



SANCUADEROS

Expresión religiosa de las nuevas generaciones del siglo XXI en la ciudad de México. Fotografía documental.

Jenny González Montes de Oca





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

SANJUDEROS:
EXPRESIÓN RELIGIOSA DE LAS NUEVAS GENERACIONES DEL SIGLO XXI
EN LA CIUDAD DE MÉXICO.
FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
JENNY GONZÁLEZ MONTES DE OCA

DIRECTOR DE TESIS
JOSÉ LUIS AGUIRRE GUEVARA

MÉXICO D.F., 2012



Con profundo amor para ti...

Agradezco:

A los maestros:

Noé Sánchez Ventura, Eduardo Acosta Arreola y Yuriko Estévez Gómez por sus aportes a la presente investigación.

A amigos y cómplices de mis “aventuras sanjuderas”:
Javier, Felipe, Jorge y Carla G.N. muchas gracias por su compañía.

A quienes siempre están a mi lado:

Emanuelle Rebolledo, Germán Suárez, Vicente Valdéz, Alfonso E. y Hugo Olivares.

A Laura Evangelina Buendía Ruíz y Leticia Arrollo; extraordinarias maestras, de las cuales tuve la gran fortuna de ser alumna y de quienes no sólo adquirí conocimiento académico...

Gracias por el tiempo dedicado a mi persona.

A mi hermano, mis padres, mis tías: Ofe, Paula, Licha, y Mary. Herman@s de este transitar: Oli, Haide, Mire y Lacho.

Especialmente a José Luis Aguirre Guevara. Director de la presente tesis y de quien he aprendido ciertas maravillas de la escritura con luz.

Índice

Introducción	01
Capítulo 1	04
1.1 Judas Tadeo	06
Orígenes familiares	07
Actividad	09
Predicación	11
Milagros	12
Muerte	13
Culto	14
Significado del nombre	15
1.2 Icono religioso	19
1.3 Representación iconográfica	23
Capítulo 2	25
2.1 Templo de San Hipólito, un poco de historia	31
2.2 Culto a San Judas Tadeo en el siglo XX	33
2.3 San Judas Tadeo en el templo de San Hipólito, siglo XXI	44
2.4 Sanjuderos: expresión religiosa de las nuevas generaciones del siglo XXI en la Ciudad de México	59
Capítulo 3	60
3.1 Fotografía	61
3.2 Fotografía como arte	63
3.3 Fotografía de documentación social	69
3.4 Fotografía documental: breve antecedente histórico	75
3.5 Fotografía documental en México: antecedentes	85
Capítulo 4	89
4.1 Lorenzo Armendáriz García	92
4.2 Francisco Mata Rosas	95
4.3 Analizando imágenes realizadas por Andáriz y Mata	96
4.3.1 Serie Los Senderos de la Fe de Lorenzo Armendáriz García	105
4.3.2 Serie Tepito ¡Bravo el barrio! de Francisco Mata Rosas	117
Capítulo 5	
Conclusiones	
Apéndice	
Fuentes de consulta	



Judas Tadeo
Antecedentes histórico-biográficos



Sanjuderos
en el templo de San Hipólito



Fotografía



Fotografía Documental en México
a través de la mirada de dos fotógrafos contemporáneos: Lorenzo Armendáriz García y Francisco Mata Rosas



28 Sanjuderos
serie fotográfica por Jenny González Montes de Oca

La presente investigación aborda un tema con matiz religioso: *Sanjuderos: expresión religiosa de las nuevas generaciones del siglo XXI en la ciudad de México; Fotografía documental*, pero no es una tesis de religión sino un trabajo en cuanto a fenómeno social y cultural, es decir en materia que constituye una realidad humana, objetiva y concreta.

Se estudia un aspecto específico de este fenómeno socio-cultural-religioso: los *sanjuderos*. Aquí cabe señalar, que los adjetivos con terminación *ero* indican lo referente a lo semántico y las propiedades sintácticas como atributos del verbo *ser*, por tanto, la expresión del término *sanjudero*; señala a todo aquel que ejerce devoción a San Judas Tadeo. Así mismo, se abarca parte de la naturaleza de la veneración al ídolo antes mencionado -quien ha tomado el primer lugar entre los santos más invocados-, en un espacio determinado: el templo de San Hipólito, lugar que quizá sea uno de los más visitados en la Ciudad de México un día en particular de cada mes. Su historia es interesante porque se remonta a la invasión española durante el período colonial.

Sin embargo, el punto trascendental de esta tesis, aborda una temática focalizada en un sector concreto de los *sanjuderos* del siglo XXI: la cultura juvenil; la cual cada día veintiocho de todos los meses del año, se apropian del espacio del templo de San Hipólito y sus alrededores con motivo de profesar la liturgia en honor a su divinidad. Por cierto, sincretismo mal digerido ya que la mayoría de los creyentes no conoce sobre quién fue Judas Tadeo como ser humano, habitante del mundo material, ni por qué se le venera con tanta devoción actualmente como imagen de la fe católica.

El rito de cada día veintiocho de mes es una costumbre reciente y exclusiva de esta cultura juvenil de la Ciudad de México, evento que no tiene réplica en ninguna otra parte del Mundo. Por ello, como complemento fundamental de este estudio, se desarrolló la serie fotográfica *Sanjuderos*, que responde a intereses de carácter documental en el ámbito social, con objeto de mostrar los hechos informativos de la investigación en un plano de igualdad visual respecto a la información teórica. Recreando a su vez, la representación estética de estos jóvenes y de cómo el uso común -por lo menos en la fecha ya mencionada- de la efigie del “santo milagroso” se ha convertido en un símbolo que identifica a este grupo de jóvenes: los *sanjuderos*.

Lo documental de la fotografía sirve como depositaria de información del sujeto(s) fotografiado(s). Y en este sentido, el resultado de esta serie *Sanjuderos* no es simplemente un producto, sino el resultado de un proceso que representa más de lo que se ve. Cualquier imagen cuya temática se refiera directa o indirectamente a un sujeto implicado como protagonista en una investigación, se convierte en un instrumento metodológico, así mismo la fotografía documental ayuda a enriquecer el conjunto de datos debido a su cualidad de mostrar hechos testimoniales.

Los hombres de todas las épocas y de todas las culturas han producido imágenes visuales, como manifestación de su existencia. Las imágenes son símbolos y actúan como representantes de las cosas del mundo. Gombrich señala una función primordial de la imagen: como seres sociales humanos estamos en estrecha relación con el mundo visual; nuestra actividad intelectual depende de ella. Por tanto la imagen tiene la función de fortalecer y salvaguardar esa relación. Para este autor, “los artistas no parten de sus impresiones visuales sino de sus conceptos o ideas acerca de las cosas”,¹ es decir; el artista visual identifica el mundo material o imaginado que le rodea y a partir de su conocimiento y experiencias manifiesta su arte con esencia propia.

1. Estela Ocampo, *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria, 2002, p. 151.

Haciendo referencia a un arte visual como lo es la fotografía, el sociólogo Pierre Bourdieu la consideró como manifestación artística. Cómo no considerarla como tal, cuando la fotografía representa, informa y proporciona sensaciones específicas a quienes la contemplan y a su vez, puede ser considerada el lenguaje más usual en nuestra sociedad.

La huella fotográfica en su condición final de imagen, necesariamente depende de relaciones sociales. La manera de percibir el todo que nos rodea proviene de las formas de la cultura fotográfica de la que somos parte. Susan Sontag mencionó que “la fotografía suministra un sistema único de revelaciones: que nos muestra la realidad como no la habíamos visto antes”². Sin embargo cuando se habla de que la fotografía da una referencia de la realidad, esto más bien depende de los criterios adoptados por el autor de la imagen.

Por otro lado, el nacimiento de la fotografía dio pie a la asociación de ésta con la creencia de magia negra. Como ejemplo, el escultor noruego Thorvaldsen, se realizó un daguerrotipo hacia 1842, pero para tomar precauciones hizo un signo con la mano para protegerse del “mal de ojo”.³ De forma similar, Balzac sentía un intenso temor al ser fotografiado. Nadar comentó que su amigo creía que cada vez que alguien se hacía una foto, una de las capas espectrales era arrancada del cuerpo y transferida a la fotografía. Varias exposiciones repetidas conllevaban la pérdida de la esencia de la vida.⁴

De igual modo, es sabido que en los pueblos antiguos temen que la cámara los despoje de su alma, los *sanjuderos* -como se les conoce a los seguidores del apóstol- por el contrario, no parecen compartir este miedo primitivo, y les gusta hacerse retratar probablemente porque sienten que las fotografías les confieren realidad. “La palabra foto, una de las muchas posibilidades de la imagen, hace visible los modos de reivindicar la realidad como el lugar en que se materializa la experiencia, personal y social”.⁵

.....
2. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Novoprint, 2009, p. 119.

3. Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 207.

4. Sontag, p. 154.

5. Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 149.

Así pues, a lo largo de este documento se encontrarán antecedentes históricos-biográficos de San Judas Tadeo, los inicios de su devoción y su actual culto en la Ciudad de México. El culto de San Judas por sus características se presenta como la expresión del “santo milagroso” intercesor para resolver los “casos imposibles” de la mayoría de los mexicanos en situaciones desesperadas.

Seguido del relato sobre el templo de San Hipólito y San Casiano, en el cual se da a conocer los diferentes usos que ha tenido este edificio arquitectónico, que en sus inicios fungió como ermita erigida por órdenes de Hernán Cortés, hoy espacio dedicado al culto de Judas Tadeo.

Se trata el tema de los *sanjuderos*, como practicantes religiosos, contextualizados en la iglesia de San Hipólito. Se hallarán los factores que acercan a las nuevas generaciones del siglo XXI a la imagen de San Judas Tadeo, y sus formas de participación en este evento masivo, enmarcándolos en un estudio orientado a revelar las principales características de los *sanjuderos* que asisten cotidianamente al santuario de San Judas Tadeo –como ya se le nombra al recinto de San Hipólito-.

El interés primordial de esta investigación es representar el rostro de los *sanjuderos*, provenientes en mayor medida de colonias populares establecidas en la periferia de la Ciudad, representantes de alguna manera de la sociedad y cultura popular mexicana.

Posteriormente se hace mención de la fotografía, de su función documental, antecedentes de su llegada a México, así como algunos autores mexicanos destacados que hicieron uso de ella. Además se presenta un análisis visual de la obra fotográfica de Lorenzo Armendáriz (*Senderos de la Fe*) y Francisco Mata (*Tepito bravo el barrio*), referentes de la fotografía documental contemporánea en México, esto último, con la intención de conocer las aportaciones de estos autores en el campo de estudio de la fotografía de documentación social.

Se concluye con la serie fotográfica *Sanjuderos* desarrollada en el templo de San Hipólito, Ciudad de México durante 2010-2012 respectivamente.

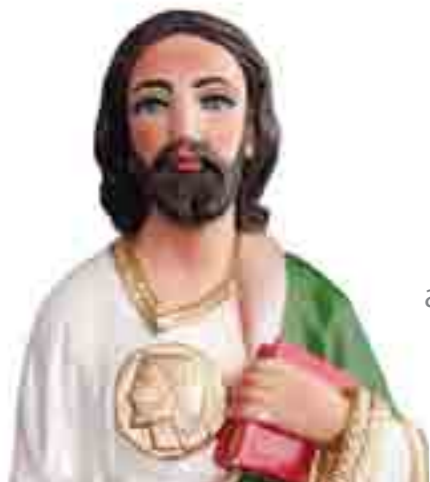


1.1 Judas Tadeo	04
Orígenes familiares	06
Actividad	07
Predicación	09
Milagros	11
Muerte	12
Culto	13
Significado del nombre	14
1.2 Icono religioso	15
1.3 Representación iconográfica	19

CAPÍTULO 1

JUDAS TADEO

Antecedentes histórico-biográficos



Judas Tadeo

antecedentes histórico-biográficos

El arte religioso occidental se desarrolló durante los primeros siglos del cristianismo mediante la adquisición de distintos elementos pertenecientes al arte romano imperial. La postura frontal de los emperadores fue adaptada para representar a Cristo y a la Virgen, y la aureola imperial se trasladó a los santos, símbolo que en estos últimos lleva el nombre de nimbo.

Si no se conocen las convenciones de la iconografía o las leyendas de los santos es imposible distinguir a las almas que arden en el infierno de las ánimas del purgatorio, o a la mujer que lleva sus ojos en un plato (Santa Lucía) de la que lleva sus pechos en una bandeja (Santa Ágata).

El poder de la imagen religiosa ha sido utilizado a menudo como medio de adoctrinamiento, es decir, para popularizar las doctrinas religiosas o como objeto de culto. Las propias imágenes contribuían a reafirmar las doctrinas religiosas. El ensalzamiento de los santos, tenía por objeto impresionar al espectador y subrayar la diferencia entre las personar santas (o sobrehumanas) de las personas comunes.

En el siglo VI D.C., el conocimiento de la lectura y la escritura era muy limitado, por ello las imágenes religiosas fungían como propaganda a favor de la Iglesia Católica y desde luego, eran una forma de manipulación sobre la población. Al respecto el Papa Gregorio Magno comentó: “se colocan imágenes en las iglesias para que los que no sean capaces de leer lo que se pone en los libros lo lean contemplando las paredes”. De este modo las imágenes eran mucho más que un medio de difundir los conocimientos religiosos, se les consideraba representantes de lo divino atribuyéndoles la realización de milagros y fueron apreciadas como objetos de culto. No sería exagerado entonces, hablar de una “folclorización” del catolicismo y de su asimilación con el mundo imaginario de los individuos. En la religión católica el concepto abstracto de “Dios” ha sido representado por medio de la personificación de los santos y es así como las imágenes religiosas sirven de respuesta a los devotos a nivel emocional de manera inconsciente.

Podemos ver el culto de las imágenes en el catolisismo occidental, específicamente en México con la Virgen de Guadalupe, el Señor de Chalma y San Judas Tadeo por mencionar algunos.

En este capítulo cabe la necesidad de poseer cierto conocimiento como requerimiento necesario para comprender el significado de las imágenes religiosas, en particular la de San Judas Tadeo como símbolo, por qué se le representa de pie, descalzo o con sandalias, etc. Por ejemplo la posición de los santos suele ser frontal, mirando directamente al espectador con intención de tratar los objetos como si fueran personas y reforzar con ello, la impresión de que la imagen constituye una fuerza autónoma.

En muchas religiones las imágenes desempeñan un papel primordial a la hora de producir la experiencia de lo sagrado. Expresan y forman, por tanto, también documentan las distintas ideas de lo sobrenatural propias de las diferentes épocas y culturas: ideas de santos y pecadores, de dioses y demonios, de cielos e infiernos por ejemplo.

Generalmente se cree que los santos fueron personas excepcionales y seres privilegiados. En realidad los santos han sido personas de carne y hueso, hubo catedráticos, comerciantes, abogados, campesinos, reyes y reinas, militares padres y madres de familia que se convirtieron y llegaron a los honores de los altares (Sgarbossa: 1998, 05.)

Tal es el caso de Judas Tadeo, quién también fue un hombre que tuvo un lugar en la historia de la humanidad. No obstante, con el paso del tiempo se le ha elevado al grado de Santo.

Su fiesta se celebra en la liturgia latina el veintiocho de octubre. Las reliquias son veneradas en Reims y en Toulouse. Su culto se ha difundido en Austria, Alemania y sobretodo en Polonia. También en España goza del la religiosidad popular.

México no es la excepción, en el Distrito Federal San Judas Tadeo ha tomado en los últimos años el primer lugar entre los santos más invocados, y poco a poco se ha vuelto uno de los más importantes. Es por ello que en este capítulo se intenta dar a conocer a grandes rasgos quién fue en vida, para posteriormente entender la razón de su culto y porqué se le reconce como protector.

1.1

Judas Tadeo

Poco se conoce sobre Judas Tadeo y son limitadas las fuentes que arrojan datos de su vida. Tampoco se tienen detalles de su fecha y lugar de nacimiento. El pensamiento cristiano no parece muy preocupado por estas cuestiones. Su perspectiva es concisa y su marco cronológico convenientemente reducido.¹

Son sobre todo las fuentes cristianas, las que proporcionan información pero al reflejar principalmente la fe del cristianismo primitivo², no pueden considerarse, documentos históricos.

Los textos en los que la mayoría de los investigadores creen posible hallar información acerca de Jesús y los personajes relacionados con él (entre ellos Judas Tadeo) dentro de la historia son, principalmente:

1.- *Las cartas de Pablo de Tarso* escritas, según la datación más probable, entre los años 50 y 60. Son los documentos más tempranos, pero la información biográfica que proporcionan es escasa.

2.- *Los evangelios sinópticos* (Mateo, Marcos y Lucas), incluidos por la Iglesia en el canon del Nuevo Testamento. En general, suelen datarse entre los años 70 y 90. Proporcionan gran cantidad de información, pero reflejan principalmente la fe de los primeros cristianos, y son documentos bastante tardíos.

3.- *El Evangelio de Juan*, también incluido en el Nuevo Testamento. Suele considerarse menos fiable que los sinópticos, ya que presenta concepciones teológicas mucho más evolucionadas. A pesar de ello, no puede excluirse que contengan tradiciones sobre el Jesús histórico bastante más antiguas.

4.- *Algunos de los llamados evangelios apócrifos, no incluidos en el canon del Nuevo Testamento*. Una gran parte de estos textos son documentos muy tardíos que no aportan información sobre el Jesús histórico y sus apóstoles. No obstante, algunos de ellos, cuya datación es bastante controvertida, podrían transmitir información sobre dichos o hechos. Entre aquellos a los que suele concederse una mayor credibilidad están: el Evangelio de Tomás, el Evangelio Egerton, el Evangelio secreto de Marcos y el Evangelio de Pedro.

1. Jesús Geza Vermes, *El nacimiento de Jesús*, 2007, p. 19.

2. Se denomina cristianismo primitivo o paleocristianismo al periodo del cristianismo que va desde su origen, hacia el año 30, hasta el Concilio de Nicea I (siglo IV).

Por su parte también existen las fuentes no cristianas, las cuales pueden dividirse en: fuentes judías y fuentes romanas.

Son muy numerosos los escritos cristianos de los siglos I y II en los que se encuentran referencias sobre Judas Tadeo. Sin embargo, sólo una ínfima parte de los mismos contiene información útil acerca de él. Todos ellos reflejan, en primer lugar, la fe de los cristianos de la época, y en segundo término revelan información con muy poco contenido biográfico. Sin embargo, estas escuetas referencias confirman que no se dudó de la existencia de Judas Tadeo, Jesús y los demás apóstoles en la Antigüedad.

La iniciativa en esta búsqueda partió de historiadores de los siglos XX y XXI, apoyados en investigadores cristianos de quienes durante la segunda mitad del siglo XIX aportaron principalmente a la historia literaria de los evangelios.

De Judas, el evangelio de San Juan conservó una única frase; fue el discurso después de la Última Cena; cuando Cristo prometió que se manifestaría a quienes les escuchasen, Judas le preguntó por qué no se manifestaba a todos. Cristo le contestó que él y su padre visitarían a todos los que le amasen: “Vendremos a él y haremos en él nuestra morada” (Juan, 14, 22-23).

En el evangelio de Mateo (10,3) y en Marcos (3, 18) no aparece con el nombre de Judas, sino con el de Tadeo, que no designa a un personaje diferente sino más bien un sobrenombre con el que se prefería llamarlo para no confundirlo con el apóstol que traicionó a Jesús; Judas Iscariote. En este caso, Juan evangelista aclara: “¡Judas, no es el Iscariote!” (Juan 14:22).

Se sabe que Judas Tadeo fue uno de los doce apóstoles de Jesucristo, y en el Nuevo Testamento puede encontrarse algo sobre él, con alguna especificación, quizá por la preocupación de algunos de no identificarlo con Judas Iscariote, “el traidor”, como se ha hecho mención anteriormente. El nombre de Judas Tadeo aparece fielmente en la lista de los doce apóstoles¹.

Se desconoce la fecha y lugar de nacimiento de Judas Tadeo, sin embargo se presume que era primo hermano de Jesús (Jesús de Nazaret, también conocido como Cristo o Jesucristo, quien es la figura central del cristianismo. Se ha mencionado que tenían gran parentesco físico entre sí y que tenían la misma edad), por tanto, es probable que su nacimiento haya ocurrido en la aldea Galilea de Nazaret en el año 4 a. C., aunque la fecha no puede determinarse con seguridad.

1. Servilio, Conti, *El santo del día*, 1999, p. 465.

Orígenes familiares

Es factible que sus padres se llamaran Alfeo y María Cleofás, estos eran parientes de José y María. José era hermano Alfeo (ambos hijos de Jacob) y María prima hermana de María Cleofás.¹ Sgarbossa (1998,124-125) expresa:

“María Cleofás (Así llamada por el marido Clopa o Cleofás), comúnmente se le considera la madre de los “hermanos del Señor”, término semítico para indicar también a los primos, Santiago el menor apóstol y obispo de Jerusalén y José”.

El historiador palestino Egesipo dice que Cleofás era hermano de San José y padre de Judas Tadeo y Simón, elegido este último a suceder a Santiago el Menor en la sede episcopal de Jerusalén.

“La identificación de Alfeo con Cleofás, que sostenían sobre todo los antiguos, lleva por consiguiente a considerar a María de Cleofás, cuñada de la Virgen María, madre de tres apóstoles”.

Los hermanos de Judas Tadeo son mencionados en varias ocasiones en los evangelios y en otros libros del Nuevo Testamento. Se mencionan los nombres de los tres hermanos; Simón (el mayor de los hombres), Santiago y José. Y se indica también la existencia de una hermana; Salomé (la mayor).

Las fuentes indican la descendencia de Tadeo, sus tres hijos: Juan, Elí y David.

1. Antonio Velasco, *San Judas Tadeo: Apóstol de las Causas Perdidas*, 2009, p. 10.

Actividad

De niño, Tadeo aprendió el oficio de pastor. En su juventud, Judas aprendió de su padre Alfeo -quien siempre parecía estar muy enfermo, murió cuando Judas tenía catorce años-, el oficio de curandero de animales. Ello lo obligaba a trasladarse continuamente a lugares donde necesitaban su asistencia. Desde muy joven Judas fue admirado entre los que guardaban y guiaban el ganado en la región. Los pastores honraban su capacidad para sanar los rebaños y su permanente disposición para ayudarlos; con gran afecto lo llamaban “Tadeo el Magnánimo”.¹

A la edad de veintitrés años, y tras la muerte de su tío José, Tadeo participó más en la carpintería, en realidad, Judas siempre había sido aprendiz de su tío y combinó sin contratiempos la actividad de carpintero con la curación de animales para poder colaborar en el taller cuando había exceso de trabajo².

Posteriormente al marcharse Jesús a tierras lejanas para predicar su idea de amor e igualdad, Judas Tadeo se hizo cargo de la carpintería. Aún así continuaba su labor como veterinario, en lo que cada vez ganaba mayor prestigio.

Podía atender ambas actividades porque en el taller había empezado a trabajar su hermano menor, Santiago -el cual, años más tarde llegaría a ser el primer obispo de Jerusalén-, un adolescente muy hábil que practicaba también la cantería y el labrado de piedra.³

1. *Ibid.*, p. 25.

2. *Ibidem*, p. 33.

3. A. Velasco, *op. cit.*, p.41.

Predicación

Es probable que a la edad de treinta años Judas Tadeo se casara con Martha, hija de Amós y marchara a vivir con ella a Bethabara. “Allí vivía con sus tres hijos: Juan, Elí y David. Ejercía el oficio de carpintero y sembraba el terreno de la casita” (Hernández, 2009, 48).

Jesús se hizo seguidor de un predicador conocido como Juan “el Bautista”, y cuando éste fue capturado por orden del tetrarca de Galilea, Jesús se dedicó a buscar sus propios discípulos, escogió a sus más allegados y formó su propio grupo (los doce apóstoles o enviados).

Seguido de un grupo de fieles, Jesús invitó a Judas a unirse al grupo (si bien en años anteriores Tadeo había sido el primero en externar su deseo de seguir los pasos de Jesús -su maestro-, fue el último en ser llamado). Y así fue como Tadeo llegó a formar parte de los doce apóstoles de Cristo. (Ni los nombres de los apóstoles ni los relatos de cómo se unieron a Jesús coinciden en todos los evangelios, pero todos concuerdan en la cifra de doce).

Judas Tadeo y el resto de los discípulos acompañaron a Jesús a Galilea (especialmente el área en torno a Cafarnaún) y las regiones aledañas de Fenicia, la Decápolis y el territorio de la tetrarquía de Herodes Filipo y Caná predicando la “Buena Nueva”; esto evoca a una buena noticia: “Hay gozo para los pobres”⁴. En este sentido, la predicación de Jesús se inserta en el contexto de la literatura apocalíptica del judaísmo, en la que existe la esperanza de una próxima intervención de dios en los asuntos humanos.

4. Calzada, Carmen, *La identidad de Cáritas a la luz de la encíclica: Deus Caritas Est*, 2008, p. 13.

La predicación de Judas consistió en anunciar el “Reino de Dios”, así como en dar testimonio de los milagros que realizó Jesús.

En este sentido, se atribuye a Judas Tadeo¹ una de las cartas canónicas, que tiene muchos rasgos comunes con la segunda epístola de San Pedro. No está dirigida a ninguna persona ni iglesia particular y exhorta a los cristianos a luchar valientemente por la fe que ha sido dada a los santos:

Porque algunos en el secreto de su corazón son hombres impíos, que convierten la gracia de nuestro Señor Dios en ocasión de riña y niegan al único soberano regulador, nuestro Señor Jesucristo... Es una severa amonestación contra los falsos maestros y una invitación a conservar la pureza de la fe...

Termina su carta: “Sea gloria eterna a Nuestro Señor Jesucristo, que es capaz de conservarnos libres de pecados, sin mancha en el alma y con gran alegría”.

Por otra parte, no hay unanimidad entre los estudiosos con respecto a si Judas Tadeo como predicador itinerante haya hecho participe a su esposa. Tanto Felipe Hernández como de los Misioneros Claretianos (de la Liga Nacional de San Judas Tadeo), señalan que Judas abandonó a su esposa y tres hijos para participar como apóstol de Jesús. Por el contrario, Antonio Velasco apunta que Judas Tadeo siempre seguía al grupo al lado de Martha -su esposa-, lo cual resultaría inusual en el contexto de los movimientos religiosos del judaísmo, donde las mujeres no podían participar activamente en sucesos de índole religiosa, sino permanecer pasivas y atrás de la fila de los varones.

1. *San Judas Tadeo*, [en línea]. www.corazones.org/santos/judas_tadeo.htm [Acceso: septiembre 11 de 2010].

Milagros

Para sorpresa de todos, Jesús manifestó estar completamente a favor de que en las reuniones y ceremonias participaran hombres y mujeres, y que ellas tuviesen el mismo derecho al uso de palabra que los hombres. Y como resultado de la difusión de ese mensaje se incrementó sustancialmente el número de mujeres en las prédicas de Jesús (Velasco, 2009, 78).

Cualquiera que sea el caso, lo cierto es que Tadeo siguió a Jesús en sus andanzas hasta el día de su muerte.

Después de la muerte y resurrección de Jesús, los apóstoles comenzaron a dispersarse por diferentes naciones con la finalidad de dar testimonio de los milagros y resurrección de Cristo y con ello lograr adeptos al cristianismo.

Así, Judas Tadeo recorrió las ciudades que rodeaban el mar de Galilea propagando los evangelios. Posteriormente se dirigió a Jerusalén, recorrió las ciudades de Jope, Cesarea, Tero, Sidón, Damasco y Palmira. Llegó a Betanis -actual Sarug-. Atravesó Siria hasta llegar al río Éufrates y de ahí pasando el río arribó a Osroene, cuya capital era Edesa, actual Sanliurfa o simplemente Urfa, es una ciudad situada en la región del Sureste de Anatolia, en Turquía.

Tadeo predicaba fomentando la doctrina del cristianismo basado en las Sagradas Escrituras.

Theissen (2000:126) menciona que la investigación actual no concede credibilidad histórica a los hechos milagrosos que tienen que ver con alteraciones de las leyes de la Naturaleza, que se consideran proyección de la fe de los primeros cristianos y, como tales, requieren una interpretación simbólica, no literal.

Felipe Hernández señala que el Rey Abgar, soberano de Osroene, padecía lepra negra, la cual era una enfermedad incurable y muy lenta en su proceso de destrucción de los tejidos. Esta afección había desfigurado por completo el rostro y manos del rey. Debido al asco que provocaba el rey en los demás no podía gobernar, el país lo había dejado en manos de Baradac, general de su ejército. Por ello pidió a Judas Tadeo lo curará del mal que lo aquejaba. Tadeo le dio bautismo en el nombre de Cristo y del rey desapareció la enfermedad.

En este sentido, se atribuye a Judas Tadeo el milagro de haber curado al Rey de Osroene. Leonardi (2000, 1410) señala:

“Según algunos, tendría que ser identificado con aquel Addai que fue mandado por Jesús al Rey de Abgar para curarlo; por este motivo se invoca en los momentos de desesperación”.

Todo lo anterior está tomado de la Historia Eclesiástica. San Juan Damasceno, en el libro IV de su obra.

Muerte

La mayoría de las fuentes que hacen referencia a Judas Tadeo, mencionan que murió apaleado y posteriormente degollado en Osroene, cuya capital era Edesa, actual Turquía.

A su llegada a la ciudad de Edesa, y tras varios años de difundir el cristianismo en esa ciudad, Judas Tadeo fue perseguido por grupos paganos debido a poderosos intereses políticos y religiosos. Así mismo Zaroos, sumo sacerdote y líder del culto a *Yarhibol* –dios del Sol- y *Aglibol* –diosa de la Luna-, indignado por la proliferación del culto cristiano, mandó asesinar a Tadeo. Este último fue violentado a garrotazos hasta casi morir y finalmente fue decapitado con un hacha.

Existen, sin embargo, discrepancias entre los investigadores al momento de determinar algunas circunstancias de la ejecución. Por tanto no se conoce con certeza cuánto tiempo duró la vida de Judas Tadeo.

Por su parte, Nicéforo Calixto (historiador bizantino del siglo XIV dedicado al estudio de las Sagradas Escrituras), menciona que Judas Tadeo tras haber predicado en diferentes regiones de Palestina, se trasladó a Siria, después a Mesopotamia y que pudo haber muerto en Edesa, la ciudad del Rey Abgar.

La actitud básica de la religión de los habitantes de Osroene era politeísta, y su principal dios era *Bel*¹, que para ellos era el creador del universo y de la humanidad. Su culto pagano incluía oraciones, ofrendas de productos de la tierra y de sacrificios de animales como; reses, ovejas y cabras. También tenía mucha importancia la magia.

El hecho de difundir la doctrina de Cristo por parte de Judas Tadeo en las plazas públicas, propició el descontento por parte de los sacerdotes idólatras hacia Judas Tadeo. Así que a medida que crecían los fieles seguidores de Cristo en Edesa, crecía también el descontento por parte de los opositores.

1. Velasco *op. cit.*, p. 154.

Culto

Tras la muerte de Judas Tadeo, fueron desterrados de Edesa los sacerdotes paganos y un templo de esa ciudad fue dedicado a Tadeo. El Rey Abgar mandó realizar la primera imagen fidedigna del apóstol.

El sepulcro de Judas Tadeo Permaneció cerca de un siglo en Edesa, en un sitio distinguido por la escultura que lo representaba. Posteriormente un discípulo de Tadeo trasladó los restos del apóstol a Babilonia, donde podían ser objeto de veneración por un mayor número de fieles.

En el siglo VIII la acelerada expansión del Islamismo en Asia ocasionó una disminución de los devotos cristianos. Por temor a que el sepulcro de Tadeo fuera profanado los dirigentes sacerdotales optaron por trasladarlo a Roma. “En el año 800 el Papa León hizo entrega de los despojos mortales del apóstol a Carlomagno, quien los transportó a la basílica de San Saturnino en Toulouse, Francia”. (Velasco, 2009, 178). Con el paso de los años la memoria de Judas Tadeo fue olvidada, debido a que era confundido frecuentemente con Judas Iscariote, el “gran villano” de la historia dentro del cristianismo. Así mismo, las misiones que dedicó en nombre de Jesús fueron incomprendidas durante mucho tiempo.

Al progreso de la conciencia de la diversidad cultural la memoria de la labor de Judas Tadeo se recuperó gradualmente y para finales del siglo XVIII aparecieron diversas representaciones escultóricas de su imagen. “No fue hasta finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, cuando la devoción hacia el mártir de Edesa¹ comenzó a extenderse lentamente en varios países”.

Judas Tadeo es conocido como “patrono de los casos difíciles y desesperados”, porque al saber que Jesús sería condenado a morir martirizado y crucificado, Tadeo le dijo:

Hermano, cuando tengas que morir, permite que yo muera también contigo.

Enseguida Cristo contestó:

Sin duda que morirás por mí, pero será más tarde, después que hayas dado testimonio de mi nombre en Galilea y entre gentiles. Después que hayas hecho discípulos míos a mucha gente... Llevarás en tu pecho la imagen de mi rostro a los paganos... Curarás a los enfermos, echarás a los demonios, el veneno y las fieras no podrán contra ti... Y un día morirás por mi nombre, por no querer adorar a dioses ajenos... Pero yo te prometo hermano mío que después de tu muerte serás venerado en todos los rincones de la tierra, tu nombre será invocado y por tu intercesión delante de mí y de mi Padre serán realizados grandes prodigios y milagros... Serás el abogado de las causas imposibles perdidas y de los casos desesperados.²

1. *Ídem.* p. 179.

2. Felipe Hernández, *San Judas Tadeo*, 2009, p. 71.

Significado del nombre

Su nombre significa confesor, glorioso, alabado o celebrado, y respecto a su etimología, también jubiloso, puesto que Judas deriva de *Jubilum* (júbilo) y de *dans* (dador). A este santo sus contemporáneos lo llamaron de varias maneras, principalmente estas tres: Judas de Santiago, Judas Tadeo y Judas Lebeo.

