrito Federal]. Estuve, como acostumbraba en esa época, caminando por todo el Zócalo; de aquí a allá, de un punto a otro para encontrar las imágenes que me parecieran interesantes, y de pronto vi a este personaje vestido de Batman y caminé derecho; él estaba como un participante más de la marcha con su bandera del PRD. En ese momento se me ocurrió, ya atardecía, pedirle que extendiera sus alas y también le pedí que se pusiera de espaldas, que estuviera atrás la Catedral, y accedió a todo. Tomé como dos, tres, quizá cuatro fotografías de él y escogí ésta, donde se ve que es Batman, que están las torres de la Catedral y también que se ve la bandera del PRD, que es lo que le agrega el plus a la fotografía.

Y bueno, ya que revelé el rollo e hice algunas pruebas, me gustó como fotografía; además otra cuestión que me atrajo de este personaje es que yo de niña leía mucho las historietas de Batman y actualmente como adulta a partir de que salieron las películas de Batman, pues las he visto todas. Es un personaje de historieta que me gusta mucho.

JP: ¿En qué sentido, por qué te resulta tan atractivo?

YA: Es uno de esos héroes que me gustaban en la niñez, porque era como ese héroe que llegaba a resolver todos los males de una ciudad. Se nos antojaría que hubiera alguien como Batman, que resolviera las cosas, pero bueno. Es un símbolo, un personaje gótico, oscuro, muy expresionista dentro del género, en la literatura o en el cine. El expresionismo es un género que me gusta mucho, tanto en el cine como en la literatura, o en la fotografía. Todo eso se conjuntó para tener esta imagen.

JP: ¿Crees que, en el sentido del expresionismo, el haberla tomado en blanco y negro tuvo algo que ver?

YA: Absolutamente. Pienso que esta foto no funcionaría en color. Además era una época en la que no estaba trabajando en color, pero aún si la hubiera hecho en color de todos modos la hubiera convertido en blanco y negro. O bien le hubiera hecho algún trabajo de saturar colores, o algo para que tomara tal vez un tono más hacia las películas actuales de Batman.

JP: ¿Cómo una cosa artificial?

YA: Artificial, sí, el expresionismo es algo tan, tan artificioso. En las formas y en la expresión.

JP ¿Por qué la elección del Zócalo como espacio?

YA: En esa época era para mí... lo sigue siendo, pero en esa época como fotógrafa, me interesaba mucho como un centro ceremonial, un centro donde sucedía, se concentraba todo. Cuestiones religiosas, políticas, festivas, el centro de lo que es la cultura de México. Por eso acudía ahí con frecuencia, porque además era donde, al tener lugar todas estas cuestiones, encontraba fotos para mi proyecto de ese entonces.

JP ¿Actualmente no es así?

YA: Actualmente voy con cierta frecuencia al centro, pero ya no con el propósito de tomar fotos, ya no voy a manifestaciones políticas ni de ningún otro tipo porque ahora mis intereses fotográficos, que son en color, con cámaras digitales, se han diversificado.

JP: ¿Qué estabas buscando con mostrarnos esas dos torres tan pequeñas de la Catedral, asomadas por encima de Batman?

YA: Mira, cuando tomo la fotografía no estoy haciendo tantas relaciones como las que te platicué hace un momento acerca de la foto. Para mí eran un elemento que se relacionaba con esta careta, o máscara que tiene Batman, a la que le salen dos orejas de vampiro. Era una relación formal que se repite en las formas de las alas. Ya que uno tiene una foto impresa como prueba, ya le empieza a encontrar otras referencias, otras relaciones.

JP: ¿Y ahora cómo la encuentras?

YA: Es una foto que me sigue gustando tal como está, no le quitaría o le añadiría nada tampoco.

JP: ¿Y el elemento de la Catedral, qué simboliza actualmente para ti, o dentro del contexto de la foto?

YA: No tiene una cuestión religiosa, para nada. Más bien es un elemento gráfico, que tiene que ver también con la cultura mexicana. Pero no tiene que ver estrictamente con una cuestión religiosa, no es una referencia religiosa. Es una referencia sobre todo visual y formal.

JP: ¿Cuál es el atractivo de fotografiar los personajes que juegan con el disfraz y las máscaras?