*Lo llamaron judas de Santiago porque era hermano de Santiago el Menor. Lo llamaron Judas Tadeo porque Tadeo deriva de Thadea (vestidura regia) y Deus (Dios), significaría entonces: regia y divinamente ataviado. En la historia eclesiástica se dice que lo llamaron también Judas Lebeo; Lebeo viene de lebh que significa corazón, cordial; y recipiente, en el sentido de vasija, caldera: con el nombre de Lebeo se quiso dar a entender que San Judas fue cordial.*³

Judas es una palabra hebrea que significa “alabanzas sean dadas a Dios”, y Tadeo quiere decir “valiente para proclamar su fe”, Este nombre se anexó en el evangelio de Marcos (3,18) para distinguirlo de Judas Iscariote; en el evangelio de Mateo (10,3) lo llaman Judas Lebeo, y en el evangelio de Juan (14,22), Judas, a secas. Por otro lado, en arameo Tadeo significa “magnánimo de corazón ancho”. Equivalente significado tiene el apelativo *Lebbeo* (del hebreo *Lebh* “corazón”. El evangelista Lucas (Hechos 1:13) le llama “Judas de Santiago”, que expresa cierta relación de parentela sin decir cual: probablemente se quiere decir que es hermano de Santiago Alfeo También apóstol, conocido como “Santiago el Menor”.

Además del nombre y sobrenombres, el Nuevo Testamento no arroja más datos sobre Judas Tadeo⁴.

3. Juan Luis Ramírez, *Enfermedad y religión: un juego de miradas sobre el vínculo de la metáfora*, 2007, p. 69.

4. Claudio Leonardi, *Judas Tadeo*, 2000, pp. 1409-1410.

1.2

Ícono religioso

La representación visual en México de la imagen de San Judas Tadeo ha cambiado con el paso de los años y su simbolismo se ve ligado a la mentalidad de quien se acerca a su devoción. Por ello, aquí cabe la reflexión sobre la imagen religiosa y el poder que esta ejerce. Fritz Saxl en *Vida de las imágenes*, plantea que las imágenes al igual que los seres humanos tiene ciclos vitales: nacen, se reproducen y mueren, pero también tienen renacimientos, pues se da el caso en que una imagen muere y siglos o milenios después vuelven a la vida. Este caso puede ejemplificarse muy bien con San Judas Tadeo que después de su muerte y martirio a golpes de maza, se mandó realizar una efigie para recordarlo y venerarlo por predicar el cristianismo en Siria y Mesopotamia. Sin embargo años después fue abandonada su devoción debido a que Tadeo fue confundido con Judas Iscariote -el supuesto traidor de Jesús-, y durante casi toda la Edad Media fue un Santo ignorado. Hasta que el siglo XIV Santa Brigida de Suecia contó en sus revelaciones que el salvador le había instado a dirigirse con confianza San Judas Tadeo. Entonces las reliquias de Tadeo fueron veneradas en Reims y Toulouse y su culto llegó a ser muy popular en Polonia y desde entonces resurgió su veneración. Actualmente en diversos países es venerado, y no se puede dejar de mencionar que la efigie de San Judas Tadeo se ha vuelto una imagen de culto popular entre los mexicanos.

La cultura de la imagen se debe quizá a que la cultura de la palabra ha cedido su lugar a nuevas formas de vida social y que la imagen se ha adaptado a nuevos medios como Internet y dispositivos tecnológicos por mencionar algunos. La capacidad de respuesta que los seres humanos tenemos ante una determinada imagen puede ser conductual o actitudinal, ello depende del tipo de imagen que percibimos.

En el caso de las imágenes religiosas David Freedberg en su libro *El poder de la imagen*, expresa que la consagración de una imagen consiste en hacer de un objeto inanimado un objeto animado, transformando la imagen hecha por el hombre en una imagen sagrada e invita a la divinidad a residir en ella. Freedberg muestra las ventajas y beneficios de las imágenes eclesiásticas, por ejemplo: el caso en que la imagen de San Judas Tadeo curó a una mujer, la imagen más que el Santo mismo, actuó. En este caso la imagen funciona más como una presencia que como una representación.

Así mismo este autor menciona el aspecto de la acción del peregrinaje, la cual tiene por objeto agradecer a cierta imagen sagrada por favores concedidos. La imagen, desde luego se encuentra dentro del santuario y ocupa el lugar central, siendo fervorosamente venerada en original (la que se encuentra en el altar mayor) y en copias (las que cargan los creyentes en diversas formas y tamaños). A su vez las copias deben su efectividad a algún contacto con el original, y pueden curar o ayudar de diversas maneras a los fieles. Lo anterior se hace patente al observar un sinnúmero de seguidores que cargan en sus brazos la efigie de San Judas Tadeo cada día veintiocho de todos los meses, en la iglesia de San Hipólito y su perímetro.

Algunas veces en los medios masivos de comunicación se habla de que los santos derraman lágrimas, se mueven, hablan, aparecen en diversos lugares, etc., pero esto es resultado de “querer creer” que las imágenes realmente lo realizan. Las imágenes adquieren vida propia porque los devotos así lo desean.

En este contexto, San Judas Tadeo ha tomado un lugar importante como ídolo en la cultura popular de México. Para comprender mejor la importancia de esta “imagen” religiosa es necesario conocer básicamente los significados de ícono, ídolo, imagen y efigie. La palabra ícono proviene de *eikón*, que en el entorno griego es la “imagen visual”. Ésta bien puede ser una figura, cuadro o representación; es un signo que de cierta forma sustituye al objeto por analogía con este. Un ícono es una imagen bidimensional y/o tridimensional en el cual aparece un ser santo o un objeto sagrado (pero no necesariamente tiene que ser de carácter religioso).

En el vocablo griego y latino la palabra “*eidolon*” (ídolo) significaba inicialmente “fantasma de un muerto”, “espectro” y después “imagen” o “retrato” de una persona desaparecida o no. Por otro lado la palabra “imagen” derivada de la expresión latina *imago* se refería a la representación figurada del rostro de un difunto o a la mascarilla que se hacía sobre su rostro, pero terminó por significar cualquier tipo de imagen de la figura humana. La palabra *Efigie* también era usada en el contexto de las representaciones visuales de los muertos. La efigie también es la representación material del espectro.

Otra interesante idea de las imágenes religiosas la aporta Régis Debray¹ en su libro *Vida y muerte de la imagen*, haciendo su propia interpretación de tres épocas de la imagen o “edades de la mirada” como él lo llama; siendo la *logosfera*, a la que corresponde la era de los ídolos abarcando un período de inicios de la cultura hasta el Renacimiento europeo.

En el ídolo, lo visible vale por que está más allá y está a la vez presente. El ídolo es una realidad imaginaria a la que no sólo miramos, sino que nos mira, puesto que es una presencia: no representa a un dios sino que es el dios. El ídolo asume el puesto de dios.

Las imágenes están ligadas a las emociones y posiblemente las imágenes son mejor recordadas que las palabras. Las imágenes despiertan deseos de poseer lo que representan o bien de poseerlas a ellas mismas. Así mismo es difícil mantener una actitud puramente contemplativa o teórica ante una imagen. Las imágenes encierran un poder. El medio posee en el culto a los muertos un antiquísimo paradigma. El difundo intercambiaba su cuerpo perdido por una imagen por medio de la cual permanecía entre los vivos. Únicamente en imagen era posible que este intercambio tuviera lugar. Por este motivo, la sustitución era mucho más importante que cualquier grado de semejanza. Lo visible aquí, no es el rostro que tenemos, sino el rostro que hacemos, o sea una imagen que como tal puede leerse simbólicamente.

.....
1. Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen*.

1.3

Representación iconográfica

Pudiera decirse que la iconografía religiosa se destaca por su utilidad, ya que contiene significados para los fieles que contemplan las imágenes, otorgando de alguna forma una parte de eso sagrado que quieren poseer. Cuando se habla de “utilidad” para con el imaginario religioso se hace referencia al poder de representar lo divino en la Tierra. Y por ello antiguamente se crearon imágenes las cuales hasta hoy día son adoradas en diferentes templos religiosos.

El caso de San Judas Tadeo es un claro ejemplo de lo anterior, ya que cada fecha veintiocho de mes en el templo de San Hipólito pueden verse múltiples representaciones de la imagen del ícono antes mencionado, ya sea en estampas, cuadros o efigies. Actualmente la reproducción masiva de las imágenes religiosas forma parte de su proceso publicitario, por el cual se ha aumentado la “fama” del “santo milagroso”.

Las imágenes religiosas han evolucionado y ya no sólo las podemos encontrar en lugares sagrados o de oración, sino que estas aparecen en la vida cotidiana pasando a ser comunes en el diario vivir. En la actualidad la imagen de San Judas Tadeo se ha visto modificada gracias a los muchos ornamentos que los devotos le colocan, sobre todo los jóvenes adolescentes que lucen orgullosos de cargar en sus brazos esta efigie. Sin embargo, no sólo la imagen es la que se ha visto modificada, sino también la actitud devocional de estos jóvenes al profesar su fe, ya que no muestran una práctica ortodoxa, sino más bien encuentran en la adoración de la imagen de San Judas el pretexto para arribar a un espacio donde convivir, bailar, consumir drogas y hacer amigos. Con ello no quiero decir que no depositen su fe en dicho numen, sin embargo por estas conductas dejan en entre dicho la principal razón del peregrinar a San Hipólito, que es la adoración de la imagen de San Judas dentro del santuario y conferir así su estado de imagen milagrosa.

En este apartado se mencionará la forma de representar comúnmente a San Judas Tadeo con sus atributos en la iconografía mexicana. Este ídolo despierta mucha devoción popular, ya que se le atribuye ser “abogado” ante situaciones desesperadas. Se le representa de pie, con la mirada hacia el frente, con nimbo¹ y con la vestimenta tradicional de los apóstoles: vestido blanco y túnica (color verde).

Por su condición de apóstol, sus pies se simbolizan descalzos como emblema de humildad, sin embargo existen algunas variaciones donde aparece con sandalias. En el pecho lleva un medallón con el rostro de Jesús, insignia de la unidad con Jesús el cual llevó durante sus misiones en el oriente. Tadeo habría aportado al rey Abgar de Edesa una carta y una imagen de Cristo. Sin embargo, debido al parentesco físico entre Judas Tadeo y Jesús de Galilea, es posible que el medallón que porta sirva para diferenciarlo de Judas Iscariote quien se dice, traicionó a Cristo entregándolo a los romanos.

De su cabeza sale una flama, símbolo de haber recibido como apóstol al Espíritu Santo en el Día de Pentecostés (del griego *pentekosté*: *heméra*, “el quincuagésimo día”). Tras la muerte de Jesús, los apóstoles recibieron en Pentecostés el poder del Espíritu Santo, y con ello la capacidad de entender y hablar cualquier lengua, lo que propició las condiciones necesarias para que pudieran emprender su cometido (Velasco, 2009, 96); difundir el Cristianismo.

Sus ojos en ocasiones son representados de color café (lo cual es lo más indicado de acuerdo a la condición geográfica en la que habitó), sin embargo algunas efigies de la Ciudad de México tienen ojos color azul.

En general, en imagen, se representa a San Judas Tadeo en su edad madura y lleva como atributos principales un libro o un rollo como símbolo de su misión apostólica en Asia menor, y los instrumentos con los que se dice, fue martirizado. Según la antigua tradición, Judas Tadeo después de discutir con magos persas y derribar sus ídolos, fue martirizado con una maza y posteriormente degollado con un hacha. Por ello se le representa en ocasiones con un hacha en la mano en lugar de una cachiporra. Entre los mexicanos la maza es el atributo con el que generalmente se identifican al “Santo de los casos imposibles y desesperados”.

1. Disco luminoso que rodea la cabeza de las imágenes religiosas; aureola.



nimbo

flama

ojos azules

medallón

vestido blanco

libro

túnica verde

pies descalzos

maza



2.1 Templo de San Hipólito, un poco de historia.....	25
2.2 Culto a San Judas Tadeo en el siglo XX.....	31
2.3 San Judas Tadeo en el templo de San Hipólito, siglo XXI.....	33
2.4 Sanjuderos: expresión religiosa de las nuevas generaciones del siglo XXI en la Ciudad de México.....	44

CAPÍTULO 2

SANJUDEROS

en el templo de San Hipólito

Sanjuderos

en el templo de San Hipólito

Judas Tadeo fue un apóstol quien trabajó para la conversión de los idólatras al cristianismo. Después de su muerte, se le veneró como santo y se realizó una imagen de él para su veneración. En la Ciudad de México el culto a San Judas Tadeo tiene su raíz en los cultos de origen prehispánico, en su sincretismo, en expresiones modernas derivadas de transformaciones culturales, muchas de ellas dadas a partir de movimientos migratorios y por procesos de globalización. Aunque ha sido férreamente promovido por los misioneros claretianos.

La devoción se popularizó desde los años noventa¹ atrayendo multitudes. Su santoral se festeja el día 28 de octubre de todos los años, sin embargo actualmente en la ciudad, miles de fieles acuden cada día 28 de mes a rendir devoción al santo en la iglesia de San Hipólito -fundada como ermita por Hernán Cortés en 1521-, ubicada en puente de Alvarado esquina con Paseo de la Reforma a un costado de la estación del metro Hidalgo.

El factor “San Judas Tadeo” ha cobrado tanta importancia que han surgido diferentes estudios e investigaciones al respecto. Por ejemplo la obra más reciente del historiador y escritor Antonio Velasco Piña quien se dio a la tarea de investigar la biografía del apóstol y publicó en el año 2009: *San Judas Tadeo, apóstol de las causas perdidas*. Por su parte, la periodista y cronista urbana Magali Tercero ha documentado la veneración al santo en cuestión desde hace más de cinco años. Así mismo, en el campo de las artes visuales el culto a este santo no ha pasado desapercibido para fotógrafos como Arturo Ramos, Annick Donkers, Federico Gama que define la fiesta del santo como una tradición *mazahua-skato-punk*, y Francisco Mata Rosas quien descubrió un submundo oculto detrás de la devoción.

A lo largo de este capítulo se esbozará brevemente como la devoción a San Judas Tadeo fue floreciendo hasta llegar a convertirse en el fenómeno que es hoy día en la Ciudad de México y de cómo y por qué cada vez más jóvenes con edades entre los 14 y 24 años acuden cada día 28 de mes a celebrar a “San Juditas” como ellos; los *sanjuderos*, nombran a su santo.

1. San Judas Tadeo: ¿Santo de los latinos desesperados? por Magali Tercero [en línea]. <http://www.trovarelamerica.org/san-judas-tadeo-santo-de-los-latinos-desesperados/> [Acceso: septiembre 11de 2010].

2.1

Templo de San Hipólito

un poco de historia

La religión ocupa una parte muy importante en la vida de cualquier ser humano pues define valores, influye en comportamientos, ideologías y relaciones sociales. El hombre ha establecido una relación con lo sagrado sintiéndose más cerca de lo divino en ciertos espacios físicos como por ejemplo santuarios y centros de peregrinación.

La historia del templo de San Hipólito es interesante porque se remonta a la caída de *México-Tenochtitlan* cuando el catolicismo fue impuesto por los invasores españoles y con el paso de los años esta religión tuvo muchos adeptos en el país.

Los indígenas mexicanos recuerdan la llegada de su santo patrono en las leyendas que cuentan cómo el Santo o la Virgen que decidieron quedarse en su comunidad. Es evidente que los misioneros españoles utilizaron este recurso para lograr sus propósitos de catequización y cada comunidad adoptó un santo, al cual festejan en un recinto o santuario.

Los santuarios mexicanos están ubicados en sitios donde sucede un milagro el cual, casualmente, es el mismo donde se rendía culto a una deidad prehispánica. Algunos de los más importantes de México son: el de la virgen de Guadalupe (cerro del Tepeyac), Santo Niño de Atocha (Plateros, Zacatecas), Niño Pa (Xochimilco), Cristo Moreno de Chalma (Chalma, Estado de México), Cristo Negro (Otatitlán, Veracruz), San Juan de los Lagos (Jalisco), Virgen de Zapopan (Jalisco), Soberano Señor de Araró (Michoacán), Virgen de Juquila (Oaxaca), y actualmente en México se rinde culto a otros santos que no tienen relación prehispánica alguna, sin embargo su culto se ha ido acrecentando considerablemente como es el caso del Niño Fidencio (Espinazo, Nuevo León), Jesús Malverde (Culiacán, Sinaloa), Santa Muerte (colonia Morelos, Distrito Federal) y San Judas Tadeo (iglesia de San Judas Tadeo y templo de San Hipólito, en la colonia Guerrero, Ciudad de México).

Las fiestas patronales son importantes porque refuerzan la identidad de cada localidad o en otros casos la de un gremio. Por ejemplo; se celebra a San Judas Tadeo el 28 de octubre, y aunque en la Ciudad de México existe una iglesia dedicada concretamente a San Judas Tadeo como lo es la que se encuentra ubicada en Avenida Politécnico, muy cercana a la estación del metro Lindavista, sin embargo, es el templo de San Hipólito -donde curiosamente el patrono no es este santo-, actual santuario de San Judas Tadeo, uno de los más visitados por miles de feligreses que guardan devoción a dicho ídolo.



Foto: Jenny Glez. Montes de Oca

Pocos conocen sobre la historia de su edificación. Al respecto he considerado importante abordar los antecedentes de este santuario de la Ciudad de México ya que es parte esencial del objeto de estudio de esta tesis: los sanjuderos.



La Noche Triste (1521). Lienzo de Tlaxcala Códice Florentino



Uno de los monumentos arquitectónicos más importantes de la ciudad de México es el templo de San Hipólito, este se halla vinculado a la conquista de *Tenochtitlan*. “Y lo que se desconoce es que su construcción inicial tiene que ver más bien con un cierto resentimiento de Hernán Cortés hacia sus enemigos mexicas”.¹



Asedio y conquista de Tenochtitlan (1521). Códice Florentino.



El 30 de junio de 1520, los españoles iniciaron un ataque en *Tenochtitlan* y los *mexicas* respondieron incendiando el recinto donde estaban los españoles.



Iglesia de San Hipólito en el s. XIX. Litografía de Murguía.



1. Iglesia de San Hipólito una autoestima recobrada, [en línea]. <http://www.mexicounido.org.mx/hipolito.html> [Acceso: septiembre 2010].



Primera traza de la ciudad de Mexico-Tenochtitlan. Grabado en madera que aparece en la publicación latina de la Segunda Carta de Relación de Hernán Cortés. 1524.

Cortés al ver que estaban vencidos dio la orden de retirada para huir por la noche.

Mientras llovía, sigilosamente los españoles abandonaron la ciudad llevando consigo tesoros muy valiosos del palacio de *Axayactl*. Comenzaron a avanzar sobre la calzada de *Tlacopan* -hoy conocida como Tacuba- y cuando creyeron estar a salvo, una mujer mexicana los descubrió y aviso a los *tenochcas*.

La desesperación y la avaricia de los españoles fue la perdición de los mismos, ya que al verse rodeados por los mexicas, no pudieron cruzar el canal por el botín, por lo que decidieron lanzarse a él. Pronto el foso se llenó de cuerpos, caballos y tesoros, sólo algunos se salvaron.

En ese preciso punto -frente de la actual fachada de San Hipólito-, fueron muchos los que murieron aquella noche y Cortés lloró su derrota al pie de un ahuehuate. Aquel acontecer célebre conocido bajo el nombre de *Noche Triste* había marcado a los españoles, los cuales habían jurado cobrarse tan terrible afrenta; recogieron a sus heridos y marcharon a *Tlaxcala* donde rehicieron fuerzas junto con sus aliados. Meses después volvieron a la laguna de *Texcoco*, sólo que ahora disponían de un plan y de trece embarcaciones que les había construido el carpintero Martín López, al que Bernal Díaz del Castillo exaltara tanto.



Fachada lateral sobre la calle de Zarco. Autor desconocido. S/f.

El 13 de agosto de 1521 -día de San Hipólito-, sucumbió la Ciudad de México-Tenochtitlan y es entonces cuando Cortés decide construir sobre la calzada la ermita de los Mártires, para depositar en ella los restos de los españoles que perecieron el día de la Noche Triste.

A principios de 1522 se dio inicio al trazo de la nueva ciudad de españoles, la cual estuvo a cargo del arquitecto Alonso García Bravo, quien la ubicó en la antigua *Tenochtitlan*, restaurando las calzadas y definiendo las áreas para vivienda y uso de los españoles en forma reticular, quedando reservado su perímetro para la población indígena.²

La construcción de la Ermita inició en 1599 y concluyó a mediados del siglo XVII, exactamente junto al pozo donde se libró la más reñida y cruenta de las batallas que iniciaron por los rumbos de Tacuba y concluyeron cerca de la actual Plaza de la Constitución.

Bernal Díaz del Castillo, el lugarteniente de Hernán Cortés, declara en sus memorias:

*Una iglesia que nosotros hicimos luego de la destrucción de Tenochtitlan haciendo la donación en propiedad del solar que ocupara el cabildo, el 11 de agosto de 1524, debiendo advertir que en la primera acta del libro de cabildos con fecha 8 de marzo del mismo año, aparece citada la propiedad de Garrido, que poco después fue la ermita dedicada a San Hipólito, ya que la consumación de la conquista ocurrió el 13 de agosto.*³

A lo largo de los siglos el edificio arquitectónico de San Hipólito ha atravesado por diversas variaciones. En 1566, fray Bernardino Álvarez había instalado a un lado de la ermita el primer hospital de la orden de los hermanos de la Caridad, orden que él propio fraile fundó. Este fue el primer hospital para enfermos mentales en la Nueva España que funcionó hasta el siglo XIX.



Fachada frontal del templo de San Hipólito. Autor desconocido. S/f.

2. Ciudad de México, Distrito Federal. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/ciudad-de-mexico-distrito-federal-1.html> [octubre 2010].

3. *Idem*.



Creyentes y párrocos en el templo de San Hipólito. Autor desconocido. S/f.

En el año 1581, las autoridades de la Nueva España dan orden de construir en la ermita, un templo para conmemorar la caída del Imperio Mexica y la fundación de la Nueva España. Entonces el edificio de arquitectura colonial fue terminado en 1740, desde entonces se dedicó a San Hipólito y San Casiano.⁴ Para 1777, serían reconstruidos tanto el hospital como la iglesia.

Desde su inauguración en 1740 hasta mediados del siglo XIX, el templo estuvo a cargo de los misioneros Paulinos y después del Clero Diocesano.

El 8 de enero de 1892, el Arzobispo Pelagio Antonio Labastida y Dávalos entregó el templo de San Hipólito y San Casiano a los misioneros Claretianos.

El edificio fue entregado en malas condiciones por lo que pronto gestionaron los permisos ante las autoridades eclesiásticas para iniciar los trabajos de restauración para poderlo abrir de nuevo al culto. Se dice que el trabajo de reconstrucción fue muy bueno pues según consta el periódico de aquella época *La voz de México*: "San Hipólito... se ha convertido en una iglesia bellísima".⁵ Y el 13 de agosto de 1893, el templo de San Hipólito fue reabierto al culto.

4. San Hipólito [en línea]. <http://www.claretianos.org.mx/san-hipolito> [Acceso: septiembre 2010].

5. Templo de San Hipólito y San Casiano <http://www.ligasanjudas.org/templo/historia.htm> [Acceso: septiembre 2010].



San Judas Tadeo dentro del templo de San Hipólito. Autor desconocido. S/f.



Fachada del templo de San Hipólito. Foto Jenny G. Montes de Oca

Durante el siglo XX continuo en funciones pero por el inicio del movimiento revolucionario se cierran sus puertas. Por el enfrentamiento que se suscitó durante la Decena Trágica la cúpula y sus vitrales se dañaron seriamente. En 1919 San Hipólito reabre sus puertas. Y el 9 de febrero de 1931 fue declarado Monumento Nacional. A finales de 1960 debido a la construcción del metro Hidalgo la asistencia de fieles al Templo se redujo drásticamente.

A lo largo de su existencia, el templo de San Hipólito ha tenido algunas remodelaciones, la mayoría por cuenta del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), por lo que el nuevo altar mayor tuvo que ser modificado en 1972.

Durante los trabajos de nivelación en 1974 se ubicaron los entierros de los soldados españoles -que perdieron la vida en la llamada *Noche Triste*-, en lo que actualmente es la capilla donde se venera la imagen del Sagrado Corazón de Jesús.

En 1982 la imagen de San Judas Tadeo fue colocada en el altar mayor y con el transcurso del tiempo la veneración de la gente hacia San Judas Tadeo fue cada vez más intensa.¹

Desde su edificación, este recinto se ha convertido en un espacio trascendental para la mayoría de los mexicanos, pues además de ser una pieza fundamental para la historia nacional, actualmente es visitado por cientos de personas, particularmente los días veintiocho de cada mes, haciendo patente la devoción a San Judas Tadeo, culto promovido desde sus inicios por migrantes latinos y en gran medida por los misioneros Claretianos.

El templo de San Hipólito y San Casiano se encuentra ubicado en la calle de Francisco Zarco número 12, en la colonia Cuauhtémoc y actualmente existen varias rutas de acceso a este recinto, según la dirección por la que llega el visitante y el medio de transporte que utilice. Los accesos más frecuentes son principalmente: Paseo de la Reforma, Puente de Alvarado, Eje 1 Poniente, la estación Hidalgo de los sistemas colectivos Metro y metrobus respectivamente y Avenida Balderas, entre otros.

1. San Judas Tadeo: patrono de lo imposible por Leticia Espinoza [en línea]. <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/san-judas-tadeo-patrono-de-lo-imposible> [Acceso: septiembre 11de 2010].

2.2

San Judas Tadeo

su culto en el siglo XX

Los Misioneros Claretianos trabajaron en la devoción a San Judas Tadeo logrando hacer de este Santo uno de los más invocados.

Casi a la vez que salía de Barcelona hacia Guinea la primera expedición, salía para México la segunda congregación a América. En 1869 el padre Domingo Solá¹ planeaba la fundación de Misioneros Claretianos en México y en 1884 se le dió al Padre Solá la iglesia del Señor de la Veracruz en la ciudad de Toluca y pronto se empezó con el culto. Cuatro años más tarde se dispersaron a otras ciudades como Texcoco.

Posteriormente los Misioneros Claretianos obtuvieron dos nuevos recintos en el Distrito Federal: El santuario de Jesús María y San Hipólito, este último entregado el 8 de enero de 1892.

Así es como se establece el culto de San Judas en San Hipólito, sin embargo a finales de la segunda década del siglo XX, con la Guerra Cristera (la cual prohibía la participación del clero en política, privaba a las iglesias de su derecho a poseer bienes raíces, e impedía el culto público fuera de los templos) los Misioneros se vieron en la necesidad de refugiarse en Estados Unidos,² pero aún así seguía formando un solo organismo con México. Tal situación originó en gran parte el abandono de la devoción a San Judas Tadeo.

1. La congregación claretiana. *Relación histórica para los seglares*, 2010, p. 88.
2. *Op. cit.*, p. 91.



foto: Jenny Glez. Montes de Oca



Liturgia de San Judas Tadeo. Autor desconocido. S/f.

Por esos años, los Misioneros Claretianos trabajaron en Chicago con los menops favorecidos económicamente, especialmente con los emigrantes hispanos de Centroamérica. La congregación en los Estados Unidos llegó a tener gran esplendor. Así que en 1932 fue aprobada por los Misioneros Claretianos la asociación llamada *The St. Jude Police League*³ (Liga Nacional de San Judas Tadeo) con la cual comenzaba a extenderse la devoción del Apóstol, que alcanzaría tanta popularidad.

Durante el gobierno de Portes Gil se brinda tolerancia a las expresiones religiosas, y los Misioneros Claretianos, junto con la Liga Nacional de San Judas Tadeo regresan a México.

En 1982 la imagen de San Judas Tadeo fue colocada en el altar mayor debido a la gran devoción que cobró desde su llegada al templo en el año de 1958.

En 1992 el presidente Carlos Salinas de Gortari⁴ promovió una serie de reformas a los artículos 3, 5, 27, 28 y 130 de la Constitución, apoyadas diputados y senadores del Congreso electos por los tres principales partidos por políticos de México (Partido Revolucionario Institucional, Partido Acción Nacional y Partido de la Revolución Democrática). Así se reanudaron las relaciones diplomáticas entre México y la Santa Sede para dar paso, finalmente, a la promulgación de nuevas leyes reglamentarias de las relaciones Estado-iglesia.

Ya para finales del siglo XX el surgimiento del culto a San Judas Tadeo se dio de manera casi espontánea.

3. *Ibidem*, p. 126.

4. Los Cristeros [en línea]. <http://claveantropologica.blogspot.com/2011/03/los-cristeros-aclarando-para-estar.html> [Acceso: octubre 2010].

2.3

San Judas Tadeo en el templo de San Hipólito siglo XXI

La religiosidad popular mexicana está más centrada en el culto y la devoción a los santos. De ahí que la asistencia a congregaciones sea una de las prácticas más usuales. Dado que son eventos generalmente referidos al barrio de residencia y que no plantean mayores niveles de compromiso participativo, se trata más bien de una participación expectante, lo que facilita su recurrencia.

Idealmente la fe es una dimensión de la experiencia religiosa, y la convicción del pueblo hace de la creencia en Dios y los santos, una creencia más emocional que racional. La fe, son un conjunto de creencias que imbuidas de una efectividad simbólica, hace que la gente crea que son totalmente reales.

Por medio de la adoración, la gente puede entablar con un santo determinado, un dialogo simbólico de cosas que no puede hablar con cualquier otra persona. El devoto, se siente escuchado y de ahí, la noción de que su sistema religioso es de un realismo único.

Levi-Strauss⁵ llamó “eficacia simbólica” al poder o capacidad sagrada a través de la cual el santo protege, escucha y auxilia a sus devotos. Dicho de otro modo, la eficacia simbólica es la convicción que la gente tiene sobre que los santos realizan acciones a favor de ellos. Por mencionar un ejemplo: si una persona pide con devoción que alivie a un familiar de alguna enfermedad y éste último se cura, el devoto creerá que se curó gracias a su fe y a la intercesión del santo a quien se le pidió el “milagro”. De acuerdo a las necesidades, se acerca la gente a un santo.⁶

5. Claude Levi-Strauss, *Antropología estructural*, 1973, p. 210.

6. *Op. cit.*, p. 16.



Se tiene la creencia de que los santos son intercesores del poder de Dios y se les rinde culto en fiestas patronales. Actualmente en la Ciudad de México, en el templo de San Hipólito y San Casiano -ubicado a las afueras del metro Hidalgo, en la calle de Francisco Zarco, esquina con Puente de Alvarado- se rinde devoción a uno de los santos más populares de la fe cristiana: San Judas Tadeo. Su culto llegó desde Chicago, promovido por los misioneros claretianos.

San Judas es conocido como el Santo de los “casos difíciles y desesperados”. Lo mismo se encuentra en la casa del policía que del ladrón, en altares callejeros, en mercados, unidades familiares, etcétera. Es venerado por comerciantes establecidos o ambulantes, por choferes de microbus, taxistas, por desempleados, pandilleros y presos, por estudiantes, amas de casa, sexoservidoras y oficinistas por mencionar algunos.

La creciente religiosidad popular en torno a San Judas Tadeo y la comercialización de mercancía alusiva a este santo entre otros motivos, han hecho del templo de San Hipólito un centro de interés público religioso causando una aglomeración masiva.

San Judas Tadeo desplazó a San Hipólito⁷ hace unos veinte años cuando los fieles comenzaron a llenar una de las capillas. La devoción a San Judas Tadeo es propia del siglo XX, sin embargo en los inicios del siglo XXI se ha vuelto parte de una “moda devocional” que hay en la Ciudad de México.

7. Magali Tercero, San Judas Tadeo. Santería y Narco, 2010, p. 11.

El templo de San Hipólito está ubicado como se ha hecho mención, en el centro de la Ciudad, tiene variadas posibilidades para su arribo y es por ello que se facilita el hecho de su afluencia. Así es como cada día veintiocho de mes en este espacio se congregan cientos de creyentes con la intención de honrar a San Judas Tadeo, aunque el día especial para su festividad y de mayor concurrencia es el veintiocho de octubre. Los devotos a San Judas Tadeo realizan largos trayectos para venerar a la deidad, se arrodillan ante ella, la besan y le piden favores. Aunque a decir verdad, no hace tanta falta la idea de llegar a ver al santo dentro del templo donde está su imagen, porque ellos mismos cargan su santo personal. Lo llevan a bendecir a la iglesia, lo cual constituye un medio de expresar el agradecimiento por favores concedidos, como por ejemplo: la curación de alguna enfermedad, o la obtención de un empleo.

Aunque, son diversas las razones por las que se reúne esta gran cantidad de feligreses en torno a “San Judas” (como la gente comienza a llamar al santuario), la mayoría de los asistentes más que ofrecer intenciones y buenos propósitos, hacen promesas a cambio de algún favor o “milagro”.

Los fieles provenientes en su mayoría de barrios populares, llegan al santuario en auto particular, a pie, transporte colectivo, y metro. Recorren andenes, pasillos y escaleras con el santo a cuestas, el cual es representado a través de efigies diversas (estampas, cuadros o estatuillas) y en distintas dimensiones, ya sea en miniatura (3 ó 4 centímetros), o de tamaño monumental (más de 1.50 metros de altura).





foto: Jenny Glez, Montes de Oca

Tradicionalmente los feligreses asisten a misas celebradas en horarios que van entre siete de la mañana y diez de la noche. Caminan desde la entrada del templo hasta llegar al altar mayor, tras escuchar misa esperan a que el párroco bendiga con agua sus imágenes de bulto, estampas, cuadros, etc. Si ya cumplieron o harán una promesa, la escriben en una estampa donde se establece el tiempo para ella. Es firmada por el vicario como testigo de la petición y además escriben en un libro las peticiones o agradecimientos a su patrono.

La fe refleja un rasgo fundamental en el mundo popular, en este caso la acción intercesora del santo para la obtención de algún favor pedido suele concluir cuando cualquier hecho extraordinario vinculado con la necesidad de suplica es interpretado como la concesión de un milagro. Así mismo, algunos feligreses distribuyen gratuitamente diversos artículos que van desde caramelos, pulseras, escapularios flores que por lo general son rosas rojas, estampas con oración para rezar al “santo milagroso”, etcétera. Ello con la intención de retribuir una “manda” -promesa de pago a cambio de favores de diferentes clases, algunos muy concretos.⁸

Existe la famosa “novena milagrosa” a San Judas Tadeo, que ofrece grandes recompensas económicas con la condición de que se hagan copias de ella y sean conferidas a un gran número de devotos en la siguiente visita mensual al recinto sagrado. Así se forma una cadena respecto a dicha novena.

8. Magdalena Villareal, *Antropología de la deuda: crédito, ahorro, fiado y prestado en las finanzas*, (Mandas, ofrendas y fuegos artificiales: otras acepciones de deuda), 2004, p. 104.

Los días veintiocho de octubre que es la verdadera fiesta patronal de San Judas Tadeo, además de la distribución de los objetos antes mencionados, otros devotos regalan a los demás asistentes alimentos como tortas de pollo jamón o milanesa, tacos de guisado, arroz, sopa de pasta, acompañados de agua fresca en sabores horchata, tamarindo o jamaica.

De este modo, la mentalidad religiosa popular interpreta los problemas económicos, de salud, familiares y personales para justificarlos como intervención de los santos en la vida del creyente. La función de la religión es ayudar a los seres humanos a sobrellevar las tensiones de la existencia. En este sentido, San Judas se ha convertido en el patrono de muchos feligreses mexicanos que encuentran en el llamado “apóstol de las causas perdidas” un santo muy cercano a sus necesidades. Al respecto, dentro del templo de San Hipólito se encuentra un libro de peticiones donde puede leerse algo como:

“Comprende que si me he hecho ratero no es por gusto, es necesidad. Consígueme un trabajo mi Juditas Tadeo y dejo el robo y también mi otro vicio del alcohol”.

Además del cuaderno, en Internet se puede seguir la ruta de esta devoción y leer mensajes como el de una “hermana desesperada”:



En la madrugada del 12 de abril, uno de mis seis hermanos llegó a mi casa con tres puñaladas. Ya con los intestinos de fuera había perdido mucha sangre. Lo llevamos al hospital y nos dijeron que ya no se iba a salvar, que mejor preparáramos el funeral, estuvo 15 días en terapia intensiva y no nos daban esperanzas. Le pedí de mucho de corazón a San Judas Tadeo por la salud de mi hermano, poco a poco se mejoró y le hice una manda a San Judas Tadeo por salvar a mi hermano, Por su intercesión con Dios ahora mi hermano está sano. Gracias. Olga Aguilar Bernal.⁹

Estos “milagros” constituyen auténticos documentos de una profunda religiosidad popular y proporcionan valiosos indicios de índole personal.

Así mismo, la imagen de San Judas Tadeo ha inspirado para hacer videos “milagrosos” como el que aparece en internet en el canal de *Youtube* donde dos niñas grabaron con su celular como la efigie de San Judas mueve su boca y sus ojos. Para el lector interesado en ver este video se llama *San Judas Tadeo mueve su boca y sus ojos*.

Por otro lado, la escena musical de todos los estilos también incluye líricas inspiradas en el apóstol. En internet pueden encontrarse videos de grupos norteños cantando corridos donde San Judas y la droga son protagonistas, algunos dedicados a capos famosos del narco: *En mi pecho un San Juditas y en mi nariz de la buena* -el cantante hace alusión a la cocaína-. La letra versa así:

...Me cansé de andar de pobre y de andar de agricultor... Yo anduve de piojoso hasta que encontré a un amigo... Ahí le va un cuerno de chivo, véngase pa' Sinaloa donde tiene sus amigos. Mire lo que son las cosas... Soy un hombre de la sierra, en mi pecho un San Juditas y en mi nariz de la buena”.

No se puede dejar de mencionar la canción de Dj Rolex y el Habano que a ritmo de reggaetón expresa: “Yo le pedí a San Juditas una nenita bonita que se vista chacalona y que no ande de loquita...Tengo la moto que pa' luego es tarde... y si la perreo, mírale su cuerpo”...

También la canción *¿Quién eres tú?* dedicada a San Judas del Grupo Claret, con autoría de Martín Figueroa:

“Hace tiempo que te veo recorriendo mi ciudad en transporte colectivo o instalado en un local. Mucha gente te coloca en un lugar especial, tienes muchos seguidores, cada día suman más... Pero ¿quién eres tú? Que hoy, sólo consuelo das y amor... sólo en tu rostro puedo ver aquel Jesús de Nazaret... ¡Sí San Judas, quisiera como tú tener a Jesús en mi corazón!” ...

9. Testimonios de la Liga Nacional de San Judas Tadeo [en línea]. <http://www.ligasanjudas.org/templo/sjt/testimonios.htm> [Consulta: octubre de 2010].

La moda del santo ha llegado lejos. Su culto es un espejo donde se reflejan las dinámicas sociales de un México amenazado por la pobreza, el desempleo y el también creciente narcotráfico. Resulta curioso como entre tanta pobreza el templo de San Hipólito “es la segunda fuente de ingresos religiosos después de la Basílica de Guadalupe y cada día 28 de mes hay un extraordinario movimiento económico”.¹⁰

Y es que para los misioneros Claretianos, quienes promueven el culto de San Judas en el santuario de San Hipólito, es sumamente ventajoso el hecho de la asistencia de cientos de creyentes. Los misioneros tienen a su servicio personal encargado de recoger limosnas que los asistentes donan con fervor. Este personal está dividido en dos grupos: uno queda dentro del recinto y el otro ronda la periferia del templo en el exterior. Lo interesante aquí, es conocer qué generosa cantidad de dinero ingresa un día completo al templo. Sin embargo, no es posible estimar el importe con certeza ya que ni el personal, ni ninguna otra autoridad eclesiástica quieren revelar este dato ya que se maneja extremadamente de manera confidencial.



foto: Jenny Glez. Montes de Oca

De igual modo, en cada misa durante el transcurrir del día puede escucharse al párroco promover la compra de la revista *Presencia Apostólica* (de contenido bastante soso para ser bimestral), la cual tiene un precio de quince pesos.

Así mismo a las afueras de “San Judas” hay vendedores ambulantes, que exhiben en sus puestos: escapularios, collares y pulseras hechas con cuentas blancas, verdes y amarillas, colores del ropaje de San Judas Tadeo, aunque también los hay en otros colores como rosa, azul, negro, etc. También hay quien vende camisetas y gorras pintadas con aerografía al más puro “estilo Jean Basquiat”.

10. Jesús Rodríguez Petlcalco, en Magali Tercero, *San Judas Tadeo, santería y narco*, México, 2010, p. 32.



foto: Jenny Glez. Montes de Oca

Además existen otros artículos alisivos a la imagen del “santo milagroso”, entre ellos pueden encontrarse velas aromáticas en diversos colores, la forma de estas es un busto de San Judas. Por otra parte hay almohadas y mantos con la imagen estampada del ídolo. Alrededor del templo de San Hipólito puede verse a diferentes personajes vistiendo un manto a modo de capa de súper héroe.

No pueden dejar de mencionarse los morralitos y bolsos en variadas presentaciones y tamaños. Si se permanece un tiempo suficiente en los alrededores del templo estos contenedores pueden ser de gran utilidad para depositar los objetos recaudados ya sea adquiridos por convicción en los puestos, o porque los devotos de “san juditas los han regalado”.

Desde luego, no está por demás decir que uno puede encontrarse a la venta efigies de San Judas Tadeo, las piezas en su mayoría están realizadas en yeso y van desde tamaños miniatura hasta tamaños monumentales. El costo aproximado de estos está entre los 50 ó 70 pesos los de tamaño regular, y los más grandes cuestan poco más de dos mil pesos -moneda nacional-.

La devoción a San Judas Tadeo se advierte con la gran afluencia de cientos de personas que durante un día veintiocho de mes acuden al recinto sagrado de la calle de Zarco, y la manera en la que manifiestan su fe es distinta entre todos. Por ejemplo, algo que llama la atención es el hecho de encontrar personas de todas las edades que llegan personificadas como el apóstol, vistiendo camisión blanca y manto verde. Se puede ver al recién nacido que en brazos de su madre parece una pequeña reproducción San Judas. Padres e hijos visten del mismo modo, personas adultas, abuelos, abuelas. Simplemente no hay edad que haga distinción para vestir al modo de su “santo patrono”.



Pero, además de devoción ¿cuál es la razón por la que los feligreses realizan esta acción?

Para conocer el motivo, entrevisté (entre otros) a un feligrés llamado Gilberto con 20 años de edad. Le cuestioné su razón de vestirse como San Judas y él respondió: “porque yo estoy pidiendo encontrar chamba, ya ves que ahorita está bien difícil. Mi “jefecita” está enferma y no hay para comprarle sus medicinas. Yo le estoy pidiendo a “San Juditas” porque ella se alivie y que me dé chamba para comprarle lo que necesita. Por eso me visto como él, estoy haciendo una “manda”. Cuando tienes un problema tú le puedes pedir a San Judas por ejemplo: si tienes un hijo y nace mal, tú le dices a “San Juditas” si nace bien tu hijo o hija se va a vestir de él”.

Es así como acontecimientos y personajes tan diversos dan vida a la liturgia celebrada en honor a San Judas Tadeo. Miles de feligreses se dan cita cada día veintiocho de todos los meses del año en el templo de San Hipólito de la Ciudad de México, ya sea con la intención de hacer una petición al santo en cuestión o para agradecer algún “milagro”.

San Judas Tadeo es considerado como intercesor de los seres humanos ante Dios. Lo consideran “milagroso” por el hecho de que la fe de los devotos les hace creer que los saca de apuros para sanar de alguna enfermedad o para conseguir un empleo de ser el caso, entre otras cosas. El rol de esta deidad, lo ha convertido en un tipo de modelo estructural en el catolicismo mexicano. Justamente en el templo de San Hipólito es posible observar una reformulación creativa de la devoción “sanjudera” en nuevos contextos sociales, históricos y económicos. Teniendo su actual auge y difusión entre cierto sector de la juventud mexicana, aunque el comportamiento de los jóvenes ha dejado de estar configurado por factores tradicionales como podrá apreciarse a continuación.

2.4

Sanjuderos

expresión religiosa de las nuevas generaciones del siglo XXI en la Ciudad de México

El territorio juega un papel importante para la formación de identidades de grupos juveniles. Conforme se ha transformado el uso de los medios masivos, estos grupos encuentran que pueden adaptarse a cualquier tendencia con la que se sientan identificados, entienden que pueden estar en distintas regiones, creándose así, nuevas formas y espacios de convivencia.

Este es el caso de la cultura juvenil de los *sanjuderos*, referentes inmediatos como devotos al “santo milagroso”, provenientes en gran medida de colonias populares y con edades que oscilan entre los 14 y 24 años. Quienes actualmente en el siglo XXI se han apropiado de un espacio legendario en la Ciudad de México cómo lo es el templo de San Hipólito y sus alrededores. Cada día veintiocho de mes ellos arriban a este lugar desde lugares de la periferia de la Ciudad como Chalco, los Reyes la paz, San Juanico, Iztapalapa, Avenida del peñón, Ecatepec, Ciudad Nezahualcóyotl, Huixquilucan, Chimalhuacán, Atizapán, Azcapotzalco, Xocmilco, Coacalco, la colonia Guerrero y Tepito, por mencionar algunos. Siendo el camión y el metro su principal medio de transporte.



Pudiera decirse que tal devoción está relacionada habitualmente a situaciones de marginalidad social, pues la mayoría de los jóvenes que asisten a San Hipólito viven en contextos de vulnerabilidad, aquí cabe señalar que la mayoría sólo terminaron la secundaria y continúan sin una formación académica, otros tantos no trabajan y quienes lo hacen son empleados con sueldos precarios. Ellos comparten cierto tipo de características propias de un contexto en el que se vive cierto nivel de pobreza e impunidad y expresan la necesidad de no sentirse únicos en la situación, y es así como la festividad de cada día veintiocho brinda a los *sanjuderos* la oportunidad de reunirse en comunidad con otros a quienes motivos y necesidades semejantes han reunido allí.

Estos jóvenes han transformado su forma de expresión religiosa y no suelen mostrar un “sólido” fervor tradicionalista -por llamarlo de algún modo-, pues en su forma de convivir se observan acciones como el bailar, el coqueteo de unos con otros y en la mayoría de los casos aunque no de manera general, el consumo de drogas como solventes y marihuana. Por ello la idea de que la devoción entre los *sanjuderos* pareciera encarnarse más en un acto de moda que en un acto de fe.

Si se cuestiona a los *sanjuderos* la razón por la que ellos visitan el recinto sagrado de “San Judas” (como ya se le llama a la iglesia), ellos responden cosas como: “es que una amiga me invitó, me dijo que el ambiente estaba padre y que había chicos guapos”, “por desmadre”, y en muy pocos casos responden que por agradecer el milagro que San Judas les cumplió.

Al respecto, el ex rector de la Iglesia de San Hipólito; René Pérez comenta que el fenómeno de los *sanjuderos* lleva ya ocho años, pero ha crecido fuertemente en los últimos cinco. “Esa gran cantidad de jóvenes se quedan sin perspectivas de vida, sin esperanza, con tantas cosas en que dudar y son jóvenes que no tienen una práctica devocional sustentada”.¹¹

Colectivamente los *sanjuderos* tienen una identidad distinguible del resto de los devotos pues se les identifica sobre todo por su estilo de hablar, su vestimenta y gusto en común por la música de género *reggaetón*. Así mismo, es de llamar la atención las imágenes de bulto que cargan consigo hechas en materiales diversos como yeso, madera, plástico o hueso que ellos mismos adornan con escapularios, pulseras, collares, mantas, ropones, penachos, etc. Las razones del ornamento a sus efigies son diversas:

- Compran algún colgijie como escapulario, collar o rosario y se lo colocan a la efigie como agradecimiento por un favor que el santo concedió.
- En ocasiones al caminar por los alrededores del santuario, los creyentes que están cumpliendo una “manda” obsequian ciertos artículos que pueden colocarse sobre la efigie.
- Compran diversos artículos para llevar consigo un recuerdo de su visita a San Hipólito, los porta el devoto y después los coloca en su imagen de bulto.
- En otros casos es para brindarle identidad propia al “santo milagroso”.

11. Entrevista concedida en el templo de San Hipólito en octubre de 2010.

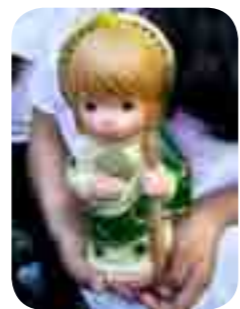
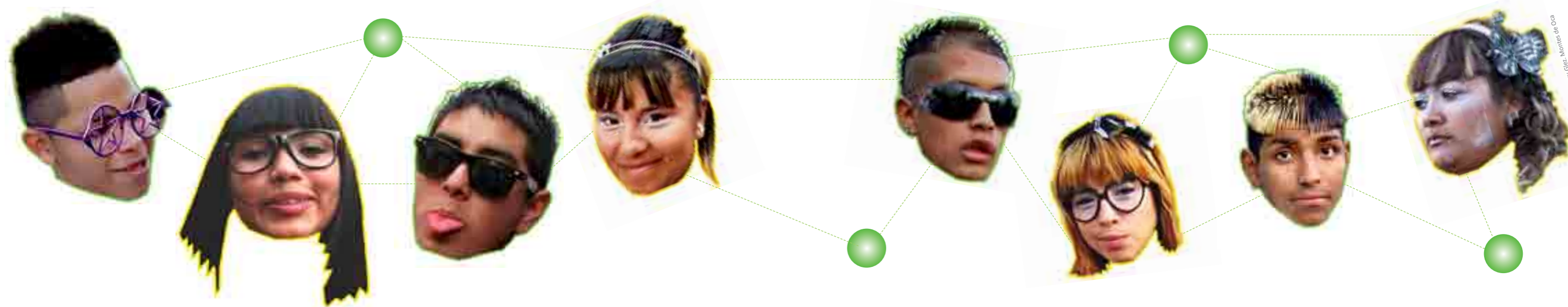


Foto: Jenny Glez, Montes de Oca



La estética que distingue a este grupo de jóvenes *sanjuderos*, destaca por sus accesorios y su vestimenta llamativa, su cabello de color, lentes de sol, lentes de pasta –en ocasiones sin mica– en diversos colores. Algunos visten playera blanca que en la espalda tiene dibujada la imagen de San Judas Tadeo de cuerpo entero, y el nombre del portador rotulado en aerografía. Algunos se pintan tatuajes efímeros con la imagen de “San Juditas” en las mejillas. Otros se tatúan de forma permanente el retrato de este ídolo en cualquier otra parte su cuerpo, siendo más común en espalda y brazos. Utilizan pulseras, collares y escapularios alusivos al santo en cuestión.

En el caso de los varones su moda estila usar gorras bordadas de marca *Ed Hardy*. Playeras con muchos estampados. Pantalones ajustados, aunque también bermudas y pantalones anchos. Cinturones con hebillas muy grandes. Utilizan zapatos deportivos de marca *Jordan*, *And1*, *Nike*. Sus cejas –en algunos casos– depiladas y delineadas. Cabello casi a rapa pudiéndose hacer diferentes diseños como el llamado estilo mohicano y mohicano de lado. Lentes de sol también de la marca *Ed Hardy*. Accesorios de fantasía como aretes con brillantes, cadenas, relojes llamativos, etcétera.

Por su parte las mujeres usan *jeans* y pantalones entubados en diversos colores, aunque en muchas ocasiones prefieren el blanco. Otras portan vestidos muy cortos bastante entallados con estampados extravagante. Es frecuente el uso de blusas ajustadas sin mangas y bolsos de marcas: *Baby Phat*, *Von Dutch*, *Tous*, *Dolce and Gabbana*, *Chanel*. Gorras y zapatos deportivos *Ed Hardy*, *Adidas*, por mencionar algunos. Algunas portan una banda o tiara en la cabeza de colores lisos, diademas de plástico o metal con estrella en un extremo. Se recogen el cabello en una coleta alta, o cabello suelto con flequillo. Aretes de fantasía –la mayoría de las veces con formas de estrella u oso–.

La moda es un estilo de vida, un reflejo, es lo que uno es en su interior y sobre todo una forma de comunicarse con los demás. Ésta se ha convertido hoy en día en uno de los ejes generadores de sentido de la sociedad. Aborda y valora la diversidad para ofrecer a la gente universos de sentido que coexisten en un mundo plural, donde cada uno puede dirigirse hacia el que más desea, con el cual se siente compenetrado. Para lograrlo, la ropa, los accesorios, el calzado, la cosmética, los objetos utilitarios y la estructuración del hábitat pueden colaborar, creando una gran escenografía con identidad magnética, con el poder de absorber a la gente en el espacio de sentidos y efectos creados proponiéndole participar en determinada identidad.





Sintiéndose identificados por su moda, estos jóvenes se reúnen en las jardineras ubicadas a las afueras de la estación del metro Hidalgo, en la fuente de la Plaza de Zarco y en los alrededores del cementerio de San Fernando, lugares en los que por cierto, existe una dinámica de intercambio de drogas y hay quienes compran una dosis de solvente por cinco pesos -moneda nacional-.

Al respecto, sorprende la cantidad de jóvenes que ocultan en su puño una “bolita” de papel higiénico humedecido con solvente inhalable (limpiador para PVC rígido) que va quemando su organismo desde dentro. Hay un dato interesante, y es que algunos vacían en la botella del limpiador el contenido líquido de un chicle conocido como *bubalo* y lo mezclan, con ello disminuye un tanto el intenso aroma del solvente.

La mayoría de ellos se encuentran en niveles muy altos de intoxicación, probablemente inhalan solventes como resultado de un abandono afectivo y la droga les proporciona una fugaz estabilidad emocional. La razón por la cual consumen drogas es desconocida, hice el intento por saber por qué lo hacen, sin embargo al cuestionarles directamente ellos contestan algo como: “es mi vida”, “porque me gusta”, “porque sí”, o simplemente no responden nada.

De esta manera la fe hacia San Judas se ha convertido para algunos en moda o estrategias para obtener dinero de manera ilegal. Hay algunos jóvenes que ponen como pretexto el pedir dinero para la misa de su ídolo, cuando en realidad lo recaudado se destina a la compra de bebidas alcohólicas y drogas.

Cabe mencionar que no puede generalizarse la actitud de todos los jóvenes que acuden al santuario de San Hipólito respecto al consumo de drogas o acciones delictivas.



Otra manera que tienen de convivir es bailando *reggaetón*, quehacer que principalmente se da en la Plaza de Zarco. La dinámica comienza cuando alguno de ellos lleva una grabadora para seleccionar los temas que desean o inclusive, los mismos vendedores de discos “pirata” que comercializan con la música de este género, se incorporan al baile para no perder la oportunidad de “perrear” con alguna *sanjudera*.

Para el lector que desconoce que el término “perreo”, entiéndase como baile sensual que tiene como característica el movimiento pélvico tanto de hombres y mujeres, aunque es la mujer quien en la mayoría de los casos suele llevar el ritmo. Este movimiento simula la posición sexual conocida como “perrito” y puede darse entre hombre y mujer, o mujer con mujer u hombre con hombre. En Panamá se le conoce como “sometedera”. A diferencia de otros géneros si algo tiene el *reggaetón* es que contundente, pertenece a la adolescencia de las clases populares y se expresa en las calles, hecho evidente con los *sanjuderos*.





foto: Jenny Glez. Montes de Oca

Por otro lado, el sector de quienes no consumen drogas ni se unen a la verbena del baile, manifiestan que sólo asisten al recinto de San Judas con la intención de bendecir su efigie y regresan a su hogar inmediatamente ya que no les agrada el ambiente generado por motivos de drogadicción pues lo perciben ofensivo para su ídolo. Consideran que el día de San Judas debiera ser –por lo menos- el único día en el que los demás no se drogasen porque así demostrarían una verdadera religiosidad.

Lo cierto es que religiosos o no, los devotos desconocen en su mayoría quién fue en vida Judas Tadeo, sin embargo esto no impide que su culto se lleve a cabo, por el contrario, se ha vuelto todo un fenómeno social que no pasa desapercibido ante los ojos de nadie. Es indiscutible la popularidad de San Judas Tadeo que se encuentra fuertemente arraigada entre los jóvenes mexicanos, su devoción es explicable por su extensión a los sectores marginados de la ciudad, quienes adscriben tal devoción como parte de su proceso de inserción en la cultura religiosa urbana.

Judas Tadeo pasó de ser un hombre común a un personaje sobre humano gracias a la difusión de la orden religiosa de los Misioneros Claretianos. Basta con ver que la efigie de este santo funge como propaganda.



foto: Jenny Glez. Montes de Oca

La devoción a San Judas se ha visto modificada por nuevas generaciones de jóvenes habitantes de sectores marginados, quienes además se encuentran en rezago educativo. Ellos quienes se encuentran en desigualdad social y cultural, se han apropiado de este culto y lo han transformado en religiosidad popular, buscando en su santo patrono auxilio espiritual dirigido más hacia la reducción de los problemas de la vida diaria y al intento de la búsqueda de mejores logros materiales, porque si bien es cierto; la mayoría de los mexicanos vivimos en un país muy lejano a la abundancia de oportunidades laborales.

Así es como San Judas Tadeo se ha convertido para este sector juvenil en un símbolo que avala su idea de identidad y unidad. La imagen de este semidiós como creador de identidad, ha hecho de ella y del templo de San Hipólito un foco de tradición, promoviendo al mismo tiempo el sentimiento de pertenencia cultural.

Para concluir este capítulo presentaré algunas entrevistas con jóvenes asistentes al templo de San Hipólito con propósito de profundizar sobre la razón por la que asisten al recinto de San Hipólito y rinden culto a “San Juditas” (Ver Apéndice A).



foto: Jenny Glez. Montes de Oca

3.1 Fotografía	60
3.2 Fotografía como arte	61
3.3 Fotografía de documentación social	63
3.4 Fotografía documental: breve antecedente histórico	69
3.5 Fotografía documental en México: antecedentes	75

CAPÍTULO 3

FOTOGRAFÍA

3.1

Fotografía

Inicio con el concepto de fotografía, cuyas raíces derivan del vocablo griego *phos*, que significa luz y *grafe* que quiere decir: trazo. En este sentido original de trazos, la fotografía es trazar con luz. Entonces, fotografía es tanto el medio como el producto de un sistema técnico de obtención de imágenes por medio de luz.

Algunos han definido metafóricamente la fotografía como el arte de pintar o dibujar con luz, como el caso de William Fox Talbot quién publicó en 1844 el libro titulado “El lápiz de la naturaleza”, refiriéndose a la cámara fotográfica como el “lápiz”. También, en una visión romántica respecto a la fotografía se ha hecho referencia de esta como un “pincel luminoso” y “paleta del fotógrafo”, por mencionar algunos casos.

La fotografía -nacida en 1839-, es un procedimiento técnico basado en la reflexión y absorción de la luz por los objetos. La primera corresponde a la superficie iluminada en la imagen, y la segunda, a la superficie ensombrecida. La fotografía se basa en la relación del objeto y el objetivo de la cámara; los haces de luz se registran porque son reflejados por los objetos iluminados que se encuentran frente al objetivo de la cámara y estos son registrados sobre un soporte –físico o no como el papel, película o sobre píxeles, dependiendo de la técnica o formato fotográfico-. La fotografía es un medio de producción de imágenes, y estas imágenes fotográficas, en el sentido de la raíz latina *imago*, son replicas o representaciones de un modelo ya existente.

El *Diccionario de la Real Academia Española* dice que la fotografía es “el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura” y define imagen como “figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa”. Lo cierto es que por medio de la fotografía algo o alguien situado en un momento dado ante el objetivo de una cámara pasa a ser registrado en un soporte que permitirá su difusión, colección o exhibición.

3.2

Fotografía

como arte

La noción de “arte” empezó a utilizarse en Occidente hasta el Renacimiento a partir del siglo XVIII, cuando la función estética de las imágenes comenzó a utilizarse sobre otros usos que tenían otros objetos.

El concepto de arte se encuentra en constante transformación, posee un carácter inestable y dinámico por ello, la definición de arte en cada periodo histórico es un problema conceptual dependiente de la propia concepción de arte. El valor de los objetos artísticos es establecido por especialistas, historiadores de arte, críticos, etcétera.

Para Panofsky la obra de arte es definida como “un objeto fabricado por el hombre, que reclama ser estéticamente experimentado”. José Fernández¹ destaca que lo esencial del objeto artístico es “la intención de su autor de comunicar algo”.

Como afirma Marc Le Bot² “el arte contemporáneo es realmente un arte nuevo al que no se puede aplicar adecuadamente el sistema de categorías que ha dominado científicamente en el arte tradicional”. Así pues, la función ineludible del arte es el gusto estético, derivado de la obra de arte.

El término “bellas artes” fue -a principios del siglo XX- severamente juzgado por artistas y críticos, con la aparición de las vanguardias artísticas donde el concepto de belleza no resultaba pertinente para explicar el desarrollo del arte. En su lugar, la expresión “artes plásticas” ha pasado a designar el campo del arte contemporáneo y posteriormente se puede encontrar la expresión “artes visuales” con el fin de englobar las prácticas artísticas relacionadas con la imagen fotoquímica y la imagen electrónica, así como el arte multimedia. El campo plástico de los años noventa es el de una hibridación generalizada de los medios, así pues, una de las características específicas del campo fotográfico contemporáneo es, sin lugar a dudas, su fragmentación.

1. José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1984, p. 24.

2. Felici, *Ídem.*, p. 36.

La imagen fotográfica no podía ser reconocida como arte por ser producida a través de un dispositivo mecánico, ya que anteriormente se consideraba obra de arte a una pieza realizada en su carácter manual. Y es así como la fotografía, nacida antes que el cine ha entrado en el arte más tardíamente que este último.

Medio asediado por lo utilitario y lo consumible, la fotografía constituye una imagen ontológicamente incierta que no cesa de dudar. Pero justamente porque la fotografía es el *medio* de la duda ha puesto en tela de juicio al resto de las prácticas artísticas y de forma más radical a los principios del arte.³

La fotografía tomó de modelo a la pintura porque muchos fotógrafos pensaron que ésta era la manera de conseguir su reconocimiento artístico, pero Eugène Cuvelier, en 1854 recomendaba a los fotógrafos que no se inspiraran en la pintura, sino que fueran artistas. La fotografía trastornó a su manera la organización académica de las artes visuales. En 1940 Jean Prinnet y Jean Adhémar, tomaron conciencia de la importancia de la fotografía como arte y clasificaron las fotografías bellas según el nombre del fotógrafo para de este modo construir las obras de la historia de la fotografía.

En cada época, las manifestaciones artísticas son generadas por determinadas condiciones sociales, económicas, políticas y culturales. Por tanto, la función de arte está determinada dependiendo de la definición en cada periodo histórico.

Jean-Claude Lemagny declaró no saber si la fotografía era arte pero que tenía la certeza de los fotógrafos que conocía eran artistas. De ahí la creencia de que el fotógrafo sólo participaba en el arte si sigue su necesidad interior, dejando de lado la preocupación de los géneros, aunque se sigan distinguiendo en las fotografías retratos o paisajes.

Las acusaciones que le hicieron a la práctica fotográfica de no ser un lenguaje porque el proceso de fabricación es puramente mecánico por tan sólo “apretar un botón”, se debe a movimientos como el pictorialismo, cuando la fotografía intentaba entrar en el terreno del arte. El enorme abanico de posibilidades que el fotógrafo puede elegir realizar una determinada imagen constituye una respuesta discreta a la acusación según la cual, la imagen fotográfica no aporta la cantidad de trabajo necesario para poder ser considerada obra de arte. Esta cuestión ha modificado la práctica de la crítica al intentar establecer una categoría lógica que pueda aplicarse a un determinado medio y que el medio en cuestión pueda ser considerado como generador de arte. Sin embargo para Krauss, esta estrategia casi siempre rehúsa a “reconocer que sólo los artistas, o más precisamente, sólo ciertas obras de arte hacen de un medio el vehículo para el arte”.⁴

Así, el reconocimiento de la fotografía como obra de arte se encuentra limitado a ciertos contextos particulares, ya que existen concepciones dispares sobre lo que es arte, obra de arte y por tanto, es complejo definir la fotografía artística, así como tratar de especificarla dentro de las convenciones de un género determinado. Como el género documental de la fotografía, tema que ocupará el siguiente apartado.

3. Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 47.

4. Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 136.

3.3

Fotografía

de documentación social

Para definir el concepto de fotografía documental, fácilmente se podría decir que el documentalismo fotográfico generalmente se refiere a una forma en la que el fotógrafo intenta producir objetivamente un tema en particular, más a menudo con imágenes de personas en su vida cotidiana. Sin embargo, el término “género fotográfico” encuentra diversas acepciones por parte de algunos teóricos, estudiosos y practicantes de la fotografía.

Para ejemplificar, en nuestro país, los Hermanos Mayo (colectivo de cinco fotógrafos españoles exiliados en México, que desde los años cuarenta del siglo XX dejaron cinco millones de negativos en el Archivo General de la Nación) hacían fotorperiodismo cuando trabajaban para los diarios, fotorreportaje cuando hacían imágenes para revistas y fotodocumentalismo cuando tomaban fotografías en la calle.

“La mirada general de los géneros fotográficos muestra la inexistencia de separaciones netas entre una fotografía artística, una documental, una periodística o una histórica, pues su lectura depende del contexto; es decir, de su enunciación específica”⁵.

En las últimas décadas, algunos estudiosos de la semiótica han buscado poder explicar los procesos que generan un “significado”, ya sea como producto de la comprensión de una obra artística o un proceso de interpretación de carácter social. Alfredo Cid, especialista en semiótica, señala al respecto que; el principal problema que enfrenta la semiótica visual⁶ radica en la definición de *imagen* y sus dos conceptos relacionados: el de imagen “como representación de algo” y de lo imaginario como “depositario de los conceptos que comparte un mismo grupo social” ya que ambos provienen de una misma raíz común: *imago*, y conforman la parte esencial del significado. Entonces, toda representación visual se relaciona con el significado y éste deriva de criterios de asociación que se definen como iconismo. De este modo, el icono forma parte del proceso para la lectura del mensaje fotográfico y éste puede ser transformado en una lectura colectiva a partir de reglas y saberes comunes.

5. Ireri de la Peña, *et. al.*, p. 134.

6. Alfredo Cid. “La semiótica en la lectura de la fotografía” en Ireri de la Peña, *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, p. 134.

Así mismo, la construcción de formas visuales radica en el signo, si es entendido como lo plantea Umberto Eco: “algo que está en lugar de otra cosa”. El signo es concebido como vehículo que permite –en este caso- al fotógrafo construir mensajes con intención de comunicar visualmente. Sin embargo debe tomarse muy en cuenta que el signo cumple su función únicamente si el sujeto que percibe la imagen puede asociar lo representado y su significado, de lo contrario, el texto visual sería incomprendido debido a la falta de comprensibilidad.

El productor de imágenes está obligado a conocer y manejar la función comunicativa que determina su mensaje. El receptor de la imagen, da vida al significado que está contenido en ella, pero esta lectura traerá consigo significados que no estaban pensados en la función comunicativa original. La versión fotográfica de una historia se constituye en un proceso de divulgación visual sobre un hecho social, a partir de un discurso concreto.

Pero continuando con “la confusión de los géneros”. Para John Mraz, la fotografía documental goza de mayor libertad de expresión. Aunque todo fotoperiodismo es documental, el concepto “documentalista” se refiere a una categoría particular y dentro de la cual hay una variedad de posibilidades.⁷ Una sería, los fotógrafos que laboran para instituciones. En México por ejemplo, en el Instituto Nacional Indigenista (INI), donde trabajó Nacho López años después de dejar las revistas ilustradas. En Estados Unidos, la *Farm Security Administration* (FSA), con fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange o Russell Lee por mencionar algunos. Otra posibilidad es la de trabajar como *fee lance*, viviendo de becas, regalías de libros o comisiones de un gobierno, un estado o banco como lo es el caso en fechas más recientes de Lorenzo Armendáriz García, quien también laboró para el INI. Finalmente, la posibilidad de vincularse con una agencia como el caso de Cristina García Rodero, fotógrafa española que trabaja para *Magnum*, la cual le proporciona la oportunidad de trabajar sobre proyectos individuales, y esto lo aprovecha para observar y proyectar de otro modo lo cotidiano.