YA: Por varias razones, una de ellas es que fui una lectora voraz de historietas, en donde casi todos los héroes tienen máscara. Superman no, pero Batman sí o el Llanero Solitario; luego influyó mi interés por el teatro. Siempre tuve, sobre todo de adolescente, un gran interés por el teatro, inclusive estudié teatro un par de años, porque quería dirigir en algún momento, teatro o cine; la máscara ha sido muy importante desde el nacimiento del teatro, en el teatro griego se utilizaba mucho la máscara. En México la máscara también tiene una gran importancia, esa cuestión de que siempre estamos como enmascarándonos, tomando diferentes identidades. A veces, de acuerdo al lugar a donde vas te vistes de cierta manera para cierto trabajo que vas a solicitar, o si vas a otro lugar te vistes de otra manera; pienso que ésas son también máscaras. El maquillaje en algunos casos es algo que tiene que ver con la identidad, con ese juego que todos los seres humanos realizamos para insertarnos en la sociedad.

JP: ¿Y de alguna manera allí está tu búsqueda de estos personajes?

YA: Sí, en los personajes enmascarados; el disfraz también, por ejemplo en las fotos que he tomado de travestis, ahí también es una máscara, o sea convertirte de hombre a mujer, con el maquillaje, el peinado, con la vestimenta, es algo que tal vez sin hacer tanta relación, sin tanta búsqueda, visualmente me encanta, ya de entrada.

JP: ¿Por qué ahora tu desinterés por las marchas y por la política?

YA: No es un desinterés, más bien es que cambiaron mis intereses. No es que ya no me interese. Como mexicana me sigue interesando la política, los acontecimientos políticos pero ya no a nivel fotográfico, a nivel personal sí. Pero a nivel fotográfico pienso que se agotó y que si yo hubiera continuado haciendo este tipo de fotos hubiera empezado a repetirme. No por lo que dijeran los demás sino por una autocrítica personal. Los otros intereses se dieron de manera espontánea, empezaron a aparecer.

JP: Un poco pensando en el encuadre de la foto México gótico, ¿por qué decidiste hacer un encuadre contrapicado y cerrado?

YA: En ese momento estaba trabajando con una cámara totalmente manual y con un lente de 35 o 28 mm. Funcionaba muy bien el trabajar con contrapicados para aislar también la figura del entorno, porque el Zócalo a veces puede ser muy ruidoso en cuanto a imagen. El tomar la foto de abajo hacia arriba eliminaba muchos

elementos que distraían, que hacían muy sucia la foto; entonces, ahí me concentraba únicamente en lo que quería fotografiar, un poco quizá con las líneas desfasadas, diagonales. Es otro elemento de la estética expresionista, de alguna manera, mucho contraste, mucho negro.

JP: ¿Crees que esta fotografía, al hacer el encuadre así, hay una reinterpretación del espacio del Zócalo?

YA: Sí, un elemento que la ancla en el Zócalo es la presencia de las torres de la Catedral, quizá si no aparecieran, diríamos que puede ser en cualquier lugar, pero lo que la ancla en este espacio son las torres de la Catedral.

JP: De hecho, alguien que nunca ha visto las torres de la Catedral, a lo mejor no la ubicaría.

YA: Posiblemente no. Posiblemente podría ser cualquier lugar descampado porque esto de llamarse Ciudad Gótica, es darle esa característica de una ciudad oscura, con una estética expresionista; que yo le quise dar, no que lo sea.

JP: ¿Por qué el título México gótico?

YA: Yo creo que el título le da esa identidad de lo gótico, de la ciudad, de lo urbano y de un personaje bastante oscuro, como es Batman, contradictorio.

JP: ¿El poner México gótico es como una combinación entre dos ciudades?

YA: ¿Cómo entre dos ciudades?

JP: La de México y la de la ficción, Ciudad Gótica.

YA: Puede ser, porque mucho de lo que estaba haciendo en esa época, y lo que sigo haciendo ahora es relacionado con la ficción también. Es convertir, o jugar con la realidad y lo ficticio. Un poco la manera que trabaja, por ejemplo una escritora, alguien que escribe cuentos o novelas o hace películas. Yo siempre estoy haciendo estas relaciones: tomar la realidad para crear quizás otra realidad, esa realidad que estoy creando o recreando.

JP: En tu libro PASIÓN MEXICANA, una de las partes tiene un subtítulo que es “El teatro de los sueños” y enseguida colocas la fotografía de México gótico, ¿de dónde surgió esta idea o a qué se debe?