La fotografía documental hace coincidir lo expresivo y lo informativo. Una imagen que contiene información sobre un acontecimiento, que al mismo tiempo está encarnado con una fuerza estética para transformarlo en una representación de una referencia más amplia.⁸ En la medida en que la fotografía documental presenta información, esta se queda en el documento, y en la medida en que se inclina hacia el lado expresivo, se convierte en símbolo, en un arte descontextualizado. El lenguaje documental se basa y estructura dentro de códigos de objetividad. Alberto Carrillo señala que para Flusser:

*“el hombre es un ser que se compromete en contra de la tendencia del universo a la desinformación... Desde que el hombre extendió su brazo hacia el mundo intentó imprimir información sobre su circunstancia. Se trata de crear, conservar y transmitir informaciones que están al servicio de nuestra inmortalidad”.*⁹

7. De la Peña, *Ibidem* p. 170.

8. *Ídem.*, p. 171.

9. Alberto J. L. Carrillo Canán, “La fotografía y la libertad. Crítica cultural de Flusser”, en *Ensayos sobre fotografía documental*, De la Peña, p. 86.

Entonces, según la antropología flusseriana, el carácter del hombre como animal político implica la tendencia intencional a la acumulación de información.

Gretchen Garner historiadora de arte afirma que a partir de la década de 1930 se construyó el dilema de la fotografía como “testigo espontáneo”. La invención de la cámara portátil de 35mm llevó a la creación de una estética en donde lo más importante era prestar atención a lo que pasaba alrededor. Pero ¿cómo se determina el género “documental” de la fotografía? ¿A caso se define por el formato y la técnica en la que es producida?, ¿es establecida por un tema en particular?

En el ensayo de Ernst Hans Gombrich *Imagen y código*, el autor concluye que reconocer una imagen es complejo que pone en acción muchas facultades humanas tanto innatas como adquiridas. En este caso el grado de convencionalismo gira en torno de los diferentes autores que se han ocupado del ejercicio de teorizar sobre el concepto del medio fotográfico, imagen fotográfica y género.

Así mismo, el siguiente apartado trata de enunciar cómo es que surge la distinción genérica de la fotografía “documental”. No sin antes señalar un posible concepto de la fotografía a través de propuestas teóricas de diversos autores que estudian, analizan y reflexionan sobre el *medio* fotográfico y la imagen fotográfica.

La catalogación de la fotografía permite identificar las características físicas de su contenido. Por medio de la identificación y organización se puede recuperar, seleccionar y difundir la información visual, histórica o social. Así puede nombrarse a la fotografía documental cuyo enfoque es más significativo en cuanto al ámbito testimonial ya que busca registrar escenas de eventos importantes y con un contenido informativo trascendental.

Ese contenido de evidencia en la fotografía fue el primero que vieron sus creadores y también sus cronistas. François Arago,¹⁰ al hacer la presentación del invento de Louis Daguerre, en agosto de 1839, explicó que con la nueva técnica se podían reproducir por ejemplo los monumentos y los jeroglíficos del antiguo Egipto, para luego ser estudiados. El sentido documental de la fotografía estuvo muy claramente expresado y se ha enriquecido con el paso del tiempo. Una segunda posibilidad del concepto de fotografía documental se refiere a lo que se conoce como fotografía social, documental social y también testimonial.

Para Francis Ponge, el género es aquello en lo que se ha especializado un pintor. Condición para la maestría, es indisociable del trabajo artístico: “resulta evidente que no soy un pintor de batalla y si se le hubiese pedido a Cézanne que pintase la batalla de Magenta, es probable que se hubiera declarado incompetente y hubiese dicho ‘No puedo, no es mi género, yo pinto manzanas en un frutero’”.¹¹

10. El daguerrotipo fue el primer proceso fotográfico de aplicación práctica, presentado por François Arago en la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839. Este procedimiento, que fue uno de los más importantes hitos de la historia de la fotografía técnica, fue un perfeccionamiento de los experimentos emprendidos por Nicéphore Niépce, a quien Louis Jacques Mandé Daguerre se unió en diciembre de 1829.

11. Francis Ponge en Picaude, *op. cit.*, p. 107.

Fotografía de autorretrato, retrato, fotomontaje, documentación social o fotoperiodismo, la lista no se cierra. Esto en cuanto a los géneros que definen campos de actividad, que son categorías establecidas en constante evolución.

Distintos fundamentos estructuraron la apreciación de la fotografía y así mismo sus usos comunicativos. La fotografía documental normalmente tiene un significado histórico y social, este tipo de fotografía muestra de alguna manera el mundo en un cierto momento, describiendo sentimientos y situaciones. Se hace uso del concepto “documento” porque es portador de información que trae en sí el testimonio de un hecho observable.

Se le debe el concepto de foto documental al historiador americano Beaumont Newhall. Por su parte, Javier Marzal Felici menciona que la fotografía documental hace su aparición desde el momento en que surge el medio fotográfico en el siglo XIX, siendo considerada como el valor más importante de este medio de expresión. La fotografía documental es una indudable fuente de información y aportación de datos. Para Walker Evans la fotografía documental es una necesidad cultural.

El término “documental” para John Tagg, proviene del uso acuñado por el crítico cinematográfico John Grierson en 1926, que asignaba a la tecnología fotográfica un lugar central y privilegiado dentro de su discurso de inmediatez y verdad. Lo documental aprovechaba métodos y prácticas de documentación utilizados a lo largo de la historia en las luchas de las sociedades urbanas, como un modo de analizar y representar a la sociedad.

Según Peter Burke, el término “fotografía documental” surgió a partir de los años treinta del siglo XX en un momento en que los Estados Unidos estaba atravesando una fuerte crisis económica conocida como “la gran depresión”, hecho que propició el escenario donde el documentalismo apareció. Las prácticas documentales de los años 30 se dirigían a sectores de las nuevas ciencias sociales de esa época como la antropología, criminología, anatomía médica, psiquiatría, salud pública, urbanismo, por mencionar algunos. Lo discursivo de lo documental también llegó a sectores específicos de un público más amplio. El proceso documental estaba íntimamente ligado a la aparición de instituciones gubernamentales como la *Farm Security Administration*, *National Child Labour Committee*, *Relief Administration*, *Charity Organisation Society*, entre otras. Los discursos fotográficos abordados eran escenas de vida cotidiana de las clases trabajadoras, condiciones de pobreza, accidentes laborales, vida en barrios populares, explotación laboral infantil, etcétera. “Lo documental hizo su aparición como una forma popular con un público y una difusión sin precedentes”.¹²

El Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, cuyo subsecretario Rexford Tugwell, contrató como documentalista a Roy Stryker quien, a su vez, se encargó de reclutar a un equipo de fotógrafos para la sección histórica de la *Farm Security Administration* creada por el presidente Roosevelt para ayudar a los agricultores en apuros. Los fotógrafos que formaron parte de las filas de la FSA fueron entre otros: Jack Delano, Carl Mydans, Russell Lee, Lewis Wikes Hine, Jacob Riis, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Walker Evans y Paul Strand.

El propósito de estos fotógrafos no sólo era mostrar la miseria de los habitantes de zonas rurales, sino obtener un testimonio documental de la vida de los Estados Unidos. Esta institución recibió presiones de no documentar cómo lo hacía, poniendo en peligro la obra de los integrantes. Posteriormente fueron destruidos bastantes negativos y otros tantos fueron rescatados por Stryker. Las fotografías de la FSA tuvieron una gran difusión porque podían ser publicadas sin autorización en las revistas.

Las fotos de Bourke-White y Lange, encuentran el punto de interés, y pasan de fijarse en un grupo a hacerlo en el individuo y a resaltar las tragedias personales a través del primer plano.

Sin embargo, cabe hablar ahora del hecho de que algunos fotógrafos intervinieron más que otros las escenas de su toma con el fin de adecuar objetos y personas a sus intenciones.

En 1880, época en que la cámara debía estar sostenida sobre un trípode y largos tiempos de exposición, los fotógrafos –ya fuese trabajando en su estudio o al aire libre- componían sus tomas diciendo a la gente qué postura tomar y dónde debían colocarse aunque su forma fuera documental. Por ejemplo la imagen –para la que se empleó la técnica de colodión húmedo- de 1857, producida por Oscar Gustav Reijlander, en la que aparece un niño con ropa muy gastada, el fotógrafo inglés pagó al niño cinco cheques por posar para él.

En las fotos de la guerra civil americana de los años 30, los soldados retratados al parecer estaban vivos y posaron para la cámara. No hay que dejar de mencionar la foto *Muerte de un soldado* (1936), del fotógrafo de origen húngaro Ernő Friedmann, mejor conocido como Robert Capa, la cual ha sido puesta en duda por razones similares.

Por otra parte, el fotógrafo americano Roy Stryker realizó lo que él llamaba fotografías “documentales” como un nuevo medio en el que podía apoyarse para captar elementos importantes de la sociedad. Mientras, el fotógrafo August Sander realizaba la serie: *Espejo de los alemanes* (1929), en la cual retrató la sociedad alemana de su época, con la finalidad de “archivar” la crisis social que atravesaba Alemania en ese período.

12. John Tagg, *el peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 22.

Los fotógrafos de guerra del siglo XX, preferían expresar los valores de las guerras civiles, democráticas o populistas escogiendo estilos alternativos. Cuando se habla de fotografía documental se alude al fotoperiodismo, pues derivado de este último, lo documental autentifica hechos informativos.

Paul Strand documentó a la clase obrera. Así mismo la *street photo* se convirtió el lugar para mirar a los demás como el caso del fotógrafo francés Eugène Atget que inspiró a la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott de la generación documental de los años 30. Otros Fotógrafos que encontraron inspiración en la calle fueron Cartier Bresson y Brassäi.

Como afirma Margarita Ledo, la fotografía documental no es la verdad ni es la única posibilidad fotográfica, pero es uno de los caminos visibles del papel de la subjetividad como parte de nuestra capacidad cognoscitiva y del aprendizaje, de la percepción del mundo y su ordenamiento.

Para Phillipe Arbaïzar “los géneros han estado presentes en la articulación de la realidad y del trabajo artístico. Durante mucho tiempo han representado una jerarquía que se volvió obsoleta a partir del siglo XIX. Los géneros ya no rigen la fotografía, pero el anclaje de la fotografía en la realidad hace que subsistan estas categorías”.¹³

13. Valéri Picaudé y Phillipe Arbaïzar, *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 82.

3.4

Fotografía documental

breve antecedente histórico

La apertura de la fotografía documental se inicia gracias al daguerrotipo en 1839, el cual se utilizaba para hacer fotografías de los lugares del mundo que se iban descubriendo mediante expediciones de las clases burguesas. Se hacían reportajes fotográficos de zonas desconocidas como Egipto y África del sur. Las primeras fotografías que registraron hechos o acontecimientos de importancia histórica y documental, fueron los daguerrotipos de los fotógrafos alemanes Herman Biow y Carl Ferdinand Stelzner sobre el incendio de Hamburgo en 1842, los de Jules Itier de la firma del Tratado entre Francia y China en 1843, y las imágenes de las barricadas en París durante la revolución de 1848.

En los inicios de la fotografía documental, los fotógrafos trabajaban de manera independiente, ya que no eran recibidos en ninguna sociedad de fotógrafos pues su trabajo era considerado demasiado ordinario para presentarse en un medio artístico.

Muchos fotógrafos se dedicaban a la fotografía publicitaria y es hasta los años treinta con el surgimiento de las revistas ilustradas que se abre el campo de trabajo para la fotografía documental. Hasta antes de 1840 sólo los diarios *Observer* y *Weekly Chronicle*, incluían ocasionalmente algunas imágenes grabadas en madera, y los diarios no eran ilustrados. La economía en el tiempo y los costos de producción fueron ventajas que la fotografía tuvo frente al grabado. La mayoría de los fotógrafos profesionales vendían su trabajo a revistas ilustradas, medio en el cual el fotógrafo tenía cada vez mayor presencia debido en parte a los procesos fotomecánicos que permitían imprimir más y mejores fotografías junto con el texto.

Fue en 1842 cuando el periódico *Illustrated London News* promete a sus lectores presentar imágenes costosas, variadas y realistas¹⁴ de la actividad política.

En 1850 se inventó la placa seca, un gran progreso, ya que anteriormente era difícil cargar con diversos materiales como líquidos para revelar las placas y preparar las emulsiones. También empezó a utilizarse la fotografía en los documentos bélicos, como en la guerra de sucesión americana.

14. André Lemagny, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, p. 87.

Es a partir de 1870 que surgen las cámaras de pequeño formato y aunque aún eran demasiado pesadas, tenían un material más sensible, por lo que el tiempo de exposición era cada vez más corto. De esta manera -utilizando un *flash* de magnesio-, el periodista Jacob Risk Norverg escribía artículos haciendo crítica de la pobreza y retrataba personas de clase marginada para ilustrar sus textos.

Por su parte, Lewis Wickes Hine (1874-1940), fotógrafo estadounidense, realizó un importante trabajo hacia 1908 en el que utilizó la cámara como una herramienta de investigación para demandar los abusos que recibían los niños explotados laboralmente. De este modo registró las condiciones insalubres y de pobreza extrema en la que millones de inmigrantes se encontraban en los barrios pobres de Nueva York. Hine definió su obra bajo el concepto de “fotointerpretaciones”, comprendía que su trabajo era subjetivo que eran fuertes críticas al sistema económico despreocupado por las clases más vulnerables. Favorablemente su creación no fue sólo un registro fotográfico, sino que sirvió para crear consciencia y establecer leyes adecuadas sobre el trabajo infantil en las fábricas.

El gobierno toma conciencia de que la fotografía puede utilizarse como un arma política y los primeros en utilizarla como tal, fueron los rusos. A la par, el periodismo fotográfico en la época de entreguerras en Alemania sufrió un notable cambio originado por dos motivos: cambios técnicos en la toma de fotografías y la búsqueda de imágenes que no se adaptasen al fuerte convencionalismo que suponía el empleo de la censura en no pocos casos.

La evolución de la cámara fotográfica continuó. Y en los inicios del siglo XX surgieron las cámaras de pequeño formato entre las que destacó la *Leica*, diseñada en 1913. Fue la primera cámara práctica de 35 mm. Los primeros prototipos fueron construidos por Oskar Barnack en Alemania –la *Leica* dejó de fabricarse en 1926 al fusionarse *Ernemann* y con *Zeiss Ikon*-. Barnack empleó película común de cine de 35 mm, pero amplió el tamaño de la imagen hasta 24x36 milímetros con una capacidad de 36 exposiciones por película -originalmente fueron 40 exposiciones pero algunas películas eran demasiado gruesas-.

Posteriormente en 1924 la empresa alemana *Ernemann Works* ubicada en Dresden sacó al mercado una cámara de pequeño formato llamada *Ermanox*¹⁵, que podía trabajar con placas fotográficas de 4.5x6 cm. Además disponía de un rápido objetivo “*Ernostar*” con diafragmas de gran apertura que hacía posible la fotografía de interior con luz eléctrica ordinaria. Esto permitió que en la década de los años 30 se realizaran y perfeccionaran reportajes con cámara oculta¹⁶. Erich Salomon (1886-1944) de origen alemán, fue uno de los pioneros en emplear la cámara *Ermanox*, junto con placas fotográficas ultrarrápidas, lo que le permitió fotografiar interiores sin *flash* ni lámparas empleadas por la mayoría de los fotógrafos.

15. Helmut Gernsheim, *A concise history of photography*, Londres, Thames and Hudson, 1965, pp. 50-51.

16. En 1928 Erich Salomon obtuvo la fotografía de un acusado en un juicio a pesar de la prohibición de realizar fotos en el tribunal, para lo que empleó su cámara oculta en un maletín.

Salomon utilizó la iluminación natural para no interferir en las escenas destacando el ambiente de la escena; estos resultados los lograba empleando velocidades de obturación de un cuarto o quinto de segundo y unas aberturas de f/1.8 o f/2. De este modo rompió con la forma tradicional de hacer retratos de personas y grupos en los que se reflejaba una actitud estática. Su trabajo se desarrolló en diversas publicaciones como *Berliner Illustrierte*, *München illustrierte presse*, *Fortune*, *Life* y *Daily Telegraph*. Los principales temas que abordaba eran reuniones oficiales de las autoridades y también del mundo cultural y artístico.

Otro fotógrafo alemán, considerado pionero del periodismo fotográfico moderno¹⁷ del siglo XX fue Hans Felix Sigismund Baumann (1893-1985), mejor conocido como Felix H. Man. Durante la primera guerra mundial al estar enrolado en el ejército comenzó a tomar fotografías; su primer reportaje lo realizó sobre el estado de destrucción de Alsacia y Lorena en esa guerra¹⁸. En 1929 entró en la agencia *Dephot (Deutscher Photodienst)* donde adquirió su nombre artístico “Man”, con el que realizó numerosos reportajes por toda Europa siendo el más conocido el titulado “Un día en la vida de Mussolini” en 1931. Su trabajo se desarrolló en mayor medida en las publicaciones *Berliner Illustrierte Zeitung* y *München Illustrierte Presse*.

Tras el ascenso al poder de Hitler, emigró al Reino Unido en mayo de 1934, nacionalizándose británico en 1948. En este país publicó sus trabajos en *Daily Mirror*, *Life* y *Sunday Times* entre otras publicaciones. Cuando en 1948 el *Picture Post* comenzó a publicar imágenes en color, Felix H. Man fue de los primeros fotógrafos en utilizar película *Kodachrome*¹⁹.

A finales de la década de 1920 en Alemania había más revistas ilustradas que en ningún otro país del mundo. Y para 1930 su circulación conjunta alcanzaba cinco millones de ejemplares semanales y llegaba, según una estimación, a por lo menos veinte millones de lectores. Pero aún de mayor importancia que la popularidad de esas revistas era la forma en que fotografías y textos se integraban en una nueva forma de comunicación que pasó a ser denominada como fotoperiodismo²⁰.

El auge del fotoperiodismo estuvo en las revistas *Berliner Illustrierte Zeitung* (1890), *München Illustrierte Presse* (1923), y *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1921). En el fotoperiodismo fotógrafos y periodistas trabajaban en equipo, los editores le daban oportunidad a los fotógrafos para proponer temas que consideraban conveniente registrar. El editor se encargaba de estructurar la historia al poner atención en los textos que acompañaban a la imagen para evitar repetir literalmente el contenido.

Con Hitler en el poder, el fotoperiodismo alemán tuvo su declive, obligando a muchas revistas a cerrar y a que muchos de sus fotógrafos y editores se trasladaran a estados unidos, donde rápidamente fue adoptado el estilo del fotoperiodismo alemán, surgiendo así, revistas como *Time* o *Fortune*.

17. Gernsheim, *Op. cit.*, p. 250.

18. Marie Sougez, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p.284.

19. *Kodachrome* es el nombre comercial de un tipo de película para diapositivas en color fabricadas por Eastman Kodak entre los años 1935 y 2009.

20. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía: Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, G.G., 1983, p. 259.

En 1934 Henry Luce propuso un proyecto de revista ilustrada que mostrara todos los aspectos del mundo, sus maravillas, arte y cultura, descubrimientos, paisajes, etcétera. Entonces se creó la revista *Life* y publicó su primer número el veintitrés de noviembre de 1936. El primer trabajo de esta revista fue encargado a la fotógrafa estadounidense Margaret Bourke-White (1904-1971), que trataba sobre la construcción de un dique; sin embargo las imágenes presentaban lo que sucedía alrededor de él, y debido a ello se modificó el estilo de trabajo entre editores, fotógrafos y periodistas hacia lo que se denominó “cámara dirigida por la mente”²¹ que consiste en decidir una nota, realizar un trabajo de investigación sobre antecedentes, se prepara un guión de trabajo para dar al fotógrafo una comprensión tan completa como sea posible del tipo de fotos requeridas, con su atmósfera y su propósito. De esta manera se realizaban muchas tomas para posteriormente seleccionarlas. De la selección, los editores decidían cuales consideraban mejores para ilustrar la nota²².

Al principio los fotógrafos registraban los lugares donde el suceso había ocurrido, mismo que no era captado en el momento, pues siempre llegaban tarde por lo que se apoyaban de texto para acompañar las imágenes y describir lo que había sucedido. Muchos fotógrafos empezaban a creer que la fotografía poseía un lenguaje propio, muy diferente del lenguaje de la pintura o el grabado. La claridad, precisión o variedad tonal de la fotografía no tenían que ser obstáculos para la creación. Esta fotografía fue definida con el adjetivo de “*straight*”, es decir; que fuera directa, precisa, auténtica, pura, honrada, correcta, seria. El compromiso de honradez debería ser con las propias reglas del medio, con la técnica y el lenguaje fotográfico que ofrecían muchas posibilidades y eran distintos a las prácticas y expresiones de las artes plásticas²³.

Los temas de interés humano fueron la opción para que los fotógrafos pudieran expresar sus opiniones y puntos de vista sobre la sociedad a este estilo se le denominó “realismo social”²⁴.

Fotógrafos como Alfred Eisenstaedt (1898-1995) empezó en el mundo de la fotografía en su natal Prusia. En 1927 consiguió vender su primera fotografía a una publicación y, a raíz de ello, decidió que quería vivir profesionalmente de la fotografía, convirtiéndose en fotógrafo *freelance* en Berlín. Cuando llegó a América se convierte en ciudadano norteamericano y entra a trabajar en la revista *Life* desde 1936 hasta 1972. Destacan sus fotografías de celebridades, desde Sophia Loren a Mussolini, pasando por Hitler, John Fitzgerald Kennedy o Hemingway, muchas de las cuales fueron portadas de la revista para la que trabajaba. Eisenstaedt trabajaba con una cámara fotográfica *Leica M3*, siendo su fotografía más famosa la del *V-J Day en Times Square*, también conocida como *The Kiss* o “El Beso”.

21. Newhall, Beaumont, *Op. cit.*, p.

22. Lemagny, *Op. cit.*, p. 89.

23. Horacio Fernández, *Fotografía pública: photography in print, 1919-1939*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España, Aldeasa, 1999, p. 12.

24. *Ídem*, p. 12.

Así mismo, Eugene Smith (1918-1978), fotografió la Segunda Guerra Mundial desde las fronteras de las islas americanas, realizó las fotografías de la invasión americana contra Japón y tomó fotos de los marines norteamericanos y de los prisioneros de guerra japoneses en Saipán, Guam, Iwo Jima y Okinawa en 1944. En Okinawa, Smith fue herido y una vez recuperado, y profundamente desilusionado de la fotografía de guerra, Smith continuó su labor en *Life*, perfeccionando el ensayo fotográfico, desde 1947 hasta 1954. En 1950, viaja hasta el Reino Unido para cubrir las elecciones generales, en donde sale victorioso Clement Attlee, del Partido Laborista. La editorial de la revista *Life* se mostraba en contra de un gobierno laborista, pero los ensayos de Smith sobre Attlee eran muy positivos. Finalmente, un número limitado de fotografías de Smith de la clase obrera británica fue publicada en *Life*. Y en la década de los 50 se une a la Agencia *Magnum*.

Tanto el fotoperiodismo como la fotografía documental se encuentran íntimamente ligadas, sin embargo la fotografía de prensa tiene como característica resumir gráficamente el hecho en una sola imagen. A diferencia de la documental que profundiza en el tema y aporta una postura de investigación.

La fotografía documental se convirtió en los años treinta en el género preferido por los fotógrafos en todas partes. Fue la época de los proyectos de documentación fotográfica: *Farm Security Administration* en Estados Unidos, la *Mass Observation* en reino Unido y Misiones pedagógicas en España.

Henri Cartier Bresson (1908-2004), célebre fotógrafo francés, definió la fotografía de reportaje y la teoría del “instante decisivo”²⁵ en el que se tiene que ser capaz de explicar en una fotografía todo lo que pasa, encontrar el momento que acapara toda la información.

En 1947, los fotógrafos Rober Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour y George Roger, deciden agruparse para liberarse de la explotación y la presión de la prensa y así formar la agencia *Magnum* en París y al año siguiente en Nueva York.

La agencia funcionó como una cooperativa con miembros permanentes a los que se sumaron colaboradores puntuales todos son independientes y libres en la elección y tratamientos de temas de trabajo. En más de cincuenta años de existencia ha contado con los mejores fotógrafos y se mantiene como un sello de calidad y eficacia en su compromiso de información fidedigna a escala mundial. Las imágenes producidas por sus miembros abastecen las más conocidas revistas gráficas, muchas ilustran libros y se han organizado también exposiciones de sus miembros y colaboradores²⁶.

25. Bresson predicó siempre con la idea de atrapar el instante decisivo, versión traducida de sus “*images à la sauvette*”, donde se equilibra la composición y el significado; donde se concentra ojo, mente y corazón.

26. Sougez, Marie, *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 282-283.

Por su parte, los fotógrafos Sid Grossman y Sol Libsohn, cansados y en desacuerdo con las revistas *Life* y *Look*, encabezaron la *Photo League* de Nueva York, llamada en sus inicios *Worker's Films* y creada en 1928 con la idea de presentar a la prensa imágenes creadas por los propios obreros como lo hacían los fotógrafos obreros de los años veinte en Alemania. Buscaban la calidad y la sinceridad como cualidades de su trabajo, deseaban denunciar la injusticia social, recuperar los archivos de Hine y organizar exposiciones. Sus fotografías y películas apoyaban y documentaban la lucha social durante la depresión. La agencia *Photo League* contó con numerosos profesionales reconocidos, entre ellos; Laszlo Moholy-Nagy, L. Jacobi, Morris Engel, Jack Manning, Walter Rosenblum, Aron Siskind, Ansel Adams, Berenice Abbott, Paul Strand, Bourke-White y Richard Avedon. Sin embargo, calificada como una organización fascista totalitaria, comunista y subversiva, la agencia desaparece en 1951²⁷.

Los fotógrafos William Vandivert, Margaret Bourke-White Henri Cartier Bresson y Robert Capa, presentaron el trabajo documental más elocuente y dramático de la época dentro de las revistas ilustradas, que con el surgimiento de la televisión se vieron afectadas económicamente y orilladas a su cierre. Así revistas como *Look* (1937) y *Life* fueron suspendidas en 1972. Hasta 1978 sólo *Life* reapareció como publicación mensual.

Después de la segunda guerra mundial, la fotografía documental fue perdiendo su sentido de organización: Los principios por los cuales se originó han tratado de integrarse, al fotoperiodismo, sin embargo el interés y el respeto por la investigación, por profundizar en los hechos y el contexto, pocas veces se ve logrado comparado con los orígenes de la fotografía documental.

El concepto de fotografía documental es muy amplio. Si bien, toda la fotografía es en última instancia documental, incluso las creaciones artísticas y aquellas que son manipuladas –puesto que siempre están refiriendo a algo o a alguien-, el concepto se refiere a un género en particular con sus propias reglas de realización. En un sentido estricto, la foto documental sigue siendo aquella que se origina y expresa su interés por los fenómenos sociales.

27. Sougez, *Op. cit.*, pp. 354-355.

3.5

Fotografía documental en México

antecedentes

En el caso de México, la fotografía llegó por medio de los franceses. Louis Prélière realizó públicamente una demostración del daguerrotipo en el puerto de Veracruz el tres de diciembre de 1839. En ese entonces, la prensa mexicana presentaba artículos en relación al daguerrotipo. El *Diario del Gobierno de la República Mejicana*²⁸ retomaba sus noticias de periódicos ingleses y franceses que hablaban sobre las demostraciones de Louis Daguerre.

De este modo, el daguerrotipo, aparato diseñado por el francés Louis Jacques Daguerre llegó a México a tan sólo seis meses de su descubrimiento, y con la misma rapidez con que llegó, su uso se expandió, y muchos se vieron interesados por crear “imágenes dibujadas con luz”.

El primer daguerrotipista que llegó a la ciudad de México fue Andrew J. Halsey en 1840 y fue uno de los primeros en introducir al país materiales y sustancias nuevas como colodiones, ambrotipos, papeles saldos, etcétera. Trajo retratos en relieve e inició los álbumes de vistas y también fue uno de los productores de las *Carte de visite* o tarjetas de visita.

En febrero de ese mismo año, las cámaras fotográficas llegaron al país, sin embargo, no encontraban al alcance de cualquiera, ya que tenían un costo elevado para ese entonces. El entusiasmo por la fotografía era vasto pero no tanto como para gastar ochenta pesos en un aparato de daguerrotipia, y por ella era vista como cualquier otra curiosidad venida de Francia.

El daguerrotipo se utilizó en México durante un período aproximado de siete años (1840-1847), llegándose a crear distintos estudios fotográficos en las ciudades más importantes del país, a donde sólo iban personas adineradas para ser retratadas ya que el costo de la fotografía era muy elevado y por ello las clases populares no tenían acceso a ésta.

28. Rosa Casanova, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989, p. 23.

Aunque el género del retrato fue uno de los más desarrollados durante esos primeros años fotográficos, también se hicieron tomas en campos abiertos como zonas arqueológicas, e incluso se llegaron a registrar algunos hechos de guerra acontecidos en el país.

En 1846 varios daguerrotipistas llegaron a México durante la guerra con Estados Unidos. Mr. Palmer, procedente de Nueva Orleans arribó a Morelos en junio de ese mismo año. Georges Noessel se establece en Veracruz en septiembre de 1847 y H. Polok lo hace en la ciudad de Puebla.

En la guerra los fotógrafos vieron una posibilidad económica, más que una oportunidad de registrar el suceso. Ellos fueron en búsqueda de clientela la cual estaba concentrada en los soldados, quienes tras largo tiempo de no ver a sus familias, estarían deseosos de enviarles un retrato. Muchas de las fotografías que se registraron en los lugares de batalla no pertenecen al género de la fotografía de guerra, pues debido a las largas exposiciones que exigía el daguerrotipo, era imposible registrar sujetos en movimiento, por lo tanto estas imágenes pertenecen al género de retrato bélico. Este tipo de imágenes probablemente eran realizadas posteriormente al hecho que se desarrolló en ese lugar.

En 1850 ya se anunciaban en la ciudad de México los nuevos procedimientos fotográficos y en 1851 se ponían a la venta los materiales necesarios para hacer daguerrotipos en papel²⁹. Entonces la fotografía es adoptada rápidamente sobre todo por la clase burguesa, pero nunca pasó desapercibida por las sociedades rurales, quienes le otorgaron un gran valor.

Entre los años cincuenta y sesenta llegaron otras técnicas de realización fotográfica como el ambrotipo y el ferrotipo, causando que el daguerrotipo pronto perdiera popularidad. Gracias a sus bajos costos fue posible que las clases sociales menos favorecidas tuvieran acceso al retrato fotográfico. Sin embargo, su escasa calidad gráfica contribuyó a que fueran sustituidos por otra técnica: el colodión húmedo que presentaba mejores tiempos de exposición y contrastes más brillantes, siendo su principal característica; la posibilidad de reproducir masivamente la misma imagen. Fue gracias al uso del colodión húmedo que la fotografía tuvo un gran apogeo comercial.

Uno de los ejemplos más claros de cómo se aprovechó la oportunidad de la reproducción masiva se vio durante el imperio de Maximiliano y Carlota entre 1863 y 1866, ya que a través de las fotos éstos difundieron su imagen como recurso publicitario propiciando que la fotografía comenzara a realizarse con diferentes intenciones y usos sociales.

Durante el porfiriato la visión folklorizada que de los indígenas tenían los fotógrafos extranjeros se extendió con el retrato de los tipos físicos, siendo Ybañez y Sora uno de los mejores realizadores. Este género que idealizaba y descontextualizaba a los personajes tuvo un gran auge fuera del país.

El retrato comercial continuó siendo el género por excelencia de ese periodo y entre los estudios fotográficos más renombrados se pueden citar algunos como el de Celestino Álvarez, Octaviano de la Mora, los socios Antíoco Cruces y Luis Campa, los Hermanos Valletto y Pedro González.

29. Olivier Debrouse, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 38.

De ese tiempo uno de los más conocidos retratistas fue el guanajuatense Romualdo García, por su lente pasaron y posaron una amplia gama de tipos sociales, desde el hacendado y el terrateniente, hasta los mineros, obreros y campesinos quienes conformaron un mosaico tipológico de la época.

En la última década del siglo XIX el descontento de las clases sociales mayoritarias creció debido a la situación política, social y económica en la que vivían y fue hasta entonces, con la Revolución mexicana que la fotografía cambió el rumbo en el que se había mantenido y observa a la sociedad y su alrededor para descubrir y registrar la verdadera realidad de los pobladores de la nación.

El cambio gestado a raíz del movimiento armado de 1910, también quedó registrado en las placas de audaces fotógrafos. Muchos de ellos eran fotógrafos de gabinete, otros provenían del fotoperiodismo. Sin duda ellos contribuyeron a la creación de una nueva iconografía. Ante esa nueva realidad, nuevos temas se impusieron con modernos tratamientos y diferentes estilos en la composición de la escena y de la toma (muerte, violencia, movilización de masas, pobreza, barbarie, etcétera). Ello es posible constatarlo en el material legado por Agustín Víctor Casasola, quien reunió las placas de fotógrafos nacionales y extranjeros: un amplio e invaluable archivo que tuvo como condición original el servir de agencia gráfica informativa a diversos periódicos y revistas desde el año de 1911. Es con esas imágenes que se inicia una transformación fotográfica que rindió sus frutos en el periodo posrevolucionario.

Así es como en las primeras décadas del siglo XX se desarrolla el lenguaje de la fotografía comenzando a manejar diferentes ángulos y planos. Los retratos son realistas, utilizan los espacios abiertos, se hace uso del fuera de foco y los planos se adecuan a la situación. En este tipo de fotografía no importan los elementos que están en ella, lo importante es el hecho que registran. La primera revolución social de ese siglo fue ampliamente recreada por fotógrafos aficionados y profesionales, locales y extranjeros, que divulgaron sus imágenes en tarjetas postales, estereoscópicas, álbumes familiares, periódicos y revistas ilustradas. A lo largo de la revolución adquirieron notoriedad y visibilidad nuevos actores sociales, provenientes en su mayoría de las clases populares, que en los años anteriores habían sido omitidos.

Distintos fotógrafos nacionales y extranjeros cubrieron las campañas de los líderes revolucionarios como corresponsales de guerra o tuvieron una cercanía muy estrecha con la violencia cotidiana y los campamentos y batallas revolucionarias y aportaron su visión de los acontecimientos con miradas profundas y complejas. Tal es el caso de Hugo Brehme y la guerrilla zapatista en el sur del país, y el de Jesús H. Abitia con el General Álvaro Obregón en el noroeste del territorio. Otros fotógrafos menos conocidos resultaron también muy importantes en la cobertura de distintos aspectos que tienen que ver con la historia social del movimiento. Entre otros cabe destacar a Cruz Sánchez, presidente municipal de Yautepec que se incorporó a las filas zapatistas y que obtuvo tomas muy sugerentes de la tropa y los soldados, combinando los géneros convencionales con otro tipo de acercamientos.

Agustín Víctor Casasola fue uno de los fotógrafos que se dedicó a documentar la revolución mexicana de 1910 a 1923, registró la Decena Trágica, la Invasión norteamericana, la Guerra Cristera, el Congreso y

el Régimen Constituyente, entre muchos otros sucesos. Fundó la Asociación Mexicana de Periodistas y la Asociación de Fotógrafos de Prensa y fue dueño de la Agencia de Información Gráfica, la cual proporcionaba a diarios y revistas extranjeras material gráfico para sus ediciones. De esta forma su profesión le permitió iniciar lo que hoy es uno de los más grandes fondos fotográficos en la historia de México, mismo que se encuentra resguardado en la fototeca nacional SINAFO-INAH, en la ciudad de Pachuca, Hidalgo.

El periodo posrevolucionario que abarcó la década de los veinte y los treinta cimentó las bases de un nuevo ciclo histórico de estabilidad política. En dicho periodo, la fotografía adquirió por primera vez una autonomía y una identidad propia en México. Se trata de una etapa muy rica en la que convergen las miradas de destacados cineastas y fotógrafos extranjeros que reinventan a su manera el país, a lo que hay que añadir el trabajo de destacados autores mexicanos cuyo objetivo es consolidar una nueva plataforma política y visual para la nueva nación.

Las revistas ilustradas y la prensa periódica alcanzaron una enorme importancia gracias a los adelantos técnicos y a la influencia creciente de editores y políticos en la vida cotidiana de la población. En sus páginas se hace la crónica política y cultural más importante de aquellos años. Un elemento central de dicho relato es el de la violencia política todavía muy presente en un país que no concluía plenamente las tensiones y pugnas de los distintos grupos revolucionarios.

Los años veinte atrajeron a dos fotógrafos extranjeros como Paul Strand, Henri Cartier Bresson, Edward Tissé, Sergei Eisenstein, Edward Weston de origen estadounidense y su acompañante italiana; Tina Modotti, quienes llegaron con una visión totalmente vanguardista de la fotografía, concibiéndola como arte con un sentido estético propiamente fotográfico y lejos de los cánones pictóricos. Esta nueva visión sirvió de escuela para generó nuevos fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo y Gabriel Figueroa, por mencionar algunos.

Con la llegada a México de Tina Modotti, los elementos de la revolución se trasladan a la fotografía social gracias a su colaboración en el periódico "El Machete". La prensa de la época ya no solicitaba las imágenes del periodo revolucionario y los fotógrafos tenían que adaptarse al sistema y a las exigencias de la prensa y del sistema del gobierno de momento a pesar de traer consigo toda la influencia de las nuevas vanguardias artísticas generadas en Europa como el constructivismo y el surrealismo principalmente. Por ejemplo el fotógrafo ruso Aleksander Mijáilovich Ródchenko (1891-1956), hizo dos aportaciones muy importantes en el lenguaje fotográfico; la visión de gusano y la visión de pájaro: La primera sitúa al sujeto/objeto en una posición de supremacía y la engrandece al verla en contra picada (de abajo hacia arriba), la segunda sitúa al sujeto/objeto en picada (de arriba hacia abajo).

La fotografía vanguardista se difundía y crecía con mayor rapidez, al mismo tiempo que era adoptada por algunos fotógrafos mexicanos como Agustín Jiménez, quién apoyó este tipo de fotografía durante su período en el cual se utilizaron técnicas como el fotomontaje que tuvo su auge entre los años treinta y cuarenta, y de manera metafórica fue un recurso para la fotografía documental. En el gremio de los reporteros gráficos también la realidad social y cultural impuso una nueva forma de capturar la noticia y por ende procuraron mejorar tanto su calidad gráfica como su estilo de trabajo.

En 1938 fue creada la revista *Rotofoto* que se caracterizó por mostrar momentos fortuitos de situaciones no preparadas, sobre todo de personajes de la política. *Rotofoto* fue una de las primeras revistas que puso en práctica todo aquello que se aprendió desde la revolución hasta la fecha de su publicación. Tuvo una visión crítica hacia la sociedad urbana, la cual mostraba la pobreza y lo cruda que era la vida en la ciudad. Su edición fue muy corta, sólo logró publicar once números y en este último publicaron escenas de Lázaro Cárdenas en traje de baño. Los años treinta generaron un movimiento en la cultura de libros fotográficos. El fotógrafo se desprendió de la prensa para hacer su propio discurso y para 1937 nuevos proyectos comenzaron a ganar terreno. En los años treinta y cuarenta del siglo XX, el fotoperiodismo fue el género que más auge tuvo, ya que era la época de oro de las revistas ilustradas. Las imágenes creadas contenían elementos de un gran sentido del humor, eran críticas y satíricas, procuraban las más audaces noticias y contenían composiciones, ángulos de toma y elementos estéticos muy novedosos. En esos años trabajaron para diversos diarios y revistas los miembros de la familia Casasola -los hijos y sobrinos-, así como Enrique Díaz Reyna, Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García, entre muchos otros, quienes le dieron renovada actividad al fotoperiodismo.

En 1945 se publicó un catálogo con imágenes de Manuel Álvarez Bravo y en 1946 durante el periodo alemanista se le encarga a Lola Álvarez Bravo el proyecto fotográfico *Acapulco en el sueño* para promover dicho puerto. Durante este periodo las imágenes fotográficas que se presentaban sobre los indígenas eran denigrantes. Walter Reuter (quién llegó a México en 1942), Lola Álvarez Bravo, Nacho López, Berenice Kolko, Rosa Rodan, entre otros pertenecen a la generación que se opuso a la visión clasificatoria de los indígenas y optan por una visión humanista sobre el tema.

Hans Gutmann Guster, fotógrafo de origen alemán, llegó a México en 1940 ayudado por Walter Reuter, luego de participar en el bando republicano durante la Guerra Civil española. En su condición de corresponsal de las revistas estadounidenses *Time* y *Life*, y de reportero que publicaba en revistas mexicanas. Juan Guzmán, incorporó el lenguaje de las vanguardias adquirido en el Berlín de los años treinta. Se nacionalizó mexicano bajo el nombre de Juan Guzmán y realizó las fotografías sobre el asesinato de León Trotsky. De esta suerte, trató el tema de la pobreza en sus fotografías pero de una manera estética, no ahondó, ni se involucró con ella. También documentó el desarrollo de la ciudad de México, personajes de la política, del arte y la cultura, vida cotidiana entre otros temas.

En los años cincuenta comenzaron a hacerse más rígidas las imágenes fotoperiodísticas, su discurso se oficializó y compartió con el régimen sus simpatías, por ello se desarrolló un cambio en la visión de los fotógrafos, optándose por una visión humanista. La generación humanista es la que trata de terminar con dichas imágenes. Walter Reuter quien era muy reconocido en Alemania y en México, opinaba que hacía falta un concepto intelectual en la fotografía y fue de los principales fotógrafos en mostrar en su trabajo un concepto más humanista. Quien también compartió la visión humanista fue la fotógrafa de origen austriaco; Ruth Lechuga que tras estudiar un año en el Club fotográfico de México se separa y afirma: "me interesa realizar una buena imagen documental". Otra integrante de la generación humanista fue la fotógrafa de origen polaco; Berenice Kolko. Fotógrafa veterana de la segunda guerra mundial, fuerte documentalista de la fotografía norteamericana.

Queda fascinada con México y a finales de 1951 se establece en el país. Logró publicar en 1966 el libro: *Rostros de México*. Berenice Kolko fue una de los pocos fotógrafos que escribieron sobre fotografía. “Yo quiero que mi fotografía sea un documento humano”, decía Kolko. Nacho López y Héctor García también se deslindaron y continuaron con un estilo gráfico más crítico, convirtiéndose así en los continuadores de un documentalismo sutil y profundo.

Nacho López fue el fotógrafo más destacado dentro de la generación humanista y dentro de la fotografía mexicana. Nació en Tampico en 1923 y falleció en la ciudad de México en 1986. Tuvo un interés constante en la clase trabajadora y humilde. Su obra³⁰ constituye una de las referencias más importantes para la fotografía documental mexicana contemporánea. Este autor trabajaba sus imágenes en secuencias que alternaba con sus textos, a los que llamó “fotoensayos”, además aplicaba una estrategia que empleaba era la de dirigir imágenes y que él llamó “previsualización”.

Rodrigo Moya, por su parte, participó en los sesenta con el escritor Salvador Novo en el libro fotográfico *México* de la editorial catalana Destino, en el cual desplegó un poco más de cuatrocientas fotografías del autor que narran la vida cotidiana de los habitantes de la Ciudad de México y llevan a cabo de manera simultánea un registro minucioso de su patrimonio virreinal y prehispánico. Moya fue también el corresponsal de guerra mexicano más importante de aquellos años, y cubrió con una gran calidad y oportunidad periodística las guerrillas de Guatemala y Venezuela para las revistas ilustradas mexicanas en la década de los sesenta, así como intervenciones militares y otros episodios ocurridos en Centroamérica y el Caribe, construyendo con ello un punto de vista latinoamericano alternativo al norteamericano y al monopolio de las agencias periodísticas internacionales³¹.

Héctor García, por su parte, logró algunos de los retratos urbanos más relevantes de la historia de la fotografía en México a mediados del siglo pasado y se convirtió en el primer fotógrafo documental mexicano en exponer en París durante los mismos años. En la segunda mitad del siglo XX, García estuvo presente con su cámara para registrar los episodios más relevantes de la historia política y social de México.

De este modo, puede destacarse el trabajo del mismo López, Moya y García. Todos ellos, profesionales de la lente con una gran calidad, se desarrollaron en la época de oro de las revistas ilustradas y cubrieron con calidad estética y eficiencia periodística distintos aspectos de la vida urbana característica de aquella época.

30. El verdadero nombre del autor fue Ignacio López Bocanegra. A principios de la década de los sesenta incursionó en el cine y posteriormente ejerció la docencia, lo cual le permitió generar una reflexión profunda sobre su obra y la fotografía documental. Algunos de sus discípulos formarían parte del llamado “nuevo fotoperiodismo mexicano” que irrumpió en escena con gran vigor a fines de los sesenta. Entre ellos, Andrés Garay y Elsa Medina. Una visión interesante sobre los fotoensayos de López puede consultarse en: John Mraz. *Nacho López, fotorreportero de los años cincuenta*. INAH, México, 1999.

31. Alberto del Castillo Troncoso, Documental, memoria y movimientos sociales, en *Segundas Jornadas de Antropología Visual*. ENAH, 2006. Disponible en: <http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/66-documental-memoria-y-movimientos-sociales.html?showall=1>

Estos tres autores, debe agregarse la obra de los Hermanos Mayo, emigrantes españoles que renovaron el fotoperiodismo mexicano en los años cuarenta y, desde luego, Enrique Bordes Mangel, otro imprescindible fotógrafo, quién documentó con rigor político y calidad estética los distintos movimientos sociales de la época.

La visión documental del México de mediados del siglo XX representada por estos autores incorporó la influencia de los fotógrafos de la revolución, las enseñanzas de Weston y Modotti, el fotodocumentalismo de la *Farm Security Administration*, con autores como Dorothea Lange, Eugene Smith y Walker Evans y la visión del cine neorrealista italiano y de películas como *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, que tuvieron un gran peso en la capital mexicana en aquellos años, sin dejar de mencionar la película inconclusa del cineasta ruso Sergei Mijailovich Eisenstein: *Que viva México*, rodada entre 1930 y 1932.

Para finales de los sesenta lo más importante fue la imagen de denuncia social. Es en esos años cuando se observa la fusión de diversos estilos con una marcada intención social. Así, los retratos, ensayos fotográficos, fotorreportajes y las notas gráficas pretendían denunciar injusticias sociales, económicas y políticas. Los fotógrafos nacionales tomaron un modelo latinoamericanizado y las imágenes de denuncia tuvieron un lugar destacado en el marco de la producción nacional.

El año de 1985 fue importante para sacar del encasillamiento al fotoperiodismo, en este mismo año, los fotógrafos Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, y Andrés Garay exponen su trabajo titulado *Nicaragua: testimonio de fotógrafos mexicanos en el museo de arte moderno*. Otro hecho relevante fue la publicación del libro *El poder de la imagen y la imagen de poder*, trabajo pionero sobre la reflexión del fotoperiodismo mexicano. De esta forma la imagen periodista comenzaba a alejarse de su medio convencional. La posición que la fotografía buscaba a finales de los ochenta era la de ser un medio personal de expresión y su objetivo era informar mediante un estilo propio y una composición estética de calidad.

En la década de los noventa, los nuevos espacios eran aprovechados frecuentemente, lo que dio como posibilidad la oportunidad de hacer un tipo de fotoperiodismo que no necesariamente tiene que encontrarse inserto en revistas o periódicos, se considera que dicho trabajo tiene un carácter autoral realizado por un fotoperiodista.

De igual manera la fotografía que se hacía fuera del campo del fotoperiodismo comenzó a funcionar en las páginas de publicaciones periódicas. En los inicios de los noventa se publicaron tres libros cuya producción se realizó con recursos del gobierno, en parte para tener mayor decisión sobre el contenido de los mismos. El libro *Zócalo: espacio de libertades*, editado por la editorial Pórtico de la ciudad de México, se publicó en 1991 y contó con la participación de cuarenta y dos fotodocumentalistas. Este proyecto presentaba una visión amable y festiva de visiones que bien son posibles en el Zócalo capitalino, pero no el suceso principal en la historia de este espacio público, los mítines, las huelgas y las marchas fueron tocados en este proyecto, aunque con un matiz de responsabilidad y orden, sin tocar la violencia.

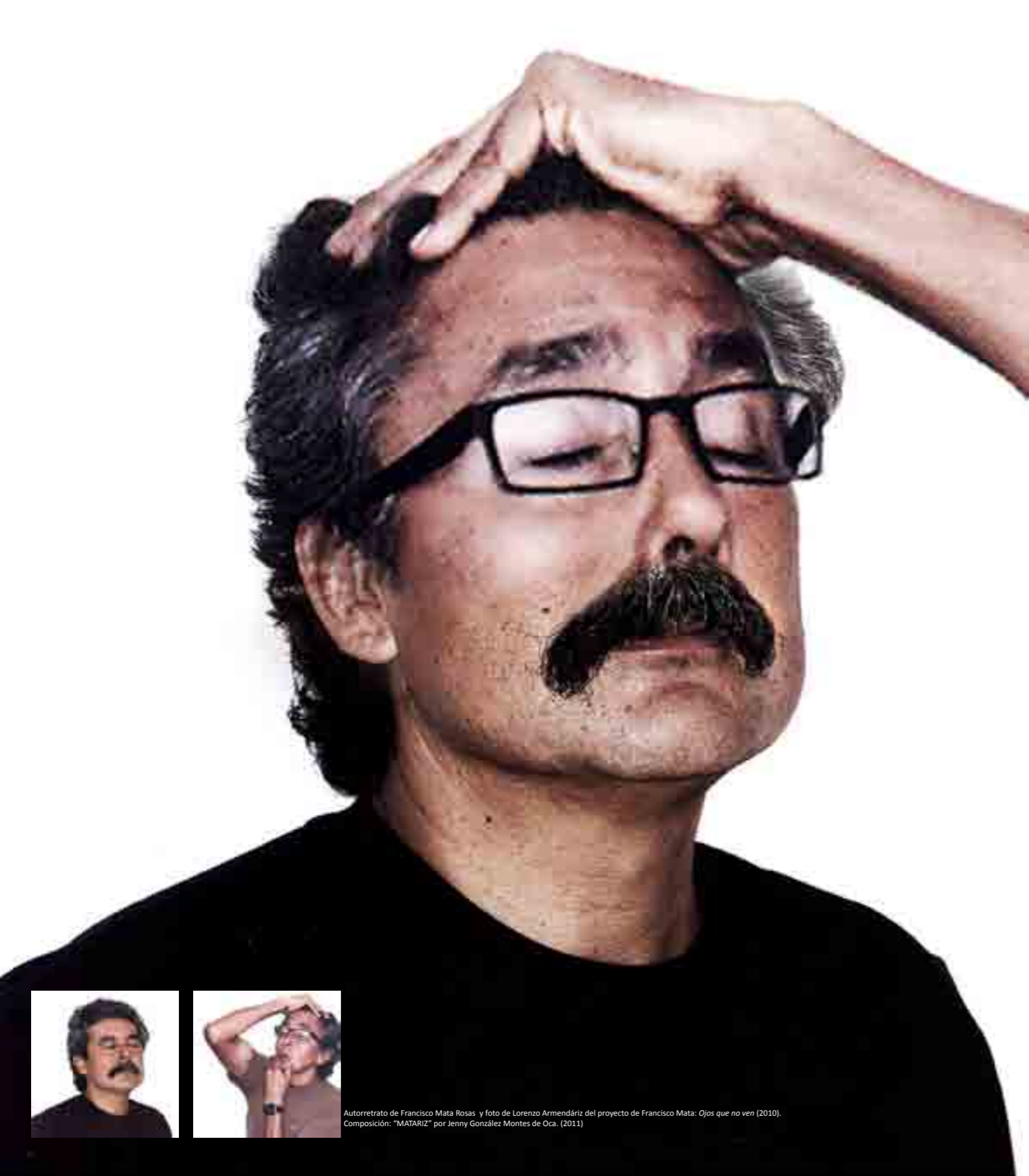
En 1992 fue publicado el libro *Un día en la gran ciudad de México* publicado por Grupo Azabache y el Departamento de Distrito Federal. El ejemplar era una reseña gráfica acerca de un día común en la ciudad, sin embargo sólo se presentaba una metrópoli soñada: una ciudad limpia, progresista, divertida, con escasos matices de miseria y violencia. A pesar de que en estas ediciones participaron fotógrafos profesionales, el hecho de estar fuera de su espacio tradicional restringió sus respectivas capacidades por lo cual optaron por continuar su trabajo de manera independiente. Por nombrar algunos: Pedro Valtierra, *Nicaragua: una noche afuera*, publicada en 1991 por Cuarto Oscuro. De Marco Antonio Cruz *Contra la pared, Centinelas del tiempo* de Lorenzo Armendáriz en 1993, trabajo que nos acerca a conocer a algunos ancianos de grupos indígenas como el Huichol, Cochimí, Pai-pai, Purépecha y Tzeltal, de Jalisco, Baja California, Michoacán y Chiapas; e invita a no olvidar a los ancianos portadores del conocimiento y las tradiciones que nos dan identidad. *Sábado de gloria* de Francisco Mata Rosas, publicado en 1994 y Pabellón cero de Raúl Ortega. En 1995 Pedro Meyer presentó *Verdades y Ficciones* y en 1998 *Stories about us: photographs from Juarez en Estados Unidos*, así como *Juarez: laboratoyi of the future*. En éste último participaron los fotógrafos Jaime Bailleres, Javier Aguilar, Julián Cardona, Margarita Reyes, Jaime Murrieta, entre otros. En esta producción se refleja la alarmante situación de violencia que se vive en Ciudad Juárez: crímenes del narcotráfico, las muertes y los hallazgos de los cuerpos de las mujeres asesinadas, así como las condiciones de vida de la gente que trabaja y vive cerca de las maquiladoras. De esta muestra ninguna fotografía fue publicada en los periódicos y sólo fue posible su difusión a través de un libro de la editorial estadounidense *Aperture*.

“La fotografía nunca refleja la realidad de una manera directa. Por el contrario, siempre asume una parcialidad que debe cotejarse con todo tipo de intereses políticos, económicos e ideológicos”³². Tal es la circunstancia que ha quedado de manifiesto a través de este breve recorrido por las imágenes de carácter documental en momentos decisivos de la historia de México durante el siglo pasado. Entre la desigualdad, la utopía, la construcción de ficciones, y de imaginarios políticos, culturales y sociales, la fotografía documental, desde su llegada a México, ocupa un lugar relevante dentro de la historiografía de país.

Actualmente los quehaceres del medio fotográfico se han ampliado y las posibilidades del fotógrafo son vastas porque se advierte en la fotografía una poderosa herramienta de comunicación y un importante medio de expresión. En estos apartados se ha querido enfatizar la necesidad de vincular las imágenes fotográficas con los planteamientos de problemas en el interior de la historia social a partir del apunte del registro visual documental.

De entre las prácticas que singularizan el documentalismo contemporáneo en México, pueden mencionarse el “ritual” en Lorenzo Armendáriz García, y cómo es la “respuesta” de la gente ante la lente de Francisco Mata Rosas. Por ello, en el siguiente capítulo se abordará la obra de ambos, pues considero que ambos fotógrafos han dignificado a sus protagonistas mediante el objeto artístico que es el medio fotográfico y como generadores de imágenes transfieren un sentido estético en el sujeto expectante.

.....
32. A. Castillo, *Op. cit.*



Autorretrato de Francisco Mata Rosas y foto de Lorenzo Armendáriz del proyecto de Francisco Mata: *Ojos que no ven* (2010).
Composición: "MATARIZ" por Jenny González Montes de Oca. (2011)

4.1 Lorenzo Armendáriz García	89
4.2 Francisco Mata Rosas	92
4.3 Analizando imágenes realizadas por Andáriz y Mata	95
4.3.1 Serie Los Senderos de la Fe de Lorenzo Armendáriz García	96
4.3.2 Serie Tepito ¡Bravo el barrio! de Francisco Mata Rosas	105

CAPÍTULO 4

FOTOGRAFIA

DOCUMENTAL EN MEXICO

a través de la mirada de
dos fotógrafos contemporáneos:
Lorenzo Armendáriz García y
Francisco Mata Rosas

La fotografía posee inherente a su naturaleza, entre otras virtudes, la capacidad de registro de lo preexistente, eso que hemos dado en llamar realidad, y cuando la imagen lo tiene se le llama documental. Y sin duda, en la práctica fotográfica, esta característica es la más privilegiada. Incluso en las obras construidas o conceptualistas el sustrato documental es una forma valiosa dentro de sus procesos.¹

Lorenzo Armendáriz y Neyra Alvarado

Actualmente una fotografía digital puede hacerse muy fácilmente pueden sacarse cientos de imágenes en pocos minutos y sin mucha previsión y posteriormente puede rescatarse algo al seleccionar las imágenes y reencuadrar estas. Un resultado de la reproducción mecánica es la singular facultad de la fotografía para incluir detalles. En el caso de la fotografía documental ofrece a la historia la posibilidad de descubrir estos detalles que fueron invisibles incluso para el propio fotógrafo o fotógrafa.

Las imágenes fotográficas pueden utilizarse de diversas formas, en el caso de la fotografía documental, las imágenes narran historias que exploran relaciones sociales. Así mismo se considera el uso de la fotografía para mostrar aspectos de la vida cotidiana de la cultura material, popular y religiosa, entre otros temas.

En México durante la primera mitad del siglo XX, existió una importante columna vertebral de fotógrafos (as) como Tina Modotti, Nacho López, Rodrigo Moya, Héctor García, entre otros, que ejercían la práctica de registrar los diferentes sucesos que acontecían dentro de la sociedad.

Personajes que son igualmente valiosos para el desarrollo de la fotografía documental contemporánea en México como Eníac Martínez, Yolanda Andrade, Federico Gama, Graciela Iturbide, Francisco Mata, Patricia Aridjis, Lorenzo Armendáriz, Vida Yovanovich, y Lizeth Arauz por mencionar algunos, son los que han contribuido a través de su trabajo a fomentar un nuevo tipo de fotografía documental.

1. Los senderos de la Fe [en línea] http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/exposiciones/2010/lorenzo_armendariz-senderos.html [Consulta: agosto de 2010].

La mayoría de los fotógrafos trabaja realizando fotografía comercial y documental como parte de sus proyectos personales, también conocidos como “fotografía de autor”. La serie fotográfica es una de las formas de mayor preferencia para presentar proyectos documentales, pues muestra el contexto en el que se desarrolla la acción registrada, proporciona más información que la imagen única y es más efectiva si hay una selección de imágenes y una buena edición del material.

Considero significativo mostrar la biografía y obra artística de Lorenzo Armendáriz García y Francisco Mata Rosas, dos fotógrafos contemporáneos que han realizado imágenes con tópicos vinculados a esta investigación: documentalismo fotográfico sobre expresiones de religión popular y social en México.

Tanto Armendáriz como Mata se preocupan por ir más allá de lo simplemente visible. En su modo de trabajo están enfocados en presentar en sus imágenes el contexto en el que se desenvuelve una situación y de quienes son partícipes de esta.

Lorenzo Armendáriz comenta sobre la foto documental:

Me gusta hacer propuestas más conceptuales pero siempre tomando como eje la fotografía directa, ya lo que cambia es la interpretación que yo le doy. Hasta donde yo entiendo, la esencia de la fotografía documental es una foto directa. En realidad nunca me he puesto a pensar en la definición de la fotografía documental, para mí tiene que ver con la fotografía directa y la interpretación que yo le doy, no porque quiero que sea documental sino porque es como yo la hago...²

Pedro Meyer respecto a la fotografía documental comenta: “Los propósitos de un fotógrafo documental son registrar algunos aspectos de la realidad produciendo una representación de lo que el fotógrafo vio, y que pretende representar aquella realidad en la manera más objetiva posible”.³

Mientras que Francisco Mata comenta:

Hablar de foto directa ya no basta para definir al documentalismo, por ejemplo, Joel Peter Witkin a final de cuentas hace fotografía directa y a muy pocas personas se les ocurriría mencionarlo como uno de los mejores exponentes del trabajo documental. Este género en manos de Joseph Renau o Lola Álvarez Bravo es sin duda un eficaz instrumento ideológico que nos refleja situaciones políticas y sociales muy concretas, o sea, documentan la realidad de su momento desde un soporte construido, entre comillas, no real.

2. Extracto de entrevista realizada a Lorenzo Armendáriz por Jenny González en la biblioteca de Centro de la Imagen el día 08 de julio de 2010.

3. Pedro Meyer, *Hacia una redefinición de la fotografía documental*, 2000, p. 01.

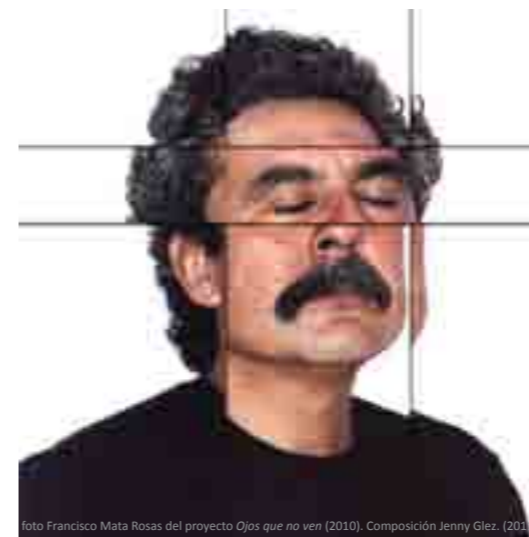


foto Francisco Mata Rosas del proyecto *Ojos que no ven* (2010). Composición Jenny Glez. (2011)

4.1

Lorenzo Armendáriz

Tampoco podemos definir a la fotografía documental como aquella que se apega a la ortodoxia del rigor técnico, ya que se hace fotografía documental experimentando, utilizando lo más sofisticado de la tecnología o cámaras primitivas, llevando los materiales fotográficos al límite o prescindiendo de ellos. Entonces, ¿será que podemos encontrar la definición en la materia prima a fotografiar?, ¿la realidad como sujeto es la clave?; una de las maneras como se ha entendido a esta fotografía es como aquella que sólo registra lo que acontece, sin entrometerse ni influir en el devenir de las relaciones y situaciones que se generan frente a nosotros, como aquella fotografía que testimonia cómo suceden las cosas.

“Dividir a la fotografía comercial de la informativa, inclusive la que utiliza objetos de la que trabaja con personas, la fotografía de naturalezas muertas y vivas, pero agrupar el trabajo fotográfico en función de un carácter documental o no, me parece rebuscado como lo es por sí mismo tratar de definirlo”.⁴

Lorenzo Armendáriz y Francisco Mata son artistas que aplican diversas técnicas fotográficas para realizar su obra, sin embargo los dos convergen en un fin común: la fotografía documental empleada como instrumento de comunicación social -en su particular modo de plantear la imagen-.

.....
4. Mata Rosas, Francisco. Conferencia dictada en Diciembre de 1995 en la Ciudad de México en el Centro de la Imagen, con motivo de la presentación de los premios otorgados por la Fundación Mother Jones. Disponible en: <http://zonezero.com/magazine/articles/mata/matatextsp.html> [Acceso: junio 26, 2010]

Lorenzo Armendáriz¹ nació en San Luis Potosí, México, en el año de 1961. Vivió la mayor parte de su infancia y juventud en el norte. Cursó la licenciatura de turismo en Monterrey, Nuevo León.

Viajó a San Cristóbal de las Casas, Chiapas para realizar su tesis, y como parte de ésta un registro fotográfico del corredor Maya. Ahí conoció al representante del INI, quien le ofreció trabajo como fotógrafo, aunque Lorenzo no era fotógrafo: “En aquel tiempo buscaba describir lo que veía y sentía, por eso mi inclinación hacia la foto documental; estuve tres años en Chiapas y ahí decidí ser fotógrafo y no dedicarme al turismo”.

Los próximos nueve años Armendáriz estudio de forma autodidacta, teniendo como referencia fotografías clásicas de Graciela Iturbide, Pablo Ortiz Monasterio, Nacho López y otro más, quienes trabajaron para el INI. Sobre este periodo Armendáriz comenta:

*Primero fui con los otomíes de Querétaro, luego los chontales, después los pescadores Seris, los Huaves de Oaxaca, los Purepechas y así... pero eran fotos de registro, claro que había una intención pero nunca una propuesta personal... Me hice de un buen archivo, pero yo estaba aprendiendo. En 1993 el director del INI me propuso hacer un trabajo sobre la oralidad de los ancianos, ahí sí lo tomé como un proyecto más personal, con más intención conceptual. Pasaba dos semanas con cada uno de los ocho indígenas que tenían un cargo en su comunidad. Experimenté entonces con planos cerrados: rostro, manos y otros detalles del cuerpo, y también con lo que ya manejaba más, las atmósferas, ellos en sus medios. De ahí nació el libro *Gente antigua*, y la exposición *Centinelas del tiempo*. Así terminé mi ciclo en el INI.²*

.....
1. 45 miradas mexicanas/ Lorenzo Armendáriz [en línea].<http://www.fundacionpedromeyer.com/china/fmata/indexsp.html>[Consulta: agosto 01 de 2010]

2. La peregrinación de un fotógrafo con alma gitana; Lorenzo Armendáriz (2010). *Cuartoscuro*: Revista de fotógrafos [en línea]. <http://cuartoscuro.com.mx/2010/06/la-peregrinacion-de-un-fotografo-con-alma-gitana-lorenzo-armendariz/> [Consulta: agosto 01 de 2010]

En 1994 Lorenzo decide realizar sus propios proyectos.

*En el INI mis imágenes no se confrontaban con otros ojos, con una crítica. Entonces empecé a asistir al ‘taller de los lunes’, en las instalaciones de lo que fue el Consejo Mexicano de Fotografía con Gilberto Chen, Marco Antonio Pacheco, Enrique Villaseñor, ahí comencé a mostrar mi trabajo, y aprendí que tenía que ser selectivo y realizar una pre-edición antes de mostrarlo, que no podía llegar con todas mis fotos así nada más y enseñarlas, que tenía que haber una propuesta.*³

Lorenzo Armendáriz se dedica a la fotografía documental desde hace más de dos décadas -en especial, trabaja con grupos cuyos rasgos de identidad o de creencias son sumamente marcadas- y teniendo como cimiento su formación dentro del Instituto Nacional Indigenista -donde registró durante nueve años fiestas y proyectos de más de 49 grupos étnicos-, desarrolló su trabajo personal, ése en el que predominaron su interpretación e inquietudes fotográficas y que tuvo como tema las peregrinaciones de feligreses en territorio nacional.

Romper con la rutina es otra forma de vida del fotógrafo, quizá de ahí también su gusto por viajar: “Quería romper con la manera clásica de fotografiar, no querría sentirme presionado, tener que tomar fotos por obligación”.⁴

Armendáriz como observador y hacedor de trayectos, tiene claro que “lo importante no es el destino, sino el viaje que lleva hasta él”.⁵

En el año 2001 comienza un recorrido por estados del centro y norte de la República Mexicana con el afán de realizar su serie a la cual nombró: *Los Senderos de la fe* una travesía durante peregrinaciones, la mayoría con existencia aproximada de cien años, entre las que se encuentran: la del Santo Niño de Atocha en Zacatecas, la del Niño Fidencio⁶ en Nuevo León y la del Arcángel San Miguel en San Luis Potosí y Guanajuato, por mencionar algunas.