YA: A eso, exactamente. La Ciudad de México como un gran teatro, un gran escenario donde suceden muchas cosas. Por eso en este capítulo aparece un chavo trasvertido; un luchador social con máscara que es Superanimal; otro que no es un héroe pero es parte de la ficción mexicana, es el Supertira que peleaba con el Superbarrio. Puse como el gran escenario que es la Ciudad de México a partir del Zócalo en el que muchos personajes actúan, en diversos papeles, de malos o buenos.

JP: Lo que a mí me resultó muy atractivo es que precisamente abrieras el capítulo con esta fotografía México gótico. Entonces me pregunté, ¿por qué pensó en eso en particular?

YA: Pues es un personaje [Batman] totalmente ficticio en medio de una ciudad muy real. Hiperreal.

JP: ¿Para ti, de qué están hechos los sueños urbanos?

YA: Están hechos de ilusiones, de esperanzas: “ya pronto esto se va a arreglar” (risas), “esta ciudad tiene remedio”... Siempre esperando, siempre con la esperanza de que las cosas un día, una mañana despertemos así como Batman salvaba a Ciudad Gótica de los malos; esta ciudad de repente volverá a ser maravillosa. No sé si siempre ha sido maravillosa. Es maravillosa, la Ciudad de México es maravillosa. Nos molestan tantas cosas con frecuencia o no, pero es una ciudad fascinante, por dura, por cruel y por amable también.

JP: ¿Y el Zócalo en particular?

YA: El Zócalo es el símbolo de todo, no solamente de la Ciudad de México sino de todo el país, es el ombligo del país, el gran centro ceremonial donde se integran, se condensa todo lo relacionado con la cultura mexicana. Ésa es la gran importancia que ha tenido para muchos fotógrafos. Esos cuatro puntos cardinales donde en uno está sucediendo algo festivo; en el otro, alguna manifestación de tipo político; en otro, una manifestación religiosa; en otra parte, gente a lo mejor casi en un día de campo. Todos los sonidos de repente están ahí juntos. Todos los sonidos y todas las acciones.

JP: ¿Por qué crees que existía esa división tan tajante en los ochenta entre los fotógrafos que hacían periodismo y los que se dedicaban a la fotografía artística construida?

YA: Creo que era parte de los tiempos. México a veces se hace eco, porque vivimos en una cultura globalizada, hace eco de mucho de lo que está sucediendo también en otras partes del mundo en relación a la fotografía. Entonces existía en ese momento el fotoperiodismo, muy arraigado en México, muy blanco y negro, muy documentalista; otros grupos estaban tratando de hacer otro tipo de fotografía, la foto puesta en escena. Creo que ahora se ha diversificado más. Me imagino que en aquel tiempo también tenía, como siempre, lo social, lo que estaba ocurriendo en lo político, lo cultural, pues también incide en todo lo creativo, en el arte y en la fotografía.

Ahora quizá se ha despolitizado bastante. Los intereses se han diversificado también, no solamente es foto periodística o documental y foto puesta en escena o artística, por llamarle de alguna manera, sino que ahora ese fotoperiodismo o la fotografía documental, ha ido avanzando hacia otros caminos. Se sigue haciendo foto escenificada, se está haciendo foto en color con múltiples intereses y eso también es parte de los tiempos o del tiempo que estamos viviendo, de todas las influencias de internet y de lo que el estar conectados nos ha traído. Ahí tenemos la posibilidad de ver muchísimas expresiones de la fotografía en todo el mundo.

JP: ¿En ese momento de la toma de México gótico no tuviste ningún problema en plantearte hacer una fotografía construida?

YA: No, nunca me he planteado ese problema, porque puedo mover cosas de lugar para mejorar el encuadre de la fotografía o bien si es una persona que está ataviada de esa manera [Batman], se convierte en un actor y yo en una directora de escena, que además es algo que traigo desde la época en que me interesaba el teatro. Por eso para mí es un gran teatro la Ciudad de México, las personas son como personajes, en las que tal vez yo, interviniendo de alguna manera puedo alterar esa realidad para convertirla en algo que estoy recreando o creando.