La característica (tal vez más significativa) que distingue las imágenes de Lorenzo Armendáriz se debe a la búsqueda de soluciones formales y técnicas que aplica. Él emplea cámaras -siempre con película blanco y negro- estenopeicas hechas con cajas de cartón y latas de lámina sin lente, cámaras *Holga* y *Lomo*, cámaras de cuerpos de plástico -actualmente siguen siendo utilizados por niños o aficionados-, y lentes rudimentarios que devuelven imágenes donde los contornos o equinas están difuminados. Otras tantas veces de una toma resultan varios negativos que captan momentos sucesivos de una acción, obteniendo formatos rectangulares pero en diferentes proporciones a las cámaras análogas y digitales convencionales, y algunas otras veces emplea formatos atípicos como los circulares.

.....
3. *Ibidem*.

4. Registra fotógrafo Lorenzo Armendáriz extenuantes expresiones de la fe. Diario Globedia [en línea]. <http://mx.globedia.com/registrar-fotografo-lorenzo-armendariz-extenuantes-expresiones> [Consulta: agosto de 2010].

5. *Ibid*.

6. Elizabeth Romero. Lorenzo Armendáriz: Los Senderos de la Fe, *Cuartoscuro*, X, 2004, p.10.

Así Lorenzo Armendáriz ha captado con sus diversas cámaras en diversos formatos, las antiguas y no tanto, formas de peregrinar. Esa ancestral manera de agradecer o pedir un favor, o incluso como cita permanente que han tributado a lo largo de la vida. En sus imágenes, los peregrinos muestran espiritualidad, devoción y fe, en que largas y extenuantes caminatas, por carreteras, veredas, montañas, pequeños poblados, son acompañadas de oraciones, cánticos, cansancio, dolores, largos silencios humanos acompasados por el sonido de los pasos, de algunos automotores, inclemencias del tiempo o el viento de las llanuras pero siempre con entusiasmo y convicción.

El gran poder de comunicación de la fotografía documental con su carga descriptiva se ve potenciada por estas visualidades, donde imágenes en movimiento, juegos de gravedad, variedad de formatos, secuencias y polípticos, a través de impresiones digitales al carbón, convierten al documento en un objeto sensorial.



Foto Francisco Mata Rosas del proyecto *Como era con* (2010). Composición Jenny Ciez. (2011)

4.2

Francisco Mata

Francisco Mata nació en la Ciudad de México en 1958,¹ donde radica desde entonces. El gusto por la fotografía surge en Francisco Mata cuando tenía doce años y su primera cámara fue un regalo de los “Santos Reyes”, -su último regalo en casa de sus padres-.

Me trajeron una Kodak Instamatic 104, esa fue mi primer cámara, totalmente mía. Y mis “pininos”, mis primeros ensayos, mis primeros ensayos en fotografía los hice con una cámara de mi padre que era una Kodak Retina 2B. Y ya de manera formal, cuando ya estoy consciente de que quiero ser fotógrafo, la primera cámara que tuve fue una Nikomat.

La fotografía no es para mí el resultado, no es el pedazo de papel, no son los píxeles sobre la pantalla, no es una imagen que la gente califique de buena o mala, sino para mí lo importante de la fotografía es el proceso, lo que uno tiene que hacer para tomar fotografías, el ánimo que uno tiene que recorrer para poder llegar a tomar fotografías.

Obtuvo la licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana en la unidad Xochimilco.

Se desempeñó como fotoperiodista en el diario *La Jornada* durante seis años desde la fundación de éste.

1. Francisco Mata Biografía [en línea]. <http://www.franciscomata.com.mx/biografia.html> [Consulta: agosto de 2010].

Considerado uno de los fotógrafos más destacados en México y el mundo debido a la solidez y constancia de su obra documental, Francisco Mata Rosas nos introduce en su visión de la Ciudad de México de donde es oriundo y la cual le provoca uno de sus placeres más grandes:

Vivir en la calle, vivir nuestra cultura popular alimentada de arraigo, de tradiciones, de imposiciones, de historia, de resistencia, de violencia, de amor por el territorio, de solidaridad, de gandayismo, de música, de sensualidad, de miedos y esperanzas; vivir la calle es observar, escuchar, sentir, oler y compartir...para finalmente fotografiar. La fotografía nunca ha sido para mí el objetivo ni el pedazo de papel que la contiene: ha sido y es el camino, me ha permitido estar y por lo tanto ser.²

Miembro de la generación de fotorreporteros de la década de los ochenta que nutrieron de nueva vida a la fotografía periodística nacional. Es uno de los fotógrafos más reconocidos a nivel internacional, destacando su mirada sobre sitios y temas cotidianos de la ciudad de México. Su trabajo fotográfico se ha publicado en algunos de los principales periódicos y revistas de Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Inglaterra y México. Sus fotografías han sido expuestas en México, Holanda, Alemania, Italia, España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Escocia, Japón, Brasil, Panamá, Uruguay, Ecuador, Perú, entre otras naciones.

En 1988 obtuvo el Premio de Adquisición en la Bienal de Fotografía Mexicana, y en 1993 el *Third Mother Jones Fund for Documentary Photography USA*.

Ha participado como ponente en la mayoría de los encuentros de fotografía realizados en México. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores desde 2000, y ha obtenido premios y reconocimientos en Japón, Estados Unidos, Francia y México.

Ha sido miembro del Consejo Consultivo del Centro de la Imagen, del Consejo Editorial de la revista Luna Córnea, miembro del Consejo Consultivo de la Bienal de Fotoperiodismo, del consejo de la Fundación Meyer y director de la editorial Grupo DESEA. Ha participado como Conferencista y tallerista en los principales encuentros de fotografía de México y ha sido jurado en múltiples certámenes nacionales e internacionales.

2. México Tenochtitlán [en línea]. http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_notas=24052007151057 [Consulta: septiembre de 2010].

Mata considera que la fotografía nunca es un producto terminado y la fotografía siempre se va a reinventar, reconstruir y resignificar cada vez que alguien la vea.³

Con los años, a menudo he descubierto los paralelos existentes entre las fiestas y la vida cotidiana en la Ciudad de México, he notado la relación entre los actos políticos y las expresiones religiosas. He ligado paisajes urbanos con sentimientos, encontrado explicaciones para lo que es colectivo dentro de lo individual, traté de entender el mecanismo interno que permite la convivencia en esta ciudad, y reclamé algo que ya me pertenecía, un sentido del humor e ironía que son parte de nuestra realidad. En estos barrios, en estas fiestas, en estas calles, frecuentemente me topé con lo que ya había visto y reconocí en medio de este desorden y caos visual, al arte prehispánico, colonial y contemporáneo, solo hay que aislarlos. Casi todo el tiempo me sentía limitado por el medio que elegí -la fotografía- pero por otra parte, reconocí sus virtudes de síntesis, dramatización y sobre todo, metáfora. También comprendí que la ciudad es demasiado extensa para ser contenida o fotografiada en su totalidad.

Cuando esta certeza se volvió parte de mi trabajo, mi angustia y mis pretensiones se redujeron, ya no quería documentar ampliamente las tradiciones, ya no me preocupaba por ofrecer un testimonio definitivo sobre la Ciudad de México en la recta final del siglo XX, solo quería estar ahí, ser parte de esos ciclos, de confirmar mi gusto por el caos y el orden que se crean en los días de fiesta, de las treguas acordadas entre los barrios bravos y sobre todo, solo quería hacer bien mi trabajo, fotografiar para mí, para mi esposa, mi familia y mis amigos.⁴

Francisco Mata Rosas se orienta a una fotografía documental en cuyo sentido se compromete como individuo y como ciudadano, observa el conflicto y las contradicciones. Sabe ver la esperanza en la miseria y el vuelo en la caída, sus metáforas admiten la realidad sin acicalamientos. El compromiso cotidiano con incidentes y problemas han sido el motor de su evolución. Como otros fotodocumentalistas, Mata cree que una fotografía de la realidad debe hablar por sí misma, sin comentarios adicionales.⁵

3. Mariam R, *Más que mil palabras canal* [en línea]. http://www.fotorevista.com.ar/Noticias/Noticias-Fotografia-Mas-que-mil-palabras-canal-a_081109223813.html [Consulta: septiembre 24 de 2010].

4. Tampico cultural, portal de arte y cultura regional [en línea]. http://tampicocultural.com.mx/tc/index.php?option=com_content&view=article&id=573:pedro-meyer-nadia-baram-y-paco-mata-en-qluz-y-cafeq&catid=64:archivo&Itemid=67 [Consulta: septiembre de 2010].

5. 13 X 10 = La escritura: fotógrafos mexicanos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (1992). Fondo Xavier Clavijero. Pág. 65.

4.3

analizando imágenes realizadas por **Armendáriz y Mata**

El análisis tiene como objetivo estudiar criterios temáticos y formales de la obra de Lorenzo Armendáriz y Francisco Mata, ya que estos se entrelazan con la temática de mi proyecto *Sanjuderos* en cuanto a lo religioso y la representación física de un prototipo de individuos. Del mismo modo, es importante conocer la dinámica de trabajo y las técnicas utilizadas de ambos autores que han plasmado tanto en el retrato individual como en el colectivo. Esto será de utilidad para seguir un patrón en la creación de una obra original, ya que no siempre es fácil determinar el discurso de un trabajo fotográfico.

Para el caso, el análisis de la obra de ambos autores será realizado bajo el método planteado por Javier Marzal Felici en su libro *Cómo leer una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Así mismo, el presente análisis de la imagen fotográfica se enfrenta a una serie de riesgos, su observación hace posibles numerosas interpretaciones, pues cabe la posibilidad de que personalmente proyecte sobre la imagen una carga de prejuicios, convicciones, gustos y preferencias propias, aún teniendo en cuenta el conocimiento del contexto en el que las fotografías han sido producidas.

La fotografía es considerada como un documento que brinda información, sin embargo el autor de la imagen transmite un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del expectante. Por todo ello hay que insistir en que cuando analizamos fotografías, no analizamos la realidad sino una representación de ella.

4.3.1

Senderos de la fe

Lorenzo Armendáriz

Peregrinar es una penitencia, un sacrificio en este mundo para redimir los pecados que nos permitirán acceder a las bondades de la otra vida. Las peregrinaciones a Plateros, Zacatecas, para venerar al Santo Niño de Atocha, atraviesan parte del vasto desierto Chihuahuense, mientras que las peregrinaciones que cruzan San Luis Potosí y Guanajuato en honor a San Miguel Arcángel, caminan cobijadas por un cielo ennegrecido de septiembre bajo la constante amenaza de una lluvia, cuyo reflejo del agua, da a los peregrinos un aire fantasmal que anticipa el tránsito hacia el purgatorio.¹

Lorenzo Armendáriz y Neyra Alvarado

Los senderos de la fe es quizá uno de los trabajos que mejor refleja el gusto e interés personal del autor por mostrar la conducta social, el sincretismo religioso y las estrategias económicas de sobrevivencia en el constante peregrinar de los feligreses. Armendáriz muestra su pasión por los trayectos que los seres humanos recorren como parte vital y que se ha convertido en motivo visual de un trabajo de quince años, de los cuales *Los Senderos de la Fe* es sólo una parte.

Como buen viajero este fotógrafo ha recorrido miles de kilómetros sin importar el destino al que ha de llegar, para él lo más importante es el trayecto, con sus paisajes, caminos, historias y rostros. Documenta lo que ve a diario, y muchas veces termina en apuntes de una investigación fotográfica y viceversa.

De la serie *Los senderos de la fe* se han publicado una colección de cinco libros de igual número de peregrinaciones, también en revistas como *Cuartoscuro* y ha participado en múltiples muestras.

Las siguientes imágenes forman parte de distintas series, Armendáriz seleccionó algunas para crear una nueva serie a la que llamó *Los Senderos de Fe*, una documentación fotográfica sobre las peregrinaciones de México apoyada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

Las imágenes que he seleccionado para ser analizadas fueron realizadas entre los años 2004 y 2007. Para la realización de sus imágenes, Lorenzo Armendáriz trabajó con cámaras analógicas de diferentes formatos como: lomográfica, de paso universal y estenopeicas. Utilizó para estas fotos iluminación natural y positivado en blanco y negro.

1. Hermanos resistiendo el caos [en línea]. <http://hrklan.wordpress.com/2010/06/> [Consulta: agosto de 2010].



:: Anima con guadaña ::

Este retrato fotográfico titulado, fue realizado en 2006. Forma parte de la serie *La Milicia de San Miguel*, realizada en Jaral de Berrio, Guanajuato, México. La foto esta en formato horizontal, con pose en movimiento, y un encuadre selectivo. Documenta parte de la peregrinación de San Miguel. Tradición con más de cien años de vida. Desde entonces se construyó el santuario de San Miguel, se estableció su culto y se fundó un organismo religioso con tintes de cargo militar: “la Milicia de San Miguel”; institución responsable de la imagen y de los festejos septembrinos.

A nivel morfológico se puede señalar que la escena presenta en primer plano una figura, que bien podría ser una mujer mayor, con rostro contemplativo e inquieto a la vez, su expresión lo muestra así. Tiene la mirada perdida hacia el infinito y pareciera apoyar el mentón sobre la punta de sus dedos. Ella viste en tonos oscuros y su cabeza está cubierta por una tela oscura de igual modo.

En segundo plano, se aprecia una silueta oscura, sin embargo, debido a la falta de nitidez en la imagen no puede asegurarse que se trate de una figura humana. El cielo con nubes en tercer plano, es la parte mejor iluminada de la escena, al tiempo que ocupa una proporción significativa en el conjunto de la toma. Es posible que el fotógrafo haya utilizado una película rápida, pues se puede percibir el grano fotográfico. Por otro lado, dominan las líneas rectas sobre las curvas, delimitando la zona de mayor peso visual que en este caso es el rostro de la mujer y su cuerpo que evidentemente destacan en la toma.

La figura principal aparece en plano medio corto a la altura del pecho permitiendo la presencia de otros elementos. La toma fue captada en ligero contrapicado apenas evidente. No se percibe una total nitidez. La gradación de grises potencia las formas en la imagen. La ligera falta de iluminación crea elementos expresivos interesantes, logrando dar a la sombra un papel protagonista, hace destacar la silueta del personaje que se encuentra en primer plano.

Esta imagen posee un contraste tonal con un blanco y un negro profundo, y una escala de grises un tanto reducida. La iluminación refleja con fuerza el rostro de la mujer. Igual sucede con el cielo. La imagen muestra pequeños detalles tanto en las zonas más claras como en las más oscuras. Los tonos más oscuros se encuentran en la parte media e inferior. El fondo oscuro transmite la idea de duda ante la ausencia de información sobre lo que hay más allá.

El papel protagonista de la mujer es evidente al ocupar gran parte del encuadre. La cuidada composición cumple la ley de tercios. Así el rostro de la modelo coincide con el punto de interés.

Personalmente la posición de la mujer me refiere a la imagen de la muerte típica del Arte Medieval y del Renacimiento. Ella contemplativa y cautelosa, en espera de segar una vida humana. Como recordatorio de que la existencia es finita y que tras ella nos espera la muerte, y aquello que nos corresponda según nuestras creencias; el cielo o el infierno.



:: Ánimas del Purgatorio ::

La fotografía que lleva por título *Ánimas del Purgatorio*, fue realizada en el año de 2006, y pertenece a la serie *La Milicia de San Miguel*. Tomada en Jaral de Berrio, Guanajuato. Se presenta en formato horizontal, con plano general ya que nos enseña el espacio global donde se desarrolla la acción. El enfoque está ubicado por debajo de la línea de horizonte para dar cabida a la imagen reflejada en el agua, subrayando -por parte del fotógrafo- la búsqueda de una visión original, que a su vez provoca extrañeza en el espectador.

Aunque se trata de un mismo espacio con profundidad, el retrato muestra en primer plano un grupo de personas las cuales, avanzan hacia la iglesia que se encuentra en el extremo derecho de la imagen, en segundo plano un árbol en la orilla izquierda y como tercer plano el cielo con nubes. Esta imagen posee un contraste tonal con un negro muy profundo. Algunas partes se aprecian iluminadas y otras quedan en la sombra, lo que da una mayor profundidad y sensación de volumen a la imagen.

Es evidente que esta foto atiende a la filosofía de Bresson sobre la captación del instante decisivo. El modo de captar el suceso a través del reflejo del agua revela la imagen con halo misterioso, imprimiendo una singular belleza al verse reflejados todos los elementos, esto le brinda a la imagen una gran fuerza expresiva, permitiendo construir un retrato original, ya que transforma la corporeidad en algo etéreo.

La fotografía presenta un espacio abierto y por sus elementos se puede hablar de que la toma fue realizada en un espacio rural.

La dirección del desplazamiento de los peregrinos indica un sentido claro de lectura de la imagen, yendo de izquierda a derecha, entendiendo claramente la interpretación global del texto fotográfico. La nitidez de los elementos de la fotografía no está en foco como consecuencia del movimiento del agua, esto le brinda textura, atrayendo aún más la atención del expectante.

El planteamiento de Lorenzo Armendáriz en esta imagen podría decirse, establece una relación con la mirada surrealista de Gabriel Figueroa, realizando destacadas composiciones con una gran carga estética.



:: Camino a la redención ::

El presente motivo fotográfico lleva por título *Camino a la redención*, perteneciente a la serie *La Cuesta del Arrepentido*, realizada en el desierto del altiplano potosino en el año 2007.

Dicha imagen permite reconocer un grupo de personas caminando sobre una carretera, estos personajes son los últimos de la formación. Puede apreciarse casi al centro de la imagen, en línea diagonal a más personas marchando por delante. Los hombres son los portadores de estandartes representantes de las bandas de guerra. También en el grupo hay mujeres, las cuales cubren su cabeza con un paño largo y portan vestido. En el recorrido, se van integrando batallones de alguno de los pueblos ubicados por el "camino santo"; expresión familiar que los milicianos de la peregrinación utilizan. Los cargadores de los estandartes recorren veredas y poblados en una ruta que une la ciudad de San Luis Potosí con el Santuario de San Miguel en San Felipe Torresmochas, en el estado de Guanajuato, México.

Costumbre ancestral la de peregrinar, para cumplir la manda por la petición recibida o incluso por el fervor permanente, que lleva a soportar cansancio y dolores de largas caminatas bajo las inclemencias del tiempo, en donde se hace patente la fortaleza espiritual al mismo tiempo que el júbilo.

Se trata de una imagen en blanco y negro, realizada con una cámara estenopeica, en formato circular, cuya óptica produce imágenes de estética muy peculiar. La iluminación es natural, al tratarse de una fotografía realizada en el exterior. El plano es general, completo de conjunto. Se trata de un espacio concreto aunque difícil de reconocer debido a que la fotografía no tiene suficiente nitidez, los elementos están fuera de foco. No obstante, puede entenderse que son figuras humanas -de espaldas hacia el fotógrafo- completas en movimiento, en un espacio abierto. La escena permite constatar la búsqueda de una visión original por parte de Lorenzo Armendáriz.

La sutil opacidad de la imagen impide ligeramente la percepción de los elementos en la escena, aunque dota a la fotografía de una factura de extrañeza, lo cual atrae aún más la atención del espectador.

La fotografía posee un contraste tonal con el predominio de tonos blancos en la atmósfera del entorno.

Nos hallamos ante un espacio concreto, realista y reconocible por el espectador, donde se puede entrever un camino, que en este caso es una carretera por donde avanzan las personas que forman parte de una peregrinación. Una representación bastante verosímil que trata de transmitir el movimiento que realizan las personas, creyentes de la devoción religiosa a San Miguel.

Se puede constatar la existencia de una perspectiva en la composición. El punto de fuga que coincide con el camino que recorren los peregrinos. La perspectiva permite adecuar de forma evidente a los personajes que aparecen en el campo fotográfico. Existen líneas verticales dadas principalmente por las figuras humanas. La fotografía de Armendáriz también trata de transmitir, al mismo tiempo, que una peregrinación no es algo que ocurre en un instante, sino que posee una duración determinada.

El autor consigue situar muy bien los elementos de la escena en la fotocomposición, que ha hecho posible la creación de esta imagen. Se podría decir que esta fotografía posee una clara vocación narrativa y documental, vinculada estrechamente a la estética de la acción representada.



:: Primera comunión ::

Primera comunión es el título de esta fotografía perteneciente a la serie *La Virgen del Paredón*, realizada en Sierrita de Gamón, en el estado de Durango en el año 2004.

La imagen es resultado de una sucesión de 7 fotogramas que forman parte de un mismo espacio, tomados con una ligera variación en la posición del encuadre. La fotografía está positivada en blanco y negro, con formato horizontal. Iluminación natural, enfoque en dos planos medios (largo y corto), permitiendo así la presencia de más de un personaje en la escena.

Aparece en primer plano una niña como de unos ocho años, vestida de blanco con un tocado en la cabeza, cuelga de su cuello algo que parece ser un escapulario o una medalla. Muestra en las diferentes escenas sus expresiones, parece prestar atención a alguien, posteriormente baja la mirada y se encuentra nuevamente pensativa, esta vez con carácter travieso, se percata y vuelve a mirar hacia arriba. Cabe la posibilidad que se haya sentido apenada por la presencia del fotógrafo.

En segundo plano pueden apreciarse diversos personajes (niños y niñas menores de 18 años) con vestimentas color blanco –color que se interpreta como la pureza del alma que es purificada por el sacramento de la confesión-. En este mismo plano, puede distinguirse un jovencito de camisa y pantalón blanco que sostiene en su mano izquierda –originalmente debe ser en la derecha- una vela blanca decorada acorde al ritual. También se aprecia una joven con vestido largo, manteniendo en ambas manos una vela contenida en una caja de cartón.

Se trata de un espacio abierto en tercer plano por la ocupación de peñones que forman el escenario de fondo, bajo un cielo despejado.

La posición del personaje central dibuja una serie de líneas diagonales, lo cual produce un dinamismo en la imagen. En los primeros tres fotogramas, como en el último, aparecen partes blancas quemadas por la luz lo que no permite apreciar suficiente nitidez, sin embargo esto refuerza la presencia del personaje central, dando a los otros una apariencia casi espectral. La imagen aunque figurativa, contiene una capacidad expresiva importante. La secuencialidad que transmite la imagen es evidente.

Los personajes de la fotografía ocupan todo el encuadre, hasta los límites físicos.

Desde el punto de vista de la existencia de un punto de fuga, al tratarse de una secuencia, además no equilibrada en cuanto a la sucesión, no se puede establecer uno que pueda ser estimado como conjunto, aunque si lo hay en alguna de las imágenes que componen la secuencia. Pueden apreciarse líneas diagonales determinadas tanto por la figura principal como por los elementos de fondo, habiendo prioridad en las líneas rectas verticales, advertidas por la propia separación física que media entre las 7 fotografías.

El propio hecho de hallarnos ante una secuencia de fotogramas, es en sí mismo determinante para la existencia de un ritmo visual. Hay una mezcla de estaticidad y dinamismo, pero el conjunto, por el simple hecho de ser una secuencia ordenada, es dinámico.

Lorenzo Armendáriz muestra en estas imágenes la situación de un gran número de personas, asiduos a ciertas tradiciones religiosas. Para ello fotografió directamente a los protagonistas de dichos eventos para poner de manifiesto a la opinión pública la vida de estos individuos que llenan y engrandecen sus almas a través de tradiciones religiosas y “camino milagrosos”.

El autor ha realizado un amplio registro de grupos étnicos tanto en el extranjero como de México. Así mismo, su trabajo establece una semejanza al de Rafael Sanz Lobato, quien desarrolló una fotografía centrada en escenas costumbristas del campo, las ciudades de las provincias, las tradiciones festivas y el retrato. Su tema es el mundo rural tradicional y las culturas populares. El trabajo de ambos artistas adopta un método de observación antropológico y su enfoque documental inspira a otros fotógrafos contemporáneos.

Peregrinaciones y mandas, peticiones y agradecimientos, entrega y fanatismo son expresiones de la devoción católica capturada en la serie *Los Senderos de la Fe*.

4.3.2

Tepito ¡Bravo el barrio! Francisco Mata

Tepito Bravo el Barrio nace porque originalmente la galería José María Velasco lo invita a montar una exposición sobre su trabajo urbano, Alfredo Matos –el director en aquel momento- quería tener mayor vinculación con los habitantes de esta zona de la ciudad y quería presentar exposiciones con una temática cercana a lo que es el lugar. Mata propone hacer un documental pero con características diferentes a la fotografía directa. Se propone crear una especie de espejos entre la gente del barrio, que asistieran a la galería, se vieran fotografiados, y tratar de mostrar a la gente de fuera del barrio quiénes son los que viven ahí, y a que se dedican.

Un aspecto importante fue la gente del barrio y la gente que colaboró con la galería fueron quienes tendieron los puentes entre su trabajo personal y el proyecto de la galería con los habitantes. Tuvo relación a través de distintas personas en el barrio que lo vincularon con líderes de ambulantes, con líderes sociales, con personajes importantes a través de los cuales se fue tejiendo una cadena, fue creando poco a poco vínculos con distintas áreas del barrio.

Francisco Mata comenta:

Tepito Bravo el Barrio es un documental de que hice sobre un barrio emblemático de la ciudad de México que es Tepito. A Tepito se le conoce como “barrio bravo”, y yo lo que hice fue cambiarle el calificativo de lugar, es decir, en lugar de el barrio bravo, es: bravo el barrio, para acercarme desde otra perspectiva. Lo que yo quería hacer era ver el barrio desde otro ángulo; la gente de todos los días, porque además yo no puedo negar ni quiero ocultar que por supuesto en Tepito se trafican armas, se trafican drogas, se trafican productos ilegales... eso es el barrio. Pero también hay parte, que es la gente que vive ahí. En cada ciudad hay un Tepito; que es un barrio auténtico, antiguo, que se mantiene... Los barrios se convierten en trincheras culturales, son lugares de resistencia, pero de resistencia cultural sobre todo.¹

Lo que Francisco Mata buscó con este proyecto –por ello la mayoría de las imágenes es una mirada de frente-, es el confrontar miradas, el confrontar la mirada del fotógrafo, del personaje, y a la que se suma la mirada del espectador.

Lo que yo quise, fue hacer una especie de dique entre el fluir constante de la vida cotidiana del barrio, y el método que se me ocurrió fue hacer retratos y poner un estudio ambulante con iluminación. Me paraba en distintas esquinas del barrio. Y yo digo que a final de cuentas yo hacía lo mismo que hacen ellos: ponía mi puesto, ponía mi lona, y ellos clonan películas, clonan música, y yo los clonaba a ellos. Entonces al final cuentas hacíamos lo mismo.²

.....
1. Entrevista Francisco Mata Rosas [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=UKEm814FqAk&feature=related> [Consulta: septiembre 24 de 2010].

2. *Idem*.

Tepito es uno de los barrios más antiguos de la ciudad de México, ubicado en la delegación Cuauhtémoc y cuenta con una estación del metro. Desde las lonas azules y amarillas que distinguen al tianguis de Tepito, letrero de WC a 3 pesos, tenderos kilométricos con toallas descoloridas y ropa interior, hasta las llantas y cajas de verduras que ponen “los viene-viene para cuidar los lugares de los coches. Eso y más pueden verse en la obra de Francisco Mata.

Mata Rosas se dedicó a retratar la vida de los habitantes del barrio de Tepito, ahí conviven un sinfín de personajes tales como: obreros, comerciantes, payasitos callejeros, boxeadores, artistas plásticos, estudiantes, pepenadores e indigentes, entre otros muchos. Estos personajes fueron la materia prima con la que el autor realizó una serie fotográfica a la que nombro: *Tepito ¡Bravo el Barrio!* Y realizó más de mil fotos de las cuales seleccionó sesenta.

Mata trabajó casi durante dos años para la realización de esta serie, e instaló un estudio portátil, un ciclorama blanco e iluminación por varios puntos estratégicos de Tepito. A la gente que iba pasando le preguntaba si podía fotografiarlos para el proyecto, del cien por ciento de peatones, el noventa por ciento aceptó.

La clase media nos hemos encargado de que cada vez las ciudades se parezcan unas a otras. Tenemos las mismas cadenas de cines, los mismos restaurantes, nos vestimos igual, escuchamos la misma música, pero los barrios como Tepito son lo que mantiene lo peculiar, lo diferente... la identidad. Entonces esta muestra sobre Tepito no es una muestra sobre un barrio de la ciudad de México, sino es una muestra sobre un barrio que representa en todo el país, el mantener nuestras costumbres, nuestra identidad, nuestra peculiaridad, nuestra manera de ser, nuestra tolerancia, nuestro carácter inclusivo, nuestra pluralidad, entonces de eso se trata Tepito ¡Bravo el barrio!

Se trata de una apuesta a lo plural, a lo diverso, a la tolerancia.

Lo que Francisco Mata buscó con este proyecto es el confrontar miradas -por ello en la mayoría de las imágenes el sujeto mirada de frente-; el confrontar la mirada del fotógrafo, del personaje, y a la que se suma la mirada del espectador. El buscó que la gente cuando se enfrentará a estas imágenes construyera su propia historia, por eso el fondo blanco.

En seguida se analizaran las siguientes imágenes que forman parte de la serie *Tepito ¡Bravo el barrio!*, una documentación fotográfica sobre personajes, habitantes de Tepito, uno de los barrios más antiguos y de los lugares más populares de la Ciudad de México, ubicado en la delegación Cuauhtémoc. Lugar en el cual se puede encontrar toda clase de cosas innovadoras, piratas y originales para todo tipo de géneros y edades.

Las fotografías han sido consultadas en el libro *Tepito ¡Bravo el barrio!*, editado por Trilce S.A. de C.V. en el año de 2008. Las imágenes tienen un formato de 11x14 pulgadas. Las seleccionadas para su análisis fueron realizadas en 2006, tomadas a color con una cámara digital compacta. Francisco Mata utilizó un estudio “ambulante” con un ciclorama blanco e iluminación artificial. Se puede hablar de la existencia de un espacio exterior, aunque la imagen sea asimilable -por sus características- a una fotografía de estudio.



Roxana Guzmán (transexual)

En el retrato titulado *Roxana Guzmán* (transexual) de la serie *Tepito ¡Bravo el barrio!*, se advierte un hombre transexual de mediana edad vestido en *top* y *jeans*. El plano de la imagen es de tres cuartos, ya corta la figura a la altura de las rodillas. En este plano llama la atención el movimiento y los detalles expresivos del modelo.

Se trata de una imagen impactante, en donde el protagonista no muestra mayor encogimiento en bajar una parte de su corpiño para mostrar su seno derecho y la cicatriz que ha dejado la operación.

En la fotografía se hace evidente la selección del encuadre, así como la acción del modelo permite hacer evidente una preparación en la toma, y por lo tanto, de una puesta en escena ya que el personaje como figura principal, dirige la mirada directamente hacia la cámara. El fotógrafo colocó su cámara a la altura de los ojos del protagonista para dotar a la representación de una mayor objetividad y veracidad. La ausencia de recursos expresivos remarcables, y la frontalidad de la toma, ofrecen veracidad a la imagen.

La fotografía ofrece una nitidez total, sin embargo, no existe profundidad espacial, más bien, es una fotografía plana en cuanto que no se distingue por su profundidad, ni por su perspectiva ni por incluir puntos de fuga. Así que los elementos presentes en la imagen se encuentran adheridos a un fondo neutro. El espacio representado, propio de un estudio fotográfico no permite hablar de habitualidad del espacio. Se tiene conocimiento que la imagen fue tomada en el barrio de Tepito gracias al pie de foto.

Este es un retrato típico de estudio “ambulante” en el que no habría más de un metro de distancia desde el fondo de la imagen hasta el protagonista.

Cabe señalar que nos encontramos frente a una imagen de fuerte carga simbólica. En un barrio tan popular como Tepito, es permitido salirse de los moldes convencionales, liberándose de los dogmas y las reglas. En este caso, los senos del modelo funcionan en la imagen como “*punctum*” totalmente peculiar en la escena.

La acción del personaje advierte la constatación del objetivo documental e informativo de esta fotografía. El contexto de esta imagen presupone una cuidada planificación por parte del fotógrafo. Finalmente el nivel simbólico de la imagen requiere una lectura atenta y reflexiva por parte del público.



Reyna Guadalupe (vecina)

El título de esta foto: *Reyna Guadalupe (Vecina)*. Esta imagen es un retrato individual en formato vertical, con un encuadre en plano americano.

Se trata de una mujer de mediana edad con peinado de coletas a cada lado de la cabeza, habitante del Barrio de Tepito.

Ella porta pendientes en perfecta combinación con su vestimenta y pulsera de plástico que hace juego con sus anillos del mismo material. La vestimenta y accesorios remiten a la *fayuca* que fácilmente puede obtenerse en el barrio. La composición de esta imagen muestra las prendas y accesorios del personaje fotografiado, llevando una vestimenta llamativa en tanto a los colores estridentes.

Cabe la posibilidad de la utilización de un gran angular que distorsiona ligeramente las proporciones del

cuerpo del personaje retratado, aumentando el tamaño de sus hombros en relación a sus caderas. Por esta distorsión, parece que la cámara está situada en ligero picado apenas perceptible, lo que ofrece una mirada cercana al sujeto fotografiado.

La nitidez de la imagen es plena como lo demuestra el detalle de los anillos de la modelo.

El color sobresale del fondo blanco. Aunque prevalecen las tonalidades frías, existe una textura cálida en la piel del cuerpo de la modelo.

La bidimensionalidad como sistema de planos frontales está representada por la relación de figura y fondo. Aquí no existen más de dos planos, en este caso la figura ocupa más espacio que el fondo. La figura destaca sobre el fondo. La solides del cuerpo orgánico sobreponiéndose al fondo y la vacuidad perceptual de los espacios blancos, intensifica lo que el fotógrafo quiere expresar. Los brazos y las manos ejecutan líneas, las partes superior e inferior del brazo, las manos y los dedos son palancas, que siguen trayectorias curvas.

No estamos ante una imagen congelada por la cámara ya que la misma composición no remite a un tiempo fugaz, simplemente no existe un tiempo definido.

Francisco Mata intenta dotar de naturalidad a la imagen, pero por el contrario, no se aprecia la captura de un momento fugaz o irrepetible, la composición sin profundidad aumenta la sensación de puesta en escena. La puesta en escena está muy calculada esto puede percibirse en la representación de la modelo; su actitud y su pose están al servicio del fotógrafo.



Ernesto Hernández (hojalatero)

Ernesto Hernández (Hojalatero). La imagen encuadrada en plano americano muestra un hombre adulto de pie, sujetando entre sus brazos a la Santa Muerte, besa sus labios pero su mirada evita las órbitas vacías de la efigie, lo cual advierte que la acción no fue espontánea. A su vez, la Muerte sostiene en su mano un muñeco de peluche con la imagen del demonio "Taz". El modelo viste tonos oscuros, cuelga en su cuello una cadena de metal y un cordón amarillo, siendo éste último, al parecer, un escapulario. La escultura de cuerpo esquelético está adornada con insignias en diversos colores: verde, blanco, anaranjado, y un rosario azul con una cuenta roja.

En la imagen se puede hablar de una puesta en escena de los elementos dispuestos en el espacio fotográfico. Existiendo una calculada disposición tanto del modelo como de la efigie en el encuadre muy estudiada por el fotógrafo. Al tratarse de una imagen supuestamente espontánea pero con características de posado, el tiempo parece congelado por las figuras inmóviles.

Cada uno de los elementos de la imagen aparece con claridad. Existe una profundidad de campo, aunque la distancia de la cámara hacia el modelo, no es superior a unos pocos metros. La velocidad de la cámara para realizar la toma pudo haber sido lenta pues esta es una imagen posada y estática, por tanto esta elección no resta nitidez a la imagen.

La toma está realizada para que al posar nuestra mirada, ésta se dirija a la acción realizada por el modelo.

Podemos constatar la presencia de líneas verticales tanto en la posición de la figura humana como en los pliegues que forman la vestimenta de la figura "religiosa". El tono rojo remite al amor y a la calidez. El contraste de tonos; la vestimenta oscura del personaje principal remitiendo al frío a la neutralidad contra el color rojo y cálido de la deidad. La relación figura-fondo se equilibra por el peso visual en relación con los elementos acomodados de la propia imagen. El peso de la imagen se carga hacia la izquierda, siendo la figura humana la que ocupa mayor espacio en el encuadre fotográfico. Sin embargo los ornamentos de la efigie confieren a la imagen de mayor fuerza visual.



Lucio Quirino Mantero

Esta imagen de Francisco Mata tiene por título *Lucio Quirino Matero*. Se trata de un retrato individual en formato horizontal de quien es devoto a la tradición religiosa de San Judas Tadeo. El modelo, adulto de cabello corto, porta un escapulario de madera. Aparece encuadrado en plano medio corto. Se halla de perfil -dando ligeramente la espalda a la cámara-. En su torso desnudo de piel morena muestra un tatuaje (de la deidad a la que rinde culto) en el omóplato derecho. Algunos de los simpatizantes del ídolo suelen identificarse al portar algún dije o escapulario con su imagen, mientras que otros optan por llevar su figura de manera indeleble, al tatuársela en la piel.

Lucio Quirino mira y abraza con respeto la efigie de San Judas Tadeo, que entre flores artificiales y escapularios parece estar atento a las peticiones de su fiel. La efigie de San Judas se encuentra de pie, mirando hacia abajo. Desde el punto de vista físico, el personaje se encuentra un poco por encima de la cámara, en apenas imperceptible contrapicado. La posición del personaje en ligero escorzo, constituye un punto de vista estético y original por parte del fotógrafo.

El contraste tonal de la piel del protagonista con el color de la vestimenta de la efigie brinda dinamismo a la composición y también cierta calidez a la imagen.

Se trata de una representación construida sobre una idea devocional. Llama la atención el modelo con la mirada flanqueada por la efigie.

Existe una clara distribución de pesos que apuntan una estabilidad, aunque al fondo de la imagen no se perciba nada más. Todos los elementos de la imagen están en foco y sólo puede percibirse la presencia de un solo plano: figura y fondo. En el único plano existente, se encuentran a la misma distancia el personaje principal y la efigie. La aparente inmovilidad del protagonista al no mirar la cámara se transforma en una poderosa actuación en la escena fotográfica.

Podemos constatar la presencia de líneas horizontales, diagonales en tanto la posición de los elementos que conforman la imagen. Las líneas que convergen entre el modelo y la efigie forman la letra “M” en ligera distorsión, lo que confiere dinamismo a la composición de esta imagen. Se percibe una simetría compositiva de la escena, el sujeto y la efigie en perfecto peso armónico. Aquí hubo una cuidada distribución de pesos por parte del fotógrafo, ofreciendo una armonía al conjunto de la escena.

Nuestra tradición cultural nos lleva a leer de izquierda a derecha y de arriba abajo. En este caso, al tratarse de una fotografía a color con poco contraste cromático, el primer golpe de vista se dirige a la efigie. Por lo tanto el comienzo de la lectura visual se realiza través de ésta. Sin embargo, sea cual sea la dirección de lectura que se adopte, queda claro que la escena propuesta por Francisco Mata busca la identificación del espectador con la imagen mostrada, así como conmover al público con el suceso que está teniendo lugar en la representación.

Podemos constatar cómo esta imagen es de una gran simplicidad formal, ligada al discurso y a la cosmovisión de la creencia de realización de milagros a través de efigies religiosas. La puesta en escena expresa la idea de fervor por parte del modelo hacia el apóstol elevado al grado de “santo milagroso”.

Para concluir con este apartado, cabe mencionar que esta serie; *Tepito bravo el barrio* de Francisco Mata Rosas, puede establecer paralelismos con las fotografías de Richard Avedon *In the American west*. Fotografiando a personas anónimas: artistas callejeros, devotos de creencias religiosas, sexoservidoras, transexuales o transeúntes comunes, entre otros. Captándolos al aire libre y con un fondo blanco, en retratos sobrios y frontales. Donde la imagen constituye un punto de vista documental de cómo son los habitantes de una zona o lugar en particular como lo hizo Avedon.

Cambios culturales cuestionan el quehacer de la fotografía documental precisamente porque los fotógrafos abarcan distintas tendencias debido a la versatilidad de los temas que abordan. Como sucede con el trabajo de Francisco Mata Rosas y Lorenzo Armendáriz García, personajes que han contribuido a través de su trabajo a fomentar un nuevo tipo de fotografía documental contemporánea en México.

Cabe mencionar que he elegido la obra de Lorenzo Armendáriz García y Francisco Mata Rosas respectivamente, debido a la temática relacionada con mi proyecto de investigación. De algún modo me sentí identificada con el enfoque que ambos le dan a la sociedad mexicana, el acercamiento con la gente y la expresión que muestran respecto a las cuestiones sociales y culturales del país.

Las reflexiones sobre sus trabajos me fueron de gran ayuda para resolver cómo realizar el discurso de mis propias imágenes y seguí el modelo de trabajo de ambos fotógrafos para conectarme con los sujetos potenciales a retratar y relacionarme en su entorno.

Considero que la mejor manera de describir a estos autores de la fotografía de documentación social, además de profesionales y artistas comprometidos con sus obras, son personas, que a través de sus obras fotográficas transmiten sus mensajes a otros seres humanos. Tanto Armendáriz como Mata, buscan su camino, su técnica y su originalidad dentro del universo social. Sus imágenes están sometidas al desarrollo histórico y a través de éstas, se expresan dejando constancia de sus mundos y su tiempo.



123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150

Figura 01
Figura 02
Figura 03
Figura 04
Figura 05
Figura 06
Figura 07
Figura 08
Figura 09
Figura 10
Figura 11
Figura 12
Figura 13
Figura 14
Figura 15
Figura 16
Figura 17
Figura 18
Figura 19
Figura 20
Figura 21
Figura 22
Figura 23
Figura 24
Figura 25
Figura 26
Figura 27
Figura 28

CAPÍTULO 5

28

SANJUDEROS

Serie fotográfica por
Jenny González Montes de Oca

28 Sanjuderos

serie fotográfica

S*anjuderos* es un proyecto fotográfico conformado por veintiocho retratos inspirados en la práctica devocional de cada día 28 de mes en la iglesia de San Hipólito y su perímetro. Lugar en el que un nuevo culto que se ejerce entre los jóvenes. Los retratos realizados no pretenden idealizar al modelo fotografiado, sino presentarlo como una pieza significativa del tejido social mexicano del siglo XXI. En estas imágenes se presenta al personaje en su contexto, sustentando la hipótesis de que el papel desempeñado por el individuo y su estrato social tienen un peso determinante no sólo en su apariencia física, sino también en los rasgos de su personalidad.

Así mismo, la reflexión documental de la fotografía debe tener en cuenta el estudiar las relaciones entre el documento y el contexto. Esta relación y otros aspectos inherentes a la fotografía hacen de ésta un documento sujeto a muchas interpretaciones, por lo que su lectura e interpretación correctas son necesarias para que cumplan su función informativa. En este caso sería útil dar a conocer las experiencias que me llevaron a la concepción de *Sanjuderos*, y con ello puede tenerse en consideración una segunda dimensión de la obra: la formal.

Sanjuderos se llevó a cabo partiendo de una inquietud personal de conocer en principio, los orígenes del rito a San Judas Tadeo y posteriormente saber quiénes y por qué actualmente le rinden culto, y por qué éste predomina en la Ciudad de México, específicamente en el templo de San Hipólito. Este suceso único, es evidente cada vez que acontece al ver tanta gente en la calle y en el transporte colectivo con su efigie a cuestas, entonces uno dice para sí: “hoy es día 28”, y para quién no conoce la tradición de esta fecha, seguro se preguntará por qué hay tanta gente cargando un “santo”.

La mecánica de trabajo durante poco más de dos años (2010-2012), fue recorrer distintos puntos alrededor del templo de San Hipólito como son la plaza de Zarco, las cercanías a las salidas de la estación del metro Hidalgo, el panteón de San Fernando, Paseo de la Reforma, Puente de Alvarado y el interior del mismo “San Judas” como ya se le llama al templo. De este modo, realicé la acción de documentar fotográficamente a quienes acuden al evento religioso celebrado en honor a San Judas Tadeo. El objeto sería fotografiar personas desconocidas, en grupos o de manera individual, tomados siempre su entorno -iglesia de San Hipólito, plaza de Zarco, jardinerías de la estación del metro Hidalgo, etc. Así, con el transcurrir del tiempo, la condición de mi discurso fotográfico se dio estudiando una selección de sujetos a retratar, y la obra se focalizó en un determinado grupo juvenil que consideré representantes destacados de un conjunto más amplio pues sus poses, gestos y los objetos representados junto con ellos siguieron un esquema cargado de un significado simbólico, el cual refuerza su auto-representación.

Su apariencia física, su vestimenta y sus accesorios, sin dejar de mencionar la efigie que cargan entre los brazos, la cual, a la vez, forma parte de su atuendo y les brinda identidad, fue lo captó mi atención. De este modo, los retratos realizados describen visualmente su personalidad y obedecen a una estética de color que en lo particular, me sedujo junto con lo barroco de la apariencia de este sector juvenil.

Fotografie en mayor medida a discreción y sólo observando al sector que me interesó, intentando que los sujetos fotografiados no posaran, sin embargo en repetidas ocasiones ellos mismos al percatarse de mi presencia con la cámara, me hacían preguntas como “¿cuánto cobras por la foto?”, o “¿nos tomas una foto?”. Desde luego yo accedí, y me parecía fascinante como de uno o dos sujetos que me pedían la foto, pronto comenzaban a incorporarse otros personajes que ni siquiera se conocían entre sí. La imagen resultante terminaba siendo como “foto de generación” de algún colegio.

El trabajo de campo, me brindó la oportunidad de comunicarme de manera directa con las personas que fotografíe y conocí las razones sobre su creencia hacia “el santo milagroso”.

Para la realización de *Sanjuderos* el equipo empleado fue: un trípode, cámara réflex digital de formato 35mm de 11 megapíxeles, objetivo *zoom* con distancia focal de 28-400mm y un gran angular estándar. Aproveché únicamente el fotómetro incorporado en la cámara con las opciones de medición puntual y promedio respectivamente.

Una vez terminada la labor, la parte más complicada del proyecto fue hacer la selección de cuáles serían las imágenes que debían formar parte de la serie fotográfica. Al final, la serie está compuesta por 28 imágenes –como símbolo del día festivo de San Judas Tadeo-. Busqué tener un equilibrio entre personajes, edades y sexos, así como vestimentas, climas y horarios diversos. Quise que fuera una paleta lo más amplia posible, que mostrara de manera generosa la diversidad del tipo de jóvenes que conforman la expresión religiosa a San Judas Tadeo, ícono de los “casos imposibles y desesperados”.

Son fotografías a color, en formato digital inicial *RAW*, posteriormente comprimidas en formato *TIFF* y *JPEG* respectivamente para su edición y exhibición. Elegí únicamente su soporte digital para que esta serie fotográfica sea expuesta en la red (escribiendo en el buscador: *28 sanjuderos*), con intención de difundir con mayor facilidad y rapidez estas imágenes, y que lleguen de manera gratuita al público en general. Teniendo acceso a ellas en cualquier equipo de cómputo, o cualquier dispositivo *touch*, en cualquier horario y fecha, y en cualquier rincón del mundo.

Cabe mencionar que enfrenté algunas dificultades en la realización de los retratos. Por ejemplo en múltiples ocasiones el campo de visión de mi lente fotográfico estuvo constantemente obstruido debido a la gran multitud, la gente golpeaba accidentalmente mi cámara, y cuando por la noche llegué a utilizar un trípode, éste era pateado y entorpecía el paso de los demás. Por otra parte, corrí el riesgo de ser atropellada en diversas ocasiones, pues al verme forzada a tomar fotografías a nivel del suelo, busqué alejarme del lugar para tener una vista limpia y clara desde cierta distancia (algo complicado en un lugar tan concurrido donde todos los elementos como gente, edificios y autos están muy juntos), por ello me fue necesario ubicarme muy cerca de los camellones de la avenida

principal o sobre la avenida misma, y en momentos los automovilistas no se detenían cuando tenían que. Al pasar los meses, me fui familiarizando con el lugar y fui descubriendo sujetos potenciales, así como estableciendo puntos clave para poder fotografiar.

Respecto al nivel compositivo de la serie, los elementos de la imagen en el encuadre fueron dispuestos tanto en el centro como de manera asimétrica. Presentando a su vez, dos formatos convencionales: horizontal y vertical, esto dependió de la intencionalidad respecto al énfasis que se le quiso brindar al modelo como único elemento o dentro de su contexto.

En el caso del tipo de encuadre; el ángulo y la perspectiva generados se debieron a que mi campo de visión era bastante limitado, por ello utilicé básicamente primeros planos para apreciar mejor las expresiones del o los sujetos. Planos medios y medios cortos (algunos en ligero contrapicado) para enfatizar al modelo. En estos casos, el objetivo gran angular fue de gran utilidad ya que me permitió fotografiar a distancias muy cortas, además de registrar más elementos en la toma y al exagerar la perspectiva produjo composiciones más dinámicas. Y cuando la ocasión lo permitía, encuadré algún plano americano o general para mostrar las acciones de los personajes y su contexto.

En correspondencia al color, en el día las fotografías fueron producidas con luz natural, sin ningún tipo de iluminación auxiliar artificial. Cuando el día era muy soleado, realicé tomas a los sujetos a fotografiar seleccionando los de tez morena, encuadrándolos en primer plano y ligero contrapicado, la intención: contrastar el tono intenso del cielo, la piel bronceada de los modelos y el colorido de la efigie de San Judas Tadeo con sus colgijes. En otros casos, aproveché la puesta del sol, en el crepúsculo, donde la iluminación es baja pero todavía con color en el cielo. En días nublados y/o lluviosos utilicé el modo de película *Fujichrome Velvia* para avivar los tonos.

En el caso de las imágenes nocturnas, las únicas luces artificiales fueron las producidas por postes de luz, edificios, locales comerciales y automóviles. En este caso, la avenida principal (Paseo de la Reforma), la gente, los edificios y el templo de San Hipólito fueron motivos llenos de oportunidades para la fotografía nocturna. Aproveché el movimiento de los autos y la luz barrida para brindar dinamismo, textura e intensidad a la imagen. Sin embargo, las tomas nocturnas fueron las más complicadas debido a que las luces brillantes cercanas al encuadre causaron la pérdida de contraste y nitidez, así como imágenes “fantasma”, a pesar de ello, lejos de verlo como un defecto técnico, encausé la retórica a la temática de mi trabajo.

La representación y la materialidad del color son las principales características de la serie *Sanjuderos*. En resumen *Sanjuderos*, es la representación fotográfica de las prácticas sociales, culturales y religiosas que se transforman en el prototipo de la identidad de jóvenes adolescentes con estética *reguetera*, creyentes en San Judas Tadeo, el “santo milagroso”.

Finalmente, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social, sino una representación particular de ella. Dicho testimonio pudiera resultar particularmente ilustrativo en los casos en lo que se puede estudiar una serie de retratos a largo plazo y de esa forma apreciar los cambios introducidos en la manera de representar al mismo tipo de personas, no con el fin de folclorizar, sino con el interés en sus costumbres como documento de un encuentro cultural. ¿Quién sabe si estos jóvenes que he retratado, en un futuro depositen su creencia religiosa en un ídolo distinto?, y sí su estética se modifique. El objeto de mis imágenes es comunicar los detalles de la cultura cotidiana de este sector específico de la sociedad urbana de mi país: México.

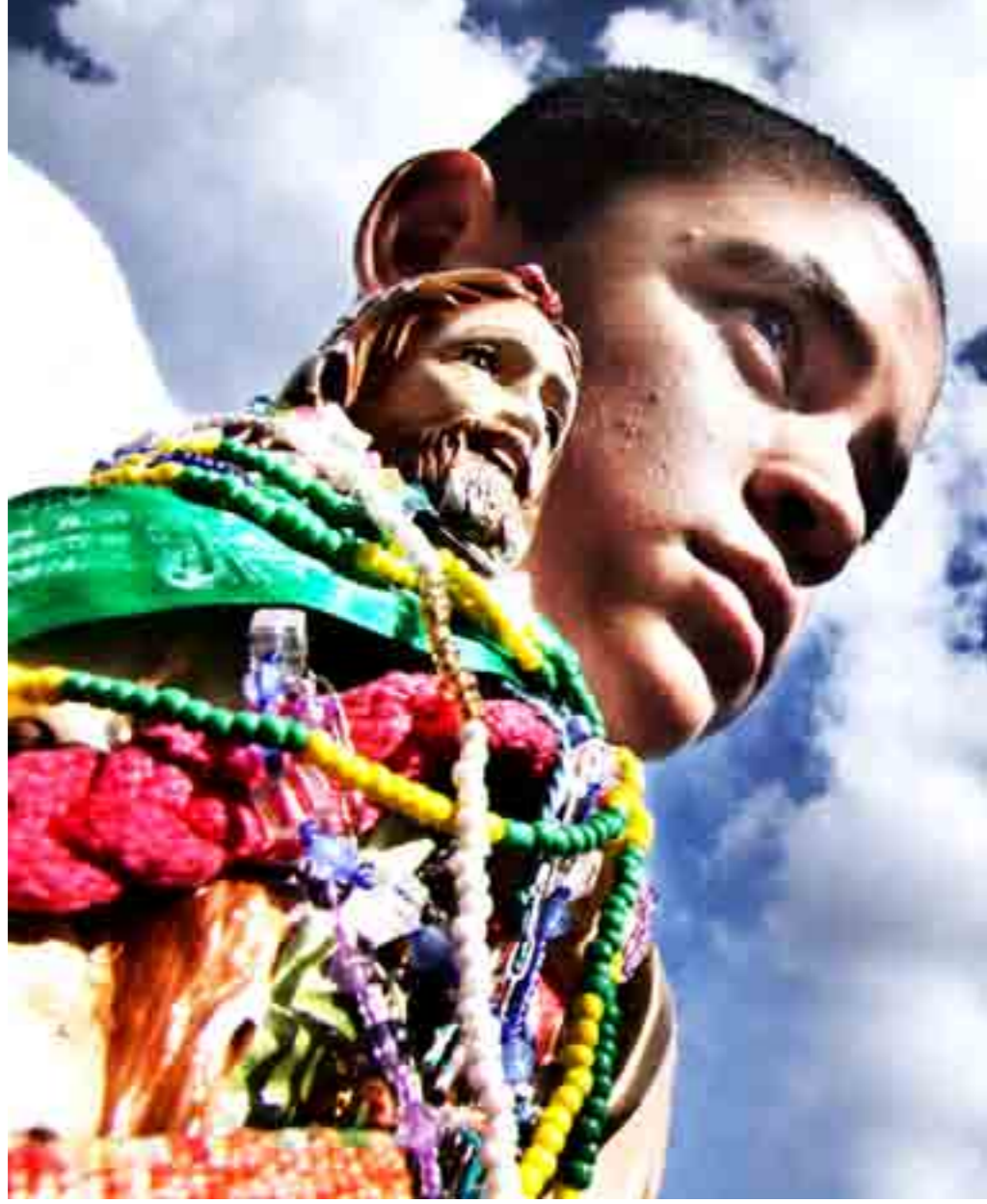
Las imágenes de documentación social dan la referencia de cierto punto de vista o miradas de algún acontecimiento en un momento y lugar determinado. La fotografía como registro tiene una función utilitaria: hacer de la fotografía un instrumento auxiliar de la información. Lo cierto es que la utilidad de las imágenes producidas en el contexto de *Sanjuderos*, brinda al futuro, el retrato de un hecho acontecido en la realidad de la cultura popular mexicana en el siglo XXI. Mi obra fotográfica es un enlace; al espectador que no tiene la oportunidad de conocer un sanjudero, le da la oportunidad de verlo.

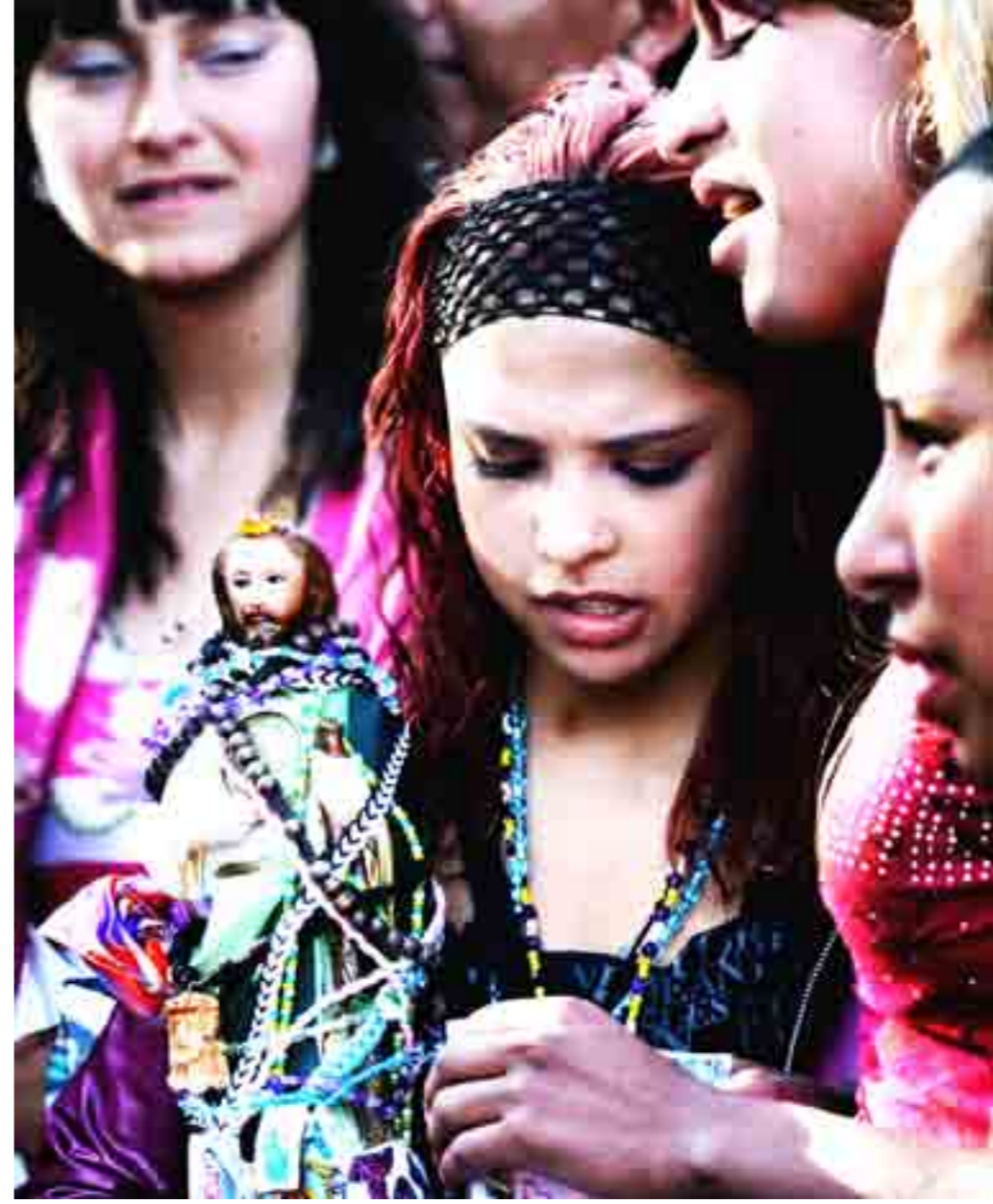
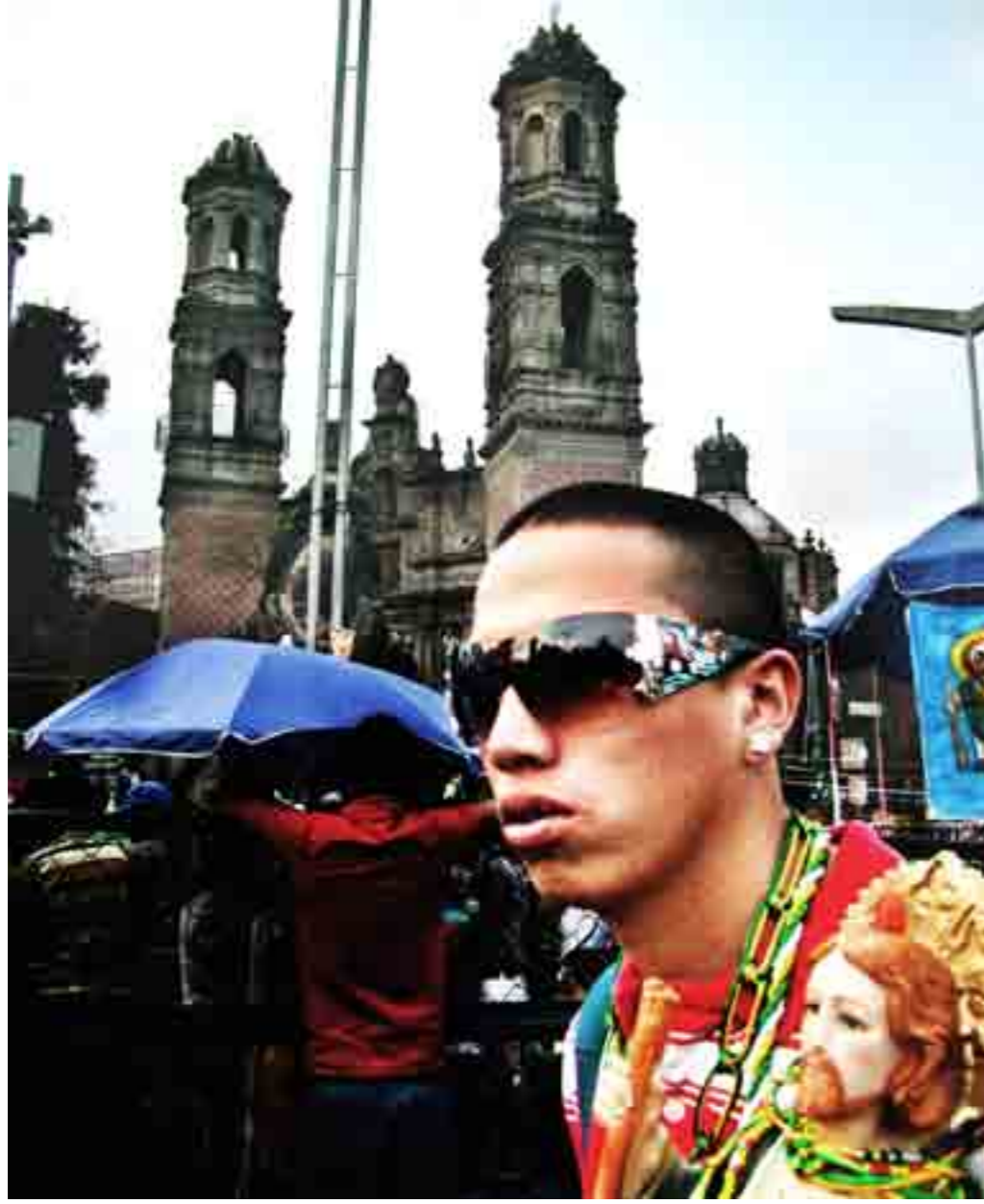
Para concluir, me gustaría comentar que para fotografiar, siempre elegí lo que me atrajo, guiada por una serie de razones enteramente subjetivas. Desarrollé las imágenes y me gustan a pesar de no saber decir qué tienen realmente de “especial”.



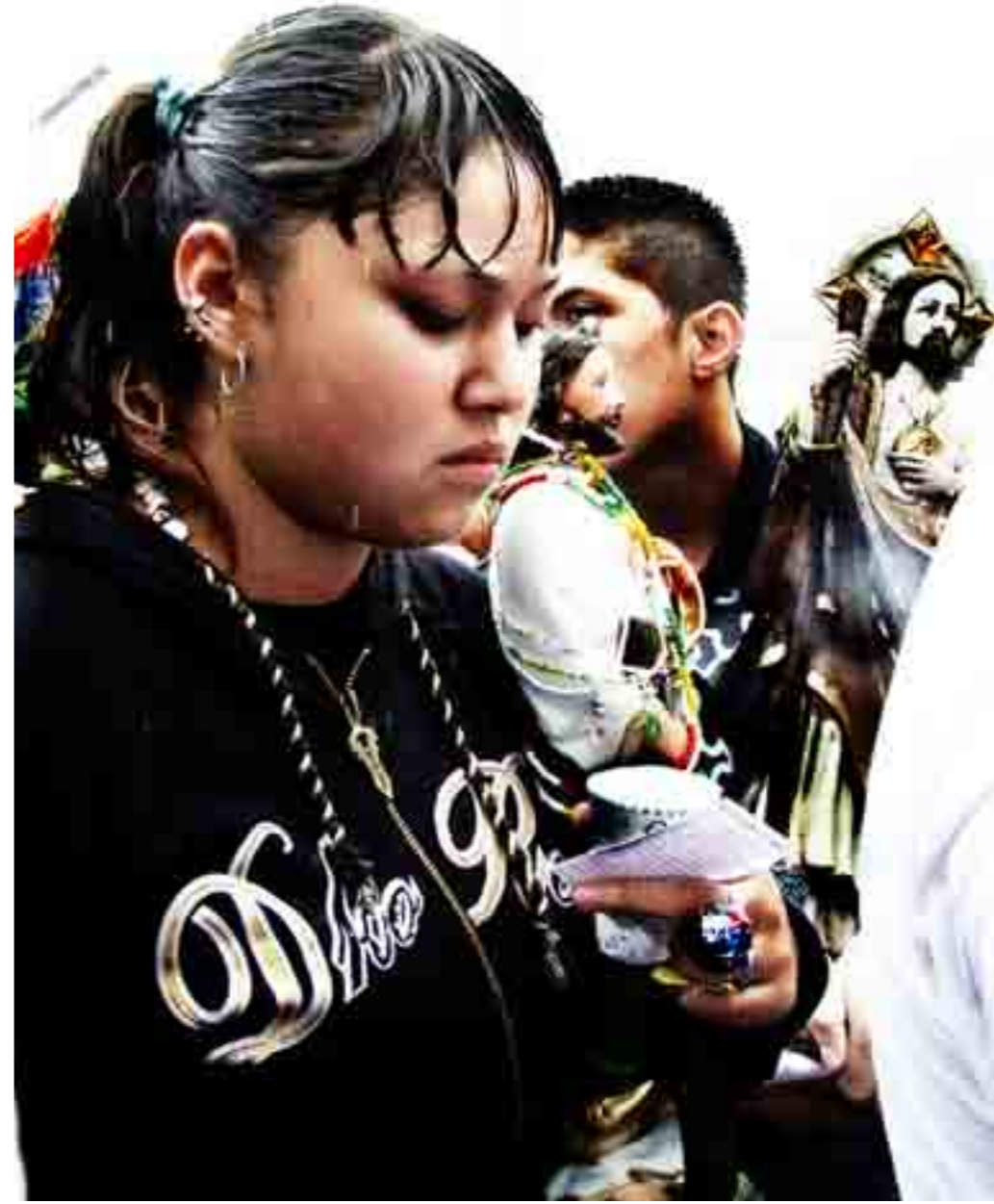




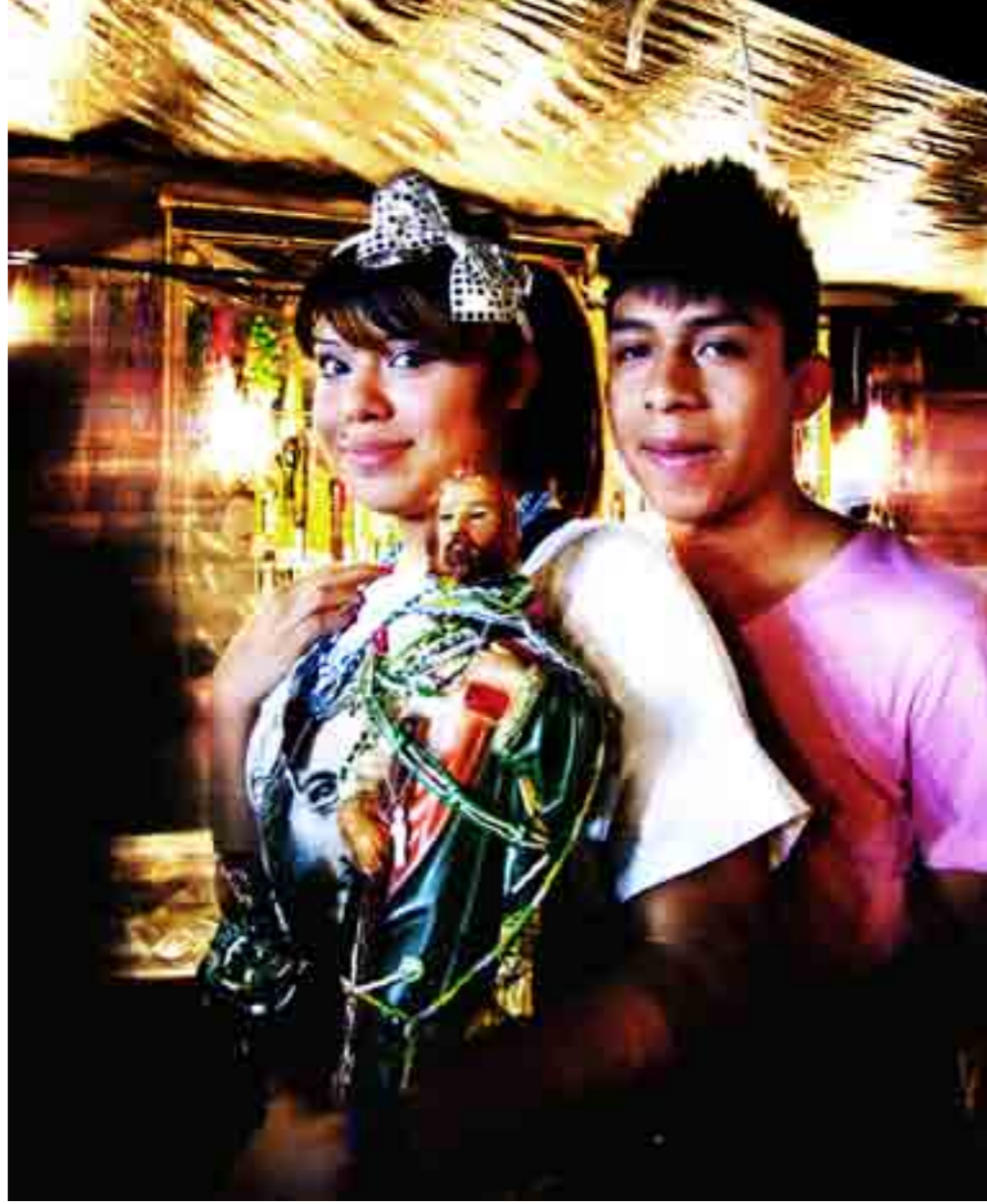






















Vestir su moda, bailar regueton y mostrar devoción a San Judas Tadeo son las principales características para sentirse identificado con ser “*sanjudero*”. En sus propias formas de organización, los *sanjuderos* forman su identidad y con ello encuentran pertenencia, ya que en ocasiones se sienten discriminados pues la mayoría de las personas los tienen catalogados como los vagos, ladrones y drogadictos, fervientes del “santo milagroso”, cuando lo único que quieren es disfrutar su moda.