Aquí hay otra foto [en *PASIÓN MEXICANA*] que también es una puesta en escena, la tomé también en el Zócalo, *Como me ves te verás*, que es un señor que tiene una máscara de la muerte en la parte de atrás de la cabeza y en el rostro y un espejo donde se refleja. También fue una puesta en escena. Es mi foto, yo la hice. No me conformo con salir a las calles o ir a algún lugar y tomar nada más lo que hay. Porque, insisto, tengo esa influencia del cine, el teatro y también de las tiras cómicas. Y muchas otras [fotografías] son puestas en escena. Por principio, no estaba haciendo fotoperiodismo. Éste es un proyecto absolutamente personal. E incluso como fotoperiodismo también hubiera funcionado y no hubiera alterado gran cosa. En algún momento este personaje de Batman se hubiera paseado por toda la plancha del Zócalo, afirmando su presencia, y como

era un Batman perredista, pues hondeando la bandera perredista; con el logo, no estaba yo cambiando gran cosa.

JP: En la situación, ¿qué te llamó más la atención, el Batman o la bandera del PRD?

YA: Desde luego que Batman. De no estar disfrazado sería otra persona con la bandera del PRD, de ellas había muchas; se hubiera convertido en todo caso en una foto periodística, magnificando la presencia del PRD. Y es este juego entre el logotipo del PRD o el medallón de Batman... desde luego creo que la foto la hice por Batman. Lo del PRD le añade un valor extra, o sea un Batman perredista. Sí, pero mi primer interés fue Batman.

JP: ¿La imagen de México gótico se vincula con el resto de la obra que estabas haciendo en aquel entonces?

YA: Se vincula absolutamente, es parte de esos años. A partir de 1990, empezaron a suceder muchas cosas terribles e importantes en la vida política y social de México, como fue el asesinato de Colosio, el EZLN... muchas cosas que yo fotografié desde otro punto de vista, no nada más con el propósito de documentar hechos sociales y políticos, sino buscando en esos hechos sociales y políticos mis intereses personales también.

JP: ¿Recuerdas cómo son los momentos de las tomas?

YA: En algunas fotos sí, en este caso sí [*México gótico*]. Recuerdo que lo vi, me encantó y me acerqué, me fui derechito, ya con la cámara preparada, muy concentrada en que quiero esta foto y en ese momento de manera espontánea establecer el contacto con el personaje y todo, y pedirle que haga esto o aquello. Porque en algunos casos tengo timidez, pero en este caso en particular que no era una persona que acudía al Zócalo por alguna razón, sino que era un personaje, todo un personaje que andaba vestido con un disfraz, pues te sientes con la mayor libertad de pedirle que haga esto o aquello. Está ahí para actuar, está ahí para la cámara; alguien que se viste así quiere ser fotografiado.

JP: ¿Qué ocurrió después de que terminaste el libro PASIÓN MEXICANA?

YA: De pronto cuando terminé *PASIÓN MEXICANA*, me empecé a cuestionar si iba a seguir haciendo lo mismo; no me cuestionaba lo del blanco y negro, pero sí los temas. Y yo voy a seguir yendo al Zócalo, a buscar mis imágenes o a diversos lugares o a tomar la Semana Santa, todos esos lugares a los que acudía para mis fotos. No entré en crisis, porque de pronto compré una camarita digital y empecé a jugar con ella, con ningún propósito, simplemente jugar con ella, tomar las fotos que me iba encontrando y empecé a ver otros temas: como el neón, como la relación de los colores entre sí, ya no tanto quizás el tema específico. La gente empezó como a desaparecer de las fotos y se fueron quedando los objetos. Y me empecé a entusiasmar y me seguí de largo en la fotografía, actualmente estoy haciendo nada más color y con equipo digital. Porque hubiera sido dañino repetirme, seguir haciendo las mismas cosas hasta el hartazgo. Lo que estoy ahora explorando son espacios vacíos, mucho la relación entre lo falso y lo real, por ejemplo una palmera real y una palmera de plástico en un lugar donde venden helados, el cielo pintado en la pared.

Ahora en lugar de ir al Zócalo o a distintos lugares voy a buscar museos, esos museos pequeñitos que tal vez no tengan ninguna importancia, museos de cera o bien voy a lugares como zoológicos, acuarios; muchos lugares que voy encontrando en el camino y que ahora busco en cada ciudad a la que voy. Ya no estoy concentrada en la Ciudad de México, como tantos años lo estuve, sino que ahora he diversificado no

solamente los temas sino también las ciudades donde tomo las fotos. Me dio una gran libertad empezar a tomar fotos a color, porque ya las puedo tomar en cualquier rincón, en cualquier cuarto de hotel donde me encuentre, si es ciudad chiquita o grande y a jugar más con la ficción. Más con lo cinematográfico. Mis referentes inmediatos actualmente son el cine, la literatura y la pintura. La pintura es muy importante en las fotos que estoy haciendo.

JP: ¿Continúa el realizar fotografía construida?

YA: Mucho más clara quizá que antes, porque antes las personas tenían el protagonismo de las fotos. Las personas con el espacio; ahora el protagonismo es del espacio, estoy jugando más con el género de la fotografía urbana, del paisaje urbano, más que con la presencia de la gente; ese espacio que la gente ha construido ya sin estar presente. Solamente sus huellas, el espacio que construye y yo, eso sí lo sigo utilizando como escenario. Es lo que le da continuidad al trabajo anterior y al actual.

JP: ¿Cómo fue la transición del blanco y negro al color y a otros temas?

YA: Pasar del blanco y negro a color, fue un gran descanso para mí porque ya estaba cansada, de esa presión de estarme enterando a través de los periódicos que va a suceder esto en tal área de la Ciudad de México, que tengo que ir a tal lugar tal fecha a tal hora a tomar esas fotos que me interesan. Ahora ya no tengo que ir a lugares específicos para tomar las fotos ni en ocasiones específicas. Entonces fue un gran alivio, me relajó muchísimo poder tomar las fotos en cualquier lugar. Y también me liberó de esa tensión, no me estoy quejando, pero sí hay una tensión muy grande cuando uno toma fotos de personas que no conoce, porque te estás enfrentando al espacio privado de alguien más que no conoces y es llegar y pedir permiso o no pedir permiso y tomar la foto y ya luego agradecer o no, salir, irte de inmediato.

Entonces, es pues más relajado el tipo de fotos que estoy haciendo ahora. Ya no existe esa tensión tan grande de un acontecimiento que yo no podía controlar o bien de estar tomando a las personas desconocidas, y a un nivel muy cercano, quiero decir con un espacio muy reducido, o sea es más fácil tomar personas si estás utilizando un telefoto; pero en mi caso siempre he tomado, me he acercado al objetivo y he usado lentes muy cortos, anchos, como el gran angular 28 o 35 mm, eso me obligaba a estar muy cerca de las personas.

JP: ¿El espacio del Zócalo implicaba esta tensión?

YA: Pues sí. No siempre, porque no nada más tomé fotos en el Zócalo para este libro *PASIÓN MEXICANA*, tomé muchas fotos en muchos otros lugares de la Ciudad de México. Me era muy difícil tomar fotos en cualquier otra ciudad que no fuera la Ciudad de México. Y eso también me ocasionaba cierta inquietud, cierta frustración, el que todos mis temas, todas mis imágenes fueran en la Ciudad de México. Porque iba yo a las otras ciudades pero no había el mismo gusto en la toma de las fotografías, porque no encontraba, no veía yo nada y en la Ciudad de México veía muchas cosas. Entonces, ahora salgo con mayor gusto a cualquier lugar. Claro que los centros urbanos tienen cosas más interesantes que las ciudades muy pequeñas.

JP: ¿Qué causaba este, digamos desinterés o imposibilidad de tomar las fotos?

YA: No sé, yo creo que nada más tenía interés en ciertas imágenes que era la relación de gente o grupo de gentes con el espacio, o de gente con otra gente. Era la relación de los seres humanos, de las personas, eso lo encontraba fácilmente aquí en la Ciudad de México; si iba a una ciudad como Xalapa, era mucho más difícil encontrar ese tipo de fotografía, ese encuentro entre la multitud con una persona o personas dentro de la

multitud. Necesitaba la multitud, muchísima gente para poder encontrar las fotos que me interesaban en ese momento. Por eso me concentré durante muchos años en trabajar aquí en el D.F.

Tengo dos libros, mi primer libro, que nunca circuló, se llama *Los velos transparentes, las transparencias veladas* y luego *PASIÓN MEXICANA*, que es sobre la Ciudad de México; es un trabajo de mayor madurez. El año antepasado publiqué un catálogo en blanco y negro que editó la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y el año pasado salió *Visiones paralelas*, que es como la transición del blanco y negro al color, porque hay quince fotos en blanco y negro y quince fotos a color. Y en noviembre salió dentro de la colección Luz Portátil de Artes de México, el libro *A través del cristal*, que es exclusivamente fotos en color, con un texto de Elizabeth Correa.