Particularmente considero que la existencia de los *sanjuderos*, es una forma de enriquecer la cultura. Quienes no pertenecen a esta, se encuentran en desacuerdo sobre cómo éstos jóvenes vinculan lo religioso con su forma de ser, de pensar, de vestir. Sin embargo, esto es parte de una expresión cultural dada en cierto sector de la población, que desde un punto de vista personal, es muy válida mientras no afecten a terceros. Ellos mismos buscan sus propios modos de organización e identificación como una forma de pertenencia.

Como reflexión, cabe mencionar que los *sanjuderos*, vistos como movimiento social y cultural, intentan construir una identidad que les permita actuar sobre sí mismos y sobre la sociedad. La búsqueda de identidad implica dotar de un sentido a las relaciones que forman la sociedad, de ahí la importancia de las dimensiones simbólicas de los movimientos sociales.

Retrocediendo tan sólo unas décadas en la historia social, los jóvenes de los 80’s decían: “no hay futuro”, siendo una forma de expresar “aquí estoy, no me entiendes y no tengo lugar en la sociedad”. Los jóvenes mexicanos del siglo XXI, siguen sin lugar, sin espacio, pero esto deja de importar cuando crean sus propias formas de expresión y encuentran nuevos espacios para su convivencia. Como lo es el caso de los *sanjuderos*, que aceptados por la sociedad o no, componen gran parte de la diversidad y riqueza cultural de nuestra geografía.

Hablando de geografías y espacios. Actualmente considero el templo de San Hipólito como un lugar emblemático en el sentido cultural, teniendo sus raíces ahora con los *sanjuderos* quienes con una forma peculiar de hablar, de vestir, de comportarse, buscan hacerse de un lugar, de un espacio. Así es como poco a poco, el culto a San Judas Tadeo se ha convertido en la expresión de una naciente contracultura (entendida como valores, tendencias y formas sociales que chocan con los establecidos dentro de una sociedad) que haya en la deidad el pretexto para ganar espacios e identidades, para la convivencia, para hacerse ver, para sentir que se es.

Concluyendo, asumo que la fotografía que he realizado para este proyecto de investigación se encuentra inscrita en el género documental documental en el ámbito de lo social ya que tiene el valor intrínseco de brindar información sobre un acontecimiento único en el tiempo y en el espacio. La capacidad para documentar es un factor significativo al considerar el valor de la fotografía para la disciplina de la historia social.

De igual modo, confiero el valor de la fotografía documental como parte de un proceso de creación, haciendo uso del conocimiento que se tiene sobre el objeto de estudio, tomando instantáneas representativas en relación con el contexto estudiado. Tales imágenes representan acciones significativas y no solamente información visual.

A diferencia de las décadas anteriores, en que los trabajos eran realizados por encargo, los temas desarrollados en la fotografía documental contemporánea surgen de un interés personal del fotógrafo y no están condicionados a realizar su obra en un tiempo límite. La investigación puede llevar varios años y sólo el fotógrafo decide cuándo debe concluir.

La mejor manera para presentar proyectos documentales es a través de la serie fotográfica, pues muestra el contexto en el que se desarrolla la acción registrada, proporciona más información que la imagen única y es más efectiva si hay una selección de imágenes.

Así como la foto ha trastocado la forma de vernos y sabernos, se ha convertido en un producto cultural que hay que contemplar como un elemento creado por el hombre. Tal vez no se ha reconocido en la fotografía sus propios límites, medios, funciones y definiciones. A pesar de ello, ésta ha creado su propio espacio y ganado lugares de representación, por tanto, considero que es necesario reconocer a la fotografía como lenguaje y discurso propio. Es imprescindible que la interpretemos desde el centro de su creación, de su uso social y artístico, pues como afirmaba Susan Sontang: “Las imágenes fotográficas tienden a sustraer el sentimiento de lo que vivimos de primera mano y los sentimientos que despiertan generalmente no son los que tenemos en la vida real. A menudo algo perturba más en la fotografía que cuando se vive en realidad”.¹

Vivimos en un mundo completamente dominado por la imagen. Las fotografías son memorias, conectores con el pasado, momentos congelados en el tiempo pero también una herramienta para expresarnos.

Finalmente cabe mencionar que la intención de esta tesis es que la misma pueda ser estudiada y discutida por otros investigadores interesados en las temáticas abordadas a lo largo de los capítulos contenidos. El análisis adecuado de las imágenes *Sanjuderos* puede ser de gran ayuda a los investigadores, sociólogos o historiadores que necesiten las imágenes como testimonios valiosos de aspectos distintos de la historia en la sociedad mexicana. Enfatizando con ello, la importancia de la fotografía como medio de comunicación, expresión y documentación.

.....
1. Susan Sontang, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Novoprint, 2009, p. 163.

Apéndice A – Entrevista a sanjuderos

A1

Si bien la pretensión de la obra fotográfica que he realizado es representar la iconografía de un grupo determinado de jóvenes, quienes rinden culto a San Judas Tadeo y mostrar una temática cercana a lo que acontece en el Templo de San Hipólito cada día 28 de mes, suceso único en la Ciudad de México, no puede dejarse de lado la intención de conocer las razones por las cuáles los protagonistas de mis imágenes visitan el santuario en esta fecha con su “santo milagroso” a cuestas.

Así que a continuación me gustaría relatar brevemente cómo fue mi acercamiento con estos jóvenes, platicar con ellos, entrevistarlos y con ello saber de viva voz, las razones de su devoción a “San Juditas”, como la mayoría lo nombran.

A2

La mayoría de las veces que realizaba tomas fotográficas (tratando de ser lo más discreta posible para no importunar a los feligreses), no faltó quien me pedía le fotografiara, yo accedía y al finalizar la sesión me preguntaban: “¿en qué periódico voy a salir?”. Algunos otros sólo me decían: “tómame una foto”, yo les decía: “claro, con gusto, pero por ahora no te la puedo dar impresa”, ellos me respondían: “no así, no más tóamela”, yo accedía, ellos me agradecían y se iban. También se daba el caso que me preguntaban si era posible que les enviara su foto vía correo electrónico para que ellos la subieran en su “face”. Entonces anotaban en mi libreta sus direcciones de correo o los grababa en vídeo por si yo llegaba a extraviar los datos escritos.

Cabe mencionar que un muy bajo porcentaje de estos personajes me pedían no ser filmados. Aunque me hice de algunas mañas para poder registrar lo que platicábamos sin que ellos lo notaran, escondía mis aparatos de registro entre mi ropa lo que provocó que el sonido no fuera de calidad y por ello algunas entrevistas no me fueron útiles. En el caso de utilizar una cámara de video, la imagen no señala al personaje con el que platiqué y sólo se percibía el audio. Conociendo estos inconvenientes, mis instrumentos más poderosos fueron papel, pluma y cámara fotográfica.

A3

En otra ocasión me acerqué a una jovencita que captó mi atención porque ella a propósito, tenía una parte de su cuerpo descubierta para lucir un tatuaje en el cual se apreciaba la figura de San Judas Tadeo. Le tomé una foto aprovechando que ella estaba de espaldas a mí y no se dió cuenta, posteriormente me le acerqué y le pregunté si me permitía hacerle una entrevista. Ella (acompañada por otras chicas), accedió. Todas se encontraban a las afueras del templo y ya habían bendecido su efigie en una misa celebrada dentro del santuario. En total eran cuatro: Leslie, Valeria y Mirabel de 15 años y Giovanna de 17, sólo las de quince años llevaban a su “santito”.

Mis cuestionamientos fueron los siguientes:

-¿Sabén quién fue San Judas Tadeo?

-Todas: no.

-¿Por qué son creyentes de este santo?

-Leslie: Porque mis papás creen en él y a mí me lo inculcaron, y yo a ellas.

-¿Cuándo comenzaron a venir al templo de San Hipólito?

-Leslie: Pues... desde hace un año, bueno, yo, porque ellas empezaron a venir después.

-Imagino que tus papás son devotos hace ya algunos años, entonces ¿por qué recientemente le rindes culto y no desde antes?

-Leslie: porque he visto que es bien milagroso. A nosotras nos ha cumplido lo que le pedimos, por eso venimos, para dar gracias.

-¿Vienen siempre juntas?

-Valeria: No, lo que pasa es que nosotras apenas empezamos la “tradición”. Lo que pasa es que somos primas y yo creo en San Judas por ella (Leslie). San Judas es bien milagroso y venimos a dar gracias por todo lo que nos cumple.

-¿Qué le han pedido, me pueden decir?

-Valeria: no, es personal.

-¿Faltaron a la secundaria para estar hoy aquí o ya están en prepa?

-Giovanna: no, no estudiamos.

-Entonces ¿faltaron a sus empleos?

-Todas: no, no trabajamos, pero nos va bien porque San Judas nos ayuda.

-¿De qué parte de la ciudad vienen y cómo se transportan, en metro o camión?

-Mirabel: Venimos de Iztapalapa y traemos coche.

-¿Vienen todos los días veintiocho?

-Leslie: no, en lo que va del año, esta es como la segunda o tercera vez que venimos.

A4

Respecto a lo anterior consideré que ellas mismas no tenían muy clara la razón de su creencia en San Judas. Tampoco acuden continuamente al santuario de San Hipólito, pues tomando en cuenta que realicé la entrevista en el noveno mes del año, ellas han asistido sólo tres veces. Sin embargo esto no indica una falta de fe, por el contrario, ellas sostenían gustosas su efigie e incluso una de ellas (Valeria), cargaba una bolsa de plástico que contenía bastantes veladoras, las cuales tenían también la imagen del santo, aunque me percaté de esto último al revisar la imagen, en el momento de la entrevista, eso no tomé en cuenta lo de las veladoras. Posiblemente se les dificulta el ir al santuario mes con mes y aprovechan la ocasión de bendecir cuanto se pueda.

A continuación presento las fotografías donde ellas aparecen. El orden es el siguiente: Valeria, Giovanna, Maribel y Leslie, seguida de la imagen de el tatuaje en la parte baja de la espalda de Leslie y finalmente otra imagen con un encuadre distinto.



A5

Otro caso es el de Bryan de 18 años, quien me concedió una entrevista con la condición de no fotografiarlo ni grabarlo (sin embargo, yo lo hice de manera clandestina, con la intención de transcribir fehacientemente lo que él decía). La entrevista fue esta:

-¿Por qué eres devoto de San Judas Tadeo?

-Bryan: primero, al Chile, por moda, ya ves que de repente se puso de moda bien machín. Pero ya después, ahora sí que cuando caí en el "reclu", pues si me acerqué más a "San Juditas".

-¿En el "reclu" te dieron este San Judas que ahora traes?

-Bryan: no, tengo varios, el primero me lo compré una vez que me agarré un robo de sete-

cientos pesos, y que me vengo a San Judas a comprarme uno.

-¿Vienes cada día veintiocho de mes a San Hipólito?

-Bryan: la verdad no, para que te voy a decir que sí vengo cada veintiocho. Pero si vengo de vez en cuando, pon tú que al año vengo como cinco o seis veces. Pero, así cuando vengo, me "emputo" porque viene un chingo de banda acá drogándose. Y dices... "chale" ¿esa banda qué?...

A pesar de no tener una imagen de Bryan, por lo menos me quedé con su testimonio en audio, el cual sirvió para analizar las diferentes versiones que cada quién tiene respecto a lo que acontece cada día veintiocho de mes en los alrededores del recinto cercano a la estación del metro Hidalgo. En este caso, él deposita su fe en San Judas Tadeo, dicho con sus propias palabras por moda. Posiblemente intentaba relacionarse con un grupo específico de personas y para lograrlo recurrió a un elemento de identificación como lo es la imagen del santo. Seguido de un incidente que le valió ser encarcelado en el reclusorio, su fe se tornó más seria.

Continuando con las entrevistas, citaré la que le realice a alguien a quien nombraré "Sandra" debido que al cuestionarle su nombre, dijo: "mmm, eh, me llamo Sandra". Mordiéndose los labios y mirando hacia arriba, haciendo un gesto de estar pensando o imaginando el nombre con el que escondería su verdadera identidad. Tal vez por miedo a que yo hiciera mal uso de la información que me proporcionaba. Lo cual es bastante comprensible, considerando la situación de inseguridad que atravesamos en el país. Aunque en realidad no fue una entrevista como tal, más bien, yo estaba formada para entrar al templo de San Hipólito y aprovechaba para tomar fotos entre la multitud, ella fue quien cuestionó mi motivo de tomar fotografías, y ese momento lo tomé para preguntarle lo siguiente:

-¿Qué edad tienes?

-Sandra: 22 años.

-¿Por qué vienes al Templo de San Hipólito?

-Sandra: para dar gracias que cualquier cosa que pueda pasar en la calle, tantas cosas malas que hay, a una como mujer, que hay tantas personas que nos hacen daño, pues vengo a pedir que no nos pase nada, que nos proteja a nosotras las mujeres y a nuestra familia.

No pude seguir cuestionándola ya que al entrar al recinto, una marejada de personas nos separó y no la pude volver a ubicar entre el gentío. Con anterioridad le pregunté si asistía cada fecha veintiocho y respondió que sí, entonces le pregunté si la siguiente vez me daba oportunidad de hacerle una entrevista, accedí y le pedí su número telefónico para concertar la cita. Cuando llegó el siguiente mes y marqué su número, éste simplemente no existía. Así que no hubo entrevista posteriormente.

A6

A7

A8

A9 Con el transcurrir de los meses cambié la técnica para entrevistar, pues en ocasiones me percaté que sus respuestas no eran del todo verídicas y me tomaba demasiado tiempo dialogar con ellos, lo que provocaba que ellos perdieran el interés en contarme su historia. Así que para lograr mi objetivo, utilicé la siguiente metodología:

-Diseño de encuestas (entrevista dirigida) a los sujetos a investigar, como instrumento de recolección de datos (de viva voz). Que permitió distinguir los aspectos de conducta y de pensar del entrevistado. Así al plantear la misma pregunta de modo diferente supuse la veracidad o falsedad de las respuestas. Así mismo, las preguntas abiertas permitieron que los entrevistados pudieran expresarse con su propio lenguaje.

-Distribución adecuada por sexo, edad y niveles educativos.

-Análisis estadístico de datos arrojados a través de las encuestas ya realizadas.

Con lo anterior se revelaron los siguientes resultados:

A10 Edad promedio de los jóvenes que asisten al templo de San Hipólito oscila entre los 14 y 22 años.

A11 La mayoría nació en Chalco, Iztapalapa, Ecatepec, Neza, Huixquilucan, Atizapan, Azcapotzalco, Xocimilco, Coacalco, la colonia Guerrero y Tepito. Y en menor medida se encuentran los que nacieron en poblados de Oaxaca, Puebla y Coatzacoalcos.

A12 Su escolaridad presenta estudios primarios concluidos y los secundarios inconclusos. Y muy pocos están empleados.

A13 La mayoría asiste al templo casi cada día 28 de mes y algunos lo hacen desde hace no más de 3 años, su motivo primordial: encontrar nuevas amistades y por convivencia con los demás. Seguido de la intención de asistir a misa para agradecer a su santo patrono por la salud o el empleo de sus familiares, de sus padres específicamente.

A14 Lo que los motivo a ir por primera vez fue la curiosidad de lo que hay ahí, también por recomendación de amigos y por la necesidad de pedirle algún favor a San Judas.

A15 La razón de su creencia en San Judas es porque lo consideran semidiós, Dios y un “santo milagroso” humilde y de buena voluntad. Aunque cuando cuestioné sobre los milagros realizados, inevitablemente se ponían nerviosos y no tenían idea de que contestar. Para ayudar un poco con este nerviosismo, les preguntaba: “¿es personal y no me puedes decir?”, ellos inmediatamente respondían: “sí, es personal”. Esto arroja como resultado que su fe en el ídolo no es clara.

También tienen fe en el mencionado ídolo porque sienten que cuando han requerido fervorosamente de él, les ha cumplido su petición en relación a salud y empleo. O que si tienen la intención de ser mejores personas, San Judas les brinda voluntad.

A16 Sobre el por qué eligieron a San Judas como su protector, unos desconocen la razón, otros por costumbre, por recomendación de alguien más, porque la imagen les llama la atención, porque es “chido” o porque otros santos no cumplen.

También tienen preferencia por otros santos o “seres supremos”. A la cabeza se encuentran la virgen de Gualupe, seguido de Dios.

De este modo, la última pregunta de la encuesta fue: ¿qué sucedería si no existiera San Judas Tadeo? La respuesta fue: “nada”, “no sé”, “pues creer en Dios”, “creer en la Virgen de Guadalupe”.

A17 Al respecto, las entrevistas confirmaron que existe ignorancia y hacen patente que la mayoría de estos jóvenes viven su convicción religiosa con fe ciega, pues nada parecería explicar la manera espontánea y natural de expresar la fe en su ídolo, pues su creencia en San Judas Tadeo implica un conjunto de acciones por parte de estos jóvenes conocidos como *sanjuderos*. Desde el desplazamiento de este sector juvenil a un espacio urbano determinado como lo es el templo de San Hipólito, hasta la apropiación del mismo.

La festividad en torno a San Judas Tadeo es una actividad donde se reúnen grupos sociales, a su vez cada individuo se ve en comunidad con otros a quienes motivos y necesidades semejantes han reunido allí. Esta situación constituye una realidad humana y concreta como fenómeno social y cultural en la actualidad de nuestro país pese a lo dicho por ellos mismos; que en su vida no cambia nada sin la existencia de San Judas Tadeo, ya que de ser el caso se acercarían al culto de otra deidad, demostrando con ello que su fe en quien les concede “milagros”, aunque leal, no es clara y mucho menos ferviente. Sin embargo este fenómeno lejos de decrecer por este pensamiento, se ha incrementado y hoy día está más fuerte que nunca.

Los *sanjuderos* toman en cuenta la religión como base de su sistema cultural y de sus modos de ver el mundo, por lo cual los cambios religiosos producen transformaciones en su modo de existencia, esta peculiaridad explica las razones del descontento de los creyentes “tradicionales” contra los jóvenes *sanjuderos*, pues los cambios ponen en peligro los sistemas de reproducción simbólica del grupo y este comportamiento se transforma en una amenaza para el conjunto de la sociedad, quedando en conflicto derechos individuales y derechos comunitarios.

Una comparación de los *sanjuderos* con otros creyentes del mismo ídolo, marca algunas peculiaridades que le dan a esta cultura juvenil un perfil peculiar y los destaca del resto, siendo la estética de ellos mismos y de la efigie que llevan consigo. Ahí se propone el hecho de que los *sanjuderos* utilizan el culto a su “santo milagroso” como moda y estrategia de organización social, logrando construir una cultura que permite su convivencia a través un intermediario: San Judas Tadeo, quien les ha permitido coexistir en el templo de San Hipólito desde inicios del siglo XXI en la Ciudad de México.

Fuentes de consulta

A

Acha Juan. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Alvarado Solís, Neyra; Lorenzo A. (2007). *El campo del dolor*. Colección Luz Portátil. México: Secretaría de Cultura, Artes de México.

Arenas, José Fernández. (1984). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos.

Arias, Juan. (2001). *Jesús, ese Gran Desconocido*. España: Maeva.

B

Barthes, Roland. *Cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. (1990). Barcelona: Paidós.

----*La aventura semiológica*. (1993) Barcelona: Paidós.

Baqué, Dominique. (2008). *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Belting ,Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.

Barnouw, Erik. (1996). *El documental: historia y estilos*. GEDISA.

Butler, Alban. (1992). *Vidas de los santos*. Vol. 4 Madrid: Libsa.

Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

C

Casanova, Rosa. (1989). *Sobre la superficie bruñida de un espejo*: Fotógrafos del siglo XIX. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Castañeda Jiménez, Juan, Torre Lozano, María Oliva de la. (2004). *Metodología de la investigación*. México McGraw- Hill.

Castillo del, Alberto. (2007) Rodrigo Moya: *Una visión crítica de la modernidad*. México: CONACULTA.

Corona Martínez, Rocío. (2000). *Sobre la realización de entrevistas*. México: Universidad Nacional Autónoma del estado de México.

D

Debray, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.

Debroise, Olivier. (2005). *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili.

Durkheim, Èmile. (1989). *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Madrid: Encuentro.

Eco, Umberto. (1988). *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.

F

Fontcuberta, Joan. (1990). *Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fernández Arenas, José. (1984). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos.

Fernández, Horacio. (1999). *Fotografía pública: photography in print, 1919-1939*. España: Aldeasa.

Flusser, Vilem. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*.

Freund, Gisele. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, Joan. (1984). *Estética fotográfica. Selección de textos*. Barcelona: Blume.

G

García Pedro. (2007). *La congregación claretiana: relación histórica*. El salvador, San Salvador.

Geoffrey, Batchen. (2004). *Arder en deseos. Concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gernsheim, Helmut. (1965). *A concise history of photography*. Londres: Thames and Hudson.

Geza Vermes, Jesús. (2007). *El nacimiento de Jesús*. Barcelona: Ares y Mares.

González Ochoa, César. (1997). *Apuntes acerca de la representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

H

Hernández Franco, Felipe. (1992). *San judas Tadeo*. 18ª, ed. México: Ediciones Paulinas S. A. Hernández Sampieri, Roberto. (2007). *Fundamentos de metodología de la investigación*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana.

Houtart, François. (1998). *Sociología de la religión*. México: Plaza y Valdes.

K

Krauss, Rosalind. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

L

Ledo, Margarita. (1998). *Documentalismo fotográfico: Éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra.

Lemagny, Jean Claude. (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Alcor.

Leonardi, Claudio. et. al. (2000). *Diccionario de los Santos*. Vol. II. Madrid: San Pablo.

Levi-Strauss, Claude. (1987). *Antropología estructural*. España: Paidós Ibérica S.A.

M

Marzal Felici, Javier. (2007) *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

Mata Rosas, Francisco. (2005). *México-Tenochtitlan*. México: Era.

--- (2008). *Tepito ¡Bravo el barrio! Fotografías de Francisco Mata*. México: Trilce S.A. de C.V.

Meyer, Pedro. (2000). *Hacia una redefinición de la fotografía documental*. México.

Misioneros Claretianos de México, A. R. S/F. *San Judas Tadeo*. México: Imprimatur.

Monroy Nars, Rebeca. (2004). *El sabor de la imagen: tres reflexiones*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Mraz, John. (1999). *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. México: CONACULTA, INAH y Oceano.

N

Newhall, Beaumont. (1983). *Historia de la fotografía: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.

O

Ocampo Estela. (2002). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.

P

Panofsky, Erwin. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Peña de la, Ireri, Lizararo, Diego, Aguilar, Juan Pablo, Eraña, Angeles, Molina, Juan Antonio, González, Laura, Carrillo, Alberto, Meráz, Alberto, Mandoki, Katya, Cid, Alfredo, Claro, Jorge, Mraz, John, Monroy, Rebeca, Rodríguez, José Antonio. (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. México: Siglo XXI.

Picaudé, Valéri y Arbrizar, Philippe. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

R

Ramírez Torres, Juan Luis. (2007). *Enfermedad y religión: un juego de miradas sobre el vínculo de la metáfora entre lo mórbido y lo religioso*. México: Universidad Autónoma del estado de México.

Romero Beatancourt, Elizabeth. (2004).Lorenzo Armendáriz: *Los Senderos de la Fe. Cuartoscuro*, X (65) abril-mayo, pp.8-23.

---- (2007).Francisco Mata Rosas: *De lo colectivo a lo individual. Cuartoscuro*, XIII (83) abril-mayo, pp. 20-32.

S

Sálesman, P. Eliécer. (2007). *Vidas de Santos*. (4). 1a. ed. Octubre-noviembre. Ecuador: San Pablo. Pag. 157

Sgarbossa, Mario y Giovannini, Luigi. (1998). *Un Santo Para Cada Día*. Bogotá: Ediciones San Pablo.

Sougez, Marie. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

----. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

----, Vélez Storey, Jaime. (2005). *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo*. México: Archivo General de la Nación, Universidad Autónoma Metropolitana.

Sontang, Susan. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Novoprint.

T

Tagg, John. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili. Tercero, Magali. (2010). *San Judas Tadeo. Santería y Narco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Theissen, Gerd y Merz, Annette. (2000). *El Jesús histórico*. Salamanca: Sígueme.

V

Vargas, Guadalupe. (2005) Coexistencia de creencias y prácticas religiosas en *Devoción y Creencia*. México: Gobierno del Estado de Veracruz.

Velasco, Piña. Antonio. (2009). *San Judas Tadeo: Apóstol de las Causas Perdidas*. México: Grijalbo Mondadori, S. A.

Vermes, Geza. (2007). *El nacimiento de Jesús*. Barcelona: Ares y Mares.

Villareal, Magdalena. (2004). *Antro-*

pología de la deuda. Crédito, ahorro, fiado y prestado en las finanzas cotidianas. México: CIESAS, Porrúa, Cámara de Diputados.

Z

Zamora Águila, Fernando. (2007). *Filosofía de la imagen. Lenguaje imagen y representación*. México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Fuentes electrónicas:

A

Antonio Velasco Piña. Historiador dedica libro a la figura de San Judas Tadeo. El Universal [en línea]. <http://www.eluniversal.com.mx/sociedad/4441.html> [Acceso: septiembre de 2010].

Armendáriz, L.; Alvarado N. (2010). Los senderos de la Fe. *El diario de Taxco: Noticias en plata para el mundo* [en línea]. http://eldiariodetaxco.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2390:cultura&catid=2:museos [Acceso: agosto 01 de 2010].

C

Castillo Troncoso del, Alberto. (2006). En: *Documental, memoria y movimientos sociales*. Segundas Jornadas de Antropología Visual. ENAH. Disponible en: <http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/66-documental-memoria-y-movimientos-sociales.html?showall=1> [Consultado: julio 01 de 2010].

Ciudad de México, Distrito Federal [en línea]. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/ciudad-de-mexico-distrito-federal-1.html> [Acceso: octubre 2010].

E

Entrevista a Francisco Mata Rosas para 4ta Bienal Argentina de Fotografía Documental [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=pmlS6dkE6VQ> [Acceso: octubre 29 de 2010].

F

Francisco Mata [en línea]. <http://www.franciscomata.com.mx/index-tepito.html> [Acceso: agosto 02 de 2010].

Francisco Mata Biografía [en línea]. <http://www.franciscomata.com.mx/biografia.html> [Acceso: agosto de 2010].

Francisco Mata/Tepito [en línea]. <http://www.franciscomata.com.mx/videotepito.htm> [Acceso: septiembre 24 de 2010].

H

Hermanos resistiendo el kaos [en línea]. <http://hrklan.wordpress.com/2010/06/> [Consulta: agosto de 2010].

I

Iglesia de San Hipólito una autoestima recobrada por Arturo Rocha C. [en línea]. <http://www.mexicounido.org.mx/hipolito.html> [Acceso: septiembre 2010].

L

La congregación claretiana. Relación histórica para los seglares claretianos [en línea]. <http://www.evangelicemos.net/impresospgarcia/publicaciones/congregacion.pdf> [Acceso: octubre 2010].

La peregrinación de un fotógrafo con alma gitana; Lorenzo Armendáriz (2010). *Cuartoscuro: Revista de fotógrafos* [en línea]. <http://cuartoscuro.com.mx/2010/06/la-peregrinacion-de-un-fotografo-con-alma-gitana->

lorenzo-armendariz/ [Acceso: agosto 01 de 2010].

Los Cristeros [en línea]. <http://claveantropologica.blogspot.com/2011/03/los-cristeros-aclarando-para-estar.html> [Acceso: octubre 2010].

M

México Tenochtitlán [en línea]. http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_nota=24052007151057 [Acceso: septiembre de 2010].

México Tenochtitlán/Francisco Mata [en línea]. <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/mata-fco/indexsp.html> [Acceso: agosto 01 de 2010].

Morris, John G. y Mraz, John. (2003), “Correspondencia entre Morris, John G. y John Mraz, noviembre de 2002-marzo de 2003”. *Revista Zonezero*. www.zonezero.com

----. (2002). “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital”. *Revista Zonezero*. www.zonezero.com

R

R., Mariam y J., Lizzie. *Más que mil palabras canal* [en línea]. http://www.fotorevista.com.ar/Noticias/Noticias-Fotografia-Mas-que-mil-palabras-canal-a_081109223813.html [Acceso: septiembre 24 de 2010].

Registra fotógrafo Lorenzo Armendáriz extenuantes expresiones de la fe. Diario Globedia [en línea]. <http://>

mx.globedia.com/registra-fotografo-lorenzo-armendariz-extenuantes-expresiones [Acceso: agosto de 2010].

S

San Hipólito [en línea]. <http://www.claretianos.org.mx/san-hipolito> [Acceso: septiembre 2010].

San Judas: devoción, monas y reggaetón 2 de 3 [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=tZxCAnJ44q8&feature=related> [Acceso: septiembre 2010].

San Judas Tadeo. http://www.corazon.org/santos/judas_tadeo.htm [en línea]. [Acceso: septiembre 11 de 2010].

San Judas Tadeo: patrono de lo imposible por Leticia Espinoza [en línea]. <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/san-judas-tadeo-patrono-de-lo-imposible> [Acceso: septiembre 11 de 2010].

San Judas Tadeo: ¿Santo de los latinos desesperados? por Magali Tercero [en línea]. <http://www.trovarelamerica.org/san-judas-tadeo-santo-de-los-latinos-desesperados/> [Acceso: septiembre 11 de 2010].

T

Tampico cultural, portal de arte y cultura regional [en línea]. http://tampicocultural.com.mx/tc/index.php?option=com_content&view=article&id=573:pedro-meyer-nadibaram-y-paco-mata-en-qluz-y-cafeq&catid=64:archivo&Itemid=67 [Acceso: septiembre de 2010].

Templo de San Hipólito y San Casia-

no [en línea]. <http://www.ligasanjudas.org/templo/historia.htm> [Acceso: septiembre 2010].

Testimonios de la Liga Nacional de San Judas Tadeo [en línea]. <http://www.ligasanjudas.org/templo/sjt/testimonios.htm> [Acceso: octubre de 2010].

Tepito, ¡Bravo, el barrio! [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=QrR0K5J4fk> [Acceso: septiembre 24 de 2010].

Tepito Bravo el Barrio-www.hechoenchicali.com. Entrevista Francisco Mata Rosas Inauguración de la obra Tepito Bravo el Barrio Sala de exposiciones del CEART Mexicali B.C. [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=UKEm814FqAk&feature=related>. [Acceso: septiembre 24 de 2010].

45 miradas mexicanas/ Francisco Mata [en línea]. <http://www.fundacionpedromeyer.com/china/fmata/indexsp.html>. [Acceso: agosto 01 de 2010].

45 miradas mexicanas/ Lorenzo Armendáriz [en línea]. <http://www.fundacionpedromeyer.com/china/fmata/indexsp.html>. [Acceso: agosto 01 de 2010].

Diseño editorial: Jenny González Montes de Oca



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